

ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA
CLOTHING AS A SYMBOL OF IDENTITY





34 godine *Tekstilnog dizajna* u Bihaću



GO
Gradska Galerija Bihać

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

319:687.1(063)(082)
7.05:687.016(063)(082)

**MEĐUNARODNI naučni skup Odjeća kao simbol
identiteta (2011 ; Bihać)**

Zbornik radova / Međunarodni naučni skup Odjeća
kao simbol identiteta, Bihać, 23./25. 05. 2011. =
Proceedings / International scientific conference
Clothing as a Symbol of Identity, Bihać, 23/25 05
2011 ; [prijevod na engleski, English translation
Merima Zulić, Željka Miklošević]. - Bihać :
Tehnički fakultet = Faculty of Technical
Engineering ; Gradska galerija = City Gallery,
2012. - 225 str. : ilustr. ; 23 cm

Tekst na bos., hrv., srp. i engl. jeziku.

ISBN 978-9958-624-36-0
International scientific conference Clothing as a
symbol of identity (2011 ; Bihać) vidi
Međunarodni naučni skup Odjeća kao simbol
identiteta (2011 ; Bihać)
COBISS.BH-ID 18809350

ZBORNIK RADOVA // PROCEEDINGS



MEĐUNARODNI NAUČNI SKUP //
INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA //
CLOTHING AS A SYMBOL OF IDENTITY

23./24.05.2011.

TEHNIČKI FAKULTET UNIVERZITETA U BIHAĆU //
FACULTY OF TECHNICAL ENGINEERING, UNIVERSITY OF BIHAĆ

23.05.-11.06.2011.

GRADSKA GALERIJA, BIHAĆ //
CITY GALLERY, BIHAĆ

24.05.-4.06.2011.

GALERIJA ENVER KRUPIC, BIHAĆ //
ENVER KRUPIC GALLERY, BIHAĆ

► UREDNIK // EDITOR

dr. sc. Irfan Hošić

► IZDAVAČ // PUBLISHER

Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću // Faculty of Technical Engineering, University of Bihać

Gradska galerija, Bihać // City Gallery, Bihać

► RECENZENTI // EXPERT REVIEW

dr. sc. Hajrudin Hromadžić

dr. sc. Ljiljana Ševo

► LEKTOR I KOREKTOR // PROOFREADING

dr. sc. Hrvoje Jurić

► PRIJEVOD NA ENGLNESKI // ENGLISH TRANSLATION

Merima Zulić

Željka Miklošević

► LEKTOR ENGLSEKOG PRIJEVODA // PROOFREADING OF ENGLISH TRANSLATION

Paul Weil

► LIKOVNO OBLIKOVANJE // GRAPHIC DESIGN

labvisual.de

► WEB STRANICA // WEB DESIGN

Eldin Okanović

► ADMINISTRACIJA // ADMINISTRATION

Maida Galić

► ŠTAMPA // PRINTED BY

Grafičar, Bihać, Bosna i Hercegovina

► TIRAŽ // DISTRIBUTION

500

© 2012

Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću // Faculty of Technical Engineering, University of Bihać

Gradska galerija, Bihać // City Gallery, Bihać

© Umjetnici za svoj rad // The artists for their works

© Autori za svoj rad // The authors for their texts

Sva prava pridržana // All rights reserved

Štampano u oktobru 2012. godine // Printed in October 2012

► ORGANIZATOR // ORGANIZED BY

Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću // Faculty of Technical Engineering, University of Bihać

► PARTNER-ORGANIZATOR // CO-ORGANIZED BY

Gradska galerija, Bihać // City Gallery, Bihać

► PREDSJEDNIK NAUČNOG SKUPA // CONFERENCE CHAIRMAN

dr. sc. Irfan Hošić, Univerzitet u Bihaću // University of Bihać

► ORGANIZACIONI ODBOR // ORGANIZING COMMITTEE

dr. sc. Atif Hodžić, Dekan Tehničkog fakulteta u Bihaću // Dean of the Faculty of Technical Engineering, Bihać

dr. sc. Irfan Hošić, Univerzitet u Bihaću // University of Bihać

dr. sc. Hrvoje Jurić, Sveučilište u Zagrebu // University of Zagreb

dr. sc. Asja Mandić, Univerzitet u Sarajevu // University of Sarajevo

dr. sc. Zinaid Raljević, Univerzitet u Sarajevu // University of Sarajevo

Adnan Dupanović, Gradska galerija Bihać // City Gallery, Bihać

► NAUČNI ODBOR // SCIENTIFIC COMMITTEE

akademik dr. sc. Tonko Maroević, Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu // Institute of Art History, Zagreb

dr. sc. Adnan Busuladžić, Zemaljski muzej Sarajevo // National Museum, Sarajevo

dr. sc. Zvonko Maković, Sveučilište u Zagrebu // University of Zagreb

dr. sc. Jerko Denegri, Univerzitet u Beogradu // University of Belgrade

dr. sc. Ljiljana Ševo, Univerzitet u Banja Luci // University of Banja Luka

SADRŽAJ // CONTENT

- 8** **Uvod** IRFAN HOŠIĆ
- 9** **Introduction** IRFAN HOŠIĆ
- 13** **Kultura odijevanja u Bosni i Hercegovini na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće:**
Uloga i značaj ilustracija i priloga u časopisu *Nada* (1895.-1903.) AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ
- 31** **Pokušaj rekonstrukcije kulture odijevanja**
Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću KATARINA NINA SIMONČIĆ
- 47** **Svadbena moda u kolekciji srpskog građanskog kostima**
Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu DRAGINJA MASKARELI
- 59** **Bez identiteta (Ciklus *Djeca ulice* Romana Petrovića, 1929.-1933.)** IVANA UDOVIČIĆ
- 69** **Predstava žene u slikarstvu Mice Todorović između dva rata** SARITA VUJKOVIĆ
- 79** **Ikonogrami tijela: Kraj simboličke tvorbe mode** ŽARKO PAIĆ
- 97** **Odjeća, tijelo bez odjeće, golo tijelo, tijelo: Golotinja u suvremenoj umjetnosti** HRVOJE JURIĆ
- 115** **Odjeća kao nosilac krize poslije 11. septembra** IRFAN HOŠIĆ
- 131** **Odjeća kao metafora disperzivnog identiteta u savremenoj umjetničkoj praksi** ASJA MANDIĆ
- 143** **Odjeća i arhitektura kao druga i treća koža u suvremenoj (hrvatskoj) umjetnosti** SILVA KALČIĆ
- 167** **Odjeća kao simbol identiteta / izložba** IRFAN HOŠIĆ
- 181** **Clothing as a Symbol of Identity / Exhibition** IRFAN HOŠIĆ
- 192** MAJA BAJEVIĆ
- 196** JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ
- 200** AMILA HRUSTIĆ
- 202** SANELA JAHIĆ
- 204** ŠEJLA KAMERIĆ
- 206** MARGARETA KERN
- 212** ZLATKO KOPLJAR
- 214** ALEM KORKUT
- 218** MIRKO MARIĆ
- 220** BORJANA MRĐA
- 224** DAMIR NIKŠIĆ
- 230** SILVIO VUJIČIĆ
- 235** **I sva Bosna i sva Hercegovina / izložba** ZVONKO MARTIĆ
- 244** **Galerija fotografija**

► Zbornik radova sa naučnog skupa *Odjeća kao simbol identiteta*, koji je održan 23. i 24. maja 2011. pri Odsjeku za tekstilni dizajn na Tehničkom fakultetu Univerziteta u Bihaću, predstavlja prvu sistematsku elaboraciju fenomena odijevanja u njegovom socijalnom aspektu i prvi pokušaj afirmacije novog teoretskog diskursa vezanog uz odijevanje na prostoru Bosne i Hercegovine. Tematska raznolikost i nužna interdisciplinarnost čine se kao solidna osnova za buduća istraživanja ove problematike iz perspektive disciplina kao što su historija umjetnosti, historija odijevanja i tekstila, sociologija kulture i mode, filozofija, itd. Primarni cilj naučnog skupa *Odjeća kao simbol identiteta* bio je okupiti naučnike različitih profila oko interdisciplinarnih teme koja se kroz prizmu umjetničke i medijske slike fokusira na odjeću, analizira je i otkriva njeno identitetsko značenje. Pitanje identiteta kao potencijalnog simboličkog aspekta odijevanja učinilo se značajnim zbog njegove opće aktuelnosti u širem kontekstu savremenih društvenih, kulturnih i umjetničkih stremljenja. Skup je, dakako, ponudio širok spektar odgovora i, kao takav, otvorio mogućnost daljnjih konstruktivnih rasprava. Uz dvodnevni naučni skup predstavljene su i dvije izložbe. Prva prikazuje umjetničke fotografije Jasmina Fazlagića pod nazivom *I sva Bosna i sva Hercegovina* u bihačkoj Galeriji Enver Krupić. U Fazlićevim radovima objedinjeni su fotografsko iskustvo i tehnička besprijekornost sa romantičnim sadržajima i elementima nacionalnog naslijeđa bosanskohercegovačkih naroda viđenih kroz odjeću i odjevne znakove.

Druga izložba, pod nazivom *Odjeća kao simbol identiteta*, bila je postavljena u Gradskoj galeriji u Bihaću i predstavila je radove savremene umjetnosti, koji se izravno referiraju na tematski fokus naučnog skupa – na pitanje identiteta artikuliranog kroz odjeću. Prikazani su radovi jedanaest bosanskohercegovačkih umjetnika: Maje Bajević, Jusufa Hadžifejzovića, Amile Hrustić, Sanele Jahić, Šejle Kamerić, Margarete Kern, Zlatka Kopljara, Alema Korkuta, Mirka Marića, Borjane Mrđe, Damira Nikšića, te rad hrvatskog umjetnika i modnog dizajnera Silvija Vujičića. Izložba je sa svojim multimedijским karakterom ukazala na recentnost tekstilnog, tj. odjevnog elementa u savremenoj umjetnosti i na njegovu snažnu značenjsku mogućnost u različitim društvenim kontekstima. Time je iznova, pored funkcionalne i estetske dimenzije, naglašena slojevita uloga simboličkih značenja odjeće i odjevnih znakova, čime se naglasila i važnost ljudskog tijela kao pozornice osobne odjevne senzacije.

Važno je istaknuti da cijeli događaj ne bi mogao biti realiziran bez organizacijske podrške dviju bihačkih institucija – Tehničkog fakulteta Univerziteta u Bihaću i Gradske galerije Bihać, koje su nesebično pružale infrastrukturnu i materijalnu pomoć. Pored njih, značaj cijelog projekta prepoznali su i izravno podržali Ministarstvo obrazovanja i nauke Federacije Bosne i Hercegovine, Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta Unsko-sanskog kantona, Općina Bihać te Općina Cazin.

► The proceedings in the symposium *Clothing as a Symbol of Identity*, which was held on the 23rd and 24th of May, 2011, at the Department of Textile Design of the Faculty of Technical Engineering, University of Bihać, represents the first systematic elaboration of the phenomenon of clothing in its social aspect, and the first attempt to affirm a new theoretical discourse associated with the wearing of clothes on the territory of Bosnia and Herzegovina. Thematic diversity and necessary interdisciplinary perspectives are needed as a solid basis for future studies of this issue from the perspective of disciplines such as art history, history of clothing and textiles, sociology of culture and fashion, philosophy, etc. The primary goal of the symposium *Clothing as a Symbol of Identity* was to bring together scientists of different profiles around the interdisciplinary theme, which, through the prism of art and media images, focuses on clothing, analyzes it and reveals the meaning of its identity. The question of identity as a potential symbolic aspect of clothing seemed to be significant because of its general actuality in the broader context of contemporary social, cultural and artistic pursuits. The symposium, of course, offered a wide range of responses and, as such, opened the possibility of further constructive discussions.

Besides a two-day symposium, two exhibitions were displayed. The first showed the photos *And Entire Bosnia and Herzegovina*, by Jasmin Fazlagić, in the Gallery Enver Krupić in Bihać. Fazlić's works combine photographic experience and technical perfection with romantic amenities and the B&H national heritage of the people seen through clothes and clothing symbols.

The second exhibition, *Clothing as a Symbol of Identity*, installed at the City Gallery of Bihać, presented the works of contemporary art that directly refer to the thematic focus of the symposium – the question of identity articulated through clothing. The works of eleven Bosnian artists were displayed: Maja Bajević, Jusuf Hadžifejzović, Amila Hrustić, Sanela Jahić, Šejla Kamerić, Margareta Kern, Zlatko Kopljar, Alem Korkut, Mirko Marić, Borjana Mrđa, Damir Nikšić, along with the work of Croatian artist and fashion designer Silvio Vujičić. The exhibition, with its multimedia character, pointed out the recentness of a textile/clothing element in contemporary art and its powerful semantic ability in different social contexts. Through this, in addition to functional and aesthetic dimensions, the layered role of symbolic meanings of clothing and of its wearing was emphasized all over again, which then emphasized the importance of the human body as the stage for personal clothing sensation.

It is important to point out that the whole event would not have been realized without the organizational support of two institutions – the Faculty of Technical Engineering, University of Bihać and the City Gallery of Bihać, which generously provided infrastructure and material assistance. Additionally, the importance of the project has been recognized and supported directly by the Ministry of Education and Science of the Federation of Bosnia and Herzegovina, the Ministry of Education, Science, Culture and Sports of Una-Sana Canton, the Municipality of Bihać and the Municipality of Cazin.

NAUČNI SKUP // SCIENTIFIC CONFERENCE

DR. SC. AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ
DR. SC. KATARINA NINA SIMONČIĆ
DRAGINJA MASKARELI
IVANA UDOVIČIĆ
DR. SC. SARITA VUJKOVIĆ
DR. SC. ŽARKO PAIĆ
DR. SC. HRVOJE JURIĆ
DR. SC. IRFAN HOŠIĆ
DR. SC. ASJA MANDIĆ
SILVA KALČIĆ

IZLAGAČI // AUTHORS

23./24.05.2011.

TEHNIČKI FAKULTET UNIVERZITETA U BIHAĆU //

FACULTY OF TECHNICAL ENGINEERING, UNIVERSITY OF BIHAĆ

KULTURA ODIJEVANJA U BOSNI I HERCEGOVINI NA
PRIJELAZU IZ 19. U 20. STOLJEĆE:
ULOGA I ZNAČAJ ILUSTRACIJA I PRILOGA
U ČASOPISU *NADA* (1895.–1903.)

DR. SC. AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ
UNIVERZITET U SARAJEVU

- ▶ Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u Bosni i Hercegovini je bio zamjetan karakterističan susret i ispreplitanje kulturno-civilizacijskih krugova *a la turca* i *a la franga*. Ovaj jedinstven i zanimljiv kulturni fenomen, koji je nastao uslijed specifičnih povijesnih okolnosti na ovim prostorima i smjene stare (osmanske) i dolaska nove (austrougarske) uprave, ostavio je karakterističan trag u arhitekturi, umjetničkom obrtu, dizajnu i načinu odijevanja. Strani putopisci, arhitekti i slikari Zemaljske vlade pokazivali su veliki interes za navedene teme, koji se kretao u rasponu od „orijentalizirajućih“ interpretacija Bosne i njenog stanovništva do stručnog interesa za oblikovanje tzv. *bosanskog sloga* u arhitekturi. U ovom izlaganju posebna pažnja posvećena je ulozi i značaju slikovnih i tekstualnih priloga objavljenih u časopisu *Nada* za bilježenje i interpretaciju ove specifične pojave u raznim oblastima – od dekoracije bosanskih paviljona na velikim svjetskim izložbama (Budimpešta, 1896.; Bruxelles, 1897.; Beč, 1898.; Pariz, 1900.) do načina odijevanja u svakodnevnom životu, radu i dokolici. *Nada* je bila časopis za pouku, zabavu i umjetnost i, kao ilustrirana književna revija, izlazila je u periodu od 1895. do 1903. godine. Osobitu vrijednost *Nade* predstavljali su likovni prilozi slikara Zemaljske vlade i Sarajevskog slikarskog kluba (E. A. Čeplina, Lea Armdta, Maximiliana Liebenweina i Ivane Kobilce), čije slike, crteži i grafički listovi, između ostalih tema, pokazuju iznimno zanimanje za način odijevanja lokalnog stanovništva i primarni su izvor ovog istraživanja. Slikovni prilozi objavljeni u *Nadi* sinhroni su s djelovanjem tada novoosnovanog Zemaljskog muzeja u Sarajevu i s nastojanjima Zemaljske vlade za sistematizacijom, klasifikacijom i valorizacijom etnološke građe.



LJUDEVIT KUBA
SLIKAR U SARAJEVU. *NADA*, BR. 16, 15.8.1897., STR. 304.

UVODNE NAPOMENE

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u Bosni i Hercegovini se desio karakterističan i jedinstven susret i ispreplitanje kulturnih krugova *ala turca* i *ala franga*. Ovaj zanimljiv i slojevit fenomen, koji je nastao uslijed specifičnih povijesnih okolnosti na ovim prostorima i smjene stare (osmanske) i dolaska nove (austrougarske) uprave, ostavio je karakterističan trag u arhitekturi, urbanizmu, dizajnu, umjetničkom obrtu i načinu odijevanja toga vremena. Intenzivniji doticaji dviju imperija započeli su već u vrijeme *tanzimata*, odnosno perioda reformi u Osmanskom carstvu od 1839. do 1876. godine, tokom kojih su, primarno u oblasti uprave, vojske, obrazovanja i financija, a na poticaj istaknutih osmanskih reformatora obrazovanih u Evropi, usvajani određeni zapadni modeli koji su se dijelom reflektirali i u navedenim oblastima kulture i umjetnosti.

Strani putopisci, arhitekti i slikari Zemaljske vlade koji su boravili u Bosni i Hercegovini pokazivali su veliki interes za ovaj osobiti aspekt bosanskohercegovačke kulture, koji se ogledao kako u sadržajima značajnih razmjera, poput dekoracije bosanskih paviljona na velikim svjetskim izložbama (Budimpešta, 1896.; Bruxelles, 1897.; Beč, 1898.; Pariz, 1900.), tako i u svakodnevnom životu, načinu odijevanja i novoj kulturi provođenja slobodnog vremena. Spomenuta pojava tumačila se na različite načine, otkrivajući istovremeno svoje složeno socio-ekonomsko, političko i kulturno zaleđe – od „orijentalizirajućih“ viđenja Bosne i njenog stanovništva do pokušaja obuhvatnijeg razumijevanja autohtonih vrijednosti i oblikovnih potencijala tradicije, kao što je to bio, na primjer, interes određenog broja arhitekata djelatnih u Bosni za definiranjem i zaštitom tzv.



SALON A LA TURCA, HUSEDŽINOVIĆA KUĆA, BANJA LUKA, 1913.

bosanskog sloga u arhitekturi. Poseban značaj u bilježenju i praćenju ovih pojava imali su slikovni i tekstualni prilozi objavljeni u časopisu za pouku, zabavu i umjetnost *Nada*, koji je, kao ilustrirana književna revija, izlazio u periodu od 1895. do 1903. godine, u izdanju Zemaljske vlade u Sarajevu i čiji je prvi urednik bio Kosta Hörmann. Časopis je izlazio dva puta mjesečno, na latiničnom i ćirilichnom pismu, a kvalitetom svojih literarnih i likovnih priloga predstavljao je jedan od najboljih tadašnjih časopisa u Bosni i Hercegovini, iskazujući nedvojbene ambicije tadašnje vlasti da oblikuje javnog mnijenje o uspjesima i civilizacijskom značaju austrougarske uprave na ovim prostorima.¹ Osobitu vrijednost *Nade* predstavljali su likovni prilozi slikara Zemaljske vlade i Sarajevskog slikarskog kluba (Ewalda Arndta Čeplina, Lea Arndta, Maximiliana Liebenweina i Ivane Kobilce), čije slike, crteži i

grafički listovi, između ostalih tema, pokazuju iznimno zanimanje za način odijevanja i običaje lokalnog stanovništva² i primarni su izvor ovog teksta koji se temelji na detaljnom proučavanju svih brojeva koji su izašli u osmogodišnjem razdoblju izlaženja. Slikovni prilozi objavljeni u *Nadi* sinhroni su sa djelovanjem nešto ranije osnovanog Zemaljskog muzeja u Sarajevu (1888. godine) i sa nastojanjima Zemaljske vlade za sistematizacijom, klasifikacijom i valorizacijom etnografske građe.

Prijelaz stoljeća predstavljao je, istovremeno, i period školovanja značajnog broja bosanskohercegovačkih intelektualaca na evropskim univerzitetima. Ove se godine, tako, bilježi stogodišnjica od obrane doktorske disertacije Safvet-bega Bašagića (1870.–1934.) na Univerzitetu u Beču.³ Safvet-beg



SALON A LA FRANGA, HUSEDŽINOVIĆA KUĆA, BANJA LUKA, 1913.

Bašagić utemeljitelj je bosanskohercegovačke orijentalne filologije na znanstvenim osnovama, ali i izučavanja opće i kulturne historije Bosne i Hercegovine u doba osmanske vlasti te gotovo paradigmatički primjer plodonosnog susreta dvaju kulturnih krugova, što je autoru omogućilo da, s jedne strane, kroz poznavanje orijentalnih jezika (arapskog, perzijskog, turskog) stekne uvid u izvorne tekstove, a s druge strane, da se kao doktorand na Bečkom univerzitetu i služeći se njemačkim jezikom upozna s rezultatima istraživanja vodećih orijentalističkih katedri u Evropi tog vremena. Danas je malo poznata činjenica da je Bašagić, kao student u Beču, napisao i pjesmu pod nazivom *Dojmovi iz Secesije*, neposredno nakon posjete prvoj izložbi secesijske umjetnosti u tome gradu.⁴ Upravo vremenu Safvet-bega Bašagića pripadaju i gorljive rasprave o načinu odijevanja u duhu *novog vremena* i nove kulture, koje su, ujedno, tematizirale i mnogo važnije pitanje socijalnog, ekonomskog i obrazovnog položaja žena muslimanske vjeroispovijesti u društvu, kao i odnosa tradicije i moderniteta, koje se vremenom oblikovalo kao središnje pitanje bošnjačke politike i kulture u 20. stoljeću u cjelini.

Tekstualni i likovni prilozi u časopisu *Nada* pružaju zanimljiv, značajan i dosada potpuno neistražen izvor za cjelovitije zacrtavanje problemskog okvira složenog socio-ekonomskog, političkog i kulturnog fenomena susreta krugova *a la turca* i *a la franga*, koji se u predmetnom razdoblju ogledao i u arhitekturi, urbanizmu te u brojnim polemikama vođenim u periodici, a koji je danas, u novim političkim i integracijskim procesima, zadobio nove i dalekosežnije dimenzije.

O NAČINU ODIJEVANJA U BOSNI U PISANIM IZVORIMA – NEKOLIKO PRIMJERA

Neki od najranijih pisanih izvora u kojima

se spominju specifičnosti odijevanja na prostoru današnje Bosne i Hercegovine nalaze se u dubrovačkim arhivskim spisima iz srednjovjekovnog perioda, koji spominju haljine *ad modum bosnensem* te pojas *centura larga bosignana*, kao dijelove nošnje bosanske vlastele. Iz 16. stoljeća datira jedan šturi podatak iz knjige slovenskog putopisca Benedikta Kuripešiča koji je proputavao Bosnom 1530. godine u svojstvu tumača za latinski jezik, kao član delegacije kralja Ferdinanda, u posjeti sultanu Sulejmanu II u svrhu zaključivanja primirja. U svome putopisu, pod naslovom *Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku i Rumeliju 1530*, Kuripešič piše „da se hrišćani obiju vjerozakona odijevaju isto kao i Turci, a razlikuju se samo po tome što ne briju glave kao Turci“.⁵

Posmatrajući sve narodne nošnje na teritoriji Bosne i Hercegovine u vrijeme osmanske vlasti može se prije svega uočiti razlika u načinu odijevanja između gradskog i seoskog stanovništva, koja je prvenstveno nastajala zbog različite ekonomske moći, prije nego li razlika u odijevanju između različitih konfesionalnih grupa, mada su postojale, osobito od 18. stoljeća, stroge odredbe u tom pogledu. Iako se kršenje ovih pravila rijetko dopuštalo, važno je naglasiti da su veće razlike u načinu odijevanja u osmansko vrijeme postojale između grupa različitog socijalno-imovinskog statusa nego li između različitih vjerskih grupa. Otuda su se, kod svih naroda i konfesija, za dijelove nošnje još dugo u 19. stoljeću koristili turski nazivi kao što su *čakšire*, *ječerma*, *ferman*, *džemadan*, *dimije*, *jemenija*, *kundure*, *nanule* itd.⁶ I muška gradska nošnja, sve do druge polovine 19. stoljeća, gotovo je potpuno bila u orijentalnom stilu, pri čemu razlike u bojama uglavnom iznova ukazuju na vjersku pripadnost, a razlike u kvaliteti materijala na socijalno-imovinski položaj.

U svome djelu *Kratka uputa u prošlost Bosne*



GROF VOSS I MUJAGA MULALIĆ NA GAĐALIŠTU. NADA, BR. 20, 15.10.1895., STR. 380.

i Hercegovine (od g. 1463–1850), koje pripada oblasti izučavanja kulturne historije Bosne u osmanskom periodu i bilo je objavljeno 1900. godine kao prvo djelo napisano na bosanskom jeziku, a na temelju osmanskih historijskih izvora,⁷ Safvet-beg Bašagić, između niza podataka o životu u Bosni i Hercegovini u predmetnom razdoblju, navodi i zanimljive odredbe o načinu odijevanja u Bosni u 18. stoljeću. Bašagić tako spominje odredbu Husamudin paše (namjesnik od 1792. do 1797.) iz 1794. godine o nošnji i boji odijela: „Prema visokoj carskoj zapovjedi i šerijatskim pravilima zeleno, bijelo, žuto i crveno odijelo i obuća nošnja je muslomanska i jenjičarska; dugi kalpak, dal-fes, gunj zagraija i postule od kajsera naročito je nošnja jenjičarska; ljubičasta,

crna i modra džoka, crne čizme ili postule i crno odijelo nošnja je kršćanska; osim toga plave čizme, mestve ili papuče i druga odijela nošnja je kršćanska i židovska.”⁸ U svojim *Kronikama*, Mula Mustafa Bašeskija bilježi odredbu novog kadije, iz januara 1778. godine, o tome kako Jevreji ne smiju nositi žute mestve s papučama, ni crvene čakšire (muške vunene hlače, op. a.), već čakšire naizvrat.⁹ Uz putopise i kronike, značajan izvor za proučavanje gradske nošnje u Bosni i Hercegovini su, svakako, i sevdalinke, tradicijske ljubavne pjesme gradskih sredina, u osmansko vrijeme. Jedna od tih pjesama je i sevdalinka *Prošetala Hana Pehlivana*:

*Prošetala Hana Pehlivana/ Ispred dvora Firdus-
kapetana;/ Za njom ide Kumrija robinja,/*



W. LEO ARNDT, ŽENSKA LICA IZ D. SVILAJA. NADA, BR. 1, 1.1.1901., STR.8.

„Kumrijice, po Bogu sestrice,/ je l' mi kratka peča i feredža?/ Vide l' mi se džanfezli dimije?/ Vide l' mi se noge do šljanaka?/ Gleda li me Firdus-kapetane,/ Gleda li me i begeniše l' me?“¹⁰

kao i *Ja kakva je Đulbegova kaduna:*

Ja kakva je Đulbegova kaduna,/ odavle je do Stambola ne ima!/ Na nogam' joj sadefeli nalune,/ po nalunam' čiftijane panule,/ a po njima čerečeli košulja:/ sva je svilom naokolo istkana,/ a po sr' jedi suhim zlatom protkana;/ košulju je trabolozom utegla,/ i biserli pjevac-paftam' spasala./ Ja kakva je Đulbegova kaduna,/ odavle je do Stambola ne ima!“¹¹

Sustavnije zanimanje za istraživanje, klasifikaciju i prezentaciju bosanske narodne nošnje započinje osnivanjem etnološkog odjeljenja Zemaljskog muzeja 1888. godine. Iste godine kao prvi etnološki materijal otkupljena je zbirka narodnih nošnji. Već 1891. godine Muzej je organizirao Veliku izložbu narodnih nošnji u Beču, a prva stalna postavka Etnografskog odjeljenja otvorena je 4. 10. 1913. godine i sadržavala je originalne sobe sa figurama

u narodnim nošnjama, raspoređenim po geografskim oblastima. Iz tog perioda datiraju djela Čire Truhelke¹² i Tome Bratića,¹³ koja predstavljaju prve primjere sustavnog bavljenja pitanjem porijekla i tipologije narodne nošnje u Bosni i Hercegovini. Knjiga *Narodne nošnje u Bosni i Hercegovini* autorice Zorislave Čulić, u izdanju Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine (1963.), bila je prva publikacija u kojoj je na cjelovit način predstavljen dio velikog bogatstva narodnih nošnji Bosne i Hercegovine koje je Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine sakupio tokom svojih dotadašnjih sedamdeset i pet godina djelovanja.¹⁴ Osnovni tipovi bosanskohercegovačkih nošnji, klasificirani su u knjizi na – seoske i gradske nošnje. Seoska nošnja podijeljena je prema tipu na tri osnovne geografsko-klimatske cjeline: srednjobosansku (uključujući i istočnu Bosnu), dinarsku (zapadna Bosna i Hercegovina) i posavsku. Istraživanjem narodne nošnje u Bosni i Hercegovini sustavnije su se u novije vrijeme bavile etnologinje Zemaljskog muzeja u Sarajevu Ljiljana Beljkašić Hadžidedić (*Seoska zimsko odjeća u BiH*, 1984.; *Gradske nošnje u BiH u 19. stoljeću*, 1985./1996.) i Svetlana Bajić (*Nošnje iz Etnološkog odjeljenja*,



E. A. ČEPLIN, HAREM BEGOVE DŽAMIJE. NADA, BR. 1, 1.1.1895., STR. 8.

1985.; *Vez, tkanje i pletenje u tešanjском kraju*, 1987.; *Koja je moja košulja?*, 2008. – izložba povodom 120 godina Zemaljskog muzeja u Sarajevu, ostvarena u suradnji sa Odsjekom za dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu; *Čipka-kera: neprolazna ljepota*, 2010., kojom je pokrenuta inicijativa za upisivanje gračaničke kere na svjetsku listu nematerijalne baštine kao još jedan zanimljiv primjer sinteze istočnih /vez/ i zapadnih /goblen/ utjecaja).

GRADSKA NOŠNJA U BOSNI I HERCEGOVINI NA KRAJU 19. STOLJEĆA – TEMATIZACIJE U DJELIMA SLIKARA NADE

U prvoj godini izlaženja časopisa *Nada*, u rubrici „Naša pisma“ iz 1895. godine, navodi se podatak o djelovanju značajnog broja stranih slikara na prostoru Bosne i Hercegovine, koji i u *Nadi* objavljuju izvorne umjetničke priloge. Između ostalih navode se imena čeških slikara Franza Lea Rubena, Ferdinanda Velca, Ljudevita

Kube i Adolfa Liebschera, te braće Ewalda Arndta Čeplina i Lea Arndta.¹⁵ Ostali autori koji su objavljivali svoje likovne priloge bili su Maximilian Liebenwein, Ivana Kobilca, njena učenica Rita Passini, slikarica Anka Lynker, Oton Iveković, češki fotograf František Topič. U nastavku teksta navest ćemo nekoliko primjera koji ilustriraju zanimanje spomenutih umjetnika za način odijevanja u Bosni i Hercegovini, zanimanje za tipologiju i specifičnosti narodnih nošnji i susret dvaju kulturnih krugova te opisati osnovne elemente muške i ženske gradske nošnje na prijelazu stoljeća.

Gradska, osobito ženska nošnja u Bosni i Hercegovini zadržala je orijentalne utjecaje sve do druge polovice 19. stoljeća, kako u krojevima tako i u izboru materijala. Materijali su uvoženi sa Istoka, ali i sa Zapada, najviše iz Venecije. Pored materijala domaće proizvodnje, u narodnim nošnjama na teritoriji Bosne i Hercegovine nalazimo krajem 19. stoljeća u manjoj mjeri i



E. A. ČEPLIN, HAREM BEGOVE DŽAMIJE. NADA, BR. 1, 1.1.1895., STR. 8.

materijale manufakturne i tvorničke proizvodnje, dostavljene najčešće posredstvom dubrovačkih trgovaca (najviše somot i crvena čoha).¹⁶ Kako su orijentalni utjecaji bili zastupljeni u načinu odijevanja sve do druge polovine 19. stoljeća, žene svih nacionalnosti nosile su crne dimije, od satena ili atlasa, dok su bošnjačke žene nosile dimije svijetlih, pastelnih boja. Begovske žene nosile su dimije od skupocjene svile, vezene zlatom. Sačuvane građanske nošnje s kraja 19. stoljeća pokazuju da se ženska nošnja sastojala od košulje načinjene od tankog pamučnog ili svilenog beza, pravo krojene iz jednog komada tkanine, a uz nju su se nosile i gaće od istog ili debljeg platna, širokih nogavica, skupljene pod koljenom. Na gornjem dijelu tijela, preko košulje, nosili su se: *fermeni* – vrsta jeleka bez rukava, iznad struka, otvoreni na prsima, te

ječerme – krojene od svile ili kadife, ukrašene zlatnim trakama ili zlatovezom, koje se za razliku od fermena vežu ili kopčaju na krajevima. Udate žene oblačile su preko košulje i *anteriju* (vrstu duge košulje od somota ili svile sa bogatim zlatovezom, sprijeda otvorenom, na grudima s većim izrezom i zvonastog kroja te dugim, pri dnu, rasječenim rukavima). Gornji dio nošnje odvajan je pojansom koji je mogao biti od tkanine ili metala, sa filigranskim kopčama, tzv. *paftama*, i granulacijom. Na glavi su djevojke nosile *fesiće* sa cvijećem. Udate žene nosile su *kalkan-kape* (plitke kape ukrašene nakitom) sa zlatnim ili srebrnim tepelukom na tjemenu i resama od crne svile unaokolo. Pravoslavne djevojke omatale su pletenice oko glave, a oko kapice, na sredini, iznad čela, vrpcom bi bio pričvršćen prsten (ponekad s dijamantima).



KONJSKE UTRKE NA BUTMIRU, PREMA FOTOGRAFIJAMA FRANTIŠEKA TOPIČA, 1902. *NADA*, BR. 20., 15.10.1902., STR. 276.

Djevojke jevrejskog porijekla nosile su *kapice-tokado* (okruglog oblika, bez omotanog platna), urešene dukatima ili sitnim turskim novcem.¹⁷

Muslimanke su, pri izlaženju izvan kuće, obavezno imale *feredžu* ili *zar*, što se nosilo preko cijelog tijela, u vidu ogrtača koji su pokrivali glave, ramena i poprsja, poput širokog mantila. *Feredža* se u pravilu izrađivala od modre basme ili crne čohe, a kod begovica i od tamnozelenene. Uz *feredžu* su se nosila i tri pokrivača od bijelog, tankog platna. Jedan pokrivač je dolazio na glavu i čelo i zvao se *čember*, drugi preko lica, odnosno usta, vezivao se na tjemenu i zvao se *jašmak*, treći je pokrivač cijelu glavu i padao unaokolo, do pola leđa, i zvao se *dušeme*. Ovako obučena žena imala je mali otvor oko očiju. Begovske žene nosile su i „peču“, tj. komad

crnog postavljenog platna, vezanog srmom, sa prorezima za oči. Žene su dlanove pokrivala tankim rukavicama. Žene na selu, nižeg imovinskog statusa, zaodijevale su se u *bošće* – četverougaona platna od lana ili konoplja. Uz *feredžu* su se prilikom izlaska obuvale žute čizme od mekane kože zvane *tomak*. Za kretanje oko kuće nošene su drvene *nanule* i papuče, a u zimskim mjesecima *mestve* i čizme od mehke žute ili crvene kože, a krajem 19. stoljeća nose se cipele raznih vrsta, po bečkoj modi.

Krajem 19. stoljeća zarovi počinju da potiskuju *feredžu*. *Zar* se izrađivao od basme, raznih vrsta svile, zvane „damaske“, a kasnije, sa dolaskom Austro-Ugarske, najviše od puplina za ljetni i od štofa za zimski period. *Zar* nije bio ukrojena odjeća, već iz jednog komada sastavljen ogrtač,



IBRAHIM BEG KAPETANOVIĆ, NAČELNIK MOSTARA (U. 1896). NADA, BR. 4, 15.2.1897., STR. 79. I SILVIJE STRAHIMIR KRANJČEVIĆ, MOSTAR, 1886. UREDNIK NADJE



čiji je donji dio bio nabran u struku i služio kao suknja, dok se gornji, otvoren, prebacivao preko glave i omotavao oko ramena.

Osnovne elemente muške nošnje činili su: *čakšire* (hlače), *anterija* (duga košulja) i *gunj* (prsluk). Preko pasa su stariji i ugledniji muškarci obično nosili *bensilah* – široki kožni pojas u kojem je stajao pribor za pušenje (lula, duhan kesa, kresivo, mašica za žar, veliki i mali nož, sitni novac i sl.). Na glavi su muškarci nosili kape od pusta, omotane šalom, a od sredine 19. stoljeća sve češće fes, i to pripadnici svih konfesija, pri čemu je razlika bila samo u bojama i detaljima.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće duge suknje i bluze po bečkoj modi sve više zamjenjuju *dimije*

i jelečiče, a i muškarci se sve više odijevaju a *la franga*. Na ulicama većih gradova, u tom prijelaznom periodu, istovremeno su se mogli vidjeti i jemenije, zarevi, fesovi, feredže i dimije, kao i šeširi, duge suknje, sakoi, prsluci, polucilindri, žaketi i kravate. Uz broj posvećen Velikim konjskim trkama na Butmiru (*Nada*, br. 14, 15. 7. 1895., tekst na str. 270, pod naslovom: „Velike konjske trke u Butmiru 1895.“) stoji: „Najzad sva ta plima i sojeka šarenijeh traka, fesova i šešira, istočne i zapadne nošnje.“ Susret mode *a la turca* i *a la franga* bio je, osim u vrijeme velikih takmičenja na Ilidži ili konjskih trka na Butmiru,¹⁸ osobito zamjetan prilikom sudjelovanja Bosne i Hercegovine na velikim svjetskim izložbama 1896., 1897., 1898. i 1900. godine. Na fotografijama publiciranim u *Nadi*,



E. A. ČEPLIN, HAREM BEGOVE DŽAMIJE. NADA, BR. 1, 1.1.1895., STR. 8.

koje prikazuju Nj.E. belgijskog kralja Leopolda II prilikom prijema predstavnika bosanskog paviljona u Bruxellesu 1897. godine,¹⁹ kao i na onima sa bečke (1898.) i pariške izložbe (1900.), prikazani su muškarci u karakterističnoj kombinaciji odijela *a la franga*, sa leptir mašnom ili kravatom, ali sa fesom na glavi. Takav način odijevanja imali su na prijelazu stoljeća ugledni građani neovisno o nacionalnoj ili vjerskoj pripadnosti, poput Ibrahim-bega Kapetanovića, načelnika Mostara, u odijelu zapadnog kroja sa fesom,²⁰ ali i Silvija Strahimira Kranjčevića koji je nosio tradicionalnu hercegovačku nošnju sa prslukom i širokim pojansom, upotpunjenu kravatom, prilikom svoje prve službe u Mostaru (fotografija iz 1886.).²¹

O ORIENTALIZMU U VIĐENJU I RAZUMIJEVANJU BOSNE

Odnos između tradicije i moderniteta vrlo je zanimljiv i u arhitektonskim stilovima na prijelazu stoljeća, ponajprije u vezanosti, s jedne strane, za neomaurski stil, a s druge, za promišljenu reinterpretaciju tradicionalne, osmanske arhitekture. Upravo se u odmaku od (nametnutog) neomaurskog stila, kao jednog od neohistorijskih stilova karakterističnih za vrijeme *fin-de-sièclea* u Bosni, prema definiranju tzv. *bosanskog sloga* u arhitekturi – koji pokazuje da se najbolje karakteristike tradicionalne gradnje mogu očuvati živim i usuglasiti sa zahtjevima modernog vremena – otkriva i jasni rez sa tradicijom orijentalističkog viđenja bosanske kulture i društva te svijest o potrebi zaštite autohtonih vrijednosti.

Arhitektura bosanskih paviljona na tadašnjim velikim svjetskim izložbama, kao i određeni broj tekstova objavljenih u *Nadi*, koji govore o prvom susretu sa Bosnom, njenim stanovnicima i načinom života, otkrivaju u stanovitoj mjeri pristup *orijentalizma*, karakterističan za autore koji dolaze iz zemalja dominantno zapadne kulture, a u okviru zajedničke, austrougarske uprave. Bosanski paviljon na izložbi u Beču²² projektiran je u *neomaurskom* stilu – stilu koji je upravo odgovarao viđenju Bosne kao nečeg egzotičnog, drugačijeg, onog „drugog“ u zapadnoevropskom kulturnom kontekstu,²³ pa su u cilju iskazivanja tog orijentalizirajućeg viđenja primjenjivani stilovi koji niukoliko nisu bili autohtoni za ovo podneblje već za magrebsku, odnosno mozarapsku arhitekturu. Elemente neomaurskog stila primijenio je i svestrani kustos, direktor Zemaljskog muzeja i urednik *Glasnika Zemaljskog muzeja*, dr. Ćiro Truhelka (1865.–1942.), prilikom dekoracije dijela dvorane Društvenog doma 1903. godine.²⁴ Riječima Edwarda Saida, *orijentalizam* se može razumijevati i kao način mišljenja, kao sustavna disciplina snagom koje je evropska kultura bila u mogućnosti kontrolirati – i čak proizvoditi – Orijent politički, sociološki, vojno, ideološki, znanstveno i imaginativno u vremenu nakon prosvjetiteljstva, a kojim je evropska kultura zadobila snagu i identitet, postavljajući se nasuport Orijentu kao nekoj vrsti surogata, pa čak i mračnog ega.²⁵ Tekstovi Wilme pl. Kallay, supruge Benjamina Kallaya, austrougarskog ministra financija i Upravitelja Bosne i Hercegovine (1882.–1903.), objavljeni u *Nadi*, u velikoj mjeri otkrivaju takav stav, uz svu dobronamjernost akcija i projekata koje je ova agilna dama potaknula za svog boravka u Bosni.²⁶

Upravo tih godina sve su glasnjiji bili glasovi onih arhitekata koji su u tradicionalnoj osmanskoj stambenoj arhitekturi prepoznavali

određeni broj elemenata koji su bili usuglašeni sa nekim principima moderne arhitekture, od skladne dispozicije u prostornom ambijentu, čistih, kubičnih volumena, polifunkcionalnosti unutrašnjeg prostora itd.,²⁷ a koji su se zalagali za oblikovanje tzv. *bosanskog sloga* u arhitekturi. Spomenimo, između ostalog, Rezoluciju o zaštiti spomenika kulture koju je Josip Vancaš (1859.–1932.), kao zastupnik u Saboru, podnio 1911. godine, a srodna su bila, u tom smislu, i istraživanja arhitekta Rudolfa Tönniesa²⁸ i Josipa Pospišila. Kada je arhitekt Karl Panek, honorarni arhitekt građevinskog odsjeka Zemaljske vlade u periodu 1899.–1901., projektirao paviljon Bosne za svjetsku izložbu u Parizu 1900. godine,²⁹ ovaj je projekat dijelom bio inspiriran i autohtonom arhitekturom, konkretno kulom Gradašćevića u Gradačcu.³⁰ Unutrašnjost ovog paviljona („Bosanski ciklus“) dekorirao je ugledni slikar i dizajner secesije, Alfons Mucha.³¹

O ZARU I FEREDŽI – NEKAD I DANAS

Jednako gorljive rasprave vodile su se u prvim dekadama 20. stoljeća i oko načina odijevanja, osobito žena muslimanske vjeroispovijesti, ali i u nekim pitanjima vezanim uz odijevanje muškaraca. Muslimansko žensko pitanje uključivalo je rasprave o zaru i feredži, a najveći intenzitet ovih polemika vodio se između dva svjetska rata i otvarao je bolno pitanje o niskom stupnju uključenosti ženskih osoba islamske vjeroispovijesti u javni život, u novim socio-političkim i ekonomskim okvirima, u čemu je austrougarska uprava postigla najlošije rezultate.³² Na stanoviti način, može se reći da je pitanje nošenja zara i feredže bilo prvorazrednim društvenim pitanjem u bosanskom društvu od dolaska Austro-Ugarske pa sve do donošenja zakona o zabrani njihova nošenja 1950. godine.³³ Rasprave je poticala i muška odjeća, prvenstveno pitanje nošenja fesa ili šešira.³⁴ Reaktualizacija zanimanja za način odijevanja i ulogu odjeće kao simbola i nositelja identiteta na prijelazu u

novo, 21. stoljeće u djelima niza autora mlađe i srednje generacije (Maja Bajević, Damir Nikšić, Asim Đelilović, Dalida Karić-Hadžiahmetović, Kurt & Plasto, Alma Suljević, Gordana Anđelić-Galić...) otkriva potentne oblikovno-problemske potencijale razumijevanja i interpretiranja savremenog bosanskohercegovačkog društva i njegove stvarnosti upravo kroz prizmu

načina odijevanja, u sada novim i izmijenjenim političkim i geo-strateškim okvirima u kojima se u pitanju izbora (i slobode) odijevanja reflektira i složena stvarnost evropskih političkih i kulturnih integracija i odnosa prema *drugom* te odzvanja eho pitanja i dilema koje su dinamizirale bosanskohercegovačku javnost još i prije stotinu godina.

BILJEŠKE

- ¹ Iako je najveći dio tekstova objavljenih u *Nadi* bio vezan uz književnost (najčešće je bila riječ o poeziji, ulomcima iz romana, pripovijetkama i putopisima) ili književnu historiografiju, prvi osvrti na likovne izložbe u Bosni i Hercegovini, kao i osvrti na značajnije likovne izložbe u većim centrima, na značajne umjetnike ili umjetničko-historijske pravce, mada često pisani od strane nepoznatih autora, značajan su izvor za proučavanje početaka likovne kritike i esejistike u Bosni i Hercegovini. Spomenimo, kao vrijedne priloge, osvrt na drugo Venecijansko bijenale (Jakša Čedomil, „Sa međunarodne izložbe u Mlecima“, *Nada*, br. 21, 1. 11. 1897., str. 407), osvrt na pariški Salon i opis polemika oko Rodinovog *Balzaca* (Josip Marković, „Osvrt na pariski salon“, *Nada*, br. 22, 15. 11. 1898., str. 346–347), tekst o plakatima A. Muche (*Nada*, br. 4, 15. 2. 1900., str. 60–61), tekst A. G. Matoša o slikarstvu u Palais des Beaux Arts (*Nada*, br. 1, 1. 1. 1901., str. 7.; *Nada*, br. 2, 15. 1. 1901., str. 20–21), te tekst o secesiji u Beču, objavljen u posljednjem broju (D.N.P., *Nada*, br. 24, 15. 12. 1903., str. 336).
- ² Na temelju brojnih likovnih priloga o bosanskohercegovačkim prirodnim ljepotama, starim gradovima, ljudima, nošnjama i običajima, reproduciranim u časopisu *Nada*, nastali su likovni albumi iz kojih su kasnije, na prijedlog autora, slike,

crteži i grafički listovi izlagani u originalu širom Austro-Ugarske: Ewald Arndt Čeplin, *Iz umjetničke bilježnice Herceg-Bosnom*; Ljudevit Kuba, *Iz slikarske bilježnice Herceg-Bosnom*; Ivana Kobilca i Max Liebenwein, *Iz bilježnice sarajevskog slikarskog kluba*.

- ³ Doktorska disertacija Safvet-bega Bašagića objavljena je, u vlastitoj nakladi, pod naslovom *Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti I*, u Sarajevu 1912. godine. Bogata zbirka orijentalnih rukopisa Safvet-bega Bašagića (koju čine 283 rukopisna kodeksa i 496 štampanih knjiga), a koju je autor prodao 1924. godine Univerzitetskoj biblioteci u Bratislavi, upisana je 2010. godine u UNESCO-ov Registar svjetske baštine (*Mémoire du Monde*) jer su djelatnošću autora, kako stoji u obrazloženju odluke, „spašena od zaborava“ unikatna i nemjerljivo vrijedna djela orijentalno-islamske kulture iz oblasti lijepih književnosti i brojnih znanstvenih i teoloških disciplina.
- ⁴ Safvet beg Bašagić, „Dojmovi iz Secesije“, u: *Misli i čuvstva (Nove pjesme)*, vlastita naklada, Sarajevo, 1905., str. 19–21.
- ⁵ Benedikt Kuripešić, *Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku i Rumeliju 1530*, Svjetlost, Sarajevo, 1950., str. 23.
- ⁶ Od 1878. godine odjeća begova izrađivala se od

čohe plave, crvene i zelene boje, sa vezom od srmenog konca, dok je odjeća srednjeg staleža (trgovaca i zanatlija) bila od tamne čohe, sa vezom od crnog gajtana. Pojasi su kod pravoslavnog stanovništva bili crveni, kod katoličkog ljubičasti, a kod muslimanskog šareni, *muksadem pasovi*.

⁷ Safvet beg Bašagić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine (od g. 1463–1850)*, vlastita naklada, Sarajevo, 1900. (reprint: Zagreb, 1989.).

⁸ Isto, str. 116 i 117.

⁹ Mula Mustafa Bašeskija, *Ljetopis (1746–1804)*, prijevod s turskog, uvod i komentar: Mehmed Mujezinović, 2. dopunjeno izdanje, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.

¹⁰ Citirano prema: *101 sevdalinka*, priredio: Munib Maglajlić, BZK Preporod, Gradačac, 2010., str. 90. O načinu odijevanja pjeva se i u sevdalinkama: *Evo danas devet godin' dana* (isto, str. 29), *Mene dragi ostavio* (isto, str. 75), *Hasan-aga Rašljanine* (isto, str. 88), *Majka kara Šećer Salih-agu* (isto, str. 123).

¹¹ Isto, str. 33.

¹² Ćiro Truhelka, „Frigijska kapa, komad bosanske ženske nošnje“, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, VI, 1894., str. 90–92.

¹³ Toma A. Bratić, „Narodna nošnja u Hercegovini“, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, 1. 4. 1906.

¹⁴ Od iste autorice su i radovi: „Narodna nošnja u Posavini“, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, sv. 11, 1956., str. 71–93; „Narodna nošnja u Imljanima“, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, sv. XVII, 1962.; „Narodna nošnja u Hercegovini“, u: *Rad IX Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju*, Sarajevo, 1963., str. 45; „Prilog proučavanju elemenata starobalkanske kulturne tradicije u narodnim nošnjama Bosne i Hercegovine“, *Godišnjak ANU BiH*, knj. IV, Centar za balkanološka ispitivanja, knj. 2, 1966., str. 178.

¹⁵ Vidjeti: *Nada*, br. 14, 15. 7. 1895., str. 275.

¹⁶ Krajem 19. stoljeća, sve je raširenija „aladža“ i „šamaladža“ – pamučna ili svilena, prugasto tkana tkanina, tamnocrvene ili tamnoplave i bijele boje, te „atlas“, jedna vrsta svilenog satena. Od ovih su materijala izrađivane ženske ječermice i kratke ili duge anterije. Najviše su upotrebljavani čoha,

somot, aladža, šamaladža, atlas, kao i razne vrste svile i brokata, a zatim i pamučni i svileni „bez“, tj. platno. Nakon dolaska Austro-Ugarske, sve se više upotrebljavaju tvornički materijali.

¹⁷ Književnica i prevoditeljica Laura Papo Bohoreta (1891.–1942.) opisala je sefardsku nošnju u Bosni i Hercegovini: („...“) Kada putnik namjernik posjećuje Bosnu, on se divi našoj slikovitoj zemlji punoj lijepih boja, nošnji i odijela, fesova i turbana, on vidi među njima i tokada (ženske kape) u obliku broda, susreće tokade sa kičankom koje se danas mogu izbrojati i koje vrlo brzo trebaju nestati – sve ovo što ovdje spominjemo upada mu u oči. Ne sumnja i ne domišlja se stranac da su ove žene ovako obučene kćerke one grane Izraela španjolskog Jevreja, žrtve Tomasa Torquemade i mračnjaštva srednjeg vijeka.“ Vidjeti: Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni*, Sarajevo, 1931. (reizdanje: Connectum, Sarajevo, 2005.).

¹⁸ Vidjeti: *Nada*, br. 20, 15. 10. 1895., str. 381 (Mujaga Mulalić iz Livna i Grof Voss na gađalištu na Ilidži).

¹⁹ Vidjeti: *Nada*, br. 17, 1. 9. 1897., str. 338. Na str. 339 navode se imena članova bosanskohercegovačke delegacije, među kojima su bili Mehmed beg Kapetanović, sarajevski gradonačelnik, Kosta Hörmann, dvorski savjetnik, direktor Zemaljskog muzeja i urednik *Nade*, ugledni trgovac Jeftan Despić, ugledni bankar Ješua Salom, književnik Riza beg Kapetanović, itd.

²⁰ Vidjeti: *Nada*, br. 4, 15. 2. 1897., str. 79. Ibrahim beg Kapetanović za svoje zasluge bio je nagrađen medaljom IV. razreda viteškog nišana Fr. Josipa i redom željezne krune III. razreda.

²¹ Usporediti sa tradicionalnom muškom nošnjom u Hercegovini; vidjeti: Svetlana Bajić, „Tradicijska nošnja u Hercegovini na razmeđu 19. i 20. stoljeća“, javno predavanje, MFB, Sarajevo, novembar 2006. godine.

²² Fotografiju paviljona vidjeti u: *Nada*, br. 12, 15. 6. 1898., str. 188.

²³ Ovakva će se reprezentacija Bosne nastaviti i kroz arhitekturu paviljona Kraljevine Jugoslavije između dva svjetska rata. O ovome vidjeti

iznimno instruktivan tekst Aleksandra Ignjatovića pod naslovom „Periferna imperija i unutrašnja kolonizacija: jedan istorijski primjer“, *Vizura*, Sarajevo, 2/2008., str. 149–163. Tekst tematizira primjere jugoslavenskih oficijelnih paviljona Stjepana Hribara i Josipa Seissela na svjetskim izložbama u Parizu i dodatka „Bosanskog kioska“ iz 1925. i „Bosanske kuće“ iz 1937. godine, kao primjere *imperijalističkog zahvata*.

²⁴ Ova dekoracija izvedena je povodom dvadestegodišnjice dobrotvornog društva, tzv. Gospojinskog društva u Sarajevu, pod pokroviteljstvom Wilme pl. Kallay. Vidjeti: *Nada*, br. 9, 1. 5. 1903., str. 117.

²⁵ Vidjeti: Edward W. Said, *Orijentalizam*, Svjetlost, Sarajevo, 1997., str. 17.

²⁶ „Muhamedanka je kao dobrodušno, bezazleno dijete, boji se od nepoznatog i povjerenje i naklonost njezinu možeš steći samo došljednim zanimanjem s njome i s onim sitnijama koje nju interesuju. Ali ona je isto tako, kao i dijete zahvalne i nepokvarene naravi. Svakoj sitnici raduje se od srca. (...) Konverzacija je dabome dosta ograničena, ali ipak za to ne treba misliti da Muhamedanke nemaju za to sposobnosti. To nikako. Ja sam imala često prilike, da se uvjerim o oštroumlju gdje koje Muhamedanke (...)“ Wilma pl. Kallay, „O našem ženskom svijetu“, *Nada*, br. 10, 15. 5. 1895., str. 189.

²⁷ Ernst Lichtblau, student Otta Wagnera, napravio je niz akvarela i studija tradicionalne osmanske stambene arhitekture u okolici Jajca prilikom posjete Bosni 1904. godine. Te su studije objavljene u bečkom časopisu *Der Architekt* 1907. godine. Vidjeti: Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2004., str. 191.

²⁸ Rudolf Tönnies (1869.–1929.) pripremao je crteže, skice i makete osmanske arhitekture za jubilarne izložbe u Beču i Parizu. Godine 1900. uredio je interijer Istočne dvorane u Gospodskom klubu u orijentalnom stilu. U dopisu Zemaljske vlade od 24. 2. 1917. godine, a u vezi s dodjelom titule građanskog savjetnika Rudolfu Tönniesu,

stoji: „1897–1904 arhitekt Tönnies radi studije o bosanskom načinu gradnje kroz snimanje velikog broja tipova osmanske orijentalne kuće i imao je posebno zanimanje za orijentalnu unutrašnju arhitekturu i primijenjenu umjetnost radi potreba izvoza i pokušao je ovu umjetnost prilagoditi modernim potrebama.“ (ABH-ZMF-opća građa, br. 3296, š. 8.3., 1917.)

²⁹ Austrougarska uprava željela je svojim predstavljanjem u Parizu naglasiti da je za kratko vrijeme od dvadeset godina učinila mnogo na poboljšanju privrede, ekonomije, prometa, obrazovanja i kulture u Bosni i Hercegovini, pa je ovaj paviljon, nimalo slučajno, bio smješten između austrijskog i ugarskog izložbenog dijela, što je odražavalo poseban položaj Bosne u Carstvu. Novi režim bio je posebno ponosan na predstavljanje državnog školstva u Bosni i Hercegovini (osnovnog, srednjeg i zanatskog) te su bili izloženi radovi đaka zanatskih i stručnih škola u drvetu, metalu, te radovi djevojačkih škola (vezovi, čipkarstvo i narodne nošnje). Na pariškoj izložbi izlagale su i državne radionice: Središnja radionica Vlade u Sarajevu, Vladine radionice za inkrustraciju u Foči i Livnu, Vladina radionica za tkanje ćilima u Sarajevu i Fabrika beza i veza u Sarajevu. Bosansko ćilimarstvo i tkanje dobilo je šest priznanja, od toga jednu zlatnu i jednu srebrenu medalju. Bosanske tkalje i vezilje te bosanske zanatlije obučeni u narodne nošnje izrađivali su svoje predmete u bosanskom paviljonu.

³⁰ Vidjeti: *Nada*, br. 8, 15. 4. 1900., str. 121. Fotografija kule Gradašćevića reproducirana je u *Nadi*, br. 8, 15. 4. 1900., str. 121.

³¹ Mucha je i autor plakata za bosanski paviljon. On ga je kreirao na tipičan način za to vrijeme: djevojka u narodnoj nošnji sa predmetima visokog zanatlijskog umijeća u rukama. I Panek i Mucha bili su nagrađeni za svoj rad zlatnom i srebrenom medaljom.

³² Tako će 1911. godine muslimanski zastupnici u Saboru, u težnji očuvanja „islamskih vrijednosti“ i morala, izglasati odredbu da muslimanska ženska djeca nisu obavezna pohađati školu. Na porazne

posljedice takvih stavova gorljivo se osvrtao upravo Safvet-beg Bašagić u listu *Behar*, naglašavajući važnost obrazovanja upravo za zaštitu islamskih kvaliteta i vrijednosti. Vidjeti: Mirza Safvet, „Sto i jedan hadisi šerif“, *Behar*, br. 12, 15. 10. 1903., str. 177–179.

- ³³ Narodna skupština Republike Bosne i Hercegovine 29. 9. 1950. godine donosi zakon o zabrani nošenja zara i feredže. U članu 1. spomenutog zakona stoji: „Izražavajući želje narodnih masa, radnih kolektiva i masovnih organizacija, a u cilju da se otkloni vjekovna oznaka potčinjenosti i zaostalosti žene muslimanske, da se olakša ženi muslimanki puno korištenje prava izvojevanih u Narodno-oslobodilačkoj borbi i socijalističkoj izgradnji zemlje i da joj se obezbijedi puna ravnopravnost i šire učesće u društvenom, kulturnom i privrednom životu zemlje zabranjuje se nošenje zara i feredže i svako pokrivanje lica žene. Član 2: Zabranjuje se prisiljavanje ili nagovaranje žene da nosi zar i feredžu, odnosno pokriva lice kao i svaka druga radnja usmjerena na podržavanje nošenja zara i feredže i pokrivanje lica žene. Član 3: Kazniće se do 3 mjeseca lišenja slobode ili novčanom kaznom do 20 000 dinara: a) ko nosi zar ili feredžu, odnosno pokriva lice, b) ko od svojih ukućana zahtijeva da nosi zar ili feredžu, odnosno pokriva lice. Član 4:

Kazniće se lišenjem slobode sa prinudnim radom do 2 godine ili novčanom kaznom do 50 000 dinara:

a) ko silom, prijetnjom, ucjenom ili drugim sličnim sredstvima nastoji da se nosi zar i feredža, odnosno pokriva lice žene, b) ko, zloupotrebjavajući vjerska osjećanja, koristeći predrasude i zaostalost ili na bilo koji drugi način, vrši propagandu da se nosi zar i feredža, odnosno pokriva lice žene.“ (*Službeni list Narodne republike Bosne i Hercegovine*, broj 32/50, god. VI, 5. 10. 1950., str. 427–428.)

- ³⁴ Kada je reis-ul-ulema Džemaludin Čaušević odobrio nošenje „kapa se strehom“ muslimanima koji su služili austrougarsku vojsku, tvrdeći da islam svojim sljedbenicima ne zabranjuje nošenje ovakvih kapa niti propisuje neku posebnu nošnju za muslimane, dolazi do ogromnih polemika. Najglasniji protivnici ovakvih stavova bili su tradicionalni muslimanski krugovi. Dževad-beg Sulejmanpašić objavio je 6. 10. 1925. godine u *Jugoslovenskom listu* tekst „Za šešir, a protiv fesa“, kao odgovor izvjesnom O.K., koji ga je dva dana ranije, u istom listu, u tekstu pod naslovom „Protiv šešira“ optužio da se stavio u kampanju uvođenja šešira među bosanskim muslimanima, smatrajući to nedopustivim za vjerska osjećanja. Vidjeti detaljnije u: Adnan Jahić, *Hikjmet – riječ tradicionalne uleme u BiH*, BZK Preporod, Tuzla, 2004., str. 20.

CLOTHING CULTURE IN BOSNIA AND HERZEGOVINA
AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY:
ROLE AND SIGNIFICANCE OF ILLUSTRATIONS IN *NADA*
MAGAZINE (1895-1903)

AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ, PHD
UNIVERSITY OF SARAJEVO

- At the turn of the 20th century, Bosnia and Herzegovina witnessed a particular mixture of cultural and civilizational circles, namely *a la turca* and *a la franga*. This unique and interesting cultural phenomenon, which emerged in the midst of the specific historical circumstance in the B&H territory when the old (Ottoman) administration was succeeded by the new one (Austro-Hungarian), left its specific mark on architecture, applied arts, design and clothing practices. Foreign travel writers, architects and painters of the Bosnian Autonomous Government showed a great interest in topics ranging from the oriental interpretations of Bosnia and Bosnian population to the professional interests in the formation of the so-called Bosnian architectural style. This presentation gives special attention to the role and significance of pictorial and textual material published in *Nada* magazine in order to present and interpret this particular style which occurred in various contexts – from decoration of Bosnian pavilions at international exhibitions (Budapest, 1896; Brussels, 1897; Vienna, 1898; Paris, 1900) to everyday clothing practices related to work or leisure time. *Nada* was an illustrated literary magazine for education, entertainment and art which was published from 1895 to 1903. Artistic contributions by the painters of the Autonomous Government and the Sarajevo Painters Club (E. A. Čepelin, Leo Arndt, Maximilian Liebenwein and Ivana Kobilca) added distinctive value to the magazine. Their paintings, drawings and prints show, among various topics, a considerable interest in the ways the local population dressed at the time, making them the main source for this research. Publication of these illustrations in *Nada* magazine was concurrent with the activities of the recently opened National Museum of B&H and the government's effort to systematize, classify and evaluate ethnographic material.

POKUŠAJ REKONSTRUKCIJE KULTURE ODIJEVANJA DUBROVNIKA U 15. I 16. STOLJEĆU

DR. SC. KATARINA NINA SIMONČIČ
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

- ▶ U 15. i 16. stoljeću na europskim zemljopisnim kartama Dubrovnik predstavlja značajnu trgovačku luku, te grad u kojem se susreću i prožimaju kulture Istoka i Zapada. U tom ozračju oblikovala se renesansna kultura življenja koja je prožela kako filozofiju, književnost, umjetnost tako i odijevanje. Kultura odijevanja Dubrovnika bila je izraz mediteranskog renesansnog duha i rezultat kulturnog ozračja. Odjeća vlastele, građana i pučana, zahvaljujući bogatoj trgovini, bila je prožeta utjecajima talijanske, španjolske i engleske mode, no istovremeno se oblikovao autohtoni odjevni izraz čije je elemente do danas sačuvala tradicija. O dubrovačkom odijevanju 15. i 16. stoljeća pišu mnogobrojni onodobni kroničari. Uspoređujući talijansko slikarstvo tog doba s dubrovačkim, pokušava se, uz konzultiranje dubrovačke arhivske građe, rekonstruirati kultura odijevanja Dubrovnika, te ukazati na specifične oblike i tkanine po kojima se Dubrovnik 15. i 16. stoljeća isticao među ostalim gradovima i time oblikovao prepoznatljiv odjevni identitet.



CESARE VECELLIO
VENECIJANKA POSVIJETLJUJE KOSU U ODJEVNOM
PREDMETU SCHIAVONETTI, 1590.



TIZIANO
LA SCHIAVONA. 1510.

15. i 16. stoljeće predstavljaju tzv. *Zlatno razdoblje*¹ Dubrovnika, obilježeno visokim dostignućima u polju znanosti, književnosti, filozofije i umjetnosti. No, bogato kulturno i društveno ozračje pridonijelo je i razvoju mode te kulture odijevanja. Renesansni Dubrovnik, na sjecištu sredozemnih putova Istoka i Zapada, svoju moć mogao je zahvaliti trgovini, brodogradnji i tekstilnoj proizvodnji. Mnogobrojni stručni nazivi područja Dubrovnika – kako u brodogradnji i urbanizmu, tako i u modi – izvedeni su iz onodobnog dubrovačkog dijalekta ili starotalijanskoga jezika, te su pokazatelj autohtonih kulturnih dostignuća. Primjerice, dubrovačke ljetnikovce spominje venecijanska šaljiva pjesmica: „*quattro stanze, un salone, è la casa d'un Schiavone...*“ (tj. četiri sobe, jedan salon – to je kuća Slovina /Hrvata).² „Schiavone“ je bio starotalijanski naziv za Hrvate s područja Dalmacije i jednog dijela Istre. Upravo se izvedenice tog naziva učestalo

koriste za odjevne oblike (*schiaivono*), tkanine (*schiaivonetti*) i načine nošenja haljine (*alla schiaivonetti*) s područja Dubrovnika i Dalmacije, a njihova prisutnost na Zapadu svjedoči o značajnom doprinosu hrvatske kulture odijevanja europskoj modi 15. i 16. stoljeća. Kultura odijevanja i moda bile su prožete utjecajima Istoka i Zapada. Modni su noviteti u Dubrovnik dolazili trgovačkim putovima. Osim stranih trgovaca, domaći (dubrovački) trgovci prodaju odjevne predmete iz Italije, Francuske, Engleske i Španjolske te iz gradova Istoka. U Dubrovniku su boravili i mnogobrojni strani putopisci, veleposlanici, obrtnici, učitelji te vojnici, koji su svojim odjevnim izgledom pridonijeli šarolikoj paleti modnih stilova dubrovačkih ulica.³ No grad, unutar zidina ali i na sjecištu kultura, oblikovao je autohtoni modni izraz djelomično kao odgovor na povijesna zbivanja Zapada, te s ciljem da ukaže na kontinuirano postojanje vlastite kulture. Značajan doprinos u rekonstrukciji odjavnog izgleda određenog stilskog razdoblja, uz arhivsku građu i sačuvane odjevne artefakte, imaju slikarska djela. Ona vjerno svjedoče o osnovnim načelima oblikovanja odjavnog oplošja, kakva su bila, primjerice, u razdoblju renesanse i manirizma. Čak se osnovna načela prisutna u umjetnosti – npr. u renesansi: sklad, harmonija, proporcionalnost – mogu prepoznati i u oblikovanju odjavnog oplošja. Iz tog razloga povijesni pregledi odijevanja na Zapadu opisuju 15. i 16. stoljeće kao „modu renesanse“ te „modu manirizma“.

0 IZVORIMA

Gore navedenu klasifikaciju u svome je pregledu upotrijebio i François Boucher.⁴ Rekonstrukciju mode renesanse i manirizma Zapada on temelji na sačuvanim odjevnim artefaktima, arhivskoj građi, posebice trgovačkim spisima, zakonima, službenim te privatnim korespondencijama, kao i ostaloj sačuvanoj dokumentaciji. Pisane

izvore upotpunjuje sa slikarskim djelima umjetnika pojedinih perioda, kako bi vizualno dočarao modu određenog stilskog razdoblja. Ne analizira samo osnovne značajke odjevnog predmeta, tj. njegov oblik, konstrukciju, boju i vrstu tkanina, već odjevni predmet i modu sagledava kao pokazatelje društvenih promjena. Modni odjevni predmet tretira kao vizualni kôd vremena i prostora. Iz tog razloga, opis temelji na povijesnim zbivanjima koja su obilježila određeno razdoblje, od gospodarskih promjena, utjecaja trgovine, religije i ratovanja do tehnoloških, umjetničkih i znanstvenih dostignuća. Na Zapadu je *moda renesanse* bila uvjetovana razvojem trgovačkih centara, manufakturne proizvodnje i razvoja gradova u kojim se oblikuje specifični modni izraz temeljen na skladu i harmoniji odnosa tijela i odjevnog oplošja. Razdoblje manirizma, s druge strane, Boucher promatra kroz prizmu društvenih promjena, posebice vjerskih, u kojima su protestantizam i španjolska inkvizicija imali značajnu ulogu na odnos tijela i odjevnog oplošja. Španjolska inkvizicija, u uvjerenju da grijeh ulazi kroz pore na koži, upućivala je vjernike da zaštite i pokriju svoje tijelo. Poticala je duhovne vrijednosti, skromnost i poniznost, osnovne vrline društva koje su se trebale izraziti i kroz odijevanje. Uvode se „zakoni protiv raskoši“, koji su zabranjivali skupocjene tkanine i raskošne odjevne oblike. S druge strane, protestantizam je skroman i ponizan duh u odijevanju nastojao iskazati favorizirajući crnu boju kao kontrast crvenoj odori Pape.⁵ Nesvjesno utječu na modu kraja 16. stoljeća, kojoj je osnovno obilježje bilo negacija boje⁶ i tijela putem odjevnog oplošja.⁷ Boucher potkrjepljuje ta načela analizirajući odjeću u slikarstvu talijanskih, španjolskih, engleskih, francuskih, njemačkih i nizozemskih umjetnika.

Djelomično slična načela afirmacije i negacije tijela putem odijevanja bila su prisutna i u

Dubrovniku. Za pokušaj rekonstrukcije kulture odijevanja Dubrovnik 15. i 16. stoljeća od velikog značaja bila je prije svega interdisciplinarna metoda istraživanja koju je primijenio Boucher koristeći se različitim izvorima. U radu je bilo potrebno naglasiti važnost Dubrovnik kao sjecišta trgovačkih putova Istoka i Zapada. Upravo francuski povjesničar Fernand Braudel, u svojoj knjizi *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949.),⁸ povijest Sredozemlja sagledava kao dinamično područje trgovačkih putova, zahvaljujući kojima se kulture prožimaju te nastaju novi kulturni oblici.

No, polazište za istraživanje dubrovačke kulture odijevanja i mode bili su zapisi onodobnih stranih kroničara, nastali za vrijeme njihovog boravka u Dubrovniku, poput zapisa Filipa de Diversisa,⁹ učitelja dubrovačke mladeži u razdoblju od 1434. do 1441. godine. Rođen u Lucci, Diversis je u svom opisu Dubrovnik 15. stoljeća obuhvatio vlastelu, pučane te njihove lijepo odjevene žene, redovnike, službenike, sluškinje i slugu, seljake iz dubrovačke okolice, trgovce pristigle odasvud, te hodočasnike. Povijest Dubrovnik 16. stoljeća na latinskom jeziku zabilježio je dominikanac Serafino Razzi¹⁰ u knjizi *La storia di Ragusa* (1595.).¹¹ Serafino Razzi govori o podjeli dubrovačkog društva na plemiće/vlastelu, građane i puk. Uočava jasnu distinkciju između muške i ženske odjeće. Donosi podatke o odijevanju plemića, građana i pučana, te ukazuje na prisutnost „dubrovačkog načina“ odijevanja, ali i na popularnost venecijanske te firentinske mode. Njihovi zapisi upotpunjeni su izvorima dubrovačkog arhiva, koje je u svom znanstvenom istraživanju obrađivala povjesničarka Zdenka Janeković-Römer, a obuhvaćaju bilješke sa suđenja, trgovačke papire, zapise o mirazu, oporuke, zakone protiv luksuza i ostale zakone. Na temelju obrađene građe bilo je moguće postaviti temelje za

SPOSE NON SPOSATE



CESARE VECELLIO. PLEMKINJA IZ VENECIJE I SLUŠKINJA KOJA ZA RAZLIKU OD DUBROVAČKE HODA IZA GOSPODARICE, 1590.

rekonstrukciju kulture odijevanja i mode perioda 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku.

Istraživanja navedenih autora u radu se nastoji potkrijepiti likovnim izvorima dubrovačkih (Nikola Božidarević, Lovro Dobričević) te talijanskih i njemačkih slikara. Upravo domaći renesansni slikari koriste u svojim djelima specifične odjevne oblike ovoga područja,

poput ogjavlja i obuće opisane kod onodobnih kroničara. No temeljni likovni izvor bila je knjiga Cesarea Vecellia (1521.–1601.) iz 16. stoljeća, sa zanimljivim prikazima odjeće. Samo u razdoblju od 1520. do 1610. na tržištu se našlo preko dvjesto knjiga s prikazima odjavnog izgleda. Modu, koja se razlikovala s obzirom na zemljopisne odrednice te je bila sklona promjenjivosti, oduševljenobilježeonodobniumjetnicinasvojim putovanjima.¹² Najpoznatije među publiciranim djelima svakako je ono Cesarea Vecellia. Vecellio donosi petsto ilustracija, načinjenih tehnikom drvoreza, s prikazima modnih oblika različitih zemalja¹³ te različitih društvenih slojeva,¹⁴ uz pisani komentar autora. Područje Hrvatske se u Vecelliovom pregledu nalazi u poglavlju „Istočna Europa i Turska“. Odjeća je opisana riječima i nazivima crteža: *Giovanetta Ragusea*, *Dalmatina o Schiavona*, *Dalmatino o Schiavone*, *Çapo di Euscocchi*, *Crovatto*, *Dalmatina da Cherso*, *Ungaro Croato nobile*. Među navedenima su za rekonstrukciju mode Dubrovnika neophodni Vecelliovi prikazi *Mlade Dubrovkinje* te *Dalmatinca*, a u rekonstrukciji se koriste i njegovi prikazi venecijanske te firentinske mode, često spominjane u dubrovačkim dokumentima. Autor se u opisu dotiče i vrste tkanina. Proizvodnju dubrovačkih tkanina od 13. do 15. stoljeća detaljno je obradila Dušanka Dinić Knežević.¹⁵ No kao svjedok trgovine modnih tkanina pojavljuje se i arheološko nalazište trgovačkog broda kod otoka Gnalić kraj Biograda, koji vremenski pripada kraju 16. stoljeća. 45 metara damastne tkanine bogate ornamentike i crvene sjajne boje rijedak je primjer sačuvane veće količine tkanine s morskog arheološkog nalazišta te ujedno pokazatelj modnog stila 16. stoljeća.

Naglasak ovog rada je na *pokušaju* rekonstrukcije kulture odijevanja i mode 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku. Razlog za to da se radi *samo o pokušaju* nalazi se u nedovoljno sačuvanim odjavnim artefaktima te se *rekonstrukcija* temelji

u većoj mjeri na pisanim i likovnim izvorima. No zato mali broj sačuvanih materijalnih artefakata ukazuje na kvalitetne primjere prožimanja kultura Istoka i Zapada, poput *misnice* iz 15. stoljeća, koja je izrađena od prekojenog *kaftana*,¹⁶ na koji su nadodani katolički simboli, uz još uvijek vidljiva arapska slova. Također treba biti spomenuta i dubrovačka čipka, *point de Raguse*,¹⁷ specifične ornamentike, koja pripada među najstarije primjerke i otvara pitanje porijekla već valorizirane venecijanske čipke.

Potrebno je osvijetliti i dva pojma koja se učestalo koriste u radu, a to su „kultura odijevanja“ i „moda“. U Klaićevom *Rječniku stranih riječi* navodi se da „moda“ potječe od latinske riječi „modus“ = *način*, tj. iz francuskog „la mode“ = *moda, način*, što se odnosi na ono što odgovara ukusu vremena, naročito u pogledu odijevanja i običaja. „Moda“ bi, dakle, bio naziv za prolazne oblike svakidašnjice, ali ne samo u odijevanju, već i u svim drugim vidovima čovjekove ekspresije, npr. u umjetnosti i filozofiji. Tako je osnovna karakteristika mode – promjenjivost, prolaznost, nestalnost. Unutar mode ima više *stilova*: primjerice, jutarnji, dnevni, večernji. Jedno stilsko razdoblje također može imati i različita ishodišta – poticaje za modu. Tako npr. moda može imati različita obilježja: orijentalna, nacionalna, slobodna, konzervativna. Termin „kultura odijevanja“ označava puno širi aspekt. Nju obuhvaća ozračje u kojem određeni modni stil nastaje, a osim modnih u nju ulaze i *anti-modni*¹⁸ elementi. Kultura odijevanja tretira se poput rituala odijevanja u jednom povijesnom razdoblju. Ona je ujedno sociološki i antropološki fenomen, rezultat društva u kojem postoje određena društvena pravila kojima pojedinac želi pripadati. Kako bi se odjeća u potpunosti shvatila, valja potanko analizirati vrijeme, prostor i kulturno ozračje u kojem ona nastaje. Poput umjetnosti, ona je najosjetljiviji pokazatelj društvenih, političkih i kulturnih promjena.



CESARE VECELLIO
GIOVANETTA RAGUSEA, 1590.

KULTURA ODIJEVANJA I MODA 15. STOLJEĆA U DUBROVNIKU

Moda 15. stoljeća na Zapadu obilježena je snažnim promjenama. U odijevanju postoji jasna distinkcija između spolova, usavršava se konstrukcija koja sada postaje zahtjevnija te omogućava da odjevno oplošje prijanja uz tijelo. Osnovno obilježje mode, njezina promjenjivost, očituje se u oblikovanju modnih rukava koji u nekoliko godina mijenjaju svoj oblik, počevši od „pucanja“ rukava na različitim mjestima kroz koja izviruje košulja, stvarajući dinamičan efekt. Odjeća se razlikuje od grada do grada, a u društvu predstavlja statusni simbol. Modni

noviteti dostupni su samo višim društvenim slojevima dok ih niži u jednostavnim oblicima nastoje pratiti. U Dubrovniku je bila prisutna mletačka i firentinska moda, dok se pariški modni stil smatrao razmetljivim, zaključuje Zdenka Janeković-Römer.¹⁹ Odijevanjem se u 15. stoljeću u Dubrovniku nije iskazivalo statusno razlikovanje, kao što je to bilo uvriježeno u ostalim gradovima Mediterana. Razlikovanje putem odjeće, kao odraz društvenog statusa, postaje značajnije obilježje Dubrovnik tek u 16. stoljeću.

Prema Razziju, Dubrovnik u 15. stoljeću ima oko 30 000 stanovnika te 47 crkava. Padom Bosne, 1463. godine, Turci su zaprijetili dubrovačkoj samostalnosti. No mudra politika Otomanskog carstva ostavila je Dubrovnik na slobodi, pretvorivši ga u svoj „prozor prema Zapadu“. Upravo kroz Dubrovnik prolazili su najznačajniji trgovački putovi s Istoka prema Zapadu i obrnuto. Tako dubrovački trgovci iz Italije izvoze prema Istoku svileni baršun, damast i brokate, vunene tkanine iz Španjolske i Engleske,²⁰ te raznovrsne tkanine iz Nizozemske. S Istoka uvoze svileni damast, pamuk, svilu protkanu zlatnim nitima, određene odjevne oblike poput *anterije*, *čakšira*, *dimija* i *kaftana*. Iz Bosne prosljeđuju robu²¹ na europske dvorove: u Francusku, Englesku i Italiju.

Intenzivna mreža trgovačkih putova tkaninama na Sredozemlju potaknula je razvoj nove gospodarske grane – tekstilne manufakture. U Dubrovniku je proizvodnja vune postojala još od 13. stoljeća, no kako bi se podigao standard i usavršila proizvodnja modnih tehnika tkanja, tako popularnih u Italiji, dubrovačka vlast u 15. stoljeću poziva Pietra Pantellu iz Firence. On je svojim dolaskom oplemenio proizvodnju vunениh tkanina, otvorivši radionicu za tkanje, bojanje i doradu. Boje za tkanine dijelile su se na skupocjene (*ars maior*) te jeftinije (*ars*

minor). Modne dubrovačke boje bile su sve nijanse plave, zelene i crvene,²² dok se njihov intenzitet postizao dodavanjem životinjske krvi u pigment. U prvoj polovici 16. stoljeća Dubrovčanin Nikola Lukarević otvara i radionicu svile, dok se dubrovački slikar Mihajlo Hamzić s bratom Jakovom bavi trgovanjem tkaninom i kožom između Dubrovnik i talijanskih gradova. No tkanine proizvedene u dubrovačkim manufakturnim radionicama bile su prisutnije na domaćem tržištu. Značajniji izvoz bilježe vunene crvene tkanine niže kvalitete (*rasse, sarze, grissi*).

Na kulturu odijevanja tog perioda utjecala je i vjerska podjela Sredozemlja. Na Istoku je vladao Islam, a na Zapadu katoličanstvo. Dubrovnik je, kao katolički grad, odjevnim izgledom pratio modne stilove katoličkih gradova Zapada. No izvori također bilježe da su vlastela i građani naručivali tkanine, orijentalne modne dodatke i oblike s Istoka. U Dubrovniku su se odjevni elementi Istoka i Zapada isprepleli, stvorivši novu odjevnu kulturu koja se u nekim segmentima zadržala sve do danas kroz tradicijsko odijevanje.²³ Filip de Diversis primjećuje da su Dubrovčanke u prvoj polovici 15. stoljeća u odijevanju pobožne i skromne, a da se mlade djevojke u javnosti ne pojavljuju sve dok ne uđu u brak.²⁴ Slično primjećuje i Braudel, ali on smatra da je neprisutnost žena na ulici odraz utjecaja s Istoka, dok Zdenka Janeković-Römer otkriva da se radi o *kodeksu časti*, prisutnom na čitavom Sredozemlju, u kojem je javni prostor, tj. *mediteranski trg*, rezerviran isključivo za muškarce, a žene se, brinući se za domaćinstvo, više zadržavaju unutar kuće.²⁵ Na ulici su žene išle ravno svojim putem, bez zastajkivanja, i obavezno u pratnji muškaraca iz obitelji ili pak sluškinje koja je morala ići ispred njih,²⁶ „kako gradski neotesanci i seljačine ne bi došli s njima u doticaj“.²⁷ No Diversisovu tvrdnju o skromnosti u odijevanju treba prihvatiti oprezno, s obzirom

na sastav miraznih škrinja tog perioda, koje su uključivale svilene i pamučne ogrtače, odjeću od brokata i baršuna, nakit od bisera i zlata, zlatne pojaseve, haljine i oglavlja ukrašene zlatovezom, dragim kamenjem i biserima. Oporuke iz prve polovice 15. stoljeća spominju svilene haljine s ukrasnim resama i pucetima od bisera, grimizne ogrtače s resama od bisera, nakit i skupocjene tkanine.²⁸ Talijanski i francuski kroničari prve polovice 15. stoljeća zamjećuju da ne postoji staleška razlika u odijevanju među vlastelom, činovnicima i trgovcima. Svi se odijevaju u fina sukna, svilu, krzno i tkanine bogatog kolorita, s posebno omraženim dugim rukavima. Diversis – nakon primjedbe o skromnosti dubrovačkih žena u odijevanju, koja je možda zabilježena u njegovoj želji da istakne kvalitetne duhovne osobine Dubrovčanki – donosi i podatak da su se trgovci natjecali vlastelom u raskoši: „Svi koji mogu za sebe i za gospođe izrađuju gizdavu i vrijednu svilenu i vunenu odjeću. Haljine gospođa vrlo bogato ukrašavaju draguljima, skupocjenim biserima, srebrom i zlatom.“²⁹ Tu karakteristiku 15. stoljeća istaknula je i Zdenka Janeković-Römer u svojoj knjizi *Maruša ili suđenje ljubavi*, referirajući se na Benedikta Kotruljevića.³⁰ Kotruljević spočitava dubrovačkim građanima da nose skupocjeniju odjeću od dubrovačke vlastele. U osudi Dubrovčana išao je i dalje, ustvrdivši da je obišao Italiju i velik dio svijeta, a ni u jednom gradu nije vidio kult odijevanja suprotan dobrim običajima, štedljivosti i staleškim razlikama kao što je to slučaj u Dubrovniku, među vlastelom, činovnicima i trgovcima. U napadu zgražanja uspoređuje Dubrovčane s prodavačima ženskih haljina, magarcima osedlanim sedlom, luđacima. Njegovo zgražanje proizlazi iz činjenice da je odjeća u to vrijeme bila prije svega znak društvenih razlika, što se moralo poštovati.³¹ U modnom izrazu muškog odijevanja prevladavao je stil talijanskih gradova, posebice Venecije i Firence, o čemu svjedoči likovni prikaz donatora³² s Poliptiha iz 1448. godine, rada Lovre



CESARE VECELLIO
SCHIAVONE - DALMATINO, 1590.

Dobričevića (1420.–1478.), danas u muzeju Dominikanskog samostana u Dubrovniku. Donator je odjeven u bijelu košulju koja se nazire na orukavlju i vratnom izrezu tamnog haljetka dugih rukava, preko kojeg je stavljen kratki gornji haljetak crvene boje s otvorima za ruke. Odjevna kompozicija uključuje i uske crvene nogavice.

Plemkinje i građanke nosile su haljine od skupocjenih tkanina, bogatog ukrasa od bisera, najčešće u zelenoj, crvenoj, plavoj i smeđoj boji. Obavezno je oglavlje kod obiju predstavnica

društvenog staleža, kao i nakit koji je ovisio o financijskim mogućnostima.³³ Obilježje udatih građanki bio je vjenčani prsten, dok plemkinja nosi naušnice *obozi* koje se nisu provlačile kroz ušnu resicu već su visjele na srebrnom lančiću sa strane uha.³⁴ Siromašne žene odijevale su haljine od grubog sukna, jednostavnih oblika. Zdenka Janeković-Römer je istraživala brojne dubrovačke odredbe i zakone te otkrila da je tijekom 15. stoljeća vlast Dubrovačke Republike sve više zadirala u privatnost svojih građana. Prema potrebi, vlast je odlučivala koji su brakovi poželjni, a koji nisu te koliki mora biti miraz za te brakove. Nerijetko su gradska vijeća raspravljala o duljini nečijeg ogrtača i rukava.³⁵ U poglavlju „Red i mir’ u garderobnim ormarima građana“ autorica nas upoznaje sa zakonima protiv raskoši koji su se zaredali u mnogim europskim gradovima već od 1300. godine, a promatra ih iz perspektive odnosa vlasti i privatnosti građana. Upozorenja protiv raskoši prvo su dolazila iz krila Crkve, preko riječi propovjednika koji su političke i društvene neredove povezivali sa ženskim odijevanjem. Žudnju za raskošnim odijevanjem i kićenjem poistovjećivali su s drugim oblicima žudnje, koji vode svakojakom neredu. No odredbe se u najvećoj mjeri odnose na žensku odjeću i nakit. Autorica ukazuje na to da su žene bile osobito osjetljive na društveno značenje odjeće, jer su im druge potvrde statusa bile uskraćene ili bitno ograničene. Također, ženska je odjeća imala veliko značenje za ugled muža i čitavog roda. Odjeća je u drugoj polovici 15. stoljeća jasno označavala status i društvene granice, te je time bila u službi društvenog reda. Prema tome, i raskoš je imala važnu društvenu ulogu, jer je potvrđivala položaj obitelji u zajednici. No, vlastima se nije uvijek sviđalo takvo isticanje pojedinaca i obitelji. Raskošne obrube, zlatne vrpce, brokatne tkanine i niske bisera dubrovački su zakonodavci povezivali s problemom javnog nereda i proglašavali ih opasnošću za dobrobit grada. Zakonskim

zabranama i propisima htjeli su potaknuti građane na štednju, umjerenost i skromnost, te iskorijeniti lakomost i rasipnost.³⁶

KULTURA ODIJEVANJA I MODA 16. STOLJEĆA U DUBROVNIKU

U 16. stoljeću na mapi Sredozemlja Dubrovnik je bio značajan grad u kojem su boravili pripadnici različitih kultura i različitih profesija kao što su trgovci, vojnici, učitelji, diplomati... Dubrovnik je bio „pun različitih naroda, koji su inače bili neprijatelji te različiti po jeziku, odjeći, vjeri...“³⁷ Osnovna karakteristika glavne dubrovačke ulice, Straduna, bila je raznolikost modnih stilova koji su dolazili sa Zapada te tkanina i odjevnih oblika s Istoka.

No najznačajniji utjecaj na modu prve polovice 16. stoljeća u Dubrovniku imali su „zakoni protiv raskoši“, koji su se intenzivnije počeli provoditi već potkraj 15. stoljeća. 1515. godine su se postrožili, uz zabrinutu tvrdnju da luksuz dovodi grad do propasti. Zabranjuju se brokatne i svilene tkanine (osim za izradu rukava i za svadbenu odjeću), ukrasi u obliku zlatnih resa, a težina bisera, zlatnih vrpce i pojaseva je ograničena. Kasnije su zabranjeni zlatni i srebrni ukrasi za kosu, lančići, zlatovez i skupocjena krzna. Zakonodavci su mislili ozbiljno, o čemu svjedoče kazne od godinu dana zatvora za pučane i pet godina gubitka službi i privilegija za vlastelu. Nije im smetala samo skupoća odjeće, već i novi krojevi, o čemu svjedoče slučajevi zapljene dugih ogrtača širokih rukava, u kakav je odjenut donator Orsat Đurđević, prikazan na *Pali obitelji Đorđić* iz 1513. godine, djelu Nikole Božidarevića (1460.–1517.), danas u muzeju Dominikanskog samostana u Dubrovniku. Prikazani donator u ruci drži tamnu okruglu venecijansku kapu. Široki ogrtači skraćivali su se i sužavali na dubrovačku mjeru. Isti stav iskazuje i odredba iz 1516. godine, koja kaže da žene u Dubrovniku mogu nositi samo haljine i ogrtače „na dubrovačku“, a

ne „*aliquas novas fogias*“. Posebice zabranjivana od vlasti bila je firentinska te pariška moda.³⁸ Ako bi netko s putovanja donio komad zabranjene odjeće, morao ju je predati u roku od petnaest dana. Žene koje su odijevale *modne novitete* bile su adekvatno kažnjene. Zabranjivalo se nošenje grimiznog ogrtača, biserima izvezenih rukava i zlatnih pojaseva na čak pet godina. Tiziano Vecellio (1488.–1570.) na svojoj kompoziciji *La Schiavona* iz 1510. prikazuje građanku u tamnocrvenoj haljini od gruboga sukna, širokih rukava koji „pucaju“ po dužini te otkrivaju bijelu košulje. Od nakita je prisutna jedino zlatna dvostruka ogrlica, dok je bogati pojas zamijenjen pojansom od plave tkanine. Raskoš se nazire u velikoj količini utrošenog materijala na rukavima te u prozračnom pamučnom ili svilenom velu protkanom zlatnim nitima, koji se naručivao s Istoka. Kombinacija modnog oblika haljine sa Zapada i prozračnog vela s Istoka oblikovana je u duhu prožimanja tih dviju kultura unutar dubrovačkih zidina. No, pored toga, njegovao se vlastiti modni izraz kroz umjereno i starinsko odijevanje „na dubrovačku“, koje je u svom opisu primijetio i Serafino Razzi. Ono je bilo oznaka odjevnog koda za red i vrlinu, dok se u modnim novostima očitovala društvena raskalašenost i propast.

Kada se radilo o ženama, na temelju odjeće mogla se procjenjivati njihova čestitost: smatralo se da se vrlina iskazuje skromnošću, a porok raskošju odjeće. Svrhu ovih zakona Zdenka Janeković-Römer vidi u političkim razlozima, prije svega u smišljenom izdvajanju plemstva, kojega su se zakoni prvenstveno ticali. Viđeni na taj način, zakoni protiv raskoši mogu se smatrati promicanjem republikanskih vrлина plemstva i potpornjem jasnih društvenih razlika. Za zakonodavce „odjeća je bila metafora socijalnog statusa, odnosno način reguliranja odnosa među ljudima“, kako ističe ova autorica.³⁹

Moda Dubrovnika druge polovice 16. stoljeća odjećom negira tijelo, na što je značajan utjecaj imao španjolski modni stil koji u Dubrovnik dolazi preko Venecije. Negacija tijela odjećom, prvo prisutna na dvoru Filipa II. (1527.–1598.), a zatim i u prijestolnicama ostatka Europe, bila je rezultat španjolske inkvizicije, osnovane u svrhu održavanja katoličkog pravovjerja. Otkriveno tijelo smatralo se izvorom grijeha. Osim što potiče požudu i strast, vjerovalo se da grijeh zarobljava ljudsku dušu ulaskom kroz pore na koži. Iz tog razloga potrebno je zaštititi „vrata grijeha“, pokriti ih, te odjećom negirati tijelo, kako se ne bi izazvalo neumjesne misli. U Dubrovniku u drugoj polovici 16. stoljeća, sudeći prema iskazu Philippea de Fresne-Canayea, kao odraz oštrijih zakona, žene (građanke) uglavnom su nosile neku grimiznu ili crvenu tkaninu s gustim naborima „povezanim iznad grudi“, a samo su im rukavi od svile s ukrasom zlatnih puceta. Putnicima naviknutima na raskoš gradova iz kojih su dolazili skromna dubrovačka moda nije se činila lijepom. Slično mišljenje imao je i Edmond Cleray koji spominje i nekakvu „piramidu“, visoku stopu i pol, koju su žene nosile na glavi.⁴⁰ Serafino Razzi opisuje da su se plemkinje odijevale u crno, te da su nosile bijeli veo koji je stajao „pola lakti“⁴¹ ispod čela“ te nije dopuštao da im itko vidi lice, niti su one mogle vidjeti ičije lice, osim kad bi podigle glavu. Ispred njih su hodale služavke olakšavajući im prolaz. „Služavke i žene nižeg staleža odijevale su se u crvene, žute i druge boje, u crkvu su išle bez vela, u haljini izrezanoj na grudima i bez steznika.“⁴² Vecellio je, kako je rečeno, u svom likovnom pregledu kulture odijevanja čitavog svijeta (1590.) prikazao i opisao odjevni izgled mlade Dubrovkinje – *Giovanetta Ragusea*. Odjeća stilom pripada firentinskoj modi kakvu nose ženski likovi Ghirlandaiovih kompozicija.⁴³ No u prikazu ove mlade Dubrovkinje prisutan je i mletački stil koji donosi isti autor u djelu o modi Italije. Haljina bogata ornamentom

izrađena od baršuna ili damasta, kako navodi autor, prije bi se mogla po raskoši smjestiti u dubrovačku modu 15. stoljeća. Bogat nakit od zlata i bisera te istoimeni ukras smješten je na kratkom korzetu. Odjevna je kompozicija upotpunjena širokim i dugim svilenim tamnim ogrtačem s otvorima za ruke. Tamno odjevno oplošje odraz je težnje za negacijom tijela, tako prisutne u drugoj polovici 16. stoljeća. Autor u svom komentaru ukazuje i na nešto kraću haljinu koja otkriva obuću – *pianelle*.⁴⁴ Vecellio u opisu taj oblik nošenja nešto kraće haljine naziva „alla schiavonesca“. Izvedenicu naziva „Hrvat“ (*Schiavone*) na starotalijanskom jeziku upotrijebio je i za specifičan odjevni predmet – „schiavonetti“. Nacrtao ga je i opisao na jednom likovnom prikazu kao laganu, prozračnu haljinu od svile ili lana, širokog izreza i ukrašenog dekorativnim horizontalnim linijama. Odijevaju ga venecijanske žene dok, sjedeći u *loggiana*, prirodnim preparatima na vrućem suncu posvjetljuju kosu. Sličan odjevni predmet prikazan je i u kompozicijama firentinskog slikara Sandra Botticellija (1445.–1510.), zatim Jacopa Bassana (1510.–1592.) te njemačkog slikara Hansa Holbeina (1497.–1543.). Za dubrovačke mladiće u drugoj polovici 16. stoljeća nema prisutne negacije tijela putem odijevanja već se oni, kako napominje Serafino Razzi, „lijepo odijevaju“. U mlađoj dobi, slično kao u drugim gradovima, dječaci se odijevaju poput djevojčica, u kratke haljine, ali oko petnaeste godine, kada ulaze u stariju dob, njihov obavezni odjevni predmet postaje kaput i duga toga.⁴⁵ Izgled muške mode na dubrovačkom području djelomično dočarava Vecellioov prikaz *Dalmatino/Schiavone*, za čiju odjeću on kaže da pripada talijanskom modnom stilu. Sastoji se od kratkog, ornamentom bogatog haljetka, te pripijenih *mi-parti* nogavica. No čitava odjevna kompozicija ima dva elementa specifična upravo za kulturu odijevanja *Schiavona*, kako piše Vecellio. To je muško oglavlje, rađeno od

zbijene vune u crvenoj, zelenoj ili plavoj boji, okrenutih rubova koje je prikazao dubrovački slikar Nikola Božidarević na likovima Sv. Mateja⁴⁶ i Sv. Julijana⁴⁷ iz 1513., dok je drugi oblik specifičan za područje Dalmacije visoka kožna obuća kakva se nalazi na nogama Sv. Julijana.

Upravo nazivi odjernih oblika izvedeni iz starotalijanskoga naziva za Hrvate ukazuju na doprinose dalmatinske tekstilne proizvodnje modi Zapada 16. stoljeća, koja se razvila zahvaljujući trgovini.

ZAKLJUČAK

Zlatno doba Dubrovnika, koje je obuhvaćalo razdoblje 15. i 16. stoljeća, bilo je obilježeno intenzivnom trgovinom između Istoka i Zapada. Upravo na tom čvorištu kako morskih tako i kopnenih putova razvila se jedinstvena dubrovačka moda i kultura odijevanja. Dubrovačka moda prve polovice 15. stoljeća bila je raskošna, bez statusnog razlikovanja tako prisutnog u ostalim europskim prijestolnicama. Prevladavao je firentinski i mletački stil. Prisutnost talijanskih utjecaja bila je oznaka prestiža kako u odijevanju tako i u primjeni službenog trgovačkog jezika ili u pripadnosti talijanskom rodoslovlju. No pred kraj 15. stoljeća pojavljuju se „zakoni protiv raskoši“ koji su obilježili dubrovačku modu 16. stoljeća. Zabranjivala se primjena skupocjenih tkanina, bogatih ukrasa te raskošnih oblika, dok je negacija boje i tijela odjećom svoj vrhunac doživjela u razdoblju manirizma, pred sam kraj 16. stoljeća. Zakoni kojima je onodobna vlada kontrolirala društvo doticali su se u najvećoj mjeri upravo žena. No dubrovačka moda oduševljeno je prihvaćala i orijentalne oblike s Istoka. Spajanjem odjernih elemenata Istoka i Zapada oblikovao se novi odjevni izraz kao odraz multikulturnog središta, dok se odijevanjem „na dubrovačko“ njegovao autohtoni modni izgled Dubrovčana, ističući se odjećom među stranim posjetiteljima



NIKOLA BOŽIDAREVIĆ
SV. MATEJ I SV. JULIJAN – OGLAVLJE; PRVA POL.
16. ST.

unutar dubrovačkih zidina. Zahvaljujući Cesareu Vecelliu, opisani su upravo specifični oblici oglavlja i obuće. *La Schiavona* (1510.) na Tizianovom portetu – odjevena u jednostavnu

haljinu od grube tkanine, s oglavljem pokrivenim prozračnom, zlatom protkanom maramom s Istoka – predstavlja primjer asimilacije dviju kultura, kao i misnica iz 15. stoljeća, izrađena od prekrojenog kaftana, s još vidljivim arapskim slovima uz katoličke simbole. Prozračne pamučne tkanine te jednostavni odjevni oblici Istoka, koji nisu sputavali tijelo, možda su bili polazište za oblikovanje odjavnog predmeta *schiavonettija*, što opisuje i Cesare Vecellio. Upravo toponimski nazivi za odjevne oblike i načine odijevanja – kao što su *schiavonetti*, *alla schavonetti*, *schiafono* i sl. – pokazatelji su doprinosa hrvatske kulture modi Zapada tog perioda.

Zahvaljujući tradicijskoj kulturi, bogata povijest odijevanja Dubrovnik a te raznovrsnost modnih stilova prožetih elementima Istoka i Zapada 15. i 16. stoljeća djelomično su se zadržale do danas. Posebice je to očito na području dubrovačkog kraja, na primjeru oglavlja, u ornamentici na tekstilu, odjavnim oblicima te nakitu.

BILJEŠKE

- ¹ *Zlatno doba Dubrovnika: XV. i XVI. stoljeće* (katalog), Muzejski prostor i Dubrovački muzej, Zagreb – Dubrovnik, 1987.
- ² Ivančević, Radovan, *Umjetničko blago Hrvatske*, Motovun, Zagreb, 1993, 140.
- ³ Zdenka Janeković-Römer donosi podatak da u Dubrovniku borave trgovci iz dalmatinskih i talijanskih gradova, zatim katalonski, španjolski, ugarski, židovski trgovci, Levantinci, Turci, Francuzi i Englezi. Skupinu došljaka činili su i trgovci robljem iz Italije i Španjolske, plaćeni vojnici – barabanti, bombardijeri i puškari – Hrvati, Nijemci, Mađari, Talijani te manji broj Francuza, Čeha, Rusa i
- ⁴ Poljaka. Sklopljeni su mnogobrojni brakovi između stranaca i Dubrovčana. (Janeković-Römer, Zdenka, „Stranac u srednjovjekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti“, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, vol. 26, 1993, 30–31.)
- ⁵ Boucher, François, *A History of Costume in the West*, Thames and Hudson, London, 1997.
- ⁶ Simbolizira žrtvu Isusu Kristu koji je za otkupljenje grijeha čovječanstva prolio krv. Iz tog razloga njegov namjesnik na zemlji, Papa, bio je odjeven u crvenu boju. (*Moć boja: Kako su boje osvojile svijet*, Etnografski muzej, Zagreb, ožujak – rujan 2009.)
- ⁶ Crna boja te njezin intenzitet, postojanost i sjaj

bili su rezultati tehnološkog napretka. S crnom bojom se u prvoj polovici 15. stoljeća poistovjetio novonastali građanski sloj bogatih obrtnika i trgovaca. Plava i crvena su u odijevanju bile rezervirane za plemstvo.

- ⁷ Pomoću *verdugade* – drvene podsuknje i krutog korzeta. *Verdugada* (španjol. „zeleno drvo“) drvena je podsuknja izrađena od vrste španjolskog drva, vrbe ili kitove kosti (1580.). Kasnije se za taj oblik pojavljuje i naziv *farthingale*. Čvrsti pad suknje, koji podsjeća na stožac, postignut je podsuknjom s ugrađenim drvenim prstenim trakama spojenima te pričvršćenim o struk. Prema legendi, prvi put se spominje kada je Juana od Portugala (1460.–1470.) nastojala prikriti neželjenu trudnoću. Prisutna je prvo među plemstvom, no kasnije ju u jednostavnijem obliku koriste i niži društveni slojevi. Često se taj oblik krivo naziva *krinolina*, što je oblik lagane podsuknje koji se prvi put spominje tek sredinom 19. stoljeća, a izrađen je od konjske dlake, lana, pamuka te ponekad laganog čelika (lat. *crinis* – kosa, *linum* – lan; franc. *crin* – konjska dlaka).
- ⁸ Kod nas je djelo prevedeno u dva dijela, 1997. i 1998.: Braudel, Fernand, *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.* (svezak I), Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1997 (prijevod: Đurđa Šinko Depierris); *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.* (svezak II), Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1998 (prijevod: Mirna Cvitan Černelić i Jagoda Milinković).
- ⁹ Diversis, Filip de, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, Dom i svijet, Zagreb, 2004 (predgovor, transkripcija i prijevod s latinskoga: Zdenka Janeković-Römer).
- ¹⁰ Sve do 17. stoljeća Dubrovnik opisuju strani povjesničari.
- ¹¹ Razzi, Serafino, *Povijest Dubrovnika*, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 2011 (prijevod: Stjepan Krsić).
- ¹² Albrecht Dürer, Matthäus Schwarz, Pisanello.
- ¹³ Italija, Francuska, Škotska, Burgundija, Španjolska, Portugal, Skandinavija, njemačke zemlje, slavenske zemlje, Mađarska, Balkan, zemlje oko Egejskog mora, Sjeverna Afrika, Saudijska Arabija, Sirija, Armenija, Perzija, Indija, Kina, te *novi svijet* (misleći
- tu na novootkrivenu Ameriku).
- ¹⁴ Robovi, gusari, vojnici, seljaci, studenti, redovnice, svećenici, papa i kardinali, plemkinje i plemići, veleposlanici, trgovci, generali, udovice, sluškinje, prostitutke (ulične i u bordelu).
- ¹⁵ Dinić Knežević, Dušanka, „Prilog upoznavanju tehnike proizvodnje vunениh tkanina u Dubrovniku u prvoj polovici XV veka“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog centra Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 19–20, 1982, 1–6.
- ¹⁶ Dubrovnik je svoju samostalnost plaćao visokom cijenom, tzv. *haračom*, a zauzvrat je od Turaka dobio simboličnu potvrdu primitka novca o obliku svilenih *kaftana*. S obzirom na to da se radilo o izuzetno skupocjenoj tkanini, dubrovačke vlasti predavale su *kaftane* crkvi koja ih je prekrajala u misna ruha. U 16. stoljeću obično su primali dva do četiri kaftana, a kasnije pet do deset komada. Bili su zelene ili crvene osnove, od velura, teške ili lake svile, protkani zlatnim ili srebrnim nitima, izrađeni u poznatom tekstilnom centru Bursi. (Usp. Miović, Vesna, *Mudrost na razmeđu: Zgode iz vremena Dubrovačke republike i Osmanskog carstva*, Udruga za promicanje multikulturalnih vrijednosti „Kartolina“, Dubrovnik, 2011, 110.)
- ¹⁷ Čipka rađena tehnikom zračnog boda na iglu pripada ranorenesansnom čipkarstvu u kojemu prevladava linearni stil s naglašenom dijagonalom, bez prijelaza u renesansni motiv slobodne vitice i cvijeta. Označava dubrovačku čipkarsku proizvodnju u 16. i 17. stoljeća, koja osim tehnike *na iglu* poznaje i onu *na batiće*, a ona se, na temelju ranije baštine, razvija krajem 15. i u 16. stoljeću te doživljava svoj procvat u ovom vidu ranorenesansne čipke.
- ¹⁸ Suprotan pojma od „modnog“ je „anti-moda“, kroz vrijeme nepromijenjen odjevni izgled koji se nalazi na skučenom zemljopisnom prostoru (tom području pripadaju tradicijsko odijevanje, radne uniforme i dr.). Pojam je definirao Ted Polhemus u knjizi *Fashion & Anti-Fashion* 1978. godine.
- ¹⁹ Usp. Janeković-Römer, Zdenka, *Maruša ili suđenje ljubavi*, Algoritam, Zagreb, 2007, 152.

- ²⁰ Radi se o vunanim tkaninama zvanima *calesca*, *calissa* ili *calis* (usp. *ibid.*, 114).
- ²¹ Koža, krzno, sokoli za lov (usp. Šunjić, Marko, *Bosna i Venecija*, HKD Napredak, Sarajevo, 1996, 165).
- ²² Nazivi za tonove plave su: *blava*, *azzurro*, *turchino*... Naziv za zelenu je *viridis*, a za tamnocrvenu *scarlatina*.
- ²³ Oglavlje – hondelj, nakit, tekstilna ornamentika...
- ²⁴ Talijanski i francuski kroničari slažu se u ocjeni da su žene bile staromodne i ružno odjevene jer su bile zakopčane do grla, što nije bilo uobičajeno u to vrijeme na Zapadu. (Harris, Robin, *Povijest Dubrovnika*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, 206–207.) „Milanski kanonik Pietro Casola kaže da je blagdanima vido lijepe žene, ukrašene zlatom i draguljima, ponosno na svoju odjeću i nakit. Njihova svakodnevna odjeća nije mu se sviđala. Smetalo ga što su haljine pokrivala do grla...” (Janeković-Römer, Z., *Maruša ili suđenje ljubavi*, 151.)
- ²⁵ *Ibid.*, 46.
- ²⁶ U Veneciji i Firenci sluškinje hodaju iza gospodarice.
- ²⁷ Tako primjećuje Diversis (usp. Janeković-Römer, Z., *Maruša ili suđenje ljubavi*, 47).
- ²⁸ „Frano de Menze ostavio je kćeri grimizni ogrtač s resama od bisera (vrlo popularan za udaju u više navrata se spominje)” (*ibid.*, 150).
- ²⁹ Usp. *ibid.*
- ³⁰ Kotruljević, Benedikt, *O trgovini i savršenom trgovcu*, DTS, Dubrovnik, 1989.
- ³¹ Usp. Janeković-Römer, Z., *Maruša ili suđenje ljubavi*, 151.
- ³² Ako su likovi svetaca i mučenika odjeveni u odjeću 15. ili 16. stoljeća, prikazanim odjevnim predmetima treba pristupiti oprezno jer se češće radi o *idealiziranoj* modi (odjeveni su u najraskošnije oblike i tkanine). Donatori su češće prikazani odjeveni u *realnu*, svakodnevnu odjeću, tj. modu prisutnu na gradskim ulicama tog perioda.
- ³³ „Plemkinje su nosile zlatne ili pozlaćene naušnice s biserima ili dragim kamenjem, a pučanke su se morale zadovoljiti srebrnim nakitom. Nosile su i lančiće, igle, puceta, ukrase na glavi...” (Janeković-Römer, Z., *Maruša ili suđenje ljubavi*, 151.)
- ³⁴ „Udane žene nosile su znakove braka koji se latinski zovu *cercelli*, a hrvatski *oboci*. Bili su načinjeni od zlata ili pozlaćenog srebra i visjeli iznad oba uha, srebrnim lančićem pričvršćeni za veo na glavi, zvan *kličak* ili *riguletum* (vrsta poculice). Diversi kaže da su te obruče najradije nosile plemkinje i bogate građanke, budući da su priproste žene nosile vjenčano prstenje. Oboci nisu bili obavezni znak bračne vjere nego lokalni običaj kojim su se naglašavale društvene razlike. Naravno, žene iz visokog sloja nosile su i mnogo prstenja velike vrijednosti.” (*Ibid.*, 151.)
- ³⁵ Usp. Janeković-Römer, Zdenka, „Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku”, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 41, 2003, 10.
- ³⁶ Usp. *ibid.*, 26–29.
- ³⁷ Razzi, S., *Povijest Dubrovnika*, 139.
- ³⁸ Promjenjivost mode bitno je povećavala troškove, no u očima dubrovačkih senatora još je gore bilo narušavanje dotad postojanog i prepoznatljivog društvenog reda modnim novostima.
- ³⁹ Usp. Janeković-Römer, Z., „Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku”, 26–29.
- ⁴⁰ Usp. Janeković-Römer, Z., *Maruša ili suđenje ljubavi*, 151.
- ⁴¹ *Dubrovački lakat* = 51,2 cm.
- ⁴² Razzi, S., *Povijest Dubrovnika*, 157.
- ⁴³ Domenico Ghirlandaio (1449.–1494.), firentinski slikar.
- ⁴⁴ One su specifične po visokoj drvenoj platformi, dok je cipela obučena u baršun. Obuća se pojavljuje već i početkom 15. stoljeća u Italiji.
- ⁴⁵ Usp. Razzi, S., *Povijest Dubrovnika*, 154.
- ⁴⁶ Poliptih za Sv. Mariju na Dančama (Dubrovnik).
- ⁴⁷ *Pala obitelji Đorđić* u muzeju Dominikanskog samostana u Dubrovniku.

LITERATURA

- Boucher, François:** *A History of Costume in the West*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Braudel, Fernand:** *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.* (svezak I). Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 1997.
- Braudel, Fernand:** *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.* (svezak II). Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 1998.
- Collier Frick, Carole:** *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Condra, Jill:** *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008.
- Čoralić, Lovorka:** „Dubrovačka ulica i most Ballarina Splićanina“, *Slobodna Dalmacija*, 25. 2. 2002., <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20020925/feljton01.asp> (28. 5. 2011.).
- Dinić Knežević, Dušanka:** „Prilog upoznavanju tehnike proizvodnje vunjenih tkanina u Dubrovniku u prvoj polovici XV veka“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog centra Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 19–20 (1982): 1–6.
- Diversis, Filip de:** *Opis slavnoga grada Dubrovnika* (predgovor, transkripcija i prijevod s latinskoga: Zdenka Janeković-Römer). Zagreb: Dom i svijet, 2004.
- Gušić, Marijana:** „Hondelj – oglavlje udate žene u Konavlima“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog centra Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 19–20 (1982): 189–247.
- Harris, Robin:** *Povijest Dubrovnika*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2006.
- Ivančević, Radovan:** *Umjetničko blago Hrvatske*. Zagreb: Motovun, 1993.
- Janeković-Römer, Zdenka:** „Stranac u srednjovjekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti“, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, vol. 26 (1993): 27–38.
- Janeković-Römer, Zdenka:** „Post Tertiam Campanam – Noćni život Dubrovnika u srednjem vijeku“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 32 (1994): 7–14.
- Janeković-Römer, Zdenka:** „Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 41 (2003): 9–44.
- Janeković-Römer, Zdenka:** *Maruša ili suđenje ljubavi*. Zagreb: Algoritam, 2007.
- Lawner, Lynne:** *Lives of the Courtesans*. New York: Rizzoli, 1987.
- Klaić, Bratoljub:** *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 2001.
- Kotruljević, Benedikt:** *O trgovini i savršenom trgovcu* (ur. Žarko Muljačić). Dubrovnik: DTS, 1989.
- Miović, Vesna:** *Mudrost na razmeđu: Zgode iz vremena Dubrovačke republike i Osmanskog carstva*. Dubrovnik: Udruga za promicanje multikulturalnih vrijednosti „Kartolina“, 2011.
- Moć boja: Kako su boje osvojile svijet*. Etnografski muzej, Zagreb, ožujak – rujan 2009.
- Pinelli, Paola** (ur.): *Il Carteggio Marcovaldi (1401–1437) nell'Archivio di Stato di Prato*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2006.
- Pinelli, Paola:** „Od Dubrovnika do Firenze: Bilješke o novačenju posluge u 15. stoljeću“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, sv. 46 (2008): 65–80.
- Razzi, Serafino:** *Povijest Dubrovnika*. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 2011.
- Šunjić, Marko:** *Bosna i Venecija*. Sarajevo: HKD Napredak, 1996.
- Vecellio, Cesare:** *The Clothing of the Renaissance World* (ur. Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones). London: Thames and Hudson, 2008.
- Zlatno doba Dubrovnika: XV. i XVI. stoljeće* (katalog). Zagreb – Dubrovnik: Muzejski prostor i Dubrovački muzej, 1987.

ATTEMPT AT RECONSTRUCTING DUBROVNIK'S CLOTHING CULTURE IN THE 15TH AND 16TH CENTURIES

KATARINA NINA SIMONČIČ, PHD
UNIVERSITY OF ZAGREB

- ▶ In the 15th and 16th centuries, Dubrovnik was an important trading port in Europe and the city was a meeting point and intersection of Eastern and Western cultures. Such a cultural atmosphere gave rise to Renaissance culture which permeated philosophy, literature, art and clothing. The culture of clothing in Dubrovnik was an expression of the Mediterranean Renaissance spirit and a result of the cultural atmosphere. Due to lucrative trade, clothes of noblemen, citizens and commoners were characterized by features influenced by Italian, Spanish and English fashion styles. However, a new authentic clothing expression also formed and its elements have been preserved by tradition through present day. Clothing habits of Dubrovnik people in the 15th and 16th centuries were a topic of numerous chroniclers of the time. This paper presents comparative research of Italian and Dubrovnik paintings and the city's archival material in an attempt to reconstruct the culture of clothing in Dubrovnik, and point to specific shapes and fabrics which gave prominence to Dubrovnik in the 15th and 16th centuries and shaped its recognizable fashion identity.

DRAGINJA MASKARELI

MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI, BEOGRAD

- Haljine sačuvane u kolekciji srpskog građanskog kostima Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, koje su pripadnice srpskog građanskog društva nosile kao venčane haljine, ali i u drugim prilikama vezanim za obred venčanja (npr. veridba), nastale su u periodu između 1878. i 1914. godine. Među sačuvanim haljinama nalaze se *bindali* haljine karakteristične za osmanski kostim, zatim haljine sašivene u Srbiji po uzoru na evropsku modu, kao i haljine sašivene ili kupljene u Evropi (Venecija, Beč, Pariz). Haljine iz kolekcije, kao nosioci tradicionalnih značenja odeće vezanih za identitet, ilustruju proces tranzicije srpskog građanskog kostima od gradske nošnje nastale pod osmanskim uticajem do evropskog modnog kostima. Posmatrane u kontekstu savremene muzeološke prakse kao muzejski predmeti – dokumenti stvarnosti i nosioci informacija za čitav niz naučnih disciplina – one postaju i slike vremena u kome su formirani njihovi komunikacijski i funkcionalni aspekti.



HALJINA, VERIDBENA. FRANCUSKA, PARIZ, 1909. MOD-
NA KUĆA REDFERN. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI U
BEOGRADU, INV. BR. 22702

Odevanje srpske građanske klase prolazi tokom XIX veka kroz proces transformacije od orijentalne nošnje ka evropskom modnom kostimu. U okviru ovog procesa možemo posmatrati i devet haljina koje su sačuvane u kolekciji ženskog kostima Odseka za tekstil i kostim Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu i koje su pripadnice srpskog građanskog društva nosile kao venčane haljine, ali i u drugim prilikama vezanim za obred venčanja (npr. veridba). Među sačuvanim haljinama, koje potiču iz perioda od 1878. do 1914. godine, nalaze se *bindali* (bindalli) haljine karakteristične za osmanski kostim, zatim haljine sašivene u Srbiji po uzoru na evropsku modu, kao i haljine sašivene u Evropi (Venecija, Beč, Pariz). Takođe, u kolekciji su sačuvani obuća i aksesoar za koje se zna da su nošeni na venčanjima.

Posmatran kao predmet primenjene umetnosti, istorijski kostim je nosilac tradicionalnih značenja odeće vezanih za identitet, koja se pre svega odnose na odeću kao sredstvo vizuelne reprezentacije društvenog statusa vlasnika. Međutim, savremeni muzeološki pristup nalaže nam da muzejski predmet posmatramo iz više uglova i u okviru različitih disciplina. „Venčana haljina se ne sastoji od elemenata rituala i trenutnih modnih hirova. Ritualni, ti simbolički temelji sveta, ne mogu se režirati, kao ni atinska tragedija koja se i danas igra – izlažući se riziku da postanu prazna prikaza osenčena folklorom. Moda, dakle utiskuje svoj trag aktuelnosti u rituale. Obratno, modni diskurs u elementima rituala nalazi svoj omiljeni alibi i zataškava sva svoja temeljna polazišta: tradiciju ukoliko je utemeljena u nešto prirodno. Ovaj sistem je analizirao [Rolan] Bart”,¹ piše An Zazo (Anne Zazzo) u predgovoru kataloga izložbe „Venčanje“ (Marriage), koja je 1999. godine održana u Muzeju Galiera / Muzeju mode grada Pariza (Musée Galliera / Musée de la Mode de la Ville de Paris).

Pre nego što je bela venčana haljina postala uobičajena nevestinska odeća u zapadnoj kulturi, odeća koja je nošena na venčanjima bila je gotovo identična prazničnoj. U svečanijim prilikama, kakva je bila svadbena svečanost, nošena je novija odeća, izrađena od kvalitetnijih materijala i ukrašena sa više dekorativnih elemenata. Posebno obeležje nevestinskoj odeći davali su nevestinski venac i veo. Venac je imao obrednu funkciju – da štiti nevestu od nečistih sila i demona, a simbolično je izražavao i želju za plodnošću. Veo, osim što je štitio nevestu od zlih sila, skrivao ju je i od pogleda drugih muškaraca, s izuzetkom njenog muža.²

U kolekciji Muzeja primenjene umetnosti sačuvan je nevestinski venac koji je nošen u Beogradu 1912. godine na venčanju Danice i Jordana Vidanovića, građevinskog inženjera iz Pirota (MPU inv. br. 22733). Venac je ukrašen cvetovima narandže koji su napravljeni od voska, što je uobičajen dekorativni motiv u tadašnjoj svadbenoj modi. Simbolizuje bračnu sreću i zadovoljstvo koje će ona doneti, što je idealna kombinacija, kao narandžino drvo koje istovremeno rađa i plod i cvet.³

Evropski uticaj u odevanju građanske klase u Srbiji postaje vidljiv od sredine, a prevladava od sedamdesetih godina XIX veka. Pedesetih godina XIX veka neveste u Srbiji su kao venčanu odeću i dalje nosile reprezentativnu gradsku nošnju koja je nastala pod uticajem orijentalnog načina odevanja.⁴ Na portretu Mileve Naumović, koji se čuva u Domu Jevrema Grujića u Beogradu i koji je 1852. godine naslikao Uroš Knežević, portretisana je prikazana u gradskoj nošnji, dok je njen status neveste sugerisan nevestinskim vencem i velom koji nosi na glavi.⁵

Nastanak običaja odevanja neveste u belu haljinu često se vezuje za venčanje britanske kraljice Viktorije i Alberta, princa od Saksen-Koburg-



HALJINA, *BINDALI*. OSMANSKO CARSTVO, KRAJ XIX VEKA. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI U BEOGRADU, INV. BR. 5386.



HALJINA, VENČANA. KNEŽEVINA SRBIJA, BEOGRAD, 1878. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI U BEOGRADU, INV. BR. 5593.

Gota (von Sachsen-Coburg-Gotha) 1840. godine. Detalji o tome kako je kraljica izgledala na svom venčanju brzo su se proširili putem novinskih izveštaja, reprodukcija i suvenira, što je uticalo da se mnoge neveste, po uzoru na kraljičin izbor, opredele za belu venčanu haljinu.⁶

Venčane haljine pratile su modnu liniju toga vremena. Najstarija venčana haljina sačuvana u kolekciji Muzeja primenjene umetnosti potiče iz 1878. godine. Reč je o haljini *princes* kroja od belog atlasa,⁷ najverovatnije sašivenoj u Beogradu, koju je, takođe u Beogradu, nosila Draga Kandić, učiteljica, na venčanju sa Ljubomirom Kovačevićem, istoričarem i političarem (MPU inv. br. 5593).⁸

Princes kroj, koji postaje moderan oko 1880. godine, dobio je naziv u čast Aleksandre, princeze od Velsa, supruge budućeg britanskog kralja Edvarda VII. Za *princes* kroj karakteristično je da nije sečen u struku, već korišćenjem vertikalnih šavova prati liniju tela, naglašavajući grudi i kukove.⁹

Za haljine ovog perioda karakteristični su brojni ukrasni detalji kao što su trake, volani, utkane gumene vrpce i nabori. Osim korseta, uz haljine *princes* kroja nošen je i turnir, podupirač koji se nosio pozadi i koji je imao funkciju da proširi samo zadnji deo suknje. Turniri su bili karakteristični za modu sedamdesetih i osamdesetih godina XIX veka, a njihovi oblici i konstrukcije bili su različiti.¹⁰

Krajem osamdesetih godina XIX veka turnir se smanjuje, a linija suknje poprima oblik levka. Oko 1890. godine u modu ulaze *a gigot* rukavi, koji se do sredine decenije drastično povećavaju, da bi se potom smanjivali i na samom kraju veka potpuno nestali. Haljine su u ovom periodu krojene iz dva dela, pri čemu je bluza bila sastavni deo haljine. Bluza se završavala visokom kragnom koja je zatvarala vrat i bila je ukrojena u struku.¹¹ Ovom tipu pripada dvodelna bež svilena haljina iz kolekcije muzeja koja je krajem XIX veka nošena na venčanju u Prahovu (MPU inv. br. 5207).¹²

Na prelazu vekova evropskim modnim kostimom dominirala je S silueta. Ženska figura bila je čvrsto utegnuta u korset, a haljine su šivene od laganih i mekih materijala kao što su šifon i šarmez. Pol Poare (Paul Poiret) je 1906. godine kreirao haljinu visokog struka koja nije zahtevala upotrebu korseta, čime je započeta velika promena u istoriji mode. Iako je korset iz upotrebe izlazio postepeno, Poareova nova modna linija nagoveštava pomak ka novom stilu koji će u prvi plan staviti prirodnu lepotu tela.¹³

Krajem prve decenije XX veka bile su moderne haljine visokog struka i ravne siluete,¹⁴ kakva je veridbena haljina Elene Jele Ristić (Hélène Jela Ristić), udate Todorović, koja je 1909. godine sašivena u pariskom ogranku čuvene britanske modne kuće *Redfern* (Redfern, MPU inv. br. 22702).¹⁵ Ovaj tip haljine, čiju siluetu često i dalje podupiru fišbajni, pojavljuje se u prelaznom periodu ka potpunom napuštanju korseta.¹⁶

Veridbena haljina Elene Ristić spada u veoma značajne akvizicije muzeja, s obzirom na to da je reč o prvom predmetu evropske visoke mode koji je našao put do muzejskih kolekcija. Moda kuća *Redfern*, koja je prestala da radi dvadesetih godina prošlog veka, bila je svojevremeno posebno cenjena zbog elegancije svojih večernjih toaleta, a među njenim mušterijama nalazile su se članice kraljevskih porodica, ali i glumice i druge pripadnice mondenog sveta. Pomalo konzervativne kreacije *Redferna* bile su pre svega namenjene ženama koje su načinom odevanja pokazivale pripadnost društvenoj eliti.¹⁷

Pripadnice građanske klase u Srbiji koristile su i usluge domaćih krojačkih salona. Bilo im je važno da se načinom odevanja što više približe evropskim modnim centrima i da ne zaostanu u praćenju trendova. Najcenjeniji beogradski saloni tog vremena bili su savremeno opremljeni, s velikim brojem radnika, dok je odeća, šivena po meri, predstavljala znak društvenog prestiža. Dobri krojači, obučari ili modiskinje, imali su brojne mušterije postajući tako simbol elegantnog, modernog i ukusnog odevanja u srpskoj građanskoj sredini.

Jedan od uglednih krojačkih salona koji su u to vreme radili u Beogradu jeste i krojački salon Berte Alkalaj.¹⁸ U ovom salonu sašivena je elegantna venčana bež haljina od svile i čipke, koju je 1911. godine u Nišu nosila nosila



HALJINA, VENČANA. AUSTROUGARSKA, BEČ, 1914. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI U BEOGRADU, INV. BR. 10982.

Danica Paligorić na venčanju sa Nikolom Jorgovanovićem, pešadijskim majorom (MPU inv. br. 22891).¹⁹ Iz iste godine datira i dvodelna haljina od tila, ukrašena belim vezom, koju je na venčanju nosila Danica Janković, udata Komadinić. Ova haljina je, za razliku od prethodne, nabavljena u Veneciji (MPU inv. br. 22650).

Na sačuvanoj fotografiji sa venčanja Danice Paligorić i Nikole Jorgovanovića, koja je snimljena ispred Oficirskog doma u Nišu, može se videti da su svatovi odeveni u skladu sa savremenim evropskim modnim tokovima, ali



UROŠ KNEŽEVIĆ
PORTRET MILEVE NAUMOVIĆ, 1852.
LJUBAZNOŠĆU DOMA JEJREMA GRUJIĆA,
BEOGRAD

i da su žene, pripadnice starije generacije koje sede u prvom redu (uglavnom ženska rodbina mladenaca), još uvek u svom odevanju zadržale elemente tradicionalne gradske nošnje, kao što je kratak kaputić širokih rukava – *libade*, koji su nosile preko haljina „evropskog“ kroja.²⁰

Krajem prve decenije XX veka visoki okovratnik dnevnih haljina zamenjuju mali okrugli i četvrtasti otvori, sa malom kragom ili rišem, a zatim i V izrez, koji postaje vrlo karakterističan. Ponekad se V izrez zatvara plastronom od prozirne tkanine, što je bio kompromis sa shvatanjima konzervativnih društvenih krugova.²¹ U periodu pred Prvi svetski rat kao venčane haljine često se nose dnevne haljine za baštenske zabave, pravljene od vazdušastih

materijala i ukrašavane vezom.²² Ovom tipu pripada i najkasnije datovana venčana haljina iz kolekcije, duga haljina od belog markizeta, ukrašena belim vezom, koja je 1914. godine nošena na venčanju u Jagodini (MPU inv. br 10982).²³

Iako je posle sedamdesetih godina XIX veka u Srbiji došlo do definitivnog prihvatanja evropskog modnog kostima, tradicionalna nošnja zadržala se u nekim oblastima do kraja XIX, pa i na početku XX veka.²⁴ U tom periodu tradicionalan način odevanja nalazimo u južnoj Srbiji, koja je do Berlinskog kongresa 1878. godine bila pod osmanskom vlašću, kao i kod srpskog stanovništva na Kosovu koje se nalazilo u sastavu Osmanskog carstva.

U gradskim sredinama u kojima se zadržala orijentalna kultura življenja, svadba je trajala pet dana i završavala se venčanjem u petak. Ovaj niz svadbenih obreda zahtevao je i odgovarajuću odeću u kojoj bi nevesta propratila sve događaje koji su prethodili samom venčanju. Utorak je bio dan za kupanje u hamamu, gde je nevesta prikazivala i svu raskoš poklona koje je dobila od mladoženjine porodice.²⁵ Opis posete hamamu kao dela svadbene ceremonije kod hrišćanskog stanovništva u Vranju može se naći u romanu *Nečista krv* Bore Stankovića. Između ostalog, glavni lik, Sofka, prilikom kupanja u hamamu pred venčanje oblači „sedevske“ nanule.²⁶

U kolekciji Muzeja primenjene umetnosti čuva se šest pari drvenih hamamskih nanula, od čega je pet pari ukrašeno sedefnim inkrustacijama (MPU inv. br. 1924, 1942, 1952, 1958 i 5594), dok je jedan par obložen iskucanim posrebrnim limom (MPU inv. br. 2214).²⁷ Prema osmanskim pravilima odevanja, nanule ukrašene srebrnim limom nosile su u hamamu nevesta i žene koje su se nedavno porodile, dok su ostale žene koje su prisustvovalе obredu nosile nanule ukrašene sedefom.²⁸

Tri haljine tipa *bindali*, koje su krajem XIX i početkom XX veka nošene u srpskim porodicama na Kosovu i u Vranju, takođe se čuvaju u kolekciji muzeja.²⁹ „Bindali“ na turskom znači „hiljadu grana“, a naziv potiče od njihovog bogatog ukrasa u vidu cvetnih grana, koji se izvodio u tehnici zlatoveza.³⁰ Ovaj tip haljina, koji je imao funkciju svečane i svadbene odeće, karakterističan je za osmanski kostim u XIX i na početku XX veka,³¹ odakle ga je preuzelo i lokalno hrišćansko stanovništvo.³² *Bindali* haljine mogle su u Istanbulu da se nabave kao gotova odeća koju su često kupovale porodice iz provincija za devojačku spremu.³³ Najverovatnije su ovim putem na Balkan stigle i haljine iz muzejske kolekcije. Skupoceni



HALJINA, VENČANA, KRALJEVINA SRBIJA, BEOGRAD, 1911. KROJAČKI SALON BERTE ALKALAJ. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI U BEOGRADU, INV. BR. 22891.

materijali od kojih su pravljene, kao i umetnički izvezena dekoracija, učinili su da ove haljine u građanskim porodicama predstavljaju vrednost koja se prenosila s generacije na generaciju, najčešće kao deo miraza.

Kroj *bindali* haljina varirao je, mada su najčešće u pitanju široke i duge haljine tradicionalnog kroja od tamnocrvenog ili tamnoljubičastog somota, kakve su i dve haljine iz kolekcije koje su nošene na Kosovu krajem XIX veka (MPU inv. br. 5386 i 23439). Za razliku od evropskog kroja po meri, tradicionalni kroj oslanjao se na potrebu

ekonomičnog korišćenja skupih materijala, koristeći celu širinu razboja, dok je lepota i reprezentativnost odeće postizana bojama, dezenom i kvalitetom tkanine, kao i vezenim ukrasom.³⁴

Dominantan uticaj, koji je evropska kultura imala u Osmanskom carstvu u XIX veku, bio je vidljiv i na polju odevanja. Početkom XX veka pojavljuju se *bindali* haljine iz dva dela, evropskog kroja. Gornji delovi ovih haljina krojeni su po meri i ojačavani su fišbajnama, dok su suknje dugačke do zemlje, šivene iz više delova, nabrane u struku i često imaju šlep.³⁵ Ovom tipu pripada i dvodelna haljina od ružičastog atlasa koja je nošena u Vranju početkom XX veka (MPU inv. br. 2203).

Iako u kolekciji srpskog građanskog kostima Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu nije sačuvan veliki broj predmeta koji svedoče o svadbenoj modi prošlosti, vidljiv je rezultat sistematskog kolekcioniranja tokom prethodnih šezdeset godina rada muzeja,³⁶ koje je bilo usmereno ka stvaranju što potpunije zbirke predmeta iz korpusa odevanja građanske klase u Srbiji. S obzirom na to da u kontekstu savremene muzeološke prakse istorijski kostim kao muzejski predmet nije više samo ilustracija postojeće istorije mode, već i slika vremena u kome su formirani njegovi komunikacijski i funkcionalni aspekti, kolekcija predmeta svadbene mode, koji osim uobičajene reprezentativne imaju i obrednu funkciju, predstavlja dragocen izvor informacija ne samo o odevanju, već i o celokupnoj kulturnoj istoriji građanskog društva u Srbiji u XIX i početkom XX veka.

BILJEŠKE

- ¹ „La robe de mariée n'est pas un composite d'éléments rituels et des caprices de mode. Le rite, mise en ordre symbolique du monde, ne met en scène, comme la tragédie athénienne, que des enjeux du présent – sous peine de devenir une coque vide, vaguement folklorique. Le mode du moment imprime donc au rite son actualité. Inversement, le discours de mode trouve dans le cadre rituel son alibi favori, masque de tous ses arbitraires: la tradition – si possible fondée sur une naturalité. Ce système a été analysé par Barthes.“ *Mariage*, katalog izložbe, Musée Galliera, Paris 1999, 15.
- ² Dušković, V., „Na ludom kamenu. Venčana fotografija u Srbiji od 1850. do 1998. godine“, u: Na ludom kamenu. Venčana fotografija u Srbiji od 1850. do

1998. godine, katalog izložbe, Etnografski muzej, Beograd 1998, 31–42; Prošić-Dvornić, M., *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, Beograd 2006, 339.

- ³ Nevestinski venac ovog tipa izložen je i među 250 izabranih predmeta na onlajn-izložbi aksesora pod nazivom „Accessorize!“, koja je od 2008. godine postavljena na sajtu Rijks muzeja u Amsterdamu, up. Du Mortier, B. M., Bloemberg, N., *Accessorize!: 250 Objects of Fashion & Desire*, Amsterdam 2009, 242–243.
- ⁴ Ovaj običaj zadržao se i u šezdesetim i sedamdesetim godinama XIX veka, kada su neveste oblačile gradsku nošnju za prvu ritualnu posetu muževljevoj porodici nakon venčanja, ukoliko je nisu nosile i na samom venčanju, up. Prošić-Dvornić, M., *n. d.*, 267.

- ⁵ Mileva Naumović, rođ. Trpezić, bila je druga žena konjičkog pukovnika Jovana Naumovića (1813–1878).
- ⁶ Ehrman, E., *The Wedding Dress, 300 Years of Bridal Fashions*, London 2011, 59.
- ⁷ Stojanović, D., *Gradska nošnja u Srbiji tokom XIX i početkom XX veka*, katalog izložbe, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1980, kat. br. 275.
- ⁸ Up. Pozivnica A. Kandić – gospodinu, Beograd, 27. oktobar 1878, Arhiv Srbije, LJK-953, Pismo LJ. Kovačević – M. Stojanoviću, Beograd, 7. novembar 1878, Arhiv Srbije, LJK-427. Haljina je u muzej dospela posredstvom njihove ćerke Milice Rakić, supruge pesnika i diplomate Milana Rakića.
- ⁹ Stojanović, D., n. d., [31]; Fukai, A. ... [et al.], *Fashion – The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005, 242–245.
- ¹⁰ Sedamdesetih godina XIX veka turnir je pratio liniju tela, dok osamdesetih godina počinje da štrči kao ogromno ispupčenje pod pravim uglom neposredno ispod struka. Kao materijal za izradu turnira korišćeni su jastuci punjeni konjskom dlakom, čvrsto uširkano platno i okviri od kosti, bambusa i ratana; up. Fukai, A. ... [et al.], n. d., 274–283; Prošić-Dvornić, M., n. d., 310–324.
- ¹¹ Fukai, A. ... [et al.], n. d., 292–293; Prošić-Dvornić, M., n. d., 325–326.
- ¹² Stojanović, D., n. d., kat. br. 279; Vitković Žikić, M., Odsek za kostim i tekstil sa zbirka, *55 godina Muzeja primenjene umetnosti 1950–1955*, Beograd 2005, 116–117.
- ¹³ Fukai, A. ... [et al.], n. d., 326, 332–333, 340.
- ¹⁴ Isto, 364–365.
- ¹⁵ Prva vlasnica haljine, Elena Jela Ristić (1893–?), verila se 1909. godine u Parizu za konjičkog oficira iz Beograda Vojislava Todorovića. Posle venčanja u Parizu 1910. godine par je živeo u Beogradu. Haljina je u muzej dospela kao poklon Jelene Jovanović iz Beograda, unuke prve vlasnice; up. *Novo u kolekcijama. Akvizicije 2001–2010*, katalog izložbe, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2010, kat. br. 23.
- ¹⁶ Fukai, A. ... [et al.], n. d., 364.
- ¹⁷ Modnu kuću Redfern osnovao je 1841. godine u Londonu Džon Redfern (John Redfern, 1853–1929), jedan od vodećih britanski modnih dizajnera svoga vremena. Prestižnu titulu engleskog dvorskog krojača Redfern je dobio 1888. godine, a njegova modna kuća imala je predstavništva u Londonu, Parizu, Njujorku i Čikagu. Među njenim mušterijama bila je i jugoslovenska kraljica Marija; up. McDowell, C., *McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion*, London 1984, 227–228; Popović, B., *Moda u Beogradu 1918–1941*, katalog izložbe, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2000, 68–70.
- ¹⁸ Berta Alkalaj (1874–?) rođena je u porodici Štajner u Pančevu i bila je udata za Josifa Alkalaja, beogradskog trgovca tekstilom na veliko. Njen krojački salon, koji je veoma uspešno radio, bio je jedan od poznatijih u Beogradu, iako se ona, za razliku od ostalih uglednih i uspešnih zanatlija, nije reklamirala u beogradskoj štampi. Za biografske podatke o Berti Alkalaj zahvaljujem se Barbari Panić, kustosu Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu; up. Prošić-Dvornić, M., n. d., 378, 389, 521–522, 526–529.
- ¹⁹ Haljina je u muzej dospela kao poklon Čedomira i Rastka Vasića iz Beograda, unuka prve vlasnice; up. *Novo u kolekcijama...*, kat. br. 24.
- ²⁰ Fotografija se nalazi u privatnom vlasništvu u Beogradu.
- ²¹ Prošić-Dvornić, M., n. d., 333.
- ²² *Original Vintage Collection*, The Vintage Wedding Dress Company, <http://www.thevintageweddingdresscompany.com/collections/vintage/1900s> (6.3.2011); *Wedding Clothing, Accessories & Gifts*, Antique and Vintage Dress Gallery, <http://www.antiquedress.com/gallerywed.htm> (6.3.2011); *Formal Wedding Gowns*, A Vintage Wedding, <http://www.vintagewedding.com/gowns.html> (6.3.2011).
- ²³ Stojanović, D., n. d., kat. br. 295.
- ²⁴ Tradicionalna srpska gradska nošnja zadržala se i kao odeća kojom se u svečanim prilikama pokazuje nacionalna pripadnost i kao obeležje posebnih

- kategorija društvenih slojeva i grupa – u varošima u unutrašnjosti, kod patrijahalnih trgovačkih i zanatlijskih slojeva, kao i kod predstavnika starijih generacija; up. Prošić-Dvornić, M., *n. d.*, 261–271.
- ²⁵ Tadić, M., „Od kućnog dvorišta do hamama, sedefli nanule“, *Zbornik*, br. 4–5, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2008–2009, 19–31.
- ²⁶ Stanković, B., *Nečista krv*, <http://www.scribd.com/doc/56209389/Bora-Stankovic-Necista-Krv> (10.9.2011).
- ²⁷ Tadić, M., *n. d.*
- ²⁸ *Sadberk Hanım Museum*, Istanbul 1995, 148–149.
- ²⁹ Stojanović, D., *n. d.*, [28], kat. br. 267 i 281; Vitković-Žikić, M., *Umetnički vez u Srbiji 1804–1904*, katalog izložbe, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1994, kat. br. 42; Vitković-Žikić, M., Odsek za kostim i tekstil..., 114–115; *Zbornik*, br. 4–5, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2008–2009, 210–211.
- ³⁰ Vitković-Žikić, M., *Umetnički vez u Srbiji...*, 80–81.
- ³¹ Micklewright, N., „Late-Nineteenth-Century Ottoman Wedding Costumes as Indicators of Social Change“, *Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture*, Vol. VII, Brill, Leiden 1989, 161–174; *Sadberk Hanım Museum...*, 150–151.
- ³² Među „bindali“ haljinama, koje su sačuvane u muzejskim zbirkama u Srbiji i regionu, nalazi se značajan broj haljina koje su deo nasleđa hrišćanskih porodica iz južne Srbije, sa Kosova i iz Makedonije. Kod muslimanskog stanovništva, ova odeća se uglavnom vezuje za obred krne ili knijenja, koji je prethodio venčanju i obično se održavao sredom. Tokom ovog obreda, koji nije nije preuzelo hrišćansko stanovništvo, dlanovi, vrhovi prstiju i palčevi buduće neveste bile su ukrašavane kanom; up. Rašljanin, S., „Nešto o ženskoj gradskoj nošnji Novog Pazara s kraja XIX i početka XX veka“, *Novopazarski zbornik*, br. 9, Novi Pazar 1985, 175–187; *Sadberk Hanım Museum...*, 150–151.
- ³³ Görünür, L., *Women's Costume of the Late Ottoman Era from the Sadberk Hanım Museum Collection*, katalog izložbe, Sadberk Hanım Museum, Istanbul 2010, 24, 51–52.
- ³⁴ Isto, 16–17.
- ³⁵ Isto, 50, 54–55.
- ³⁶ Muzej primenjene umetnosti u Beogradu obeležio je 6. novembra 2010. godine šezdeset godina rada.

WEDDING CLOTHES FROM THE COLLECTION
OF SERBIAN URBAN COSTUMES IN THE
BELGRADE MUSEUM OF APPLIED ART

DRAGINJA MASKARELI
MUSEUM OF APPLIED ART, BELGRADE

- ▶ The dresses from the collection of Serbian national urban costumes housed in the Museum of Applied Art in Belgrade, which were worn by female members of the Serbian bourgeoisie as wedding gowns and in other wedding related events (i.e. engagement), had been produced from 1878 to 1914. Among the preserved dresses there are *bindali* dresses – items that exhibit characteristics of Ottoman costumes, dresses tailored in Serbia following European trends, and dresses which were originally produced/bought in European cities (i.e., Venice, Vienna, Paris). Bearing traditional meanings of clothing related to identity, the dresses from this collection show the stylistic transition of the Serbian urban costume from items of clothing made in Ottoman style to the European-style costumes. Seen in the context of contemporary museology as museum objects – documents of reality and sources of information for numerous scientific disciplines – the dresses become images of the period in which their communicative and functional aspects were formed.

BEZ IDENTITETA (CIKLUS *DJECA ULICE*
ROMANA PETROVIĆA, 1929.–1933.)

IVANA UDOVIČIĆ

UMJETNIČKA GALERIJA BOSNE I HERCEGOVINE, SARAJEVO

- U središtu zanimanja ovog rada nalazi se ciklus *Djeca ulice* bosanskohercegovačkog slikara Romana Petrovića. Riječ je o jasno definiranom ciklusu koji predstavlja jedan od najznačajnijih segmenata plodnog i iznimno raznovrsnog opusa ovog umjetnika, a nastao je u periodu između 1929. i 1935. godine. Zbog svoje važnosti i posebnosti ciklus je dosta obrađivan u okvirima socijalne, ali i bosanskohercegovačke umjetnosti uopće. Na ovom mjestu nešto više prostora posvećuje se analizi odjeće koja nerijetko reflektira statusna obilježja, kao i neke druge odlike osobnosti, karaktera, stila. Rad se bavi specifičnostima koje ovaj ciklus aktualizira, a vezane su za pitanje identiteta, mogućnosti njegovog nasljeđivanja, preuzimanja, zamjene. U tom smjeru otvara se čitav niz pitanja: Mijenja li odjeća, promjenom svog vlasnika, svoja značenja? Ukoliko se nasljeđivanjem odjeće ne prenose njene društvene i individualne konotacije, postoje li one uopće? Je li stvarna uloga odjeće socijalna, kulturna ili je to tek stvar predrasuda?



ROMAN PETROVIĆ
DIJETE ULICE, 1933.
KREJON; 44,5 x 33,5 cm
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH,
SARAJEVO

Izdvajajući iz naše likovne baštine samo segment odjeće i promatrajući ga kroz prizmu identiteta, vidimo da je ona od samih početka moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini u najvećoj mjeri bila vezana za pojmove tradicije i folklor. Odjećom se prezentira nacionalna pripadnost, materijalni status i položaj u društvu, te lokalna pripadnost koja se diferencira u geografskom smislu, ali i kroz podjelu na urbane i ruralne specifičnosti. Odjeća se može tumačiti i kao vrlo dobar pokazatelj utjecaja koje donosi novo vrijeme i koji sve češće i brže dolaze izvana. Mnogo materijala o „govoru“ odjeće može se pronaći u građanskim portretima s prelaza stoljeća, među kojima su najkvalitetniji svakako oni braće Bocarić, kao i oni ilustratora časopisa *Nada*, čija djela pokrivaju šire područje Balkanskog poluotoka i uzimaju se kao zametak moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini. Generacija prvih školovanih umjetnika okreće se uglavnom prihvaćanju i savladavanju novih „izama“, koji se u tom trenutku pojavljuju na evropskim akademijama. Stoga se portreti – iako se, naravno, i dalje javljaju – rijetko svrstavaju u kapitalna ostvarenja, a čak i kod takvih primjera umjetnici se više bave čisto slikarskim elementima, zapostavljajući realističnost koja je do tada bila imperativ. Druga generacija bosanskohercegovačkih slikara, u skladu s vremenom u kome djeluju, a to je sada već treća i četvrta decenija dvadesetog stoljeća, postupno se okreće temama svakodnevnog života iz urbanog (ili rjeđe ruralnog) miljea. Tako se nakon decenija u kojima se njegovala tradicijska kultura kroz koju se definirao nacionalni identitet, te decenija koje je, u tematskom smislu, obilježilo naglašeno prisustvo pejzaža i mrtve prirode, pojavljuje kod domaćih umjetnika i senzibilitet za socijalna pitanja, koji postupno potiskuje druge elemente umjetničkog djela ili ih bar stavlja u drugi plan. Slikarstvo četvrte decenije u najvećoj mjeri se okreće problemima malog čovjeka, ekonomskoj krizi i svim njenim posljedicama

nastalim u društvu, prekidajući ranije interese i pojave u umjetnosti. Promjene nastaju i u samom interesu za prezentacijom društva, pa se dotadašnja opredijeljenost za idilične i pomalo egzotične prikaze Bosanaca i Hercegovaca, koja potječe još iz austrougarskog perioda, mijenja kroz prikaze društva podijeljenog na osnovu staleških i socijalnih odlika. Na taj način apstrahira se historijska, etnološka i svaka druga naslijeđena datost, a potenciraju se razlike nastale kao posljedica aktualne situacije u zemlji. Tretirajući pitanje identiteta u ovom periodu, uprkos redukciji detalja, raskoši i deskripcije, socijalna umjetnost u BiH ne samo da prezentira, ponekad i bolno, istinite probleme, nego se u velikoj mjeri i kritički određuju prema njima. Po pitanju odjeće i njenog mogućeg određenja u smislu identiteta, najbolji primjer je ciklus *Djeca ulice* autora Romana Petrovića, o čemu će u nastavku najviše biti riječi.

Radi se o najznačajnijem ciklusu prve polovine dvadesetog stoljeća vezanom za socijalnu umjetnost u Bosni i Hercegovini. Iako ovaj umjetnički pravac nije kvantitativno brojan i uprkos činjenici kako on nije imao jačih odjeka, kao što je to bio slučaj s djelovanjem umjetničkih grupa sličnih ideoloških polazišta iz Zagreba i Beograda,¹ sarajevski umjetnici ostavili su vrijedan trag, a svoj agitatorski karakter žrtvovali su u korist umjetničke kvalitete.

Djelo i lik Romana Petrovića zauzimaju značajno mjesto u bosanskohercegovačkoj umjetnosti dvadesetog stoljeća. Raznovrsnost njegovog opusa, kao i mnoštvo novina koje uvodi u naše slikarstvo, ali i druge vizualne medije, obezbijedili su mu respekt i slavu u domovini, što nažalost nije sezalo daleko izvan njenih granica.

Roman Petrović rođen je 1896. u Donjem Vakufu. Njegova obitelj u Bosnu dolazi iz Galicije. Po ocu je bio Ukrajinac, po majci Poljak, a dublji



ROMAN PETROVIĆ
DJECA ULICE, 1929.
ULJE NA PLATNU; 142 X 122 CM (DETALJ)
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH, SARAJEVO



ROMAN PETROVIĆ
DJECA ULICE (PRODAVAČICE CVIJEĆA), 1933.
ULJE NA PLATNU; 129,5 CM X 122,5 CM (DETALJ)
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH, SARAJEVO

korijeni njegove genealogije su francuski, odnosno bavarski, što Petrovića u startu čini panevropski orijentiranim. Obrazovanje stječe na srednjoevropskim akademijama (Sankt Peterburg, Krakov, Zagreb, Budimpešta). Izbor akademija koje pohađa ukazuje na nešto veću opredijeljenost za slavenske centre, iako treba imati na umu da ga je na to prisilila više politička situacija u Evropi² nego vlastita opredijeljenost ili jezička barijera.³

Ciklus *Djeca ulice* jedinstven je unutar Petrovićevog opusa i predstavlja najzreliji doprinos socijalnoj umjetnosti bosanskohercegovačkog slikarstva. Obuhvaćeni su grupni i pojedinačni portreti djece, prosjaka, prodavačica cvijeća. Djela su to izražajnih pogleda, kojima je podređena i kompozicija i kolorit. Ciklus nije brojani i svodi se na svega petnaestak radova, uglavnom ulja, te nešto crteža i akvarela.

Među brojnim i raznorodnim cjelinama unutar Petrovićevog opusa svakako se, više svojom kvalitetom nego specifičnošću, izdvaja upravo ovaj ciklus. Pored nesporne snage umjetničkog izraza, jake ekspresije i emotivnih nota, ovaj ciklus izdvaja se i svojom usamljenošću unutar produkcije bosanskohercegovačke umjetnosti četvrte decenije, koja ima evidentan segment socijalne umjetnosti, ali nikad ovako grandiozan.

Djeca ulice nastala su kao posljedica Petrovićevog senzibiliteta za probleme malih ljudi, drugačijih od onih koji su skloni i bliski umjetničkim krugovima. Također je i rezultat sposobnosti da se uhvati u koštac s perifernim pojavama i smjelo ih problematizira iz građanske perspektive, što će se s vremenom pokazati kao vizionarsko i ponekad čak dobiti izuzetno velike zasluge, čime će djela biti lišena umjetničkih vrijednosti i pobuda te srozana na

nivo ideološke propagande. Ciklus, bez obzira na činjenicu da se bavi pojavama sa margine gradskih dešavanja, nikad ne gubi svoj urbani karakter koji je i samom autoru jedino poznato područje djelovanja. Slična situacija primjetna je i u djelima njegovih suvremenika koji se bave socijalnim temama. Koliko god je riječ o sredinama koje je u sebi imaju puno više odlika provincijalnog, umjetnici se gotovo isključivo (uz izuzetak možda R. Štetića) bave urbanim temama, bilo da se radi o ulici, kafani, tvornici i sl. Selo će početkom četvrte decenije biti još uvijek sinonim za pejzaž, odnosno folklorni ambijent, a tek će se na kraju ovog perioda pojaviti kao društveno poželjan motiv, ali će i dalje sarajevskim umjetnicima ostati prilično strano.⁴

Djela iz ciklusa *Djeca ulice* treba gledati prije svega kao sintezu cjelokupnog dotadašnjeg Petrovićevog rada. Na njihovo formiranje sasvim sigurno su utjecali i ekonomska kriza i sarajevska bijeda, krakovski hladni sjever, zagrebačko drugovanje sa A. B. Šimićem, pariški susreti sa V. Grdanom i L. Junekom, te svakako minhenski utjecaji koji su ovog umjetnika privlačili još u vrijeme studija u Krakovu, ali je minhenska akademija uslijed ratnih događanja ostala Petrovićeva neostvorena želja. Također, u ovim slikama možemo čitati i utjecaje drugih umjetnosti, što nije čest slučaj kod naših umjetnika iz ovog perioda, a ukazuje na širok dijapazon kulturnog djelovanja ovog umjetnika u zatečenoj sarajevskoj sredini. Pored slikarstva, koje će tokom čitavog života ostati Petrovićeva glavna preokupacija, on je djelovao i na području grafike,⁵ teatarske scenografije⁶ i opremanja knjiga,⁷ a ogledao se i na polju likovne kritike⁸ te je bio aktivni član Grupe sarajevskih književnika od 1928. godine. Svaki od ovih segmenata mogao bi svoje udjele pronaći u ciklusu *Djeca ulice*. Ovom podužem popisu svakako treba dodati utjecaj suvremenog filma kojeg Petrović



ROMAN PETROVIĆ
DJEČAK SA BALONOM, 1929.
ULJE NA ŠPERPLOČI; 145 CM X 115,5 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH, SARAJEVO

nije mogao pratiti u Sarajevu, ali se s njim sigurno susretao u periodu školovanja.

Ciklus sadrži tek desetak sačuvanih djela. Uglavnom je riječ o djelima nastalim u periodu od 1929. do 1935. godine. Rađena su tehnikom ulja na šperploči i većih su dimenzija, što za ovu tematiku baš i nije uobičajeno.⁹ Njih prati nekoliko crteža i akvarela koji su služili kao skice za velike kompozicije. Mogu im se pridružiti i slike nastale u četvrtoj deceniji, koje nisu direktno motivom vezane za ovaj ciklus, ali su po načinu izrade i motivu bliske socijalnim temama pa ih treba promatrati u širem kontekstu ovog ciklusa (*Mornar* iz 1939., *Prostitutka* iz 1932., *Krčma* iz 1933. itd.). Srodne su i kompozicije poput *Žene* iz 1938. te *U logoru* iz 1946., s tim da je veći akcent stavljen na ritmičnost i kolorit, dok je u djelima kao što su *Zvjerstva*, odnosno *Mobilizacija*, oba iz 1941. godine, do izražaja došao intenzitet geste, čest i kod Petrovićevih pejzaža. Tako kroz čitavu četvrtu deceniju možemo u Petrovićevom opusu pratiti društvene prilike u Bosni i Hercegovini, bilježene već iskusnim okom umjetnika koji nije u stanju da odšuti, ali niti da slikarstvo podredi „višim ciljevima“. Balansirat će umjetnik više od jedne decenije, tretirajući „nedopadljive“ teme usamljenosti i otuđenja, izazivati različite vrste emocija, od samilosti do gađenja, a da pri tome neće gubiti notu humanosti. Sva njegova iskrivljenja i deformacije, te nelogičnosti kompozicije i perspektive neće nikada izgubiti vezu s realnošću niti prerasti u grotesku. Njegova djeca neće se transformirati u simbole niti poprimiti bezdušnost maske, što Petrovića bitno diferencira od sličnih poklonika ekspresionizma. Način tretiranja odjeće podređen je izražajnosti portreta, ali odgovara načinu na koji to rade slikari socijalne tematike. To su „no name“ modeli u pravom smislu riječi. Garderoba bez ikakve akcentuacije, uglavnom domaće (kućne) izrade, koja se generalno ne razlikuje od slučaja do slučaja. Ovakva odjeća zadovoljava tek osnovne

zakonitosti teorije kroja, bez detalja i boje kao njenog važnijeg elementa. Vrijeme i moda na ovu odjeću nisu vršili utjecaj. Teritorijalna i nacionalna određenost potpuno su nebitni i na ovoj odjeći nevidljivi. Nju je formirao isključivo i jedino pragmatizam. Ipak, još uvijek se jasno diferencira muška od ženske odjeće, što uz druge odlike modela (frizura, obuća i sl.) ukazuje na jasnu spolnu različitost i razgraničenost. Ovakva odjeća se nasljeđivala najčešće od starijih članova porodice. U rijetkim slučajevima se odijelo prekrajalo, pa tako dobijalo novi i drugačiji oblik, a ponekad, naročito kod prosjaka, nasljeđivalo se od potpuno nepoznatih osoba. Sasvim je jasno da se u takvom slučaju odjećom ne nasljeđuje identitet, niti se može govoriti o izboru, afinitetu, refleksiji ličnosti i karaktera kroz način odijevanja. Međutim, malo koji umjetnik se približio realističnosti trenutka, ekonomske krize, opće bijede i bijede duha kao Petrović u ovom ciklusu. Bez puno deskripcije i banalnosti, sa ovih ispaćenih lica i istrošenih kaputa teče saga o vremenu kad je čitava zemlja stajala nad ponorom beznađa, bez ikakve nade u spas. Kompletan presjek situacije, političke, društvene, ekonomske i svake druge, može se pročitati sa Petrovićevih slika o onim blatnjavim, sumornim vremenima. Period je to raskidanja s feudalnim odnosima, neuspješne agrarne reforme, slabo razvijene industrije koja se i dalje temelji na manjim manufakturnim fabrikama. Radnička klasa organizira se kroz rad stranaka socijal-demokratske orijentacije,¹⁰ ali s nedovoljnim rezultatima u pogledu poboljšanja svojih prava. Sramotno nizak stupanj pismenosti, simboličan broj srednjih škola, ogromna nezaposlenost. Sve je to poput kronike mjesta zapisano Petrovićevom paletom na površini *Djece ulice*. Bez obzira na to što ovi portreti pripadaju samo određenom socijalnom sloju, oni predstavljaju prikaz društva u cjelini.

Lijepa paralela može se povući između prikaza

Petrovićevog *Dječaka s balonom* i načina na koji Rolan Bart u djelu *Mitologije*¹¹ predstavlja Čarlja Čaplina sa svom njegovom snagom i plemenitošću: „... ali upravo zato što Čaplin predstavlja sirovog proletera, još udaljenog od Revolucije, njegova je izražajna moć ogromna. Nijedno socijalističko djelo nije još uspjelo da izrazi poniženi položaj radnika sa toliko žestine i plemenitosti. Možda je samo Breht nazreo nužnost socijalne umjetnosti da uzima čovjeka uvijek uoči Revolucije, tj. Čovjeka usamljenog, još slijepog upravo pred čas kad treba da bude osvjetljen revolucionarnom svjetlošću, zbog 'prirodne' pretjeranosti njegovih nedaća. Ostala djela, prikazujući radnika već angažiranog u svjesnu borbu potčinjenu Cilju i Partiji predstavljaju potrebnu političku stvarnost, ali su bez estetske snage.“¹²

Petrovićeva *Djeca ulice* nemaju odlike ni nacionalne ni teritorijalne pripadnosti; iako potječu iz gradskog (sarajevskog) miljea, ne nose nikakve posebne predznake. Može li odjeća kazivati išta o identitetu ukoliko nema šavova, čak ni dugmadi? Iako zvuči paradoksalno i ironično, ovo su vjerojatno jedini prizori Sarajeva četvrte decenije dvadesetog stoljeća koji se mogu porediti sa prizorima iz bilo koje evropske prijestolnice tog doba. Univerzalnost tog miljea i Petrovićev talent rijetkosti su koje se uklapaju u širi regionalni kontekst, ne izazivajući osjećaj inferiornosti. Ovo je ciklus koji ne trpi suviše podjele i klasifikacije, jer govori univerzalnim jezikom i nastoji obuhvatiti suštinu.

BILJEŠKE

¹ U Zagrebu je od 1929. do 1935. godine djelovala grupa *Zemlja*, a u Beogradu se nešto kasnije osniva grupa *Život*.

² Njegovu želju da studira u Minhenu osujetio je početak Prvog svjetskog rata.

³ U kući Petrovića govorili su se ruski, poljski, te njemački i francuski jezik (podatak iz arhive Umjetničke galerije BiH).

⁴ U prilog ovakvom stavu govore djela za koja se zna ili pretpostavlja da su bila izložena na izložbi „Naše selo“ 1940. godine.

⁵ Prvu grafičku mapu objavljuje 1920. sa Karlom Mijićem, 1923. izdaje mapu „Crni dijamant“ s Petrom Tiješićem, a 1929. izdaje mapu litografija „Umjetnički album Bosne i Hercegovine“.

⁶ Od 1921. godine pojavljuje se kao scenograf Narodnog pozorišta u Sarajevu, da bi se nešto kasnije bavio i kostimografijom.

⁷ Prvi put opremu knjige pravi 1923. godine. Radi se o naslovnici zbirke pjesama H. Hume *Grad rima i ritmova*. Kasnije je opremao čitav niz publikacija i časopisa.

⁸ Prve priloge objavljuje 1922. godine. Vidi: „Likovna umjetnost i naše prilike“, *Večernja pošta*, Sarajevo, 13. i 14. mart 1922.

⁹ Najveća slika je dimenzija 145 x 115,5 cm.

¹⁰ Radnička klasa okupljena je najvećim dijelom u Socijaldemokratskoj stranci koja učestvuje u stvaranju jedinstvene jugoslovenske proleterske partije SRPJ(k) i jedinstvenog sindikata. Najoštriji izraz klasne borbe bila je Husinska buna (1920.) kada je štrajk rudara Kreke prerastao u oružani sukob sa buržoaskom „narodnom gardom“.

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil, 1970.

¹² Rolan Bart, „Mitologije“, *Izraz*, sv. 7–8, Sarajevo, 1959, str. 1–3.

WITHOUT IDENTITY (*CHILDREN OF THE STREET* –
ROMAN PETROVIĆ'S PAINTING SERIES, 1929–1933)

IVANA UDOVIČIĆ

ART GALLERY OF BOSNIA AND HERZEGOVINA, SARAJEVO

- This paper focuses on the painting series entitled *Children of the Street* by the renowned Bosnian and Herzegovinian painter Roman Petrović. This clearly defined series of paintings represents one of the most significant segments of the fruitful and exceptionally versatile oeuvre of the painter which was created between 1929 and 1935. Due to its importance, the series has been substantially researched in the context of socially engaged art and B&H art in general. The author of the paper analyzes clothing which often suggests status markers as well as some other features, characters and styles of the people wearing them. The paper, therefore, focuses on the particular characteristics present in Petrović's series which are related to questions of identity and the possibilities of its inheritance, appropriation and substitution. This issue leads to numerous other questions such as: Do clothes change their meaning with a change in ownership? Do social and individual connotations really exist if they are not inherited together with clothing? Does clothing actually play a sociological or cultural role or is it all just bias?

PREDSTAVA ŽENE U SLIKARSTVU
MICE TODOROVIĆ IZMEĐU DVA RATA

DR. SC. SARITA VUJKOVIĆ

MUZEJ SAVREMENE UMJETNOSTI REPUBLIKE SRPSKE, BANJA LUKA

- Predstava žene na slikama Mice Todorović, nastalim između dva rata, ima snažan pečat opšte klime i širih društvenih okolnosti. Na njima se uočavaju istorijski standardi i estetski ideali epohe. Upadljiva i nedvosmislena vizuelna demistifikacija tijela zamijenila je krajem četvrtre decenije raniji idealizovani prizor, projektovan kroz namjenski angažovanu predstavu, u kojoj je bila dominantna pojava nagog ženskog tijela. Odjeća, kao važan simbol identiteta ovog slikarstva, enkodirana je u suštinske i dijametralno različite izražajne pozicije sa kojih nastupa. I jedan i drugi tematski segment u njenom slikarstvu projektuje „drugosti“ koje proizlaze iz različitih uloga i različitog ne/razumijevanja vlastitog društva, koje nije uspjelo da pronađe ključ za tumačenje drugačijeg svijeta i drugačije društvenosti. Rad omogućava tumačenje slike kao neodvojivog dijela složene simbolične društvene mreže, u kojoj se kombinuju i analiziraju vizuelni odnosi stvaranjem drugačijeg modela kulturne analize, a samim tim i proučavanje istorije umjetnosti s različitih teorijskih pozicija.



MICA TODOROVIĆ
BOSANSKA DJEVOJKA, 1940/41.
LJUBAZNOŠĆU MEĐUNARODNE GALERIJE PORTRETA, TUZLA

U okviru ovog rada analiziran je jedan segment stvaralaštva bosanskohercegovačke umjetnice Mice Todorović, koja je, kao izuzetna slikarka i žena, tokom XX vijeka ostvarila vidne rezultate. Prema mnogima, bila je „prva dama bosanskohercegovačkog slikarstva“, akterka međuratne i poslijeratne jugoslovenske umjetničke scene, prva umjetnica član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, a potom i Srpske akademije nauka i umjetnosti, koja je, pored toga, i najduže živjela, a samim tim i najduže stvarala. Cijeli svoj život je posvetila isključivo slikarstvu, odričući se radi tog poziva svega ostalog što je podrazumijevao uobičajeni građanski život.

Tokom duge umjetničke karijere, stvaralaštvo Mice Todorović često je prezentovano, kulturna javnost je imala pohvalan sud o njenom djelu, a postojeća likovna kritika je njen rad sagledavala sa različitih metodoloških i ideoloških pozicija. Iako su o njenom radu napisani brojni tekstovi, veću studijsku analizu, koja je uz obimnu periodizaciju i sistematizaciju obuhvatila cjelokupni opus, napravila je, povodom retrospektivne izložbe 1980. godine, Azra Begić. Studioznim radom ove vrsne analitičarke njenog djela, uz primjenu relevantne naučne metodologije, sasvim je nehotično omogućena pravovremena valorizacija i pozicioniranje djela Mice Todorović u bosanskohercegovačkoj istoriji umjetnosti.¹ Ona je bila prva domaća slikarka kojoj je tokom života priređena velika retrospektivna izložba uz obimnu i studioznu monografsku publikaciju, kao najtemeljniji doprinos domaće historiografije u proučavanju života i rada neke slikarke. Dragocjene, ali parcijalne sekvence u sagledavanju njenog djela dali su brojni istoričari umjetnosti, književnici i umjetnici koji su se između dva rata, a i kasnije, bavili proučavanjem njenog stvaralaštva ili su prikazivali kolektivne izložbe na kojima je učestvovala. Njihovi kritički osvrti i proučavanja

sa različitih ideoloških ili estetičkih polazišta, uz segmentirane deskripcije i parcijalne analize u tumačenju pojedinih umjetničkih djela, dali su dragocjena tumačenja pojedinih stvaralačkih opusa. Stručni kredibilitet ovih autora naglašavao je pojedine stilske i formalne različitosti u kategorizaciji i periodizaciji njenog djela, povremeno izlazeći iz domena stilske analize, pomjerajući težište ka ideološko-političkom kontekstu.

Umjetnički i idejno samostalna, obrazovana i tokom cijelog života nezavisna, Mica Todorović je svoju ličnost, kao i slikarski i intelektualni kredibilitet gradila s individualne pozicije, spretno izbjegavajući nepotrebne i polemične kompromise. Početak njenog umjetničkog djelovanja vezuje se za Zagreb i 1920. godinu, kada upisuje Akademiju, u to vrijeme jedinu u Jugoslaviji. Njen dolazak u Zagreb značio je i susret s najprivlačnijom i najznačajnijom likovnom sredinom u zemlji, maksimalno otvorenom i stimulativnom. Bilo je to vrijeme oblikovanja ličnog i moralnog kodeksa, sistema vrijednosti i filozofije mlade umjetnice koja je, kao jedina žena u klasi profesora Ljube Babića, bila okružena čitavom svitom ambicioznih mladih umjetnika: Tabakovićem, Postružnikom, Hegedušićem, Junekom, Detonijem, Motikom i dr.

Izuzetno blisko generacijsko druženje i prožimanje dalo je vidan pečat u formiranju identiteta ove umjetnice. Ova talentovana i progresivna mlada generacija, koja je, pored umjetnosti, željela mijenjati i svijet, svoje umjetničke i ideološke stavove izražavala je druženjem u „Esplanadi“, gdje je 1929. začeta i formulisana ideja Udruženja umjetnika „Zemlja“. Iako je redovno pratila njihov rad i prisustvovala pojedinim sastancima „Zemlje“, čak sa njima i izlagala, nikada nije postala član ovog, isključivo muškog, društva.²



MICA TODOROVIĆ
BOSANSKA DJEVOJKA, 1940.
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH, SARAJEVO



MICA TODOROVIĆ
AUTOPORTRET, 1929/30.

CRTEŽ

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIČKE GALERIJE BIH, SARAJEVO

Život i rad Mice Todorović u ovom periodu može se sagledati i kroz prijateljstvo sa Ivanom Tabakovićem, umjetnikom sa kojim je imala sasvim izvjesne zajedničke karakteristike. Oboje su pripadali patrijarhalnim i građanskim

sredinama s kraja XIX vijeka, u kojima je etika imala visoko značenje, a solidan istrajan svakodnevni rad cijenjen je kao osnova života. Uzme li se ovo u obzir, Ivana Tabakovića i Micu Todorović trebalo bi posmatrati kao paralelizme

iz dijametralno različitih sredina, gdje su kao pripadnici „drugih“ kultura bili pomalo izolovani u odnosu na većinu sa kojom su živjeli. Ivan Tabaković porijeklom je iz srpske porodice iz Arada (Rumunija), sin uglednog arhitekta u čijoj se kući cijenila književnost i umjetnost. Nasuprot njemu, Mica Todorović došla je iz Sarajeva kao pripadnica građanske srpske porodice, čiji je otac bio ugledan činovnik, porijeklom iz Srema. Njihova pozicija „drugih“ u sredini u kojoj su odrasli, kao i u novoj sredini, gdje su studirali, bez obzira na razlike koje su se neminovno nametale, izdvojila ih je u uloge pasivnih posmatrača, a njihove socijalne, političke, intelektualne i filozofske stavove svrstala u red paradigmatičkih stavova, koji su na sasvim izvjestan način prikazani kao dvostruki reprezentanti. Ivan Tabaković je po svojoj unutrašnjoj prirodi bio čovjek pobune, slobodarskog duha, često uzimajući učešća u raznim vidovima intelektualnog otpora protiv uskogrudosti, sputavanja čovjeka, gušenja slobode misli i progresa.³ Ipak, njihove težnje ka višim vrijednostima, bez obzira na individualne razlike, poklapale su se i tokom godina združivale.

Taj njihov odnos svakako ilustruje i Tabakovićev *Portret Mice Todorović* iz 1923. godine, na kome je predstavljena prijateljica, kolegica iz klase sa studija u Zagrebu. Slika je početak dugog prijateljstva, koje će se nastaviti dopisivanjem i trajati više od trideset godina.⁴ Na ovom radu vidljiva je atmosfera smirenosti, dostojanstva i bezbrižnosti, jednostavna i jezgrovita postavka kompozicije. Brilljantan crtež iskazan na ovom modelu predstavlja prototip portreta koji će Tabaković preciznije profilisati tokom tridesetih godina. Na tim slikama upadljivo je prisustvo žena, koje ispunjavaju samotne Tabakovićeve odaje u koje su one ušle kao prijateljice, muze i uzori.⁵ Ono što ovom radu daje lični pečat jeste smirenost i osjećaj za eleganciju, koja ističe

složen identitet moderne žene. Posmatrajući ovaj rad, danas lako možemo da iščitamo i izgradimo priču o složenom identitetu umjetnice Mice Todorović i njenom odnosu prema kontekstu vremena u kome je živjela.

U vremenu poslije Prvog svjetskog rata moda i modni stilovi počeli su da uvode praksu uključivanja muških odjevnih predmeta u sastavne dijelove ženske garderobe. Nova dječaka „garson“ moda nastala je kao posljedica promijenjenih navika u oblačenju žena, a pojednostavljeni krojevi, meki udobni materijali, kratko podšišana kosa i mali šeširi, koji tada ulaze u modu, formirali su izduženu, dječaku figuru kojom se slavila Nova žena.⁶ Koristeći svoj novi izgled, Nova moderna žena pokazivala je svijest da su ne samo njene sposobnosti ravne muškim nego da čak ni fizički ne mora da liči na potcijenjeni ženski pol.

U tom smislu i na *Autoportretu* iz 1930. godine primjetna je vizualizacija subjektivnosti kao pokušaj konstituisanja različitosti, koja teži destabilizovanju jednog uobičajenog identiteta. Njen rodni identitet suptilno je isprepleten sa avangardnim stavom, kao urbane, moderne, pomalo i androgine pojave, kojoj garderoba služi za iskazivanje određenog stava. Uspostavljena pozicija pojavnosti i njenog izgleda unutar buržoaskog liberalnog konteksta izvedena je kao figurativni prizor usmjeren na prezentaciju spoljašnjeg i javnog vizuelnog događaja. Mi vidimo Micu Todorović sa šeširom na glavi, u kaputu, sa mašnom oko vrata, za koju ne možemo jasno da kažemo da li je šal ili kravata. Ovaj autoportret je konstituisanje nje same unutar svakodnevice, izvan javnog prostora koji zahvataju umjetnost i kultura. S druge strane, jasno nam ukazuje na sposobnost transformisanja ili bar svijest o tome da je umjetnik javna ličnost, obavezna da razmišlja o tome kako će se predstaviti, kao i da to

predstavljanje podrazumijeva izvjestan rad na svom identitetu, neku vrstu samooblikovanja i autodizajniranja.

Preoblačenje, tj. maskiranje žena u mušku odjeću dvadesetih i tridesetih godina XX vijeka, bilo je znak emancipacije urbane žene. Ovo relativizovanje granica rodnog identiteta ukazuje na potencijalnost i izmjenjivost rodnih uloga, ali i na balkansku paradigmu, po kojoj je jedini način za ženu da uđe u muško društvo i njihovu javnu sferu bio da se jednostavno preobuče i preuzme mušku ulogu. Pored kratke kose, pantalona, kupaćih kostima i bavljenja sportom, slika Nove žene podrazumijevala je ponekad i privilegije da sjedi u kafani, puši i pije. Ova egzistencija, po uzoru na život koji su do tada vodili isključivo muškarci, predstavljala je simbol kvalitetnog života napredne žene, koja vodi samostalan život, živi od sopstvenih prihoda i umije da uživa.

Iako je diplomirala 1926. godine, potpunu slikarsku slobodu Mica Todorović ostvariće tek krajem decenije, u godinama kad se, i pored povratka u Sarajevo, najviše zadržava u Zagrebu. Oslobođajući se školskih stega, ona gotovo neplanirano dozvoljava da je zahvati plima „zemljaškog“ socijalnog bunta. Tih godina napravila je nekolicinu zanimljivih crteža olovkom, u kojima se alegorijski odnosi prema nadmenosti, ispraznosti, malograđanštini i licemjernosti građanske klase. Ovi crteži malograđana u restoranu ili na plaži, predsjednika društva za zaštitu životinja kako se sladi mesom, otkrivaju ubojito jasnu i preciznu liniju koja je sposobna da predstavi najkarakterističnije detalje, i to upravo one koji odaju svoje likove.⁷

Crtežima *Adam i Eva* te *Porodična idila* jasno aludira na porodične odnose, nerazumijevanje i neslogu, ali i na intiman i devijantan odnos

muškarca i žene. Likovima daje promijenjene uloge: muškarac je feminiziran sa smokvinim listom, a žena je izražena muškobanjastim karakteristikama. Par posmatra jedno drugo kroz dvogled psihoanalize, a dopisani tekst jasno aludira na Frojda.⁸

Bez obzira na različite izvore i specifične varijante koje karakterišu djelo Mice Todorović u ovom periodu, u njemu su vidljive neke opšte karakteristike koje važe za socijalnu umjetnost toga vremena. Serija se može interpretirati i u duhu Nove objektivnosti, ali i dadaističkih berlinskih kolaža u kojima je u centru kritika društva s pozicije ljevice, gdje umjetnik sebe doživljava kao angažovano socijalno biće, direktnog ili indirektnog učesnika u političkim sukobima zatečenih istorijskih prilika, a umjetničko djelo smatra svojevrsnim oružjem u borbi za sopstvene umjetničke i političke ciljeve. Ovim prihvaćenim, i ne tako transparentnim diskursom, Mica Todorović problematizuje tipično „zemljaški“ programski aktivizam,⁹ koji svojom tematikom ne poentira isključivo politički i socijalni milje, već uopšteno, univerzalno etički.

U slikarstvu međuratnog perioda uočljiv je jasan dualizam, koji se može objasniti strujanjima u evropskoj umjetnosti dvadesetih godina, iskazan kroz prirodu same umjetnice, koja u to vrijeme nije ispoljavala jasna opredjeljenja. Verizam, kakav je njegovala grupa „Zemlja“, suprotstavljen je intimističkom interesu za „romantičnu i vanvremenu idilu“,¹⁰ kakvu vidimo na slikama *Ciganka* ili *Akt sa ibrikom* (1927/1928.), *Ljuljaška* (1928.), *Konobarica* (1928/1930.) ili *Suzana i starci* (1928/1930.). U ovoj sintezi prizora i forme dominira lik žene uz koju je gotovo po pravilu naglašen neki specifičan atribut – simbol goluba, mačke, cvijeta, dugovratog ibrika ili zemljanog ćupa. Zagonetna je uloga kao i značenje ovih simbola, za koje nije jasno da li su tu da naglašavaju ženskost ili način na

koji umjetnica vidi žene i vizuelni diskurs, na osnovu koga im dodjeljuje određene uloge ovim slikama. Svi ovi atributi, tako jasno ukorijenjeni u predratni ideološki intimizam građanskog slikarstva u svojoj ideološkoj osnovi, još uvijek se čvrsto drže jasnog patrijarhalnog okruženja, definišući ženu u okviru „drugog“, nedruštvenog prostora osjećanja i dužnosti.

Intimističko obilježje slika nastalih u ovom periodu jeste lirski obojena emocija, intimna poezija enterijera koja njeguje male novele odigrane u „srebrnoj i sanjivoj građanskoj atmosferi, između brokata, pliša i starog srebra“,¹¹ u kojoj je odjeća važan vizuelni identifikator građanskog identiteta. Likovna organizacija intimističke slike dobro je promišljena i proučena, a kolorit specifičan, sačinjen od razvijenog valerskog sistema.

Za sliku *Ljuljaška* (1928.) može se reći da je dijametralno različita, autentična lična vizija ženskog tijela, u kojoj se dematerijalizovanjem i spiritualizovanjem motiva uobličava privid realnog. Osoben i proanaliziran crtež, nadograđen svojstvima i osobinama forme, čini skladnu kompoziciju ovoga djela. Nadahnute lirskom poetičnošću i sentimentalnom objektivnošću, njene slike donijele su drugačiji sadržaj, koji se na širem planu može sagledati kao avangardna težnja da se slikarstvo oslobodi lokalnih tema i uskih geografskih sadržaja. U ovim misaonim lutanjima kao da se naslućuje borba za samostalnost i mladalačka želja da se breme tradicije zamijeni modernijim i slobodnijim iskorakom. Za sliku u cjelini može se reći da posjeduje svoje likovne zakonitosti, svoju estetiku, ideološku osnovu i duboko filozofsku – humanu poruku. Dominantna boja u svom intenzitetu ustupila je mjesto plastičnoj modelaciji koja se utopila u opšti volumen, stvarajući jedinstven kompozicioni prizor.

S druge strane, seriju aktova nastalih u međuratnom periodu, među kojima se mogu izdvojiti slike *Cigančica* (1938.) i *Bosanska djevojka* (1940.), možemo uzeti kao reprezentativan uzorak, na osnovu kojeg se može problematizovati pitanje o politici reprezentacije žene i ženskog tijela, viđenog od strane samih žena.¹² Upadljiva i nedvosmislena vizuelna demistifikacija tijela zamijenila je krajem četvrtre decenije raniji idealizovani prizor projektovan kroz namjenski aranžiranu predstavu, u kojoj je dominantna pojava nagog ženskog tijela.

Ovim slikama se može pristupiti i sa aspekta ženskih identiteta, ali i sa aspekta dvostruke pozicije žene umjetnice i njenog dvostrukog identiteta (identiteta žene i identiteta umjetnice), koji nosi kao akterka u kreiranju ove subjektivne stvarnosti. Slike njenih žena su direktne, bez ode i patetike, na njima ne dominira nago ljudsko tijelo, već život koji se u njemu nalazi i ličnost koju je ona znala i umjela da predstavi. Ove slike odražavaju istinski slikarski talenat, iskazan ljepotom boja i formom, ali i jasnom misaonošću, koja govori o drugačijem doživljaju identiteta. I jedan i drugi tematski segment „drugosti“ u njenom slikarstvu projektuje predrasude koje proizlaze iz različitih uloga i različitog razumijevanja u vlastitom društvu, koje nije uspjelo da pronađe ključ za tumačenje drugačijeg svijeta i drugačije društvenosti.¹³

Danas, kad se iznova promišlja istorijska paradigma umjetnosti iz feminističkog ugla, kad je ostvarena mogućnost da govorimo o identitetu, tijelu, seksualnosti i ideologiji u prošlosti, umjetnost se sagledava kroz drugačiju vizuru predstavljanja, ispoljenu dominantnostima polne različitosti, ali i posebnim spektrom druge problematike. Feministička teorija je postala jedno interdisciplinarno polje za proučavanje slika unutar mnogih semantičkih dimenzija i ideologije.¹⁴ Može se reći da su tradicionalnoj

umjetnosti nedostajala sredstva pomoću kojih se čitaju znaci i osjećanja žena. Udaljavanje od istorije umjetnosti, kao zatvorene formalističke discipline zasnovane na umjetničkom predmetu, omogućilo je da se drugačije sagleda društvena, ekonomska i politička matrica u kojoj se umjetnost rađa, a samim tim omogućen je novi i širi način razmišljanja o kulturi, načinima predstavljanja, o moći i želji.

Predstave žena na slikama Mice Todorović, nastale između dva rata, imaju snažan pečat opšte klime i širih društvenih okolnosti. Na

njima se uočavaju istorijski standardi i estetski ideali epohe. U tom smislu, Lakanova teza da je kulturna konstrukcija vizuelnosti različita od vizije koja predstavlja neposredno vizuelno iskustvo, stavljena u ovakav kontekst promišljanja umjetnosti, omogućava drugačiju teorijsku konfirmaciju. Drugim riječima, posmatranjem slike kao neodvojivog dijela složene simbolične društvene mreže, koja kombinuje i organizuje vizuelne odnose, stvara se drugačiji model kulturne analize, a samim tim i proučavanje istorije umjetnosti iz više uglova.

BILJEŠKE

¹ A. Begić, *Mica Todorović*, Umjetnička galerija, Sarajevo, 1980.

² С. Вујковић, *У грађанском огледалу: Идентитети жена босанскохерцеговачке грађанске културе 1878–1941*, МСУРС, Бањалука, 2009, стр. 81–91.

³ В. Јовановић, *Иван Табаковић у Недељко Гвозденовић: Записи и преписка*, Спомен збирка Павле Бељански, Нови Сад, 1980, стр. 33.

⁴ Л. Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004, стр. 34.

⁵ Isto.

⁶ Б. Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, Музеј примењене уметности, Београд, 2000, стр. 26–39.

⁷ Crteže je izlagala 1930., kao gost na izložbi „Zemlje“ u Ljubljani, a nekoliko i na retrospektivnoj izložbi jugoslovenskog slikarstva i vajarstva u Londonu 1930/1931. A. Begić, Mica Todorović (bez paginacije).

⁸ „Znaš šta sam sanjala? – Ti me daviš a ja se ne dam. Bože! Šta bi na to rekao Freud?!? Hm, kakav Freud – Logično, san kad bi bio stvarnost, ne bi bio san!”

⁹ Ideološka baza „Zemlje“, kao i njen cilj i svrha, bili su borba za nezavisnost likovnog izraza koji mora odražavati milje i odgovarati savremenim vitalnim potrebama: 1. Borba protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma itd.; 2. Dizanje likovnog nivoa, borba protiv diletantizma; 3. Borba protiv lar-pur-lara. J. Depolo, „Zemlja 1929–1935“, u: *Nadrealizam. Socijalna umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, str. 36–51.

¹⁰ Isto.

¹¹ L. Trifunović, „Srpsko slikarstvo između dva svetska rata“, u: *Studije, ogledi, kritike*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990, str. 20.

¹² С. Вујковић, *У грађанском огледалу: Идентитети жена босанскохерцеговачке грађанске културе 1878–1941*.

¹³ Isto.

¹⁴ Iz intervjua Katrin Kvima sa Grizeldom Polok: „Otvoriti prostor za nova i bogatija razumevanja“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti*, 3+4, Filozofski fakultet, Beograd, 2008, str. 9–16.

THE IMAGE OF WOMAN IN INTERWAR PAINTINGS BY MICA TODOROVIĆ

SARITA VUJKOVIĆ, PHD

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF REP. OF SRPSKA, BANJA LUKA

- The image of woman in Mica Todorović's paintings created between the two world wars bears a strong mark of the general cultural climate and social circumstances which show historical standards and aesthetic ideals of the period. Apparent and unambiguous visual demystification of the female body in the 1930s followed after an idealized image projected through arranged scenes dominated by the female nude. Being an important symbol of identity in this painting, clothing is coded into two essentially and diametrically opposite starting positions. Both thematic segments in Todorović's painting project „otherness“ derived from different roles and a different (in)comprehension of her own society which could not find the right codes through which to interpret a different world and different sociality. This paper offers an interpretation of visual images as a constituent part of the complex symbolic social network which enables combinations and analysis of visual relationships by creating a different model of cultural analysis, and thereby presents research into art history from different theoretical positions.

DR. SC. ŽARKO PAIĆ
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

- U suvremenoj se modi više ne otvara horizont novoga kao linearne povijesti stilova i tendencija. Umjesto raspadnute društvene forme mode, na djelu je vizualna reprezentacija spektakla samoga tijela. Kao što pokazuju performativno-konceptualni radovi najznačajnijih modnih dizajnera suvremenoga doba (McQueen, Galliano, Challayan, Lagerfeld), cjelokupni se svijet u doba svoje globalne fragmentacije i entropije ogleda u simulakrumu apokaliptičkoga puta kroz povijesne postaje života u tjelesnim preobrazbama od lutke, živoga modela do kiborga u posthumanome stanju. Suvremena je moda spektakl performativnoga događaja iza kojeg ne stoji više nikakav znak ili sublimni predmet želje, nego se sam objekt nalazi u središtu „velike predstave“ bez koje moda nema svojeg vizualnoga označitelja. U ovom radu će se na osnovu temeljnoga pojma iz Ecove vizualne semiotike – ikonogram – nastojati pokazati da je samo tijelo postalo površinom i brazdom inskripcija heterogenih identiteta koji nadilaze društvene i kulturalne uklopljenosti u unaprijed određeni poredak tzv. kolektivnih simbola pripadništva. Odjeća nije više ništa drugo u suvremenome dobu preklapajućih tendencija neoavangarde, neohistoricizma i dekadencije negoli vizualno komuniciranje između tijela u zonama transgresije i smrti. Kraj simboličke konstrukcije mode označava kraj svakog mogućeg reprezentacijskoga modela označavanja tijela kao svetoga ili profanoga teritorija zabrana i slobode „nošenja“ odjeće s onu stranu samoga tijela. Kraj reprezentacije u performativnome spektaklu događaja suvremenu modu dovodi do svojeg najvećeg vrhunca i svojeg ultimativnoga kraja u tijelu bez znaka i znaku bez tijela – čistome ikonogramu života samoga tijela. Pitanje identiteta na taj način prelazi zadane granice roda/spola, društvene i kulturalne pripadnosti, individualizacije stila života. Identitet se simbolički više ne konstruira odjećom, nego se moda dekonstruira travestijom u tijelo bez svojstava čija je kristalna slika, kao u romanu Oscara Wildea *Slika Doriana Graya*, nestanak lica u slici živoga/mrtvoga objekta.

Long live the new flesh!

(David Cronenberg, *Videodrome*)

S ONU STRANU MODE?

„ELLE EST CONTEMPORAINE DE TOUT LE MONDE“

U svijetu bez metafizičkoga temelja ljepota i uzvišenost već odavno su izgubile smisao. Umjesto njih tehno-znanstvene forme života preuzimaju zadaću ukrašavanja okolnoga svijeta. Proces estetizacije obuhvaća sva područja života. Ali u tom jazu između svjetova – onog minuloga koji se nastoji očuvati sabiranjem predmeta i tragova prošlosti te ovog integralne stvarnosti koji poput mjehurica isparava u zraku – događa se nešto uznemirujuće i istodobno čudovišno jezovito. Taj doživljaj je u iskustvu njemačke književne romantike i psihoanalitičko-filozofijskoga uvida od E. T. A. Hoffmanna preko Freuda do Heideggera imenovan iskustvom bezavičajnosti (*Unheimlichkeit*).¹ Fantazija o neživom objektu jeze, koji nam je istodobno blizak i čudovišno stran poput lutke ili kiborga u virtualnome prostoru kakvog pretpostavlja događaj filma *Matrix*, pripada jednom od ikonografski zadanih objekata fetišizma u suvremenoj kulturi.

Suvremena moda proizlazi iz čudovišne blizine u susretu estetskoga i transgresivnoga. U svim načinima očitovanja transgresija označava prelazak granica normi. Vrhunac transgresije predstavlja tabu erotizma. Iako je pojam transgresije razvio Foucault u svojim analizama volje, znanja i biopolitike modernoga doba,² nedvojbeno je Bataille tom pojmu podario snagu refleksije za nadolazeće doba. Transgresija se usmjerava na erotizam, ekscese, tabu, žrtvu, nasilje, božansko, sveto, rituale, žudnju, isključenje. Dok Foucault opisuje transgresiju kao bezgraničnu granicu i prazninu ekscesa nakon smrti Boga i uspostave nove granice

spram beskonačnosti, Bataille je u ekonomiji žrtve određuje prelaskom granica dopustivoga ekscesa. U analizi razlikovanja Foucaultova i Batailleova pojma transgresije, Jenks pokazuje da se pojam može odnositi na:

- (1) negativno,
- (2) skandalozno i
- (3) subverzivno.

Pritom je za razumijevanje transgresije odlučno odbacivanje ideje jednoga uzroka, uspostava decentriranoga subjekta koji najavljuje kraj ideje čovjeka i, posljednje ali najvažnije, kraj ideje predstavljanja.³ Sâm život izivljava se u samopotvrđivanju okrutnosti životnih moći. Među inima, seksualni nagon tvori strukturalnost svih društvenih struktura srodstva. Istinska granica svake moguće čudovišne ljepote i smrtonosne zone dekadentnoga fetišizma objekata proizlazi iz neizrecive prirode erotizma.⁴

Ako s krajem društvene forme mode nestaje i bilo kakav poredak predstavljanja mode u smislu društvenoga teatra uloga i kulturalne pozornice borbe za tvorbu novoga identiteta, tada je krajnje vrijeme da se upustimo u pokušaj dekonstrukcije mode kao fetiškoga tijela posthumane „prirode“. Iz njega je nestao cjelokupni metafizički svijet simbola. Moda je na taj način premještena u medijski svijet komunikacije. Njezine poruke izgubile su smisao, a dobile mnoštvo značenja. Pretpostavka za tu radikalnu dekonstrukciju same dekonstrukcije mode jest prelazak s onu stranu svih teorija znaka i simbola, svih teorija reprezentacije mode i svih teorija koje modu definiraju kao ovu ili onu pojavu (društvenu ili kulturalnu, ideologijsku ili identitetsku). Ali što ako moda u suvremeno doba više nije pojava? Ako, dakle, moda, koju određuje tehno-znanstvena slika svijeta i vizualna tvorba identiteta preuzima u svoje okrilje sve raspadnute forme umjetnosti i

sve prohujale stilove te ih ponovnim spajanjem njihova „genetskoga koda“ oživljava u projektu kreativnoga dizajna tijela? Možemo li još uvijek očuvati njezina temeljnog pokretača, koji je istodobno temeljni pokretač modernoga doba (društva, kulture, povijesti) – ideju *novoga*? Pitanje o *novome* u suvremeno doba jest pitanje o autopoeitičkim strategijama proizvođenja života iz duha informacijsko-komunikacijskih tehnologija. Budući da se suvremena moda ogleda kao totalni dizajn svijeta u prostoru implozije informacija i vremena ekstaze komunikacija, njezino je jedino preostalo područje djelovanja totalna estetizacija svijeta i njegova preobrazba u fetiški arhipelag stvari.⁵

Da bih razvio postavku o kraju simboličke tvorbe mode i nestanku mode kao pojave u suvremeno doba radikalne tvorbe svijeta iz tehnološkoga okruženja logike novih medija, u sljedećem ću razmatranju tijelo odrediti konceptom otvorenoga događaja transgresije u analogiji s Ecovim konceptom otvorenoga djela. Što je to – tijelo kao otvoreni događaj transgresije? Može li se uopće tijelo u svojoj posthumanoj (ne)dovršenosti, koje danas faktički određuju biomedicinske intervencije i kozmetička kirurgija, razumjeti izvan obzora povijesne metafizike? U svim svojim inačicama, metafizičko shvaćanje podrazumijeva da se tijelo čovjeka shvaća dualistički:

- (1) kao sklop ili aparat organa u mehaničkoj paradigmi života i
- (2) kao duhovni stroj ili jedinstvo života s određenjem čovjeka kao animal rationale.

U oba slučaja riječ je o esencijalističkim koncepcijama tijela – ili kao materije ili kao duhovne supstancije. Tek je od Merleau-Pontyjeve fenomenologije, Lacanove psihoanalize, Derridine dekonstrukcije i Deleuzeove nomadologije tijelo postalo imanentni događaj samoga života kao

sintetičkoga jedinstva duha i stvari.⁶ U zaokretu k tijelu moda se ponajprije sagledava u otvorenosti događaja tjelesnih inskripcija identiteta.⁷ Početak postmoderne mode dekonstrukcija je tijela kao površine i ekrana. Na njemu se, kao na otvorenoj „drujoj koži“, odigrava izvedbena drama identiteta. Riječ je o političko-kulturalnoj strategiji tvorbe Drugoga kao *queer*-identiteta. Vivienne Westwood i njezina politika antimodne subverzije poretka visoke mode uvode u svijet metamorfnoga identiteta Drugoga. Radikalna moda ulice razara istodobno dekadentni fetišizam visokoga društva, preuzimajući njegove figure erotizma i smrti u novom ruhu anarhičkoga *techno-freak* fetišizma.⁸ Tek sa zaokretom spram ekstatičke tjelesnosti vraća se istinsko dostojanstvo metafizičkome razumijevanju biti čovjeka. Ako ustvrdim da zapravo tek sa suvremenim dobom digitalne tvorbe mode tijelo otpočinje uistinu postojati, tada se u tom iskazu radi o mogućnostima tijela u posthumanome stanju, odnosno o mogućnostima živoga tek na osnovu ostvarene mogućnosti ne-živoga u kibernetičkome poretku mreža i rizoma (*networks and rhizoms*).⁹ Tehnologija sada prethodi životu (mode), a ne obratno.

Bez opredmećenja i postvarenja tijela u fetiškome karakteru objekta (mode) suvremena moda ne može uopće postojati. Temeljna je odredba novih medija u tome da, za razliku od starih medija, djeluju sintetički. To znači da tehničko-tehnološki omogućuju postojanje prošlosti u formi virtualne sadašnjosti tijela. Sintetička „priroda“ novih medija omogućuje tijelu u posthumanome stanju orijentaciju spram prošlosti. Zahvaljujući digitalnoj slici tijelo se u svojoj uronjenosti (*immersion*) ne odnosi više ni na kakav „stvaran“ predmet. Digitalna slika ne prikazuje i ne predstavlja nikakav izvanjski ili unutarnji predmet. Ona generira i sintetizira stvarnost kao sustav referencija koje se odnose

na druge medije.¹⁰ Na taj način suvremena moda ima značajke transmedijalnoga *Matrixa*. Njezin sustav referencija proizlazi iz medijske tvorbe tijela. Sada je postojanje tijela u posthumanome stanju robota-androida-kiborga uvjet mogućnosti postojanja živoga tijela, premda su binarne opreke živo-neživo postale za suvremenu modu i njoj pripadni svijet globalne umreženosti identiteta nedjelotvornima. Zbog toga je problem suvremene mode u nedostatku simboličkoga kôda fetišizma. Kad je ona u cijelosti prožeta fantazijama o fetišizmu objekata, tada je nešto „skandalozno“ u tom sintetičkome fetišizmu uopće. Na to je pitanje Baudrillard odgovorio postavkom o kraju semiotike. Znak ne predstavlja predmet zato što je sâm predmet znak. U začaranome krugu nestanka referenta znaka, nestaje i sama ideja znaka uopće. Fetišizam se odnosi na opscenost objekata bez želje za subverzijom poretka opscenosti. Hladnoća tehno-futurističkoga objekta transgresije u stanju „perverznooga“ kiborga ne može više očuvati bit fetišizma uopće. Ako nema tabua ili skandala u samoj prirodi onog uzvišenoga kao neizrecivoga i neprikazivoga, onda je sve u suvremenoj modi tek novo tumačenje prošlosti kao nadolazeće zakašnjelosti jedne druge, još čudovišnije „prirode“ od same prirodne prirode. To je razlogom zašto suvremena moda u doba raščaravanja svijeta teži *ukroniji*. Tako to promišlja Baudrillard u svojim analizama drugoga „radosnoga nihilizma“. Ne radi se o putovanju kroz vrijeme u prošlost. Posve suprotno, prošlost se inscenira u virtualnoj sadašnjosti u obličju neostila. Njegova je odredba u spoju prošlosti i budućnosti. Retrofuturizam mode u svojem pojmu ima nešto čudovišno stabilno. Riječ je o mitu i utopiji kao distopiji (filmovi poput *Paklene naranče* i *Brazila* te McQueenov show *Platonova Atlantida*). Povratak mita u suvremenu modu događa se dvostrukom operacijom:

(a) rodno-spolnim izjednačenjem želje za fetiškim objektom i

(b) tehno-znanstvenim stvaranjem dekadentnoga fetišizma objekta kao sintetičkoga materijala („treća koža“) i kao sintetičke forme odijevanja posthumanih bića s onu stranu mode.

U suvremenoj umjetnosti Stelarcovi performansi, eksperimenti s transplantacijom kože umjetnice Orlan i McQueenovi modni performansi ukazuju na nestanak biološkoga tijela u laboratoriju tehno-kibernetičkih struktura.¹¹ Unatoč tome što još uvijek razlikujemo umjetnost i modu u suvremeno doba vladavine tehno-sfere, razvidno je da je to razlikovanje izvan svake akcije metafizičkoga stupnjevanja i ranga bića. Umjetnost i moda pripadaju sferi posthumanoga tijela u događaju totalnoga dizajna života. Temeljne misaone figure tog sintetičkoga jedinstva mreže i rizoma u kojima se događa otvorenost procesa nadilaženja umjetnosti i mode su:

- (1) fetišizam objekata,
- (2) transgresija tijela i
- (3) konceptualno-izvedbeni postav tijela kao objekta u virtualnome prostoru i stvarnome vremenu.

Suvremena je moda kreativni dizajn tijela. Ona počiva na slobodi kao bezrazložnoj kontingenciji. Sloboda nema nikakvu drugu „svrhu“ osim u metafizičkome opravdanju svetosti života u golome tijelu. Njezina je sudbina transgresija svega što jest uspostavljeno kao prirodni poredak, ali i transgresija svega što jest uspostavljeno kao normirani kulturni poredak moći nadzora na tijelom. Ambivalentnost suvremene mode povezuje dvoje: estetizaciju prirode i naturalizaciju kulture kao tabua i skandala. Claude Lévi-Strauss je to nazvao univerzalnošću incesta kao poretka primitivne figure srodstva i partikularnošću kulture kao univerzalne figure zabrane. Bez transgresije tabua incesta suvremena moda ne može

biti skandalozno-subverzivno kazalište. Zato je suvremena moda radikalno „kazalište okrutnosti“ (Artaud) i radikalni „erotizam smrti“ u posljednjoj transgresiji uopće – apokaliptički tijela u mitskome činu stvaranja i razaranja tijela, otvorenosti svijeta uopće. A što može još biti skandaloznije i subverzivnije u suvremeno doba čudovišne jezovitosti svijeta objekata od mitske apokalipse tijela i dekadentnoga fetišizma objekata perverzije kao aparata ili dispozitiva mode u svojem posljednjem stadiju preobrazbe iz neživoga objekta u postbiološku tehnosferu (od lutke do kiborga)?

Za Foucaulta i Bataillea transgresija nije tek neki alternativni poredak životne moći prirode, koji usporedno postoji kao svojevrsna „kanibalska supkultura“ u srcu vladajućega diskursa potiskivanja nagona i njegove represivne sublimacije u okružju zapadnjačke kulture od ranoga srednjega vijeka do kasne moderne. Isto tako, ni za jednoga od njih transgresija nije istoznačna s nasiljem niti s obredima seksualnih perverzija psihopatoloških formi. Granice su nužne da bi eksces, skandal i subverzija tijela u suvremenoj umjetnosti i modi imali mogućnost označavanja radikalne ekscentričnosti. Bez zabrane nema ni metafore ni skandala alegorijskoga znamenovanja ekscesnoga događaja u svijetu umjetnosti i mode. Nesumnjivo je da je cijelo 20. stoljeće u znaku radikalne kritike tog načina obuzdavanja razaralačke prirode nagona. Tijelo se, dakle, nadzire i disciplinira. To se zbiva u različitim institucionalnim formama torture i samokažnjavanja druge faze njegova negativnoga oslobođenja u narcističkoj kulturi Zapada.¹² Samokažnjavanje nije tek put k mazohističkome tijelu, nego ponajprije razotkrice subjekta slobode tijela. Ono prolazi put samoidentifikacije kroz bol i patnju vlastite decentriranosti. To je razlogom zašto se suvremena moda u svojim dekadentnim prizorima transgresije tijela više

ne bavi golim tijelom u funkciji oslobođenja nagona i dostojanstva osobe. Ona je opsesivno zaokupljena intermedijalnim inskripcijama boli, patnje, torture, samokažnjavanja, riječju, cijelim imaginarijem zazornosti i čudovišnosti onog sublimnoga u činu perverzije.¹³ Zato je fetiški objekt suvremene dekadentno-avangardne mode zapravo *abjekt* ili krajnja točka zazornosti negativne sublimacije.¹⁴ Tekućine i metamorfno komadanje tijela, krv i sperma, ogavnost i čudovišnost više nisu figure negativne estetike ružnoga.¹⁵ Erotizam nadilazi nagonsku strukturu seksualnosti i postaje životni eksces s onu stranu razlikovanja „prirode“ (incestuoznoga i okrutnoga) i „normalnoga“ (kulturalne sublimacije u tehnikama discipliniranja i nadzora nad tijelom).

Za potrebe moje postavke o suvremenoj umjetnosti i modi kao radikalnoj transgresiji tijela u fetiškome objektu posthumanoga bića koje nadilazi binarnu opreku neživo-živo, dostatno je ovdje istaknuti sljedeće Batailleove ideje o erotizmu, smrti, transgresiji, tabuu i nasilju. Ponajprije, njegova ekonomija žrtve označava kritiku racionalnosti kapitalističke proizvodnje i potrošnje objekata kao stvari. Razmjena između tijela i objekata jest razmjena života i smrti u formi bezuvjetne darovanosti života. Seksualnost u formi želje ima formu prisvajanja Drugoga. Ali to je istovremeno želja za priznavanjem subjekta u samome sebi. Seksualni čin u sebi posjeduje snage života i smrti, a tijelo se ekstatički dovršava u orgazmičkoj smrti, koja poput apokalipse ima u sebi učinak ponovljivosti *novoga*.

Erotizam ne može imati svoju subverzivnu moć transgresije ako ne postoji ozakonjeni poredak zabrane koji utemeljuje religije. U ovom je slučaju razlika politeističkih i monoteističkih religija pitanje razlikovanja tradicionalnoga i modernoga društva. Sekularna svetost tijela ne isključuje arhajska moć žrtvovanja drugim

sredstvima u suvremeno doba. Pitanje tragične žrtve zato se u suvremenoj umjetnosti i modi postavlja polazeći od razlikovanja mita i biologijskih znanosti o tijelu. U transgresivnim situacijama, kao što su sukobi između kultura i različiti sukobi oko identiteta u globaliziranim svjetskim društvima današnjice, žrtvovanje tijela postaje neminovnim. Bataille kaže da je prva metafora vjere znanje o smrti. Pritom je odlučna sljedeća postavka. Ona čini *credo* svakog daljnjeg razmatranja ideje transgresije tijela kao otvorenoga događaja suvremene umjetnosti i mode. To je Batailleova postavka da transgresija ne označava dokidanje zabrane incesta ili tabua svih civilizacija od „iskona“ do „suvremenosti“. Naprotiv, transgresija je nadilaženje tabua i njegovo dovršavanje u svjesnom žrtvovanju tijela. Budući da seksualnost i erotizam tvore načela raspada poretka zasnovanoga na racionalnosti razmjene objekata/stvari na simboličkom i stvarnome tržištu u ljudskim društvima, neizbježna je posljedica transgresije u samopotvrđivanju životne snage erotizma kao takvog. On istodobno stvara svijet i potpuno ga razara. Ambivalentnost suvremene umjetnosti i mode jest samo u tome što je transgresija tjelesnosti živa razmjena objekata s nečim s onu stranu neživoga-živoga. Što jest s onu stranu samoga tijela nadilazi suvremenu umjetnost i modu. Na taj se način totalni dizajn tijela preobražava u dekadentni fetišizam *objekta* bez objekta. Erotizam sada prelazi svoje granice. Tako postaje perverzija samoga objekta kao *objekta*, kao što je to bjelodano u kulturalnim fetišizmima i tehno-fetišizmima suvremene umjetnosti i mode, kako ih opisuje Fernbach u svojoj studiji.¹⁶ O čemu se ovdje radi?

„*Abjekt bez objekta*“ znači da erotizam nadilazi granice svetoga u negativnoj sublimaciji samoga tijela. Najradikalniji čin ove kozmičko-antropologijske transgresije jest suprotstavljanje logici simboličko-stvarne razmjene objekata

na tržištu unutar kapitalistički organizirane društvene proizvodnje. Umjesto Marxove kritike političke ekonomije, koja pretpostavlja predložak liberalne ideje o slobodi pojedinca kao privatnoga vlasnika svoje radne snage, Bataille govori o ekonomije žrtve. Tijelo se u svojoj bezuvjetnoj darovanosti shvaća uvijek samo kao objekt/stvar. Žrtvovanje tijela nadilazi bilo kakvu utilitarnu logiku predmeta. Tijelo nema nikakve koristi, kao ni žrtva. Uvijek se radi samo o tome da sredstvo posvećuje svrhu. Na taj način funkcionira „prirodnost“ kapitalističke ekonomije kojoj moda određuje pojavnost vrijednosti kao objekta.

Pobjeda *objekta* nad objektom suvremene umjetnosti i mode naposljetku se pokazuje kao istina transgresije uopće – u čistome negativnom užitku (*jouissance*) tijela u njegovim fiziologijsko-estetskim modusima bitka-k-smrti. Erotizam predstavlja transgresiju smrti same, koja potrebuje formu tijela da bi njegovim žrtvovanjem dosegla stanje čistoga *mimesisa* – oponašanja duhovne žrtve tijela ponavljanjem obreda žrtve do u beskonačnost.¹⁷ Na tome se zasniva suvremena ekonomija mode kao spektakularnoga događaja transgresije tijela. Nancy u svojem tumačenju Batailleova problema metafizičke žrtve i erotizma ukazuje na to da je žrtva tijela uvijek mimetički čin ponavljanja onoga što je prirodno „predodređeno“. Tako se moda u svojoj reprezentacijsko-komunikacijskoj funkciji događaja transgresije tijela vraća na ishodište. Opsesija s onim djevičanski „prirodnim“ ima mitsku strukturu nasilja nad prirodom uopće. Tu nema bitne razlike između Bergmanova filma *Djevičanski izvor*, Cameronova *Avatara* i McQueenova showa *Highland Rape*. Priroda može postojati u formi djevičanskoga ili iskonskoga tijela samo silovanjem ili nasiljem nad njom. Paradoks je, dakle, skandalozan: priroda ne postoji po-sebi bez nasilja ili silovanja. To je lakanovski primat simboličkoga

nad imaginarnim ili kulture kao tabua nad prirodom. A u tome je McQueenov modni show *Highland Rape* jednostavno paradigmatski događaj čudovišnoga ekscesa jer govori izravno, krvlju i spermom, o nasilju institucionalnoga patrijarhalnoga poretka protiv Drugoga – žene kao mitski uzvišene djevice.¹⁸

MITSKA REGRESIJA BUDUĆNOSTI : ALEGORIJA BEZ TEKSTA

Klasični fetišizam proizvodi ikonu perverzne ženske ljepote. Ona je čudovišna. Mora se, naposljetku, raskomadati kao Meduzina glava. Postmoderni je fetišizam transgresivan. A zasniva se na dekadentnome razdvajanju binarnih opreka muško-žensko, priroda-kultura, da bi se uspostavio poredak obožavanja čiste i ravnodušne *abjeksije* objekata.¹⁹ Riječju, kritika prirode kao metajezika ideologije čini postmoderni fetišizam putom negativne slobode. Ova postavka pokazuje da su suvremena vizualna kultura te umjetnost i moda koje su joj pripadne – samorefleksivni narcizam: „Znamo da je vjera u prirodu laž i baš zato vjerujemo u njezinu radikalnu suprotnost – fetiške objekte kulture kao laž laži.“ Tijelo koje se pojavljuje kao *abjekt*/objekt žudnje u stanju posthumanoga stroja ili tijela bez organa lišeno je zavođenja. Ono *abjektira* objekte kao predmete/stvari doživljava duboke traume i užitka (*jouissance*). Sada se užitak pojavljuje kao vizualna fascinacija objekata. A oni supostoje u interaktivnoj mreži odnosa perverzije samoga života.

Stoga se fetiški objekt u klasičnome modelu pojavljuje uvijek u funkciji normaliziranja izvorne perverzije heteroseksualnih odnosa u građanskome društvu. Freudova je psihoanalitička kritika povijesti zapadnjačke civilizacije gotovo istovjetna sociologijskoj analizi Norberta Eliasa. Sociolog procesa civiliziranja govori, naime, o moći racionaliziranja društvenih institucija i traumatskome

potiskivanju tjelesnosti u javnome prostoru, što rađa sve oblike nasilja patrijarhalnoga poretka u privatnome i intimnome prostoru razvitka građanskoga braka.²⁰ Tek ambivalentni proces javnih vrlina i privatnih poroka uspostavlja model fetiške fantazme. Radi se o vladajućem obliku „ispuhivanja“ ili katarze, ali ne i radikalne transgresije, budući da se opsesija s fetiškim objektima zadržava unutar stroge diobe javno-privatno u građanskome društvu. Sve ovo najbolje se ogleda u konceptualno-izvedbenim akcijama modnoga dizajnera Alexandera McQueena. Razlog je to što suvremena moda, kao radikalni otvoreni događaj tijela samoga na pozornici „društva spektakla“, utjelovljuje i otjelovljuje iskustvo radikalnoga fetišizma kao iskustvo transgresije erotizma smrti. Utjelovljenje je čin uzvišene tvorbe posthumanoga tijela androgina-kiborga-anđela, a otjelovljenje *abjeksija* svih tjelesnih inskripcija traumatske egzistencije čovjeka (žene i muškarca) u globalnome umreženom društvu. Ovdje valja otkloniti govor o simboličkoj tvorbi identiteta suvremenoga tijela u modi. Umjesto bilo kakve simboličke reprezentacije identiteta, radi se o povratku alegorije u njezinu čistom mitsko-vizualnom obliku slike s onu stranu teksta.²¹ Upravo to je razlogom zašto se svi suvremeni konceptualno-izvedbeni projekti mode događaju kao interaktivni spektakl ikonograma tijela. Nije, dakle, riječ o ekscesu. Da bi suvremena moda mogla postojati, potrebno je da se konačno „rodi“ ono tijelo koje u svojoj apsolutnoj slobodi života „nosi“ život kao djelo i događaj radikalnoga umjetničkoga projekta transgresije.

McQueen je u *Platonovoj Atlantidi* u proljeće 2010. ne samo dosegao „najveće dubine impersonalnosti“, kako piše James Joyce 1905. iz Pule svojem bratu u Dublin, nego je dotakao smrtonosnu zonu dodira između umjetnosti kao života i mode kao showa ili iluzije tog istoga

života. Konceptualno govoreći, zaokružio je svoje umjetničko i modno djelo. Nije li čudovišno da upravo ono više govori o suvremenom dobu medijske proizvodnje događaja i apsolutnoga insceniranja „društva doživljaja“ negoli cijela industrija suvremene umjetnosti u svojim dosadnim ponovnim tumačenjima već viđenoga u avangardi i neoavangardi 20. stoljeća? Je li uopće moguće da modni show u svojem vizualnom događaju ikonograma tijela govori više od dogmatski postavljene suvremene umjetnosti kao refleksivne subverzije samoga svijeta koji se od 1990-ih naziva globalnim, postpovijesnim, digitalnim, informacijsko-komunikacijskim, postideolojskim, heterotopijom i distopijom prostora bez dubinskoga shvaćanja vremena? Odgovor je unaprijed potvrđan. Štoviše, ne samo da je takvo nešto moguće, nego je i nužno i neizbježno da se u alegorijskome događaju tijela kao mitske svetkovine suvremenosti radikalno preokrene metafizički karakter suvremene umjetnosti. To samo znači da odsada moda više nije prolazna pojava i banalnost života. Iz rizomatske strukture svjetovnosti svijeta, koji više iza sebe nema ništa duhovno, dakle simboličko, a ispred sebe ništa utopijsko, dakle budućnosno, proizlazi da je sve u izmišljanju (imaginaciji) nadolazećega iz eksperimenta svijeta kao totalnoga dizajna posthumanoga tijela i njemu pripadnoga života. Moda i umjetnost susreću se iz iskustva dizajna tijela u umjetnome životu. Autentičnost mu podaruje upravo uskrснуće neoplatoničkih ili helenističkih pojmova – sinkretizam, hibridnost i eklektičnost. Stapanje različitoga u Jednome, stvaranja novoga iz spoja mnoštva različitoga, te odnos spram stvarnosti kao odnos spram sustava referencijana temelj razumijevanja svijeta mode kao tumačenja – to je strukturalno jedinstvo ove trijade u konceptu i praksi suvremenoga tijela (umjetnosti mode). Dizajn svoju izvornost ima u estetizaciji okolnoga i unutarnjega svijeta, a moda kao totalni dizajn tijela više ne ukrašava

odjećom stabilno tijelo, nego metamorfno tijelo konstruira identitete svojim inskripcijama kao što apsolutna bjelina Mallarméove Knjige ili apsolutni zvuk Stockhausenove i Cageove kompozicije smjeraju s onu stranu riječi i glazbe – u apsolutnu točku zgušnjavanja i sažimanja tijela samoga, u *misaonu akustiku* ništavila.²²

McQueenima iznimnom jest utočariji suvremene mode. Jedan novinar *New York Timesa* zapisao je da ono što iskazuje njegova moda nije samo vizija budućnosti „sutra“, već nadolazećega kao budućnosti najmanje 30 godina unaprijed. Budućnost mode u suvremenoj modi ne razmatra se više sa stajališta utopijskoga zamišljanja neke „naivne“ antimodne Barbarelle ili Solarisa u zvjezdanim prostranstvima nigdine. Umjesto SF-spekulacija, moda se u suvremeno doba vladavine novih medija i digitalne slike zbiva kao virtualna transgresija stvarnosti. Pojam „ikonogrami tijela“ uvodim u razmatranje da bih pokazao kako euforija novoga više ne obilježava bit suvremene mode. Ona nije kontinuitet stilova niti smjenjivanje provokacija i šokantnosti u diskontinuitetu povijesti. Preklapajuće tendencije neohistoricizma, neoavangarde i neodekadencijestendencijamaretofuturističkih vizija i snova dovode do toga da se suvremena moda može razumjeti samo polazeći od tijela kao sliko-tvorevine ili, sukladno suvremenom konceptu stvarnosti, sliko-događajnosti samoga događaja interaktivnoga spektakla. Sve su granice prijeđene i porušene. Ali upravo zato se pitanje identiteta tijela u doba transgresije suvremene mode postavlja kao pitanje o granicama živoga tijela. U metamorfnome procesu nastanka posthumanoga tijela androgina i kiborga granice živoga i neživoga postaju fiktivne. Jean Paul Gaultier je, u svojoj viziji nadolazeće mode tehno-futurističkoga okružja digitalne arhitekture i taktilnosti svijeta koji predstoji, sanjao o stvaranju kolekcije odjeće kao kraja svih zamislivih kolekcija. U

tom snu, koji je nalikovao vedroj apokalipsi tijela i košmarnome stanju nestabilnosti mode uopće, moda je upućivala svojim znakovima na prelazak granica spola/roda, religijskih zabrana, rasnoga razlikovanja, svega onoga što je povijest označavalo porecima simboličke vladavine fiksnih razlika i još homogenijih identiteta.²³ Ta je povijest mode zapravo povijest odijevanja u znaku društveno-kulturalnih hegemonija. Gaultierove se vizije dijelom preklapaju s McQueenovom radikalnom transgresijom. Ali razlika je u tome što McQueen polazi od postavke da se društvena forma mode raspala. Krhotine pripadaju vizualnoj reprezentaciji spektakla samoga tijela. Stoga je suvremena moda spektakl izvedbenoga događaja. Iza njega ne stoji više ništa drugo. Ne postoji nikakav tajni simbolički kôd ili sublimni predmet želje. Sâm *objekt* bez objekta nalazi se u središtu „velike predstave“ (showa). Bez toga moda više nema svojeg vizualnoga označitelja. Kada više ništa ne stoji iza, onda je moda dizajn tijela u tehnofuturističkoj travestiji fetišizma. Drugim riječima, životni stil transgresije postaje novo tijelo fetiške dekonstrukcije mode. McQueenova je „moda“ alegorija budućnosti kao nadolazeće mitske apokalipse tijela. U njoj žrtvovanje, erotizam, nihilizam, smrt i transgresija čine temeljne figure refleksivnoga tumačenja kraja simboličke tvorbe mode. Moda je mrtva – neka dugo živi novo tijelo!

Benjamin je pojam alegorije upotrijebio u značenju nadomjesnoga znaka. U njemu slikovna struktura poruke preuzima u svoje okrilje zadatak tumačenja raspadnute narativne strukture događaja.²⁴ Benjaminova odredba alegorije glasi: „Alegorije su u carstvu misli isto što i ruine u carstvu stvari.“ Jasno je da alegorija nije tek zamjenska majka kulture spram metafore i simbola kao „biološkoga“ oca označavanja stvari. Figura alegorije uvijek se pojavljuje kao ono što nadilazi sâm proces označavanja. Istina

je slikovnoga zaokreta (*iconic turn*) u suvremenoj kulturi da vizualni kôdovi identiteta prethode svakoj mogućoj stvarnosti objekta kao tijela. I premda jedan od utemeljitelja „slikovnoga zaokreta“ kao što je Boehm s pravom govori o funkciji metafore kao pojma i figure mišljenja s onu stranu predstavljanja „stvari“, upućujući na tragove u fenomenologiji Husserla i Merleau-Pontyja, analitičke filozofije jezika Wittgensteina i Austina te dekonstrukcije Derride, nedvojbeno je da je upravo alegorija u postmodernoj kritici reprezentacije referenta stvarnosti odlučnom figurom umjetničke subverzije samoga jedinstva života i umjetnosti.²⁵ Problem dokidanja simboličke tvorbe mode, očigledno, nije tek problem nekog novoga tumačenja suvremene mode. Ovdje se radi o najvažnijem problemu suvremenoga tijela kao uvjeta mogućnosti postojanja subjekta i objekta suvremene umjetnosti i mode. Da bi taj uvjet mogućnosti bio ispunjen mora se dogoditi treći kraj ideje čovjeka. To više nije kraj metafizičke ideje čovjeka (Heidegger) ili postmetafizička dekonstrukcija ideje čovjeka (Derrida), već kraj ideje čovjeka kao tjelesnoga sintetičkoga jedinstva prirode i kulture u formi posthumanoga stroja (androida, kiborga, čudovišnoga objekta *abjekcije*). Taj događaj je ujedno početak istinskoga eksperimentiranja mode s onim što joj prethodi kao i ideji civilizacije uopće. Prethodeće ne može biti ništa drugo nego mit o blaženstvu i djevičanskome izvoru civilizacije prije civilizacije, astralno-zvjezdanoga tijela prije *corpusa mysticuma-hermeticuma* i prije modernoga utjelovljenja i otjelovljenja u strojno organiziranome sklopu tijela (*body*). McQueen je – prije završnoga udara na ideju mode kao spektakularne banalnosti i frivolnosti dekadentne zapadnjačke civilizacije promiskuiteta tijela u shvaćanju stvari za uporabu i potrošnju, što je vidljivo u showu *Platonova Atlantida*, 1990-ih – u dva estetski i kulturalno-politički prekretna showa pokazao kako se ideja

prirode i ljepote skrnavi i prostituira sustavnim djelovanjem „prirodne“ i „kulturalne“ logike kasnoga (fetišističkoga) sublimnoga objekta globalnoga kapitalizma. Prvi je show nazvan *Highland Rape* (1993.), a drugi *Dante* (1996.). U prvome se aluzivno prikazuju agresivnost muškaraca i silovanje žena. To su pojavni aspekti okrutnosti i ženomrziteljske kulture obožavanja djevičanstva i majčinstva. Iako je političko-kulturalna alegorija showa, prema McQueenu, u tome što je povijesno Engleska „silovala“ Škotsku hegemonijskim vladanjem i što je rat u povijesti između Engleza i Škota bio genocid nad Škotima, problem u tumačenju ne može se svesti samo na taj povijesno-politički aspekt alegorije. McQueen pokazuje da je suvremena moda unutar konceptualno-izvedbene pozornice showa referiranje na ono strahotno i čudovišno u samome suvremenome svijetu. Strahotno i čudovišno jest u spektaklu estetske frivolnosti kojom se genocid i etničko čišćenje u globalno doba shvaća u medijskome predstavljanju društvene zbilje. Način predstavljanja postao je nalik postmoderno *soap-operi*. Smijeh i banalnost života postaju pritom medijsko okružje za suočenje s tragičnim iskustvom sadašnjosti koja ima duboke korijene u prošlosti. Najbolji primjer te estetike *soap-opere* je Benignijev film o Holokaustu, *Život je lijep*.²⁶

Ali, problem koji je McQueen postavio na scenu bio je veći no što je to bilo vizualno posvjedočeno okrutnošću prizora silovanih djevojaka rastrgane odjeće, raskrvavljenih udova i brutalno pretučenih. Silovanje se u permisivnoj kulturi narcističkoga Zapada, paradoksalno, opravdava čudovišnom ljepotom i krivnjom objekta kao predmeta/stvari muške žudnje. A kao sublimna podloga tog agresivnoga čina zločina nad prirodom pojavljuje se u ideji subjekta iskupljenja – Majke kao svete djevice i darovateljice života. Lacanova

postavka o dvije smrti, stvarnoj i simboličkoj, ovdje se može primijeniti tako što alegorijska smrt znaka u priči o odnosima Engleza i Škota nadilazi simboličku smrt kulture i stvarnu smrt prirode u rođenju posthumanoga tijela. To je tijelo, naravno, još uvijek rodno/spolno razlikovno, a karakterizira se figurom lutke koja se, kao u Artaudovim nadrealističkim dramama 1920-ih, pojavljuje kao raskomadano tijelo samoga objekta. Žensko tijelo u suvremenoj umjetnosti i modi nužno je nešto površinsko, savršeno estetizirano, skulpturalno određeno funkcijom zavodnice i estetskim objektom kao fantazijom fetiškoga karaktera. U toj dvostrukoj figuri ljepote modnoga objekta ženskoga tijela kao koloniziranoga prostora korporacijska se ekonomija mode upisuje kao globalni znak strukturalne perverzije značenja iskonske prirode i dekadentne kulture. Tijelo žene u posthumanome tijelu androida i kiborga postaje tijelo beskrajnoga polja inskripcija na samoj koži, intervencijama na licu, kozmetičkom kirurgijom i travestijom S/M estetike transgresivnoga. McQueen ne modelira novi „look“ za novu ženu suvremene mode, nego radikalno dekonstruira ideju ženske ljepote kao prirodne i kulturalne činjenice u svijetu potrošnje znakova predmeta. Okrutnost je pritom temeljni pojam-figura ove neoavangardne i dekadentne estetike s onu stranu lijepoga. McQueen se više ne bavi ljepotom idealiziranoga ženskoga tijela, nego transgresijom ideje uzvišenosti kao prikazive neprikazivosti u onome čudovišno okrutnome što pripada okolnome i unutarnjem svijetu globalnoga medijskoga doba narcizma, apatije i distopije.

U showu *Dante* iz 1996. riječ je o doživljaju dekadentne ljepote žene kao *femme fatale*. Figura je prisvojena iz književnosti i slikarstva *fin-de-sièclea*. Seksualna impulzivnost žene pritom zadobiva nove simbolička značenja poput agresivne i opasne ljepote, okrutnosti i erotizma



ALEXANDER MCQUEEN
PLATONOVA ATLANTIDA, 2010.

smrti. Ali novina je u tome što McQueen unosi elemente lezbijske dekadencije. Na taj se način ruši klasični model ljepote i uzvišenosti fetiškoga objekta žudnje. No, ono što je najzazovnije u ovom izvedbenome događaju jest radikalna dekonstrukcija povijesno-simboličkoga pojma dekadencije. Umjesto smrtonosne ljepote koja postaje romantičnom vizijom neprikazivosti u neostvarenom susretu s objektom uzvišenosti, sada se unutar same ideje dekadentne ljepote upisuje pukotina. Radi se o intervenciji u samom središtu objektivne preobrazbe ženske mode od razdoblja prije aristokratskoga poretka visokoga stila i Francuske revolucije. Naime, McQueen dekonstruira žensko tijelo inskripcijama seksualnosti i erotizma kao perverzije i okrutnosti, fetišizma i smrti: plastični kostur u korzetu na fotografskoj snimci ženskoga tijela preokreće samozadani poredak. Moda je forma društveno-kulturalne perverzije ili fetišizma robe u spektakularnome vizualnome poretku znakova. Kada se forma raspada u logici čiste slike bez znaka, kako je to pokazao Baudrillard, umjesto vizualne semiotike mode na djelu je transgresija samoga tijela kao slike. Jedino što preostaje suvremenoj modi, a show *Dante* to plastično pokazuje, jest šokantno i provokativno izvođenje na scenu tijela kao subjekta i mode kao objekta zazornosti i uzvišenosti.

Na prijelazu stoljeća, ideja smrtonosne ženske ljepote ponajprije dekonstruira samu ideju mode kao prirodne sveze odijevanja s preobrazbama ideje ljepote. Ali upravo je u tome problem. Strah od bolesti koja se pojavljuje kao paranoični strah suvremenoga doba istodobno je realno-irealni znak dekadencije globalnoga doba. Bolest-na-smrt preuzima formu planetarne bolesti 1990-ih kao što je AIDS, a u društvenome smislu ta je bolest ponajprije bila označena bolešću dekadencije jer su bile ugrožene manjinske skupine seksualno različitih i rasno potlačenih u Trećem svijetu (gay-populacija i stanovnici

Afrike). Drugi na taj način nije tek Drugi s onu stranu zapadnjačkoga eurocentrizma, nego ekscentrični i hibridni identitet Drugoga kao irealne prijetnje stabilnome poretku suvremene politike tijela u modi (aparatu ili dispozitivu). McQueenova je politika transgresije ulazak u raspravu o karakteru same ambivalencije neodekadentnoga stila kraja 20. stoljeća u modi. To je istodobno žudnja za savršenom ljepotom i čin razaranja ljepote, fascinacija objektom ljepote kao uzvišenosti i čudovišna reakcija na neostvareni događaj susreta – teroristički čin komadanja organa u javnome prostoru. Ono što preostaje jest krajnji stadij društvene apatije i seksualnoga liberalizma, kao u Houellebecqovom romanu *Elementarne čestice* – samoća i autizam, apatija i narcizam u traganju za izgubljenom idejom ljubavi. Iz svega je vidljivo samo to da se modni spektakl transgresije tijela alegorijom postavlja u središte raspadnutoga sustava društvene forme tijela (mode). Znakovi nisu više simboli jer im nedostaje metafizički referent stvarnosti, neovisno o tome je li riječ o aristokratskome poretku visokoga ukusa, što persifliraju performansi Galliana, ili pak o libertinskome građanskome društvu u kojem tijelo funkcionira u okružju posvemašnje otvorenosti tzv. marginalne ili estetske diferencijacije, što je ključna postavka teorije mode Lipovetskoga. Pojednostavljeno iskazano, to znači da životni stil pojedincu omogućuje da bude subjektom vlastitoga tijela i kad je na rubu društvenoga preživljavanja. Antimodna odjeća omogućuje kraljevstvo iluzije narcističkoga postmodernoga subjekta. Njegovo je tijelo *tabula rasa* na koju se upisuju znakovi pripadnosti. Njegovo je tijelo totem bez tabua i tabu bez totema, savršena praznina svih određenja, *punctum* i površina, ekran i pozornica. To je tijelo istodobno predložak arhitekture dekonstrukcije modernoga tijela kao fiksnoga i stabilnoga identiteta.²⁷

EPILOG:
KRAJ MODE I POČETAK DIZAJNA
TIJELA

McQueen je u posljednjem showu *Platonova Atlantida* doveo do vrhunca svoje razumijevanje povijesti tijela kao povijesti žrtvovanja i transgresije prirode i kulture. Mnogi su teoretičari dizajna i mode njegov koncept povijesti objašnjavali odsutnošću bilo kakve referencije na pastoralnost i romantiku, iako je bjelodano da je ideja transgresije kao čudovišnosti prirode i uzvišenosti ponikla upravo u romantici. Naspram Gallianova neohistoricističkoga tumačenja povijesti kao *bricolagea* stilova i kritike povijesnoga isključenja Drugih – rasno različitih, rodno/spolno ekscentričnih, ekstravagantnih tijela europske dekadencije – McQueen povijest shvaća kao traumatsko iskustvo boli i patnje tijela. Sve do *Platonove Atlantide* tijelo se u suvremenoj modi izlagalo izvedbom kao koncept slobode u suprotnosti s tiranijom društva, politike, ideologije. Sveza s de Sadeovom kritikom građanskoga društva kao racionalističkoga kazališta okrutnosti i perverzija u „srcu tame“ očigledna je u svim aluzivnim postupcima velike predstave traumatskoga tijela suvremenoga subjekta. Za njega Lacan kaže da više nije gospodar u svojoj kući. Što McQueen naglašava u toj ambivalenciji povijesti kao traumatske alegorije od *Highland Rape* do *Platonove Atlantide*? Ništa drugo doli paradoksalnu samoreferenciju erotike i terora, užasa i ljepote. 1990-ih je to potencirano sve većom morbidnošću i estetizacijom narcističkoga društva spektakla. Sâm je Debord, koji se ubio 1994. godine, govorio o tri stadija spektakla:

- (1) koncentracijskome,
- (2) difuznome i
- (3) integralnome.²⁸

Posljednji je stadij ostvarenje univerzalne perverzije svijeta kao fetišizma robe/objekata u

formi digitalne slike.²⁹ Dekadencija suvremenoga društveni život estetizira. Čovjek se pojavljuje kao iluzorni subjekt figuracije životnoga stila, a ne kao autentičan pojedinac. Ta vrsta perverzne preobrazbe identiteta, u kojoj je moda otvoreni događaj interaktivnoga spektakla transgresije tijela, događa se u liku globalnoga *reality-showa*. To nije tek neki šokantni eksces u medijskome svijetu. *Platonova Atlantida* pokušaj je radikalnoga zaokreta u cjelokupnome shvaćanju suvremenoga tijela (mode) kao transgresije. Show otpočinje s mitskim prizorima plavetnila vode, neba i arhajskih moći rađanja iz tame. Zmije i ljudsko tijelo u mucu rađanja, uz *new age* glazbu, postavljaju tijelo u događaj iskonskoga misterija. Ali događaj je alegorijska predstava nepredstavljivoga. Još uvijek je riječ o predstavi u formi konceptualno-izvedbenoga događaja. McQueen koristi neoavangardnu poetiku pisanja tijelom kao slikom u međusobnom odnosu interaktivnih tijela predstave same. Vizualna dostignuća suvremene tehnologije su pokretne kamere koje s obje strane pozornice, kao čudovišno uzvišeni *Alieni*, snimaju svaki trenutak života ili showa na dvije pokretne platforme. Izbor naslova showa je provokacija teorije i cjelokupne postmoderne interpretacije svijeta kao teksta. Ne slučajno, radi se o aluziji na jedan mit koji u sebi sjedinjuje ideje propasti civilizacije (dekadencija) nakon njezina „zlatnog doba“ i ideje obnove civilizacije u drugome elementu. Voda ima ezoterijsko značenje praelementa i novoga rođenja svijeta i čovjeka.

Platon je Atlantidu spomenuo, u mračnome mitskome znamenovanju, u dva svoja dijaloga – *Timeju* i *Kritiji*. Ali McQueen se ne koristi figurama postmoderne ironije, *bricolageom*, pastišom i karnevaleskom da bi ukazao na dimenzije neizrecivoga i neprikazivoga. Kada modeli izlaze na scenu – sve se uspostavlja kao mitska regresija povijesti. Budućnost, kao

nadolazeće doba neizvjesnosti i neočekivanosti, više nije traumatska i tjeskobna. Ona je mitski žrtvopis tijela u retrofuturističkome prikazanju neprikazivosti. Tijela žena klize pistom poput hibridnih posthumanih tijela iz filmskoga SF-epa *Zvezdane staze*. A ono što preostaje od svega mitski konstruiranoga za buduće tijelo nije odjeća za kiborge i androide, nego ekstravagantno postolje tijela, zmijoliki dizajn cipela, koji figuru ženskoga tijela uzvisuje do živoga/mrtvoga objekta *new age* fetišizma. Tijelo više nije tijelo. Ono je (ne)rođeno postpovijesno doba mitske regresije, koje nije nigdje izvan ove civilizacije, nigdje izvan ovoga svijeta, usuprot Baudelaireovoj praznoj transcendenciji iz *Spleena Pariza – anywhere out of the world*. Ikonogrami suvremenoga tijela su „ovdje“ i nigdje drugdje. Oni se nalaze u virtualno-stvarnoj apokalipsi i žrtvopisu svijeta kao mitske Atlantide, koja se uvijek iznova rađa u trenutku radikalnoga nihilizma zauvijek obezbožene povijesti. McQueen je dospio na prag nemogućega projekta tijela uopće – smrti mode u dekadentnoj viziji mitske regresije povijesti. Iza tijela više nema ništa. Događaj se već dogodio kad je moda postala dizajn tijela samoga života. Povijesna avangarda tijelu je dodijelila moć transgresije povijesti i opću formu preobrazbi bitka. Između Maljevičeve „muze“ budućega društva konstruktivne ljepote i ideje univerzalnoga dizajna tijela u slici tragične pjesnikinje Ane Ahmatove i McQueenove „muze“ Lady Gage u inscenaciji *Platonove Atlantide* naizgled je razlika svjetova. Čini se da bi bilo sablažnjujuće uopće dovesti u svezu avangardnu pjesnikinju s ikonom suvremene morbidne *celebrity*-kulture. No, zaboravlja se da nije riječ tek o „muzama“ kao fetiškim objektima muških fantazija.³⁰

Ikonogrami tijela odnose se na slikovno predstavljanje nepredstavljivoga. Slika stvarnoga objekta (žene ili muškarca, androida

ili kiborga, zeca ili patke) ne označava stvarni objekt, nego koncept i izvedbu zamišljene stvarnosti koja se može ili ne mora ostvariti. To je razlika između onog što Deleuze naziva *virtualnim poretkom stvarnosti* i aktualne stvarnosti. Ono što uistinu povezuje Maljeviča i McQueena te Anu Ahmatovu i Lady Gagu nije ni umjetnost ni moda u razlikovnome aspektu tradicionalne podjele i ranga „vrijednosti“ duha i tijela u svijetu. Povezuje ih jedino ono nadolazeće u duhu ovoga „sada“. To nazivamo *suvremenom nesuvremenošću*, koju upravo moda dovodi do samoga ruba imenovanja. Paradoksalna sveza avangarde i dekadencije otpočinje i završava s mitskom regresijom povijesti. Moda je od samoga početka svoga nastanka bila avangardna zato što je najvidljiviji fenomen i oznaka modernosti. Tijelo je u svojem posljednjem stadiju integralnoga fetišizma objekata postalo slikom bez svijeta, *abjekom* bez objekta, zrcalom i ormarom suvremenoga doba vladavine stvari kao predmeta i stvari kao stvari. Kad dizajn estetizira život i podaruje mu njegov metamorfni izgled u beskrajnom nizu stilova života, tada je jedina preostala utopija nekog drukčijega i radikalno *novoga* svijeta izvan ekstaze komunikacije i tiranije *novoga*. Povratak mitskome u alegoriji suvremene mode jedini je još način kojim tijelo produhovljuje svoju ništavnu egzistenciju bolesti-na-smrt do posljednjega daha. Međutim, nije li tijelo u svim svojim metamorfnim stanjima već odavno svoje odigralo? Bez ideje nove Atlantide i nerođenoga svijeta „stvari“ sve nužno postaje samo nova svetkovina tijela kao objekta užitka potrošnje. Biljke, životinje, ljudi, strojevi, sve, baš sve, nestaje u beskrajnome arhipelagu snova i iluzija. Nestanak mode početak je nove povijesti tijela. Ali što ako je događaj te nove povijesti tek slutnja nadolazeće tame mitski potonuloga svijeta u vizijama i slikama snova? I više ništa drugo nego to – *duboko plavetnilo?*

BILJEŠKE

- ¹ Vidi o tome: J.-F. Lyotard, *The Differend (Phrases in Dispute)*, Manchester University Press, Manchester, 1988.
- ² M. Foucault, „A Preface to Transgression“, u: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca – New York, 1977., str. 29–52.
- ³ C. Jenks, *Transgression*, Routledge, London – New York, 2003., str. 91.
- ⁴ G. Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. Najintrigantnija teorijska studija o suvremenoj modi kao radikalnome fetišizmu objekata, koja dovodi u blisku svezu eksperimente suvremene umjetnosti posthumanoga tijela s modnim izvedbenim akcijama queer-tijela, zacijelo jest: A. Fernbach, *Fantasies of Fetishism: From Decadence to the Post-human*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2002.
- ⁵ J. Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, s francuskoga izabrao i preveo: R. Kalanj, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. O Baudrillardovim postavkama o „smrti mode“ i kraju reprezentacije znaka, nadolasku doba simulakruma i kraju društvenosti uopće vidi: R. Butler, *Jean Baudrillard: The Defence of the Real*, SAGE, London – Thousand Oaks – New Delhi, 1999.; Ž. Paić, „Medijsko dokinuće povijesti: Jean Baudrillard i nečuvena neizvjesnost događaja“, u: *Događaj i praznina: Ogledi o kraju povijesti*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007., str. 77–114.
- ⁶ Vidi o tome: Ž. Paić, *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009.
- ⁷ E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- ⁸ A. Fernbach, *Fantasies of Fetishism: From Decadence to Post-Human*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2002., str. 135–181.
- ⁹ P. Gente/P. Weibel (ur.), *Deleuze und die Künste*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2007.
- ¹⁰ P. Weibel, „A Genealogy of Media Art“, u: *Synthetic Times: Media Art China 2008*, National Art Museum of China, Beijing / The MIT Press, Cambridge – London, 2009.
- ¹¹ L. Fortunati/J. E. Katz/R. Riccini (ur.), *Mediating the Human Body: Technology, Communication, and Fashion*, LEA Publishers, Mahwah, NJ – London, 2003.; A. Fernbach, nav. djelo; C. Evans, nav. djelo.
- ¹² G. Deleuze/F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London – New York, 2004.; M. Foucault, „A Preface to Transgression“; V. Pitts, *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*, Palgrave MacMillan, New York, 2003.
- ¹³ V. Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, Oxford University Press, New York, 1985.
- ¹⁴ J. Kristeva, *Moći užasa: Ogled o zazornosti*, s francuskoga prevela: D. Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.
- ¹⁵ V. Codeluppi, „Tekuće tijelo: moda s onu stranu narcisoidnosti“, s talijanskoga prevela: M. Cvitan Černelić, *Tvrđa*, 1–2/2006., str. 119–122.
- ¹⁶ A. Fernbach, nav. djelo, str. 182–226.
- ¹⁷ J.-L. Nancy, „The Unsacifiable“, *Yale French Studies*, 79/1991., str. 20–38.
- ¹⁸ Vidi o tome: C. Evans, „Fashion: Alexander McQueen“, *032c.com*, 7, ljeta 2004., <http://032c.com/2004/fashion-alexander-mcqueen/>.
- ¹⁹ A. Fernbach, nav. djelo, str. 20.
- ²⁰ N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, sv. I–II, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.
- ²¹ C. Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2“, *October*, 13, ljeta 1980., str. 58–80.
- ²² Vidi o tome: L. Potrović, „Dekonstrukcija i performativnost tijela“, *Nova Istra*, 1–2/2011.
- ²³ C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*, Yale University Press, New Haven – London, 2003.
- ²⁴ Vidi o tome: R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973.
- ²⁵ G. Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, u: *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin,

2007., str. 34–53.; F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, Verso, London – New York, 2009.

²⁶ Vidi o tome: S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, Verso, London – New York, 2000.

²⁷ F. Loscialpo, „Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction“, *Fashion Theory for the 21 Century*, [www.inter-](http://www.inter-disciplinary.net/.../fashion/.../session-1-fashion-theory-for-the-21st-century/)

[disciplinary.net/.../fashion/.../session-1-fashion-theory-for-the-21st-century/](http://www.inter-disciplinary.net/.../fashion/.../session-1-fashion-theory-for-the-21st-century/).

²⁸ G. Debord, *Društvo spektakla*, s francuskoga preveo: G. Vujasinović, Arkzin, Zagreb, 1999.

²⁹ Ž. Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

³⁰ K. Theweleit, *Muške fantazije*, sv. I–IV, s njemačkoga preveli V. i B. Ožbolt, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

ICONOGRAMS OF THE BODY: THE END OF THE SYMBOLIC CONSTRUCTION OF FASHION

ŽARKO PAIĆ, PHD
UNIVERSITY OF ZAGREB

- ▶ Today, it is impossible to determine an occurrence that would maintain the linear history of styles and tendencies. The shattered social form of fashion has been replaced by visual representations producing a spectacle of the human body. As it is illustrated by performative and conceptual works created by the most significant fashion designers of the contemporary age (i.e., McQueen, Galliano, Challayan, Lagerfeld), the entire world in the time of global fragmentation and entropy reflects in the simulacrum of the apocalyptic path through historical stations of life the bodily transformation from a doll to a living model to a cyborg in a post-human state. Contemporary fashion is the spectacle of a performative event that is not supported by any sign or sublime object of wish. The object itself is in the central position of the „grand performance“, the lack of which deprives fashion of its visual signifier. The main concept which the paper draws on is iconogram, the fundamental term in Eco's visual semiotics, which is used in order to demonstrate that the body itself has become the surface inscribed with heterogeneous identities which surpass social and cultural installation into a predetermined order, the so-called collective symbols of affiliation. In contemporary times, which witness overlapping tendencies of neo-avant-garde, neo-historicism and decadence, clothes do not represent anything else but visual communication between bodies in the zones of transgression and death. The end of symbolic construction of fashion marks the end of any possible representational model of the body as sacred or secular areas of restriction and freedom of „carrying“ clothes beyond the body itself. The end of representation in the performative spectacle of an event leads contemporary fashion to its culmination and the ultimate end with the body without a sign and a sign without the body – a pure iconogram of the life of the body itself. The question of identity thereby exceeds the set boundaries of gender/sex, social and cultural belonging, and individualization of lifestyles. Identity is no longer symbolically constructed by clothes. Rather, fashion is deconstructed by travesty into the body without characteristics whose crystal image is the disappearance of the face of the image belonging to the live/dead object, just like in Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*.

ODJEĆA, TIJELO BEZ ODJEĆE, GOLO TIJELO, TIJELO: GOLOTINJA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI

DR. SC. HRVOJE JURIĆ
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

- Namjera ovog članka je da se istraži lúk koji povezuje fenomene odijevanja i tjelesnosti, odnosno napetost između odjeće i tijela. Bez obzira na svakodnevnu fizičku priljubljenost odjeće uz tijelo, treba uočiti svezremensku i nadvremensku meta-fizičku distancu između odjeće i tijela. U tom se virtualnom prostoru pojavljuju različita pitanja: psihološka, epistemološka, antropološka, kulturološka, mediološka, sociološka, politološka, etička i druga. Skrene li se pažnja na *golotinju*, koja relativizira samorazumljivost odjevenog tijela, ova se pitanja zaoštavaju. Kaže se da „odijelo čini čovjeka“, iz čega se može izvesti zaključak da golotinja raščinjava čovjeka: antropološki ga dekonstruira, a moralno-socijalno-politički destruiira. Na tim ruševinama – koje treba shvatiti kao čistinu ili brisani prostor – može izrasti nešto novo, ako oslobođenje tijela od odjeće shvatimo ne kao obično ekshibicionističko razodijevanje i puku golotinju, nego kao reflektirano i kritičko oslobođenje od nužne vezanosti tijela uz odjeću. To čine osobito suvremeni umjetnici koji u svojim umjetničkim akcijama eksperimentiraju s golotinjom, implicitno ukazujući na kompleksnu vezu između tjelesnosti i odjevenosti, odnosno na suptilnu razliku između tijela bez odjeće, golog tijela i tjelesnosti kao takve.



TOMISLAV GOTOVAC, VLASTA DELIMAR I MILAN BOŽIĆ
HRVATSKA REMEK-DJELA (DVA MUŠKARCA I JEDNA ŽENA), ZAGREB, 2009.
PERFORMANS
FOTOGRAFIJA: DARKO BAVOLJAK

PROLOG

Pri samom početku Biblije, u starozavjetnoj *Knjizi postanka* – dakle, pri samom početku ljudske povijesti, kako je prikazuje Biblija – nailazimo na zanimljivu pripovijest:

„Noa poče obrađivati zemlju i zasadi vinograd. A kad je pio vino, opi se, i ležao je otkriven u svom šatoru. Ham, otac Kanaanu, promatrao je golotinju oca svojega i kaza to obojici braće svoje vani. A Šem i Jafet uzeše plašt i staviše ga obojica na svoja ramena, stupiše natraške unutra i pokriše njim golotinju svojega oca. Lice njihovo bilo je pritom natrag okrenuto, tako da ne vidješe golotinje svog oca.“¹

Što je to sinovima bilo toliko zazorno u očevoj golotinji, u tom Noinom „performansu“ – ne objašnjava se, nego se *podrazumijeva*. Eventualno bismo objašnjenje mogli potražiti na prethodnim stranicama Biblije – dakle, na samom početku biblijskog prikaza ljudske povijesti – u pra-priči ljudskoga roda, onoj o Adamu i Evi. Tamo je, kako je poznato, zapisano da je Bog u drugoj sedmici stvaranja stvorio Evu od Adamova rebra, a zatim slijedi komentar:

„Oboje, Adam i njegova žena, bili su goli, pa ipak se nisu stidjeli jedno pred drugim.“²

Ovo „pa ipak“ (čak i ako je, kao u nekim prijevodima Biblije, umjesto toga stavljeno „ali“ ili samo „i“) otkriva nam da priču o Adamu i Evi priča neki „moderni“ pripovjedač, nesuvremenik Adama i Eve, netko tko je već imao izgrađenu „modernu“ sliku tijela i gologa tijela, te da u priču o postanku upisuje vlastite emocije i stavove, predrasude i mišljenja, odnosno svjetonazor svoga vremena koje – po pitanju golotinje – i nije mnogo drugačije od našega. Ali ipak ostaje pitanje: u čemu je problem kad je golotinja u pitanju?

Bog zna – moglo bi se doskočiti frazom. No, da li Bog zaista zna? Mi to ne znamo, jer biblijski transfer božjih namjera ovdje je, kao i u većini drugih slučajeva, nejasan, bilo da je šifriran ili da je naprosto prepušten nagađanju.

Zbunjujuće iskaze o golotinji pronaći ćemo, naime, i u nastavku. Kad je Eva, na zmijin nagovor, ubrala plod sa zabranjenog drveta, pojela ga i ponudila ga mužu koji ga je također pojeo:

„Tada se oboma otvoriše oči i oni opaziše da su bili goli. Zato spletoše smokvino lišće i načiniše sebi od njega pregače.“³

„A Gospodin Bog zovnu Adama i upita ga: ‘Gdje si?’ On odgovori: ‘Kad začuh sušanj koraka tvojih u vrtu, uplaših se, jer sam gol. Zato se sakrih.’ Tad on upita: ‘Tko ti kaza da si gol?’“⁴

Dakle, izgleda da Bog zna: Adam i Eva bili su goli i to im je trebalo ostati skriveno. Prije zmijske prijevere – koja nije označila početak čovjeka, ali jest početak *čovještva* – Adam i Eva nisu naprosto *bili*, nego su *bili goli*, iako to nisu znali. Njihova (samo)spoznaja vezana je uz njihovu golotinju. Sve i ako iz toga ne proizlazi zaključak da golotinja kao konceptualizirano golo ili neodjeveno tijelo prethodi tjelesnosti kao konceptualiziranom tijelu ili utjelovljenosti, može se zaključiti da je golotinja s tjelesnošću usko, najuže, izvorno, u osnovi povezana.

Kad su Adam i Eva, silom prilika, saznali da su goli, trebalo je nešto učiniti. Najprije su sami u nevolji napravili pregače od spletenog smokvina lišća, a onda „načini Gospodin Bog Adamu i ženi njegovoj haljine od kože i obuče ih u njih“.⁵

Ostavimo po strani „modne detalje“ i animalističke *anti-leather/anti-fur* prigovore. Možemo li doći do odgovora na pitanje *zašto* je



TOMISLAV GOTOVAC
 LEŽANJE GOL NA ASFALTU, LJUBLJENJE ASFALTA (ZAGREB, VOLIM TE!), ZAGREB, 1981.
 PERFORMANS
 FOTOGRAFIJA: IVAN POSAVEC

– u biblijskoj perspektivi, koja govori umnogome i o našoj kulturi i civilizaciji uopće – golotinja bila prokazana čim je nastao, čim je stvoren čovjek? Bojim se da ne možemo. Golotinja se *podrazumijeva* kao nešto zazorno, potom problematično, a na koncu i nemoralno, iako pravog objašnjenja za to nema. „Objašnjenje“ ostaje u sferi mutnih predodžbi i osjećaja, i to kao jedna „nelagodnost u kulturi“, da upotrijebim naslov poznatog Freudova kulturno-kritičkog i moralno-kritičkog spisa.⁶

Smisao ovog uvodnog podsjećanja na „početke“ bio je, s jedne strane, da se ukaže na to da golotinja nije naprosto neodjeveno ili golo tijelo, nego *pra-fenomen poimanja ljudske tjelesnosti*, a s druge strane, da se nabaci teza da naše predodžbe golotinje

ovise o mnogim nepropitanim predrasudama, arhetipovima i stereotipima, koji su ugrađeni u spontanitet života, koji se *podrazumijevaju*, ali ujedno predstavljaju prepreke jednom istinski slobodnom i humanom življenju. U svakom slučaju, te duboko potisnute pretpostavke našeg poimanja tjelesnosti i golotinje teško je razotkriti i u „frojdovsko-pesimističkom“ registru, a pogotovo u onom „biblijsko-optimističkom“.

A onda još – odjeća: bezbrojni kulturni slojevi koje na sebe stavljamo kad god se odijevamo; odjeća kao skrivanje ne samo golotinje nego i tijela; odjeća kao otkrivanje vlastite osobnosti i kolektivnih identiteta. Kako razmrsiti taj povijesno-kulturni čvor?

Ovaj članak sigurno neće dati odgovor na to



VLASTA DELIMAR
 ŠETNJA KAO LADY GODIVA, ZAGREB, 2001.
 PERFORMANS
 FOTOGRAFIJA: FREDY FIJAČKO

pitanje, ali će pokušati dati određene natuknice za raspravu o tjelesnosti i golotinji, te uputiti na neke umjetničke prakse i njima odgovarajuće refleksije, koje rasmotrljavanju problemskih čvorova možda doprinose više od teorijskih djela i u njima sadržanih promišljanja.⁷

Međutim, ipak ću, prije nego što pređem na umjetničke primjere, reći nešto o temi koja je povod ovog ogleada – o odijevanju, odjeći i odjevenosti – na načelnoj razini. Treba, naime, istražiti lúk koji povezuje fenomene odijevanja i tjelesnosti, odnosno napetost između odjeće i tijela. Gradeći taj lúk između *odjeće* i *tijela*, nailazimo na *tijelo bez odjeće* i *golo tijelo*, što smatram bitnim stupnjevanjem u kontekstu

rasprave o odjevenosti i golotinji, osobito u kontekstu suvremene umjetnosti, koja je uporište ovog izlaganja. Polazim od toga da, bez obzira na svakodnevnu fizičku priljubljenost odjeće uz tijelo, postoji jedna svezremenska i nadvremenska distanca između odjeće i tijela, koja senetiče fizičke bliskosti ili udaljenosti odjeće od tijela, nego je meta-fizička. Drugim riječima, odnos između odjeće i tijela nije samorazumljiv, nego je definiran vrlo kompleksnim stanjima i procesima. Odjeća kao materijalni konstrukt uvijek ide skupa s odjevenošću kao duhovnim, kulturnim i socijalnim konstruktom, jednako kao što tijelo kao materijalni entitet uvijek ide skupa s tjelesnošću kao duhovnim, kulturnim i socijalnim entitetom.⁸

U tom virtualnom prostoru između odjeće i tijela pojavljuju različita pitanja: psihološka, epistemološka, antropološka, kulturološka, mediološka, sociološka, politološka, etička i druga. Nemogućnost zahvaćanja svih ovih pitanja pod jednim vidom ovdje će biti na neki način kompenzirana fokusiranjem na jedan aspekt, a to je *golotinja*, i to zato što ona izravno relativizira samorazumljivost odjevenog tijela. No, prethodno – riječ-dvije o tijelu samom i o tijelu u umjetnosti, osobito suvremenoj umjetnosti.

TIJELO I TJELESNOST

Tjelesnost je – ne treba to posebno obrazlagati – osnovni element ljudske egzistencije. Tijelo je, kako kaže Hans Jonas, „polazište naše najobuhvatnije i najopćenitije ekstrapolacije u cjelinu zbiljnosti“.⁹

Kada definiramo što je to čovjek, odnosno što je to ljudski identitet, moramo najprije krenuti od njegovog tjelesnog aspekta, jer se na taj način određuje osnova svakog identiteta, tzv. „numerički identitet“. Naravno, utvrđuje se i ono što je „dublje“ od tijela, „nevidljivi“ genetski identitet, kao i ono što je „šire“ od tijela, tjelesno i duhovno zasnovana struktura koju nazivamo „osobnošću“, ali vidljivo fizičko tijelo, organizam, uvijek predstavlja neizbježnu i neukidivu osnovu.¹⁰

Stoga je čudno da je čitava povijest zapadnjačke filozofije, koja je sudjelovala u izgrađivanju zapadnjačke kulture, bila povijest marginaliziranja tjelesnosti ili apstrahiranja od tjelesnosti: od Platona, preko Descartesa i njemačkog idealizma, do suvremene egzistencijalne filozofije. Tek nedavno, u drugoj polovici 20. stoljeća, počeli su se u filozofijski *mainstream* probijati i glasovi koji su ukazali na zablude „bestjelesnog filozofiranja“. Ova *rehabilitacija tjelesnosti* uključuje i fenomenologe



HERMANN NITSCH
SECHSTAGESPIEL, DVORAC PRINZENDORF, 1998.
PERFORMANS
FOTOGRAFIJA: HEINZ CIBULKA

poput Mauricea Merleau-Pontyja i Hermanna Schmitza, i Michela Foucaulta i poststrukturaliste, i feminističke teoretičarke poput Judith Butler i Héléne Cixous.

Ali trend rehabilitiranja tjelesnosti nije svojstven samo filozofiji, nego i drugim sferama ljudske teorije, prakse i stvaralaštva, uključujući i umjetnost.

Teoretičarka Anne von der Heiden, pozivajući se uglavnom na Georges Bataillea, govori o toj rehabilitaciji kao o „povratku izopćenoga dijela“.¹¹ Može se reći da je klasična umjetnost bila „bestjelesna“, ali se ipak ne može ignorirati činjenica da je prikaz tijela ne samo oduvijek bio prisutan u umjetnosti, nego je također oduvijek

predstavljao njezinu osnovicu. Ako je išta pravilo pukotine u našoj inače „bestjelesnoj“ kulturi, onda je to bila upravo umjetnost. Dakle, ono što je novost u suvremenoj umjetnosti i što je smisao tvrdnje o „povratku tjelesnosti u umjetnost“ činjenica je da se tijelo sada ne pojavljuje više samo kao *objekt prikaza*, prikaz, prikaza, „sjena sjene“, nego kao *subjekt*, živi medij žive refleksije o životu.

Performance art, ali i općenito moderna avangardna umjetnost, čak i prije tzv. *body arta*, usko je, neodvojivo povezana s tijelom, a kako ćemo vidjeti, i s golotinjom, odnosno s ekspliciranjem i subjektiviranjem tjelesnosti i golotinje.

U ranim danima performansa, dadaist Arthur Cravan je 1916. godine u Madridu upriličio neobičan performans: izazvao je na bokzerski meč prvaka svijeta u teškoj kategoriji, Jacka Johnsona, koji ga je nokautirao u prvoj rundi. No, godinu dana kasnije, uslijedilo je nešto kudikamo skandaloznije od onog tjelesnog klinča i ozljeđivanja. Cravan je 1917. godine, na izložbi Duchampa i Picabije u New Yorku, umjesto da na otvorenju održi govor, počeo vikati prostote publici i nastavio sa skidanjem odjeće sa sebe, nakon čega su došli policajci i odveli ga u zatvor.¹²

Time dolazim do središnje teme ovog rada, a to je sraz odjevenog tijela i tijela bez odjeće, odnosno golotinja.

GOLO TIJELO I GOLOTINJA

Povratak tijela u umjetnost (ili *kroz* umjetnost) iznosi nam na vidjelo multidimenzionalnost tjelesnosti uopće, koja uključuje i fenomen odijevanja i razodijevanja.

Tijelo, organizam – u svojoj izvanjskoj pojavnosti i unutrašnjem ustroju – reprezentant je i simbol

prirode i prirodnosti, jer bez „elementarnog iskustva“ tijela, kako kaže spomenuti Jonas, „ne bi se moglo dobiti nikakvu predodžbu snage i djelovanja u svijetu, a stoga niti djelatne povezanosti svih stvari, dakle nikakav pojam prirode uopće“.¹³

S druge strane, odjeća, a time i moda, reprezentant je i simbol kulture i kultiviranosti. Proces od-prirođivanja čovjeka, proces tokom kojeg je čovjek postao „više nego prirodno biće“, započeo je možda baš odijevanjem, odnosno kad je odjeća prestala biti samo zaštita od ozljeđa, od vrućine, hladnoće i drugih vremenskih nepogoda, te kad je postala zaštitom od stida, zatim ukrasom, a konačno i načinom da se izrazi vlastiti stav i vlastiti identitet. U tom smislu, odjeveno tijelo je presjecište prirode i kulture.

Međutim, ne smijemo propustiti uvidjeti da ni tijelo koje je lišeno odjeće nikada nije posve golo, „čisto“, „objektivno“. Povijesne, kulturne, civilizacijske, socijalne i druge naslage ne dopuštaju nam da na golo tijelo gledamo nevinim očima, prihvaćajući ga, takoreći, „zdravo za gotovo“, u njegovoj „goloj danosti“. Primjerice, biti gol u prostoru privatnosti i intime privodi čovjeka njegovoj prirodnosti, ali biti gol u javnom prostoru stvar je koju se smatra „protuprirodnom“ i „nastranom“, jer je protudruštvena i kontrakturna. Stoga je pitanje golotinje dobra podloga za razmatranje odnosa između prirodnosti i društvenosti/kultiviranosti, tj. prirode i društva/kulture.

Performansi Tomislava Gotovca i Vlaste Delimar podatan su materijal za razmatranje ove teze, pa ću ovdje spomenuti njih nekoliko.¹⁴

Kao prvo, performans *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)*, koji je Gotovac izveo 1981. godine u centru Zagreba, a čiji naslov govori dovoljno o njegovom sadržaju.



MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY
 IMPONDERABILIA, BOLONJA, 1977.
 PERFORMANS
 FOTOGRAFIJA: GIOVANNA DAL MAGRO

Glumac Milivoj Beader napravio je *re-enactment* tog performansa 2009. godine. Oba performansa – Gotovčev koji je trajao samo sedam minuta i Beaderov koji je trajao nešto duže – završila su na isti način: policijskom reakcijom, privođenjem umjetnika, kažnjavanjem.¹⁵ Očito nema velike razlike između „socijalističkog morala“ osamdesetih godina i „katoličkog morala“ s početka 21. stoljeća.

Kao drugo, performans Vlaste Delimar iz 2001. godine, pod nazivom *Šetnja kao Lady Godiva*, tokom kojeg je Delimar gola jahala na konju kroz središte Zagreba, a čiji je *re-enactment* napravila glumica Dora Lipovčan 2009. godine.

Zanimljivo je da je reakcija „snaga reda“, kako

svjedoče protagonisti, bila mnogo oštrija u slučaju Gotovca i Beadera negoli u slučaju Delimar i Lipovčan, iako je i Delimar bila kažnjena zbog „Lady Godive“.¹⁶ Naravno, milicija/policija „samo radi svoj posao“, ali u tome ipak pronalazim nešto znakovito: još jedan kulturni konstrukt koji baštinimo iz (pra)povijesti, a koji praktično utjelovljuje i policija, štoviše, pogotovo policija kao erektivni organ androcentričko-patrijarhalnog sistema.

Želim sugerirati da ta reakcija ovisi o duboko ukorijenjenim opozicijama koje obilježavaju našu kulturu, a gdje je žena (ono žensko) identificirana s tijelom/tjelesnošću i prirodom, dok je muškarac (ono muško) identificiran s umom/razumom i kulturom.¹⁷ Ono prvo, prirodno/tjelesno/žensko, identificirano je pak s pasivnošću, dok je ono drugo, kulturno/umno/muško identificirano s aktivnošću. Ne samo na razini filozofijsko-kulturnih koncepata, nego i na moralno-etičkoj razini i razini društveno-političke prakse, od pamtivijeka do danas ono muško je *subjekt*, a ono žensko *objekt*.

Upravo zato što je muškarac umsko-aktivni i „bestjelesni“ subjekt, opozicija prirodno-tjelesnome koje se može i mora učiniti objektom, razgoličavanje muškarca je demitologizirajuće i desakralizirajuće. Njegova golotinja pokazuje ono u čemu je muškarac jednak sa ženom, a to je „goli život“ kao ono zajedničko i isto, bez obzira na spolnu razliku i razliku u primarnim i sekundarnim spolnim karakteristikama, budući da se *suštinska* razlika između muškarca i žene ne može prikazati biologijski (kao ni razlika između čovjeka i životinje), nego je rezultat kulturno-socijalnog „nadopisivanja“ i „učitavanja“, što se izražava pojmom *roda*.

Kao treće, zajednički performans Tomislava Gotovca, Vlaste Delimar i Milana Božića iz 2009. godine, pod naslovom *Hrvatska remek-djela*



RON ATHEY
 SELF OBLITERATION I & II, LJUBLJANA, 2011.
 PERFORMANS, INSTALACIJA
 FOTOGRAFIJA: MIHA FRAS

(*Dva muškarca i jedna žena*), koji je zabilježen i u obliku četrnaestominutnog filma *Dva muškarca i jedna žena*. U performansu/filmu troje umjetnika nago hoda zagrebačkom llicom u rano jutro, podsjećajući, na neki način, na svoje starije akcije, praveći neku vrstu *auto-hommagea* vlastitom radu i pokazujući – jednako kao i *reenactment* Beadera i Lipovčan – da se malo toga mijenja: prostor je isti, reakcije javnosti su slične, samo su godine druge i drugačije su formalne karakteristike društvenoga konteksta. Umjetnici o ovom performansu kažu:

„(...) željeli smo *preobraziti utilitarni prostor ulice u umjetnički prostor*, gdje smo spojili sva svoja dosadašnja iskustva zrelih umjetnika koji su se znali kroz svoju umjetnost i istkanost života suprotstaviti svim ideologijama, raznim političkim preobrazbama društva, sačuvati individualnost i beskrajnu hrabrost,

te neumornim ukazivanjem na ljudska prava i poštivanje različitosti ukazati na prave vrijednosti jedne ljudske egzistencije.“¹⁸

Snažna motivacija u njihovom radu i jedan od neposrednih ciljeva ovakvih njihovih performansa jest *reakcija okoline* – tzv. „običnih građana“, ali i autoritetâ/vlasti – koja može biti postignuta samo ekstremnom provokacijom, a najjednostavnije i najsnažnije sredstvo provociranja je golo tijelo u javnom prostoru, čega su svjesni i Gotovac i Delimar. Na pitanje što ga je motiviralo za akciju razgolićenog trčanja po Beogradu, Gotovac kaže:

„Stvoriti jednu neobičnu situaciju za sebe i druge, drastičan spoj intime i javnosti.“¹⁹

Vlasta Delimar to čini i u međimurskom selu Štaglincu, gdje organizira međunarodni

festival performansa, koji skandalizira lokalno stanovništvo, ali ipak ne izaziva žučne reakcije kao u gradu.²⁰

U svakom slučaju, žrtva koju umjetnici pritom podnose nije tek samosvrhovito autodestruktivno (ili na samoosnaživanje usmjereno) propitivanje vlastitih granica, nego bi mogla biti protumačena kao žrtva za opće dobro, jer njihova je namjera rušenje mutnih ali moćnih društvenih tabua, de-tabuiziranje tjelesnosti i golotinje, da bi se otvorili novi prostori slobode. Kako tvrdi Ješa Denegri, interpretirajući Gotovčev rad:

„Izlaganje vlastitog golog tijela na javnom mjestu za Gotovca je izravna gesta, ali i simbolički čin slobode ponašanja, on sâm sebi dopušta tu uistinu veliku mjeru slobode, čime i ostale ljude poziva da se na sebi svojstvene i dakako drukčije načine bore za pravo osobne slobode, bez obzira u kojem bi se području ljudskog postojanja ta sloboda djelovanja trebala izboriti.“²¹

Obično se kaže da „odijelo čini čovjeka“. Iz toga (kao i iz ovih primjera) možemo izvesti zaključak da golotinja onda *raščinjava* čovjeka, tj. da ga antropološki dekonstruira, a moralno-socijalno-politički destruiira. Izlaganje vlastitog golog tijela u javnosti kao povratak elementarnosti u iznimno kompleksnom kontekstu, rastavlja čovjeka na sastavne dijelove, na elemente. Osim toga, moralna osuda u socijalnoj mreži s mogućnošću političkih konzekvenci – gotovo je neizbježna u tom slučaju.

No, ukoliko pojedinac ima dovoljno ludosti i hrabrosti za takav čin, te ako se dobrovoljno podvrgne ovoj dekonstrukciji i destrukciji, na ruševinama koje ostaju – a koje treba shvatiti kao čistinu ili brisani prostor – može izrasti nešto novo. Naravno, ako shvaćamo da oslobođenje tijela od odjeće nije obično ekshibicionističko

razodijevanje i puka golotinja, nego reflektirano i kritičko oslobođenje od nužne vezanosti tijela uz odjeću.

A za tu vrstu refleksije i kritike nije sposobna samo teorija, nego i umjetnost. Štoviše, ponekad ono što ne može (ili može mnogo teže) na vidjelo iznijeti jedan teorijski pristup ili znanstveni argument – progovara iz umjetnosti. Osobno mi je, u tom smislu, poticajan performans *Imponderabilia* Marine Abramović i njezinog partnera Ulaya, izveden 1977. godine u jednoj bolonjskoj galeriji. Abramović i Ulay su svojim golim tijelima zagradili ulaz u prostoriju, ostavivši između sebe toliko mjesta da se posjetitelj koji ulazi može provući samo dodirujući njihova tijela, ostvarujući neizbježno blizak kontakt. U čudnovatoj situaciji pomak se događa na nekoliko razina, jer teško je sa sigurnošću ustvrditi što je ovdje čudnije, golotinja ili odjevenost, tko je ovdje čudniji, goli umjetnici ili odjeveni posjetitelj, tko je više u raskoraku između očekivanog/normalnog i neočekivanog/nenormalnog, a konačno i kome je ovdje neugodnije, umjetnicima ili posjetitelju? Vjerujem da je u ovoj situaciji bilo nemjerljivo neugodnije odjevenim posjetiteljima negoli nagim umjetnicima, ali ako se to čini paradoksalnim, paradoks je samo prividan, jer jasno je da ni odjeća ni golotinja nikada ne postoje u „čistom“ obliku, tj. izvan određenog konteksta. Objašnjenje možda jest suviše jednostavno, ali učinci na recipijente su znatni, ponajprije pomicanje granice između umjetnika i recipijenta: tko je tko u ovom djelu i što je tu uopće djelo?

Govoreći o ovom performansu, Erika Fischer-Lichte daje prvo opis, koji ću prenijeti u skraćenom obliku, a potom interpretaciju, s kojom se u potpunosti slažem:

„U pravilu, žene su se odlučivale za to da dodirnu

Abramovićku, a muškarci su više tendirali tome da se u direktnom tjelesnom kontaktu s Ulayem provuku kroz vrata. Oni koji su prolazili obarali su pogled, svaki kontakt pogledom s performerima bio je isključen... Pritom su one koji su prolazili promatrali drugi posjetitelji muzeja koji su ili već bili prešli prag ili su oklijevali da ga prekorače. Dodir se dogodio kao javni akt koji ipak nije mogao osporiti svoju intimnost – ipak se radilo o dodirivanju gologa tijela. Dodir je bio kako javan tako ujedno i intiman. Moment na pragu doista je predstavljao jedno prijelazno stanje, doslovno: stanje 'betwixt and between', u kojemu su dotadašnje opozicijske tvorbe stavljane izvan snage.²²

Ono što je inspirativno u ovom performansu je to što on na ujedno refleksivan i neposredan umjetnički način eksplicira napetost između tijela i odjeće, ali i mnogo suptilniju napetost između tjelesnosti i golotinje.

Uglavnom, smatram da *izvedba tjelesnosti i golotinje* – kako kod navedenih umjetnika, tako i kod nekih drugih na koje se ovdje nisam mogao osvrnuti – naglašava dvije tendencije svojstvene suvremenoj umjetnosti uopće.

Prva od tih tendencija je prebacivanje težišta umjetničke prakse sa proizvodnje umjetničkih *artefakata* na proizvodnju umjetničkih *događaja*, i to ne samo u tradicionalno „događajnosnoj“ umjetnosti, kao što je teatar, nego i drugim umjetničkim sferama. To je ono što se u teoriji umjetnosti naziva „procesualnošću“ ili „performativnim obratom“.²³

Performativni obrat redefinira odnos između subjekta i objekta, i to, s jedne strane, kao odnos izvođača i publike, a s druge strane, kao odnos izvođača prema samome sebi. Pritom je ključno re-pozicioniranje tijela u trokutu između umjetnika, umjetničkog djela/čina i

umjetničke publike. Tijelo se drugačije tretira, ali se i drugačije konceptualizira, što Denegri, na primjeru Tomislava Gotovca, izriče kad kaže da Gotovac tretira „vlastito tijelo kao subjekt i objekt umjetničkog zbivanja“, te nastavlja:

„Nikakva pomagala i nikakvi posrednici nisu mu više potrebni, dovoljan je sâm sebi, kao takav, kakvim ga je priroda stvorila, a kako je zaista imao *petlju* da bez ikakva suzdržavanja i okolišanja prihvati svoj izgled i svoje tijelo kao neizbježnu egzistencijalnu činjenicu, odlučio je upravo od toga učiniti građu i osnovni medij vlastite umjetnosti.“²⁴

No, ja bih napravio i korak dalje, jer mi se čini da se i kod Gotovca i kod drugih *body artista* ne radi samo o performativnom obratu *putem* tijela, nego i o performativnom obratu *tijela*, jer tijelo, a pogotovo golo tijelo, ovdje nije samo *objekt* („građa“) događanja, ni samo *subjekt* događanja („medij“, posrednik, usmjeravatelj), pa čak niti samo jedinstveni *subjekt-objekt* događanja, nego tijelo postaje *sâm događaj*.

Druga tendencija u suvremenoj umjetnosti na koju ukazujem je prebacivanje težišta umjetničke prakse sa *lijepog, ugodnog i dobrog* na ono *ružno, mučno, šokantno i sablažnjujuće*. Naravno, taj proces nije ni započeo sa suvremenim *performance artom* ili *body artom*, niti ga oni isključivo generiraju. No, tamo gdje je golotinja jedno od glavnih izražajnih sredstava intenzivno se i ekstenzivno pojavljuje *negativum* tradicionalne „lijepe i ugodne umjetnosti“.

Dijalektikom lijepog i ružnog, koju naglašavaju i radovi Gotovca i Delimar, nadvladava se tradicionalna romantična ljepota objekta, kao i (individualni) estetski užitak, u korist čina subjekta i procesa (socijalnog) spoznavanja. Gotovac u seriji fotografija *Foxy Mister* iz 2002. godine ironizira pornografiju, ali i ideale ljepote



FRANKO B
I MISS YOU, BIRMINGHAM, 2000.
 PERFORMANS
 FOTOGRAFIJA: MANUEL VASON

i erotičnosti, oponašajući svojim ostarjelim muškim tijelom poze mladih žena iz erotskih i porno-časopisa. Na sličan način Vlasta Delimar i Milan Božić javnim vođenjem ljubavi u performansu „Prinčec“ 2002. godine ironiziraju i de-erotiziraju „anđeosku erotiku“ i seksualiziranu dijalošku tjelesnost, što Delimar objašnjava na sljedeći način:

„To je čin hrabrosti kojim u javnosti pokazujete nešto što svakodnevno radite u intimi svoga doma. Uvijek pokušavam svoj život maksimalno pojednostavniti i ne mistificirati stvari, a to poručujem i svojim akcijama: ne mistificirajte,

oslobodite se nametnutih moralnih normi i pronađite u sebi slobodu da budete ono što jeste.“²⁵

Iako se ovakvi „goli performansi“, pa i oni koji su eksplicitno seksualizirani, umnogome razlikuju od erotičnog razodijevanja tokom striptiz-predstava (različite su im i „fenomenologije“ i „ontologije“), za njih ipak vrijedi ono što je Dahlia Schweitzer ustvrdila o striptizu:

„Kako bi se održao društveni poredak, erotska i svakodnevna stvarnost moraju biti razdvojene, jednu se posprema u sferu racionalnog, a drugu

u sferu iracionalnog. Iz tog razloga, sva društva čuvaju vremenski tok svakodnevnog života regulirajući pojavu erotskih epizoda koje ga prekidaju. (...) Striptizeta unosi ono erotsko u svakodnevicu, u javnost, u urbanu okolinu. Time ga izvlači iz privatne sfere noći, u koji je bila spremljena društvenom konvencijom.“²⁶

Obje prethodno navedene tendencije povezane su s jednom trećom, natkriljujućom, a to je – *izjednačavanje umjetnosti i života* ili, u najmanju ruku, nastojanje da se izbrišu granice između umjetnosti i života.

Tumačeći performanse Marine Abramović, Fischer-Lichte sugerira da performans-umjetnici teže postavljanju promatrača „između normi i pravila umjetnosti i svakodnevnog života, između estetičkih i etičkih postulata“.²⁷ Treba dodati: ne samo postavljanju promatrača u taj procjep, nego u prvom redu – umjetnika samoga, o čemu svjedoči i Gotovac:

„Stvar je i u tome da ja ne mogu razlikovati život od umjetnosti. Za mene je sve to isto, možda mi je to i najveći problem...“²⁸

Izjednačavanje umjetnosti i života implicira brisanje granice između osobe umjetnika i njegovog umjetničkog djelovanja, odnosno između osobe i umjetnika. Umjetnik je tako uživljen ne samo u svoj rad, nego i u sebe, uključujući *svoje tijelo*. Kategorička tvrdnja „To sam ja“, koju Vlasta Delimar ispisuje na svoje obnažene grudi, nije samo statement o poistovjećenosti s vlastitim tijelom, nego i o pomirenosti sa samom sobom, svojim cjelovitim bićem, „u dobru i u zlu“.²⁹ Zato se djelomično slažem sa Zvonkom Makovićem koji je, u mikro-eseju o radu Vlaste Delimar, napisao da „ne postoji niti jedan drugi umjetnik, niti jedna umjetnica u nas u čijem bi se djelu tako radikalno brisala granica između osobnosti i samoga rada kao što

je to slučaj s Vlastom Delimar“.³⁰ S Makovićem se slažem samo djelomično jer bi Vlasti Delimar svakako trebalo pribrojiti i Tomislava Gotovca čije je cjelokupno umjetničko djelovanje Denegri dobro nazvao „nesuzdržanom demonstracijom pojedinačne osobe“.³¹

Iako su performansi koje sam do sada prikazao (Abramović, Gotovac, Delimar) – s obzirom na socijalni, ali i tradicionalni umjetnički kontekst – već iznimno radikalni, u nastavku ću ukazati na daljnju radikalizaciju golotinje u performansima onih umjetnika koji tijelom manipuliraju i pomoću razodijevanja i golotinje u određenom kontekstu, kao i intervencijama na samome tijelu. Oni u središte svoga rada postavljaju tijelo – uglavnom vlastito tijelo – kao bipolarni subjekt, kao *trpeće* i *djelujuće* istodobno, kao subjekt *patnje* i subjekt *djelovanja*.

Tijelo je uvijek skopčano sa životom; ono je živi, autopoietični, ali u svojoj biti interaktivni reprezentant života kao takvog. Stoga je tijelo uvijek subjekt života, iz čega proizlazi i zabrana njegova objektiviziranja, popredmećenja, pretvaranja u predmet. One umjetničke činove koji ekstremno popredmećuju tijelo (kao što je to činio talijanski umjetnik Piero Manzoni, stavljajući potpis na gola tijela i pretvarajući time ljude u „žive skulpture“) treba shvatiti kao ironijsku kritiku objektivizacije tijela i kao kritiku umjetnosti lišene života. Kako kaže RoseLee Goldberg, neki suvremeni umjetnici su „radili na svojim tijelima kao predmetima, upravljajući njima kao što bi upravljali skulpturom ili stranicom poezije, drugi su, istovremeno, razvijali strukturiranje performanse koji su istraživali tijelo kao element prostora“.³² „dok su neki body artisti koristili vlastite osobe kao umjetnički materijal, drugi su se postavljali nasuprot zidovima, u kutove ili u otvorena polja, stvarajući ljudske skulpturalne oblike u prostoru“.³³

Tijelo je ujedno i *simbol* života i *izvor* života koji treba biti prikazan i propitan u umjetničkom činu. Ali tijelo je također i medij pomoću kojega permanentno evociramo *smrtnost* kao temeljni egzistencijal ljudskog opstanka.

Narodna mudrost, „Na mucu se poznaju junaci“ ili Hölderlinova mudrost, „Gdje raste opasnost, raste i ono spasonosno“ – govore nam sličnu stvar: gdje se radikalno dovodi u pitanje afirmaciju tjelesnosti, tamo se tek može afirmirati (ili reafirmirati) tjelesnost kao neizbježnost koju kao neizbježnu spoznajemo tek pod vidom ugroženosti. Napetost između bitka i nebitka, postojanja i nepostojanja, užitka i patnje, *erosa* i *thanatosa* – koja je filozofjski mišljena, kulturno užilježljena, religiozno-teologijski impregnirana – ono je što priziva moderna „tjelesna umjetnost“.

Interpretirajući radove ukrajinskog umjetnika Borisa Mihailova, Anne von der Heiden kaže da njegove fotografije ukrajinske bijede na margini društva tematiziraju „koncidenciju smrti, nasilja i užitka“, što izaziva ekstremnu nelagodu jer koliko god mi ignorirali „povezanost smrti, straha i ekstaze, nasilja i užitka“,³⁴ „stvarnost se opire izopćenju, ona čini spoznatljivim lik žrtve, koji od tog trenutka zrači intimnošću, tjeskobom i dubinom živog bića“ (Bataille).³⁵

Ovo pronalazim u pseudo-kršćanskom insceniranju golotinje, nasilja i žrtve u krvavim performansima i predstavama Hermanna Nitscha kao što je *Sechstagespiel* iz 1998. godine, gdje se kroz višednevni intenzivni *Gesamtkunstwerk* krhkost i suptilnost života i umjetnosti izravno sudaraju s krajnjom brutalnošću,³⁶ zatim u žrtvovanju golog života i istodobnom izlaganju vlastitog života kao golog života kod Vlaste Delimar u performansu „Marička“ 2006. godine, gdje je umjetnica tokom izvedbe zaklala jednog pijetla, evocirajući time fragmente života svoje

tete Maričke,³⁷ a slične se tendencije mogu pronaći i u eksperimentima s izdržljivošću tijela i uma kod Marine Abramović.

Slijedimo li trag ekstremnih tretiranja vlastitog tijela, neizbježno ćemo naići i na Rona Atheya, čiji auto-brutalni sado-mazohistički performansi i predstave uključuju velike količine znoja, krvi i sperme, evocirajući (iako ne direktno re/citirajući) desadovske motive. Naposljetku, tu je i Franko B, kojega smatram radikalizacijom „etijevštine“, premda se njegov rad na prvi pogled čini „umjerenijim“. Naime, performansi Franka B-a često se sastoje samo u tome da on gol i obojan u bijelo pušta sebi krv i hoda prostorom ili kleči sve dok ne kolabira. Zašto je to radikalnije od Atheyja? Zato što se radi o *pasiviziranju patnje* i time *pasiviziranju subjekta*, čime objektiviranje subjekta ide korak dalje, postaje eksplicitnije, a time i ekstremnije. No, s iznenadnim obratom: ono što se čini ekstremnom pasivnošću zapravo je najžešća potvrda snage subjekta da slobodnom odlukom dovede svoju egzistenciju do ruba i odluči što će s njom.

Ono što skandalizira u navedenim performansima nije više puka obnaženost, nego *manipuliranje* golim tijelom, manipuliranje *tijelom* kao takvim, i zato je ovim performansima oprimjeren zadnji član u nizu iz naslova ovog rada: odjeća – tijelo bez odjeće – golo tijelo – *tijelo*.

ZAKLJUČAK

Primarna namjera članka bila je da se ispitaju konteksti u kojima se pojavljuje tijelo bez odjeće, odnosno golo tijelo, kako bi se, s jedne strane, propitalo samu tjelesnost i tijelo, a s druge strane, odijevanje i odjeću. Odlučio sam fokusirati se na određene primjere iz suvremene umjetnosti, budući da ispitivanje „radikalne kontekstualizacije“ odjeće i tijela poduzimaju osobito suvremeni umjetnici koji u svojim

umjetničkim akcijama eksperimentiraju s golotinjom, implicitno ukazujući na kompleksnu vezu između tjelesnosti i odjevenosti, odnosno na suptilne razlike između tijela bez odjeće, golog tijela i tjelesnosti kao takve.

Postoje, naime, stupnjevi razgoličavanja. Tijelo bez odjeće nije naprosto isto što i golo tijelo, a golo tijelo pak nije isto što i tijelo kao takvo. Ove se razlike izrazito pokazuju na podlozi tvrdnje da je i tijelo konstrukt, kao i odjeća, te da se ono konstruira s obzirom na prostorni, vremenski, socijalni i kulturni kontekst koji se najlakše „očučuje“ kada tijelo postaje tijelom bez odjeće ili golim tijelom, tj. kad ga se artistički inaugurira kao tijelo bez odjeće ili golo tijelo. Drugim riječima, nije svejedno da li se tijelo bez odjeće pojavljuje u prirodi ili na gradskoj ulici, u galeriji ili u intimi vlastitog doma. Također, nije svejedno da li se intimu vlastitog doma, prirodni krajolik, ulicu ili koji drugi javni prostor proglašava pozornicom umjetničkoga čina ili ne. Tomislav Gotovac ne samo da je proglasio svoje tuširanje, trčanje po livadi i po ulici umjetničkim činovima, te ih kao takve zabilježio, nego je proglasio sebe i svoj život umjetnošću. Ali, u povratnoj sprezi,

također je proglasio umjetnost životom, učinio umjetnost životnom.

Tamo gdje život neminovno i nesputano pulsira (u misteriju organizma, u tijelu oslobođenom fizičkih, socijalnih, kulturnih i meta-fizičkih stega) spajanje umjetnosti i života zbiva se gotovo bez posredovanja koje je inače svojstveno umjetničkim praksama. I zato je „umjetnost tijela“ i „umjetnost golotinje“ toliko izazovna za promišljanje samoga tijela i same umjetnosti. No, u ovom kontekstu, istodobno, u novom svjetlu nam se pokazuje i odjeća koja je odbačena i koja je, tek prividno, postala nevažnom.

Rečeno je da postoje „stupnjevi razgoličavanja“. Obrnuto gledajući, može se reći da također postoje stupnjevi odjevenosti i odijevanja: tijelo se može odjenuti i u odjeću i u golotinju. Koliko odjeća, skrivajući golo tijelo, zapravo otkriva o čovjeku, toliko golotinja, otkrivajući odjeveno tijelo, zapravo skriva. Tako da teorijski i umjetnički zadatak otkrivanja onog skrivenog podrazumijeva i otkrivanje onoga što je skriveno odjećom i otkrivanje onoga što je skriveno golotinjom.

BILJEŠKE

¹ Post 9,20–23; *Biblija. Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, Zagreb/Sarajevo: Hrvatsko biblijsko društvo, Vrhbosanska nadbiskupija, Teovizija, 2007, str. 11.

² Post 2,25; *ibid.*, str. 6.

³ Post, 3,7; *ibid.*, str. 6–7.

⁴ Post, 3,9–10; *ibid.*, str. 7.

⁵ Post, 3,21; *ibid.*, str. 7.

⁶ Sigmund Freud, *Nelagodnost u kulturi*, Rad, Beograd 1988.

⁷ Iz tog razloga – zbog smjera koji sam zacrtao – ovdje se neću osvrtni na neke, inače vrlo vrijedne, studije koje bi u jednom širem razmatranju golotinje svakako trebalo konzultirati, kao što su: Ruth Bacran, *Nudity. A Cultural Anatomy*, Oxford/New York: Berg, 2004; Giorgio Agamben, „Nudity“, u: Giorgio Agamben, *Nudities*, Stanford: Stanford University Press, 2010, str. 55–90.

⁸ Naravno, i sâm pojam materije, materijala i

materijalnosti duhovno je, kulturno i socijalno konstruiran, ali je to konstrukcija drugoga ranga, a mene ovdje zanima ono prvonavedeno.

- ⁹ Hans Jonas, *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1997, str. 46.
- ¹⁰ Više o tome u: Hrvoje Jurić, „Crucifixion of the Identity: Persons and Beings, Bodies and Genes“, u: *Spaces of Identity in the Performing Sphere*, ur. Sibila Petlevski i Goran Pavlič, Zagreb: Fraktura, Akademija dramske umjetnosti, 2011, str. 163–187.
- ¹¹ Anne von der Heiden, „Povratak izopćenoga dijela. Tijelo u suvremenoj umjetnosti“, *Filozofska istraživanja*, god. 22 (2002), sv. 1, str. 93–111. Autorica u uvodu teksta iznosi svoju osnovnu tezu: „u suvremenoj je umjetnosti tijelo ponovno postavljeno u središte interesa“ (ibid., str. 93).
- ¹² Usp. RoseLee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb: Test!, URK, 2003, str. 64.
- ¹³ H. Jonas, *Das Prinzip Leben*, str. 46.
- ¹⁴ Osobito su mi zanimljivi oni performansi Tomislava Gotovca i Vlaste Delimar koji su s određenom vremenskom distancom doživjeli obradu i ponovnu izvedbu od strane drugih umjetnika (tzv. *re-enactment*). O tome usp. Suzana Marjanić, „Re-performans' kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako 'čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo““, *Kazalište*, br. 39–40, str. 116–129.
- ¹⁵ Usp. ibid., str. 120–121.
- ¹⁶ „Ipak sam zaradila prekršajnu prijavu, a na sudu mi je jedna mlada sutkinja rekla da u potpunosti razumije moj rad, ali da me ipak mora kazniti simboličnom kaznom.“ Delimar zaključuje: „Golo žensko tijelo vječno provocira moralne dušobrižnike, a golo muško tijelo još je veća crvena krpa konvenciji građanskog života.“ (Vlasta Delimar, „Farma golih performerera“ /intervju vodila Nina Ožegović/, *Nacional*, 15. 7. 2008.)
- ¹⁷ Moglo bi se navesti niz djela koja sustavno obrađuju ovu problematiku, ali ovdje bih podsjetio na jednu knjigu beogradske teoretičarke Žarane Papić (1949.-2002.), koja ne bi smjela biti zaboravljena: Žarana Papić, *Polnost i kultura. Telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa, 1997, osobito poglavlja II. („Priroda/kultura“, str. 27-95), III. („Opozicija priroda/kultura“, str. 97-156) i V. („Polna/rodna razlika“, str. 243-334).
- ¹⁸ „Dva muškarca i jedna žena (dokumentarni film)“, <http://kinoeuropa.hr/index.php?page=fpfull&nid=9065>.
- ¹⁹ Tomislav Gotovac, „Sve je to movie“ (intervju vodio Hrvoje Turković), u: *Tomislav Gotovac*, ur. Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, 2003, str. 30.
- ²⁰ Premda na jednom mjestu kaže da su reakcije na njezine razgoličene performanse burne „jer svi dobro znamo da smo mi jedna vrlo ruralna sredina kojoj će trebati još jako puno godina da krene nekakvim drugim putevima“ (Vlasta Delimar, „Ljudi teško podnose slobodu“ /intervju vodila Tatjana Gromača/, *Feral Tribune*, 14. 9. 2006.), njezin drugi iskaz relativizira uvjetovanost stupnja negativne reakcije opozicijom urbano/ruralno: „Mještani malog Štaglinca uglavnom ne razumiju što radim, ali prepoznaju da se na imanju mog pokojnog oca događa nešto pozitivno i dobro. Vrlo su susretljivi i stalno nam pomažu (...).“ (V. Delimar, „Farma golih performerera“.)
- ²¹ Ješa Denegri, „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“, u: *Tomislav Gotovac*, ur. Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, 2003, str. 9.
- ²² Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić, 2009, str. 74.
- ²³ Usp. ibid., str. 28-29.
- ²⁴ J. Denegri, „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“, str. 8.
- ²⁵ V. Delimar, „Farma golih performerera“.
- ²⁶ Dahlia Schweitzer, „Striptease: The Art of Spectacle and Transgression“, *Journal of Popular Culture*, god. 34 (2000), sv. 1, str. 71.
- ²⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, str. 3.
- ²⁸ Tomislav Gotovac, „Sve je podređeno disanju“

(intervju vodio Goran Blagus), *Kontura*, br. 26 (1994), str. 27-29; cit. prema: Suzana Marjanić, „Antonio G. Lauer ili 'Ja sam usamljeni nosorog. HATARI!': kolažno o akcijama, akcijama-objektima i performansima“, u: *Zapis*, br. 66 (2009), http://www.hfs.hr/hfs/zapis_detail.asp?sif=91.

²⁹ Vlasta Delimar kaže: „Moje golo tijelo, bez ikakve odjeće i njezinih konotacija, bilo je za publiku pomalo šokantno. A ja sam time htjela staviti težište na osobnost čovjeka i duhovnost ljudskog bića, te pokazati prolaznost izvanjskoga.“ (V. Delimar, „Farma golih performer“.)

³⁰ Zvonko Maković, „Ja sam samo ja“, <http://www.maringalerija.com/opsirno.php?id=7>.

³¹ J. Denegri, „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“, str. 10.

³² R. Goldberg, *Performans*, str. 142.

³³ Ibid., str. 136.

³⁴ Usp. A. von der Heiden, „Povratak izopćenoga dijela“, str. 103.

³⁵ Ibid., str. 109.

³⁶ Više o tome na web-stranici Hermanna Nitscha: <http://omt1998.nitsch.org/ien/facts.htm>.

³⁷ Usp. Hrvoje Jurić, Suzana Marjanić, Ivana Percl, „Životinjska žrtva 'u ime umjetnosti?'“, *Zarez*, br. 192 (2006), http://www.zarez.hr/192/z_kazaliste.htm.

CLOTHES, BODY WITHOUT CLOTHES, NAKED BODY, BODY: NUDITY IN CONTEMPORARY ART

HRVOJE JURIĆ, PHD
UNIVERSITY OF ZAGREB

- ▶ This text aims to analyze the bond between clothing and corporeality; that is, the correspondence between clothing and the body. Regardless of the commonplace physical proximity of clothing to the body, discernible is the everlasting and super-temporal meta-physical distance between the body and clothes. This virtual space gives rise to various questions, e.g. psychological, epistemological, anthropological, culturological, sociological, politological, ethical and others. If we direct our attention to *nudity*, which relativizes the self-explanatory clothed body, these questions intensify. The expression, „clothes make a man“, leads to the conclusion that nudity unmakes a man; it causes his anthropological deconstruction and moral-sociopolitical destruction. Those ruins – which should be understood as a clearance or fire-swept zone – can give birth to something new, if freeing the body from clothes is considered not as a usual exhibitionist undressing and mere nakedness, but as reflexive and critical emancipation from the necessary attachment of the body to clothing. That is especially done by contemporary artists whose artistic projects include experimentation with nudity, implicitly suggesting a complex link between corporeality and the state of being clothed, or the subtle difference between the body without clothes, the naked body and corporeality.

DR. SC. IRFAN HOŠIĆ
UNIVERZITET U BIHAĆU

- Deset godina od 11. septembra 2001. predstavlja solidan vremenski otklon za analizu načina na koji se taj događaj odrazio na savremenu kulturu, ali i na odijevanje i novo značenje odjeće. Neposredno nakon rušenja njujorškog Svjetskog trgovačkog centra američki predsjednik George Bush je izjavio: „Ili ste s nama ili ste protiv nas!“, čime je radikaliziran odnos različitih kultura i naglašen obrazac „mi-oni“. Nakon što je Nacionalna strategija sigurnosti SAD-a omogućila preventivne vojne udare na one zemlje koje bi bile proglašene kao potencijalna teroristička prijetnja, uslijedila je invazija na Afganistan i Irak. Tako je prva decenija 21. vijeka u zapadnom svijetu obilježena sistematskom islamofobijom: organiziran je referendum protiv izgradnje minareta u Švicarskoj, pokrenuta je debata oko izgradnje Islamskog centra u blizini zone *Ground Zero* u New Yorku, u nekim evropskim zemljama doneseni su zakoni o zabrani nošenja ženskih pokrivala za lica (nikab) i kosu (hidžab), državni zvaničnici evropskih zemalja nisu se suzdržavali od ksenofobičnih i antiislamskih izjava, itd. U takvoj društveno-političkoj konstelaciji odjeća postaje eksplozivno i ubojito sredstvo nabijeno novim značenjem. Nakon 11. septembra odjeća postaje nosilac zastrašujuće i uznemirujuće poruke, emanirajući političku napetost, nesigurnost i konflikt. Sa desetogodišnje distance treba pokušati istražiti navedene primjere iz medija i umjetnosti te na koncu načiniti sintezu navedenog problema. Ovaj rad se oslanja na djela svjetskih umjetnika (Doug Aitken, Adam Helms, Ivana Spinelli, Blue Noses, Mounir Fatmi, Kareem Lotfy, Sharif Waked i Nezaket Ekici), kao i domaćih umjetnika (Alma Suljević, Gordana Anđelić Galić, Leila Čmajčanin, Merima Smajlović, Damir Nikšić, Kurt & Plasto te Dalida Karić Hadžiahmetović).



REFERENDUM U ŠVICARSKOJ 2009.; FRONT NATIONAL / FRANCUSKA, REGIONALNI IZBORI 2010.

Prva decenija 21. stoljeća obiluje događajima koji svjedoče o sistematskom pokušaju afirmacije anti-islamskog raspoloženja na svjetskom nivou. Švicarski referendum o zabrani izgradnje munara (2009.), debata o izgradnji islamskog centra u New Yorku u blizini srušenih tornjeva (2010.), zabrana nošenja nikaba u Francuskoj i Belgiji (2011.), te kontroverzni preventivni udari i brojni incidenti zapadnih sila u arapskim i islamskim zemljama od 2001. godine naovamo, tek su neki od međusobno povezanih događaja koji ukazuju na novi socio-politički svjetski poredak. Ozračje krize, ozvaničeno proklamiranim ratom protiv terorizma (*War Against Terrorism*) i izjavom tadašnjeg američkog predsjednika „Ili ste s nama ili ste protiv nas“, poslužilo je kao idealan okvir za uspostavljanje novih zapadnih vrijednosti i izgradnju novog identiteta.¹ Također, uspostavljen je bipolarni obrazac „mi-oni“ čime je radikaliziran odnos različitih kultura, a „korisni kaos“ uspostavljen je kao trajna kategorija.² U takvoj konstelaciji lako je prepoznati i odrediti znakove nove krize. To su odjeća i arhitektura kao „prva“ i „druga čovjekova koža“ i primarni indikatori „drugog“ i „drugačijeg“.³ Značenje terorizma znatno je redefinirano, pri čemu su upregnute i druge društvene kategorije kao što je pitanje sigurnosti ili demokratije. Arhitektura i odjeća postale su nosioci prijetnje širokog interpretacijskog polja, čime su, premda pripadaju polju tradicionalne estetike, nasilno smještene u domen i pitanja pravnog.⁴

Radikalizacija slike i realnosti, uspostavljena načinom emitovanja rušenja tornjeva Svjetskog trgovačkog centra (WTC) 2001. godine, nastavila je egzistirati sve do danas.⁵ Od mučenja zatvorenika u iračkom zatvoru Abu Graib (od 2004.), preko brutalnih ubistava prvo Sadama Huseina (2006.), a zatim i Osame bin Ladena i Muamera Gadafija (2011.), sve do uriniranja američkih vojnika po afganistanskim pobunjenicima (2012), slike svjedoče o povratku

brutalne moći stvarnog.⁶ „S napadima od 11. septembra 2001. godine“ slika rata „podvrgnuta je fundamentalnoj transformaciji“: u sklopu Rata protiv terorizma, slike zatočenih iz zatvora u Guantánamu sada predstavljaju „znakove izmijenjene konfliktno situacije kao izravni i aktivni dio jedne nove forme vođenja rata“.⁷ Time je u konačnici uspostavljena nova paradigma rata putem medija, pri čemu najsnažnije oružje predstavlja slika. Strašne slike, prizori ubistava i mučenja „drugih“, u veoma kratkom roku obišle su svijet, a njihov karakter prerastao je iz dokumentarnog u simbolički.⁸

Takav voajeristički odnos slike i publike ubrzo postaje platformom artikulacije nekih umjetničkih radova u širem, ali i užem umjetničkom kontekstu. Terorizam s početka 21. stoljeća postaje uzorom novog terorizma slike mnogih savremenih umjetnika, o čemu svjedoči nekoliko izložbenih projekata.⁹ Umjetnost je nakon ere skandala i šoka, koji su bili neotuđivi dijelovi moderne, svoju strategiju pronašla u strukturi terorizma. Uslijed toga, zadatak umjetnosti postaje sisanje straha metodom subverzije, što u dobroj mjeri podsjeća na jezik terorista. Kontroverzna teza njujorške umjetnice Laurie Anderson – „teroristi su posljednji stvarni umjetnici“ – otvara prostor novom kritičkom diskursu.¹⁰ Na tom tragu tumače se i izjave filozofa Jeana Baudrillarda, da je rušenje tornjeva najveće ikada viđeno umjetničko djelo, ili Slavoj Žižeka, koji rušenje tornjeva shvaća kao okončanje „strasti realnog“ u umjetnosti 20. stoljeća, pozivajući se pritom na kontroverznu izjavu jednog od najznačajnijih savremenih kompozitora Karl-Heinza Stockhausena, koji je rekao da je udar aviona u nebudere Svjetskog trgovačkog centra upotpunjeno umjetničko djelo.¹¹

Isprobana sredstva zastrašivanja i predrasudnog optuživanja „drugih“ u vremenu nakon 11.



SHARIF WAKED
ŠIK POINT: MODA ZA IZRAELSKU KONTROLNE TAČKE,
 2003-2007.
 VIDEO: 7'
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

septembra 2001., a na primjeru odjeće, najbolje su se očitovala u slučaju reklamne kampanje američkog lanca restorana brze hrane *Dunkin' Donuts* 2008. godine. Radi se o optužbi desno orijentirane političke komentatorice Michelle Malkin na račun navedenog lanca restorana da „podržava pro-terorističke ciljeve uspostavljajući pro-palestinski stav“ samo zbog toga što je kompanija u jednom televizijskom spotu slavnu televizijsku ličnost Rachael Ray prikazala sa tipično palestinskom maramom (*kufiya*).¹² *Haute couture*, tradicionalna sintagma vezana uz modnu industriju iz druge polovine 19. stoljeća i znamenitog modnog dizajnera Charlesa Fredericka Wortha, time je dobila novo značenje, a Michelle Malkin nazvala je cijeli slučaj „hate couture“.¹³ Time je *kufiya*, kod nas poznatija

kao „palestinka“, od široko rasprostranjenog odjavnog predmeta zapadne popularne kulture postala simbolom militantnosti i terorizma.¹⁴

Sublimacija novih značenja određenih odjavnih predmeta u novom socio-političkom kontekstu, postala je uobičajena praksa nakon rušenja njujorških „Blizanaca“, a paradigmatički primjer predstavlja rad američkog umjetnika Christophera Woola iz 1990. godine, na kojem je bilo ispisana riječ „terrorist“. Ovaj rad morao je biti uklonjen iz stalne postavke Muzeja savremene umjetnosti u Baltimoreu nakon terorističkih napada na WTC zbog stalnih prigovora uznemirenih gostiju. Takav model ukazuje na simboličku moć samog rušenja WTC-a koje snagom emanacije zadire u druge sfere društvenog života, dajući mu nove značenijske modele.

ODJEĆA KAO ZNAK NOVOG DRUŠTVENO-POLITIČKOG KONTEKSTA U UMJETNOSTI POSLIJE 11. SEPTEMBRA

Premda je slučaj sa obustavljanjem reklamne kampanje *Dunkin' Donutsa* itekako ozbiljan i zabrinjavajući jer uspostavlja rasističke stereotipe i stvara novu krizu usmjerenu prema Muslimanima/Arapima/Palestincima, ironično rješenje istog problema ponudio je umjetnik Sharif Waked sa radom *Chic Point. Fashion for Israeli Checkpoints* (2003.–2007.). Utopijskim dizajnerskim rješenjima namijenjenim za izraelske kontrolne tačke umjetnik, koji je svakodnevno izložen iskustvima preventivne optuženosti od strane izraelske vojske, nudi odjevne kreacije koje bi na brojnim kontrolnim tačkama pojednostavile cirkulaciju palestinskog stanovništva.¹⁵ Ovaj video-rad nalikuje modnoj reviji i prikazuje kreacije tamnog nadahnuća. Svi koji svakodnevno prelaze brojne kontrolne tačke prinuđeni su podići svoju odjeću kako bi se izraelski vojnici uvjerali da osobe ne posjeduju oružje ili eksplozivne naprave. Waked i naziv

rada prilagođava kontekstu – *check point* je transformiran u *chic point*, čime se ironično aludira na nove funkcionalne aspekte odjeće namijenjene stanovnicima palestinskog geta. Wakedov rad je prikazan i na izložbi *Art, Fashion, Identity* kustosica Gabi Scardi i Lucy Orta u londonskoj Royal Academy of Arts kao odvažni stav o estetici, tijelu, opstanku i slobodi.

U postseptembarskoj eri dovedene su u pitanje demokratske vrijednosti Zapada, a imperijalističke namjere Zapada postaju predmetom sve žešće kritike. Uspostavljanje ozloglašenog logora u Guantánamu, izvan zvanične teritorijalne jurisdikcije Sjedinjenih Američkih Država, u vremenu administracije Georgea W. Busha, 2002. godine, otvorila je novo poglavlje u raspravi o američkom demokratskom identitetu. Guantánamo je „tužno poglavlje američke historije“, kako ga je u predizbornoj kampanji nazivao sadašnji američki predsjednik Barack Obama. Javnost je za problem ovog logora senzibilizirana zahvaljujući aktivistima diljem svijeta. Klečeće „lutke“ u narandžastim odijelima i svezanih ruku postale su simbolom novog američkog poretka i represivne vanjske politike pod plaštom sigurnosne prevencije. Ulični umjetnik Banksy načinio je od klečećih zatvorenika jednu od centralnih ikona svog subverzivnog umjetničkog djelovanja. Narandžasta odijela zatočenika iz Guantánama šalju poruku o američkoj nepravdosti i globalnoj nemoći koje traju i ne nazire im se kraj. Opasnost od potencijalnih terorista u zemljama Zapada nije ostala ograničena samo na hipotetsku mogućnost, već je u nekim zemljama čak preduhitrena profilaktičkim zakonima i onemogućavanjem potencijalnih „spavača“ prije njihovog „buđenja“. Poznat je slučaj u kojem su, tokom jedne takve akcije u londonskom metrou, policajci ubili jednog mladića „jer je ličio na mogućeg spavača“. Jean Charles de Menezes je „ubijen samo nekoliko dana nakon bombi u



BANKSY, BRISTOL

londonskoj željeznici, i to zato što su se 'njegova odjeća i ponašanje činili sumnjivim'".¹⁶

Slika Amerike u očima zapadne javnosti, zbog niza političkih poteza ili međunarodnih diplomatskih gafova, doživjela je temeljitu izmjenu. Kombinacija novog sigurnosnog poretka, zasnovanog na vojnim intervencijama u Iraku, Afganistanu i Libiji te sumnjivim angažmanima u Siriji, Iranu i na Arapskom poluotoku, predmet je analize njemačkog umjetnika Alfreda Kurza. Njegov rad *In God We Trust* iz 2008. godine na prvi pogled podsjeća na odjevne kreacije znamenitog dizajnera Paca Rabannea iz perioda između 1967. i 1969. godine, koje su bile nadahnute srednjovjekovnim pancirnim košuljama. Korištenjem novih materijala Paco Rabanne je šokirao javnost, što mu je omogućilo ulazak u značajnije preglede historije odijevanja i mode 20. stoljeća.¹⁷ Sa druge strane, rad Alfreda Kurza slojevitom značenju zasnovanom na referencama na srednji vijek i kostime Paca Rabannea pridodaje simboličku težinu američkog dolara u današnjem globalnom ekonomskom poretku. Na mjesto sitnih pločica umjetnik stavlja kovanice američkog dolara i time usložnjava sublimiranu poruku u vidu dolarskog odbrambenog odjevnog predmeta, tj. pancirne košulje.

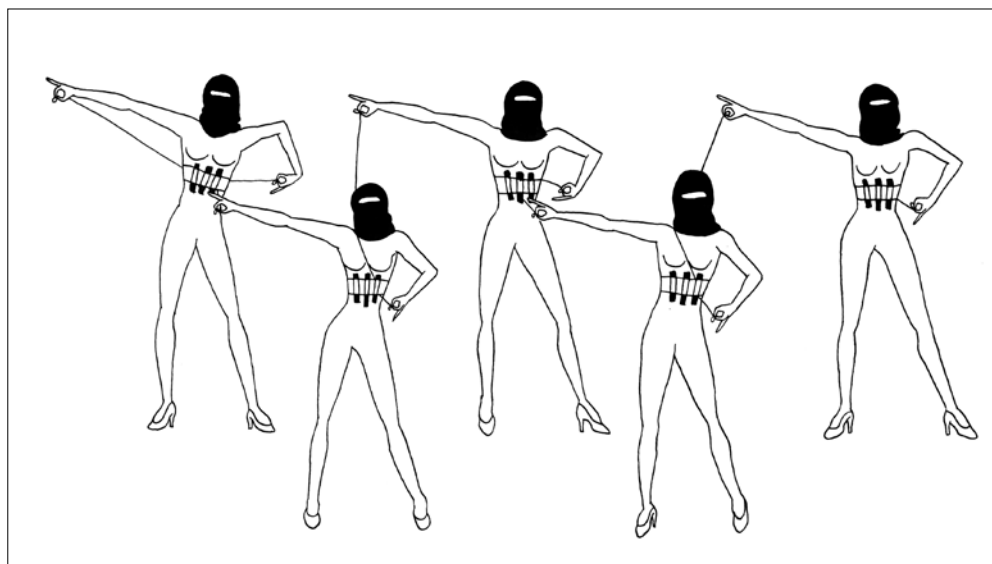


ALFRED KURZ
IN GOD WE TRUST, 2008.
INSTALACIJA, AMERIČKI DOLAR, ŽICA
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

NOVO ZNAČENJE ODJEĆE NAKON 11. SEPTEMBRA

Događaj u londonskom metrou ili nedavno ubistvo crnog mladića Trayvona Martina na Floridi, zbog njegove veste sa kapuljačom, ukazuju na to da je odjeća postala znakom nesigurnosti, ugroženosti i krize. Određeni odjevni predmeti proizvode strah upravo kako to vidi talijanska umjetnica Ivana Spinelli. U svojim

pojednostavljenim crtežima *pin-up* djevojaka, Spinelli muslimansko žensko pokrivalo za glavu, nikab, dovodi u izravnu vezu sa bombašima-samoubicama. Rad pod nazivom *Globalne sestre* iz 2008. godine nastavlja propitivati prisutnost muslimanske ženske odjeće na Zapadu i uklapa se u recentna dešavanja u Francuskoj, Belgiji i drugim evropskim zemljama koje su javni *dress code* podvrgnule aspektima prava



IVANA SPINELLI
 GLOBALNE SESTRE, 2008.
 INDIJSKI TUŠ NA PAPIRU

i državnog sudstva. Sa druge strane, njemački historičar umjetnosti Hans Belting odvažno i bez suzdržavanja u nikabu vidi suštinu arapske *kulture pogleda* koja se u recentnim interpretacijama u potpunosti zanemaruje: „Veo, koji je danas postao simbolom ugnjetavanja žene u islamskim društvima, predstavlja ustvari prefinjeno stepenovanu kulturu pogleda, koja je oba spola obvezivala na uređivanje granice između privatnog i javnog prostora.“¹⁸

Možda otuda proizlazi interes umjetnika za propitivanjem određenih odjevnih predmeta, kako je to slučaj sa radovima Douga Aitkena ili Adama Helmsa. U formalnom smislu, sa aspekta naracije umjetničkog djela, oni zaobilaze ilustrativnost koja bi ih vezala uz rušenje njujorških tornjeva, ali sa druge strane, ti radovi proizlaze iz duha vremena u kojem vlada strah od napada. Po tome se čini da je umjetnost postseptembarske ere skandalu i šoku postmoderne dala novo značenje. Gradacija

provokacija – skandal – šok hipertrofirala je, čime je umjetnost novog stoljeća obilježena novim karakteristikama: umjetnost treba da zastrašuje i terorizira. Proklamacija manifesta Ivane Spinelli u tom smislu djeluje vrlo znakovito: „I have dreams + I have fears = I produce.“¹⁹ Spinelli koristi žensku muslimansku odjeću kao djelimično ili čak pogrešno protumačene fragmente islamske kulture na Zapadu. Pokrivala za glavu i lice unose strah i predstavljaju opasnost. Pritom je nemoguće zaobići činjenicu izmijenjenih značenja tradicionalnih religijskih simbola. Žensko pokrivalo kose (nikab) nije više simbol čednosti i duhovne čistoće nego znak upozorenja i opasnosti.

Poslije 11. septembra pokrivanje lica postalo je eksplozivno i zastrašujuće, iako nema određenu religijsku poruku. *Djevojka s maskom* Douga Aitkena iz 2002. ili reducirani monokromni znakovi Adama Helmsa konotiraju stereotipni obrazac terorističkog maskirnog odijevanja



DOUG AITKEN
DJEVOJKJA SA MASKOM, 2002.
FOTOGRAFIJA

koje, s druge strane, koincidira s muslimanskim odijevanjem kod žena (nikab). Taj trenutak prepoznat je od francuske *underground* ulične umjetnice Princess Hijab, koja je nizom subverzivnih akcija, a koristeći se znakom nikaba, izazvala veliku pozornost medija i publike.

Interes za pokrivanje lica postao je vidljiv i u modnoj industriji kod svjetski poznatih dizajnera kao što su Jean-Charles de Castelbajac, Marithé + François Girbaud, Louise Golden, Alexander McQueen, Ashish, Francis Montesinos, Hussein Chalayan ili Roberto Piqueras. Osim pitanja da li su i njihove kreacije podložne novom francuskom anti-nikab zakonu, jedno postaje sasvim jasno. Muslimanska pokrivala za lice ukazuju se kao odjevni predmeti snažnog identitetskog naboja u vremenu poslije 11. septembra 2001. godine. Njihova svakodnevna medijska prisutnost i izvjesna kontroverznost u zapadnom kontekstu čine ih neočekivano



ADAM HELMS
BEZ NAZIVA (SREBRENICA), 2008.
FOTOGRAFIJA, SITOTISAK

intrigantnim i interesantnim. Sa druge strane, reinterpretacija orijentalnih odjevnih elemenata, osobito nikaba i burke u slučaju njihove francuske zabrane, zaokružuje period od stotinu godina začet gostovanjem Ruskog baleta u Parizu 1910. godine.²⁰ Taj događaj značajan je oslonac u historiji odijevanja jer je imao izravan utjecaj na razvoj evropske mode početkom 20. stoljeća. Znameniti Paul Poiret (1879.–1944.) tada je lansirao kolekciju u kojoj su korišteni orijentalni odjevni elementi kao što su turbani, široki kroj, džilbabi, tunike i kimona, sa kojima je ženu revolucionarno oslobodio od korzeta.²¹ Stoga je stotinu godina evropske mode neminovno gledati u prizmi značaja *bloomer* kostima kao i Poiretovih suknji *Le Minaret* i *jupes culottes*, poznatih još i kao „turske hlače“. Paradoks leži u činjenici da su nedavno zabranjena pokrivala iz istog kulturološkog kruga sa kojim se nekada vehementno inspirirao Paul Poiret.



LOUISE GOLDEN
JESEN/ZIMA 2007/08.



ROBERTO PIQUERAS
JESEN 2009.



ROBERTO PIQUERAS
JESEN 2009.

PERMUTACIJA ZNAKOVA

Usljed medijskih stereotipa, u kojima važno mjesto u zadnjih deset godina zauzimaju muslimani i događaji iz islamskog svijeta, moguće je pratiti nekoliko neočekivanih nus-pojava. Dok je u većini slučajeva islam okarakteriziran kao negativan ili se pokušava uzeti kao nosilac negativnih konotacija, činjenica je da je sa druge strane na Zapadu dobio medijsku pozornost kakvu nije imao u novijoj historiji. Prisutnost svega što je islamsko u Evropi ili Americi razvila je određeni senzibilitet kod stručnjaka iz različitih područja, postavši predmetom njihovog istraživanja, analize i interpretacije, ali i kod najšireg građanstva. Nauka, umjetnost i kultura kojima je u fokusu prisutnost islama na Zapadu dobile su novu dimenziju i pobudile val interesa za sve što je islamsko. Povećan interes za svijet islama moguće je pratiti gotovo na svakom polju društvenih djelatnosti – od svakodnevne politike, preko umjetničkih ili muzeoloških projekata, sve do izdavaštva i kinematografije.²² Svim pobrojanim činjenicama uspostavljen je

jedan novih diskurs koji se nerijetko odvija na najvišem akademskom nivou.

U takvom medijskom ozračju na Zapadu, gdje prisustvo islama i muslimana postaje sve očitije i jasnije, uslijedila je izvjesna fuzija nespojivih i naizgled suprotstavljenih elemenata. Došlo je do izvjesne permutacije određenih obilježja, što u svojoj suštinskoj strukturi odgovara stilskim pojavama mudehara (*mudéjar*) arapske Španije iz srednjeg vijeka. Intenzivno dodirivanje različitih kultura u posljednjih deset godina artikuliralo je kritičku percepciju, a odjeća u tom smislu postaje znak permutirane vrijednosti. Najradikalniji primjer iz šireg umjetničkog konteksta koji govori o suprotstavljanju različitosti svakako je rad australskog umjetnika Lukea Sullivana *Četvrta fatimska tajna* iz 2007. godine. Tradicionalna kršćanska ikonografija okićena je islamskim odjevnim elementima izrazito snažnog identitetskog naboja. Figura djevice Marije u kršćanskom molitvenom položaju odjevena je u afganistansku burku, što



ALEXANDER MCQUEEN
ARMORED BURQA, 2009.



JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC I MARITHÉ + FRANÇOIS
GIRBAUD



zbog eventualnog značenja i opće percepcije tog ženskog muslimanskog odjevnog predmeta na Zapadu kod publike izaziva zgražanje i šok, te graniči s nedopustivim. Sullivanovo obrađivanje pitanja identiteta u složenim okolnostima posjeduje snagu provokacije, naročito u slučaju kršćanskih vjernika. Ovaj rad je na izložbi u National Art School u Sidneyu 2007. godine izazvao široku raspravu među australskim političarima i vjerskim predstavnicima, ukazujući time na semantički aspekt 11. septembra i njegove posljedice diljem planete. Koristeći se kršćanskom ikonografijom, Sullivanova pokrivena Marija ističe novo poimanje globalizirane stvarnosti. Ona je sugestivni simbol koji upućuje na činjenicu radikalne promjene uvriježenih odnosa u pitanjima širokog društveno-civilizacijskog spektra. Zastrašujući septembarski događaj 2001. godine dao je simbolima, znakovima, metaforama i predmetima posve nova značenja i nova tumačenja. U tom kontekstu i odjeća postaje nosilac uznemirujuće poruke. Ona terorizira,

zastrašuje, upozorava i alarmira. I u dosjetljivom radu egipatskog umjetnika Kareema Lotfyja, gdje se iza nikaba skriva Marilyn Monroe u rukopisu Andyja Warhola, izmijenjena i redizajnirana pop-ikonografija govori o permutiranoj stvarnosti koja je zadesila globalizirani svijet.

I dok umjetnici koriste odjevne citate islama spajajući ih u nešto nespojivo, aludirajući time na kulturni sudar i eksploziju, nekoliko radova umjetnice Azre Akšamije cijeli problem razlaže na sasvim drugačiji način. Sociološkom i antropološkom fenomenom prisutnosti muslimana na Zapadu ona prilazi racionalno, nudeći konkretna dizajnerska rješenja. Kao educirana arhitektica, Akšamija se izravno suočava sa arhitektonskim problemom džamije, koristeći pritom elemente odijevanja i mode u radovima *Dirndlmoschee* i *Nomadic Mosque* (2005.) ili u radu *Frontier Vest* (2006.). Tradicionalnu alpsku nošnju zvanu *Dirndl* Akšamija ležerno prilagođava muslimanskim molitvenim potrebama, pri čemu se na sofisticiran način osvrće na rez ili prekid



LUKE SULLIVAN
 ČETVRTA FATIMSKA TAJNA, 2007.
 KOMBINOVANA TEHNIKA; 135 X 25 X 25 CM
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

ekskluzivnosti kad je u pitanju narodna nošnja zapadnoevropskih regija kao tipično kršćanskih običaja. Njen rad posredno se tiče i samog pojma „euroislam“, koji je tokom recentne debate o islamu u Evropi artikulirao švicarski filozof Tarik Ramadan, a čiji odjek je bio predmetom analiza i među teoretičarima iz drugih disciplina kao što je njemački historičar arhitekture Christian Welzbacher.²³

ODJEĆA KAO NOSILAC KRIZE POSLIJE 11. SEPTEMBRA U BOSANSKOHERCEGOVAČKOJ UMJETNOSTI

U vremenu poslije 11. septembra sigurnost prerasta u ideologiju civilnog društva, a za ostvarivanje tog cilja ne biraju se sredstva. Praksa zapadnih sigurnosnih službi u posljednjih

deset godina postala je nekonvencionalna i svakim danom je sve rigoroznija jer „svi smo mi osumnjičeni i prije nego što smo išta učinili“.²⁴ I u okvirima bosanskohercegovačke umjetnosti moguće je slijediti razvojnu nit umjetničkih opservacija, usmjerenih na pitanju nove globalne sigurnosti, u kojima se koristi odjeća. Naime „sigurnost“ predstavlja ključno pitanje globalnog razvoja, a nekoliko izložbi kao što su *Umjetnost u ime sigurnosti* na Akademiji likovnih umjetnosti u Berlinu ili *Kriza: vježba u stanju pripravnosti* u Villa Ichon u Bremenu, obje iz 2009. godine, potvrđuju relevantnost navedene teme u širem teorijskom kontekstu.

Bosanskohercegovački umjetnici prepoznaju dati trenutak zahvaljujući proživljenom ratu iz 1990-ih, ali i zbog kulturne bliskosti globalnom fenomenu političkog islama. Subverzivni performans Alme Suljević, koji je kasnije zaokružen sa nekoliko fotografija, pod naslovom *Hommage to Harald Szeemann*, alarmantno ukazuje na to da je pitanje identiteta postalo pitanje svjetske sigurnosne ideologije. Umjetnica obučena u nikab, s bombama na prsima, nenajavljena dolazi na svečanost povodom otvaranje izložbe Haralda Szeemanna *Blood and Honey* i time izaziva sigurnosni skandal.²⁵ Na ovoj izložbi Szeemann postavlja i kočiju sa kojom je iz Sarajeva 1914. godine u Beč prevezeno mrtvo tijelo Franza Ferdinanda, čime se uspostavlja direktna paralela i definira teza da su konflikt, teror i strah historijski utemeljene kategorije bosanskohercegovačkog društva. Na tom tragu odvija se tumačenje jedne fotografije iz serije *Razglednice za Evropu* sarajevskog umjetničkog dvojca Kurt & Plasto pod nazivom *Neurosis*. Ona je ironična, ali istovremeno zastrašujuća. Hidžab načinjen od bosanske zastave progovara o lokalnim identitetima, a zbog načina kako to čini može se protumačiti kao izravna prijetnja i ironično upozorenje prijateljima u Evropskoj uniji. Premda se u Zapadnoj Evropi već nekoliko



KAREEM LOTFY
MIRLEEN, 2007.
SITOTISAK; 37 X 47 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

godina razvija emancipirana muslimanska moda u kojoj hidžab zauzima važnu poziciju u determinaciji njenog karaktera, rad Kurta & Plaste alarmira.²⁶

Među bosanskohercegovačkim umjetnicima postoje i oni koji problemu odijevanja nakon 11. septembra prilaze sa većom dozom kritike, zauzimajući oštrij stav. U takvom pristupu ponekad dominira određena doza aktivizma, što sa druge strane upućuje na specifičnost krize sa žarištem u odjevnom detalju. Bilo da je riječ o rodnom identitetu, kao u radu Leile Čmajčanin, ili raznolikosti identiteta, kao kod Gordane Anđelić Galić, odjeća u radovima bosanskohercegovačkih umjetnika sublimira oprečna tumačenja slojevitosti zamršene globalizacije. Aktivistički propitujući položaj jedne Afganistanke u radu *Under the Burqa/Over the Burqa*, Čmajčanin tom problemu pristupa



DAMIR NIKŠIĆ
CRAVATA A LA BOSNIAQUE, 2005.
DIGITALNI PRINT; 100 X 163 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

kao da je riječ o lokalnom problemu, dok se Damir Nikšić, iz perspektive evropske periferije, osvrće na suspektnu politiku SAD-a u Iraku. Oboje koriste odjeću i metaforu koju odjeća u svojoj suštinskoj strukturi posjeduje. Pritom valja spomenuti i arhitekturu kao „treću čovjekovu kožu“ (odjeća je „druga koža“) posredstvom koje je na neki način uspostavljena korelacija između New Yorka i Sarajeva, tačnije, napadnutog WTC-a i napadnutih sarajevskih UNITIC nebodera.²⁷

Bosna i Hercegovina se zbog svojih socio-političkih karakteristika lako smješta u kontekst opće krize. Orijentalno naslijeđe i naglašena kulturna raznolikost čine je već više od stotinu godina kriznim područjem. Subverzivna akcija i atentat na austrougarskog prestolonasljednika 1914.godine dodatni su element koji bosanskom slučaju daju neizbrisiv pečat. Nadalje, rat iz 1990-ih naglasio je političke, ali i socio-kulturne



ALMA SULJEVIĆ
HOMMAGE TO HARALD SZEEMANN, 2005.
DETALJ, (POLJUBAC; 95 X 138 CM)
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE

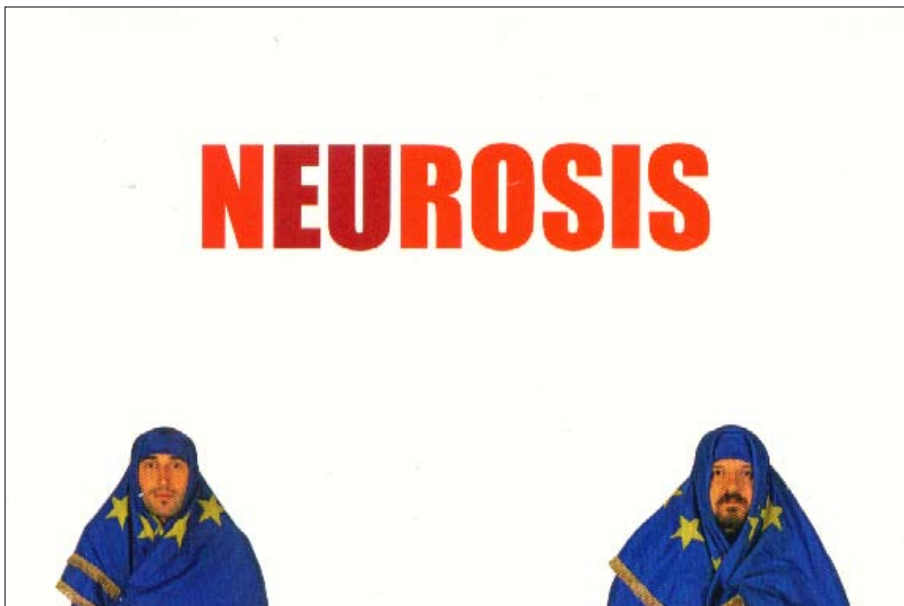
animozitete unutar zemlje, stvorivši trajnu krizu. Višestoljetno prisustvo islama na području Bosne i Hercegovine učinilo je od 11. septembra događaj od izrazite važnosti i za njena četiri miliona stanovnika. Hapšenje tzv. *Alžirske grupe* 2002. godine, povezivanje Osame bin Ladena sa bosanskim ratom iz 1990-ih, policijska akcija *Svjetlost* u Gornjoj Maoči 2010. godine, napad na američku ambasadu u Sarajevu 2011. godine – tek su neki od događaja koji služe kao indirektni *background* za determiniranje bosanske složenosti. U takvom raspoloženju moguće je tumačiti seriju radova sarajevskog umjetnika Damira Nikšića, u kojima okosnicu umjetničke ideje predstavlja odjeća kao utjelovljenje određenog nacionalnog identiteta.

ZAKLJUČAK

Rušenje njujorških tornjeva 2001. godine događaj je koji je radikalizirao savremenu

stvarnost, a čovječanstvo uveo u novu eru čiji kraj je teško naslutiti. Znakovi su doživjeli permutaciju – stara značenja izgubila su izvorni oblik, a na njihovom mjestu uspostavljeni su novi semantički obrasci koji prijete, zastrašuju i teroriziraju. U napregnutom socio-političkom okruženju nižu se ratovi jedan za drugim, a rascjep između suprotstavljenih strana postaje sve veći. Umjetnost zadržava ulogu generatora društvenog stava, ali i utopijske discipline koja se poziva na pravo da stvari zamišlja drugačije. Inventivna strategija umjetničkog izražavanja prepoznaje slabosti svjetskih ideologija i njihovu sofisticiranu produkciju fiktivnih neprijatelja. Odjeća postaje sredstvo političkog izražavanja, ali i oružje modernog urbanog ratovanja. Kao takva, ona napušta primarnu utilitarnost, a tradicionalna hijerarhija modne industrije – funkcija, simbolika, estetika – redefiniira svoje značenje zbog novog poimanja pravnog aspekta

NEUROSIS



KURT & PLASTO
NEUROSIS, 2005.
DIGITALNI PRINT; 100 X 139 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA. FOTOGRAFIJA: JASMIN FAZLAGIĆ

odijevanja. U okvirima umjetničkog izražavanja odjeća postaje polazište za eksperiment i za istraživanje novih relacija, dotičući se pritom fragilnih i senzibilnih društvenih tema. Možda je, u tom smislu, s obzirom na pitanje historije odijevanja i mode, uspostavljena i nova kategorija *antimode* 21. vijeka, koja – referirajući se na povijesne periode vezane uz *Teddy Boys*, *punk* ili *hippie* pokret – ukazuje na novu društvenu krizu svjetskih razmjera. Nije li stoga logično i opravdano recentnu zabranu nošenja ženskih muslimanskih pokrivala za glavu promatrati u prizmi reinterpretacije pariškog poslijeratnog *Théâtre de la mode* ili pak *punk* i *hippie* pokreta, kojima je zajedničko to da predstavljaju značajan odjevni trenutak u historiji odijevanja i mode, a vezani su uz određenu krizu šireg društvenog značaja? *Théâtre de la mode* odraz je materijalne krize nastale nakon Drugog svjetskog rata, a *punk* i *hippie* su subkulturni i alternativni, ali

antiglobalizacijski, antikapitalistički i pacifistički pokreti, čija se ideja odrazila na odijevanje i modu i time snažno obilježila vrijeme u kojem su djelovali.

BILJEŠKE

- ¹ Srećko Horvat, *Diskurs terorizma*, AGM, Zagreb 2008, str. 33.
- ² Olaf Arndt, *Krise. Einübungen in den Ausnahmestand*, Villa Ichon, Bremen 2009.
- ³ Irfan Hošić, „Slika arhitekture u umjetnost nakon 11. rujna“, *Zarez*, XIII/301, Zagreb, 20. 1. 2011., str. 21–28.
- ⁴ Irfan Hošić, „Zabrane nikaba i burke u Francuskoj. Kratka analiza“, u: *RIM 2011*, Tehnički fakultet, Bihać 2011, str. 335–338.

- ⁵ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, Ferdinand Schöningh/Wilhelm Fink, München 2004, str. 433.
- ⁶ Axel Schmitt, „Die Weisse Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus“, www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5336.
- ⁷ Godehard Janzing, „Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte“, *Kritische Berichte*, 1/2005, str. 21.
- ⁸ Horst Bredekamp, „Handeln im Symbolischen“, *Kritische Berichte*, 1/2005, str. 6.
- ⁹ *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung* (Kunst-Werke Berlin, 30. 1. – 27. 3. 2005.); *The Art of 911* (autor izložbe: Arthur C. Danto; Apex Art New York, 7.–15. 10. 2005.); *Democracy in America: The National Campaign* (autor izložbe: Nato Thompson; Park Avenue Armory, 21.–27. 9. 2008.); *Embedded Art – Kunst im Namen der Sicherheit* (Akademie der Künste Berlin, 24. 1. – 22. 3. 2009.); *Aesthetics of Terror* (autori izložbe: Manon Slome i Joshua Simon; *Akademie der Künste Berlin*, 13.–15. 3. 2009.); *Umjetnost i terorizam. Bosanskohercegovačka umjetnost nakon 11/9* (autor izložbe: Irfan Hošić; Gradska galerija Bihać, 2.–23. 7. 2009.); *Krise. Einübungen in den Ausnahmestand* (autori izložbe: Janneke Schönenbach i Olaf Arndt; Villa Ichon Bremen, novembar 2009. – januar 2010.), *Seeing Is Believing* (autor izložbe: Susanne Pfeffer; Kunst-Werke Berlin, 11. 9. – 13. 11. 2011.).
- ¹⁰ Citat preuzet iz: Heinz Peter Schwerfel, „Ground Zero und Stunde Null“, u: *Kunst nach Ground Zero*, ur. Heinz Peter Schwerfel, DuMont, Köln 2002, str. 10.
- ¹¹ Slavoj Žižek, „Willkommen in der Wüste des Realen“, u: *Kunst nach Ground Zero*, str. 60.
- ¹² Salah M. Hassan, „Zeitgen-össische ‘islamische’ Kunst. Kuratorische Darstellungsstrategien im Westen in der Zeit nach dem 11. September“, u: *The Future of Tradition – The Tradition of Future*, ur. Chris Dercon, Leon Krempel i Avinoam Shalem, Haus der Kunst, Prestel, München 2010, str. 34.
- ¹³ Isto.
- ¹⁴ Aleksandar Pašagić, „Palestinska marama kao primjer pripisivanja političkih konotacija tradicionalnom odjevnom predmetu“, u: 4. *međunarodno znanstveno-stručno savjetovanje „Tekstilna znanost i gospodarstvo“ (TZG)*, ur. Željko Penava i Darko Ujević, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb 2011, str. 241–244.
- ¹⁵ O zastrašujućoj dimenziji sistematske segregacije Palestinaca od strane izraelskih državnih organa vidi: Eyal Weizman, *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*, Verso, London/New York 2007.
- ¹⁶ Srećko Horvat, „Banksy protiv distopije“, *Oris*, 53/2008, str. 32–43.
- ¹⁷ *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century* (Vol. II: *20th Century*), Taschen, Köln 2005, str. 570.
- ¹⁸ Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München 2008, str. 285.
- ¹⁹ Više o tome vidi: www.ivanaspinelli.net i www.global-pin-up.net/home.html.
- ²⁰ „Nakon posjeta ruskog baleta i Djagiljeva 1910. godine, iza vala orijentalizma rodit će se, na veliko zadovoljstvo modnih kreatora, prozračne haljine od laganih tkanina.“ François-Marie Grau, *Povijest odijevanja*, Naklada Jesenski i Turk/Kulturno informativni centar, Zagreb 2008, str. 96.
- ²¹ Holly Price Alford, Anne Stegemeyer, *Who's Who in Fashion*, Fairchild Books, New York 2010, str. 300.
- ²² O umjetničkoj sceni u islamskim zemljama nakon 11. septembra vidi: Till Briegleb, „Kunst und Islam“, *Art*, 12/2008. O novoj modi evropskih muslimanki vidi: Annelies Moors, „Fashionable, Yet Recognisably Islamic. A New Sartorial Presence in Europe“, *Art & Thought*, 94, Goethe Institut, München 2011, str. 19–23.
- ²³ Više o tome vidi: Christian Welzbacher, *Euroislam-Architektur. Die neuen Moscheen des Abendlandes*, SUN, Amsterdam 2008.
- ²⁴ S. Horvat, „Banksy protiv distopije“, str. 41.
- ²⁵ Sammlung Essl, Beč, 16. 5. – 28. 9. 2003.
- ²⁶ A. Moors, „Fashionable, Yet Recognisably Islamic“.
- ²⁷ Irfan Hošić, *Umjetnost i terorizam. Bosanskohercegovačka umjetnost nakon 11/9*, Gradska galerija Bihać, Bihać 2009.

PERPETUATING THE POST-9/11 CRISIS THROUGH CLOTHING

IRFAN HOŠIĆ, PHD
UNIVERSITY OF BIHAĆ

- Ten years after 9/11, time has allowed us to analyze the manner in which the event caused repercussions not only on contemporary culture but also on fashion, and generated a new meaning for clothing. Immediately after the collapse of the WTC buildings, American President George W. Bush said, „You are either with us or against us!“ This statement radicalized the relationship between different cultures and emphasized the „us-them“ opposition. After the approval of the U.S. National Security Strategy for preventive military attacks on the countries claimed to be of potential terrorist threat, Afghanistan and Iraq were invaded. The first decade of the 21st century in the Western world has thus been characterized by systemic Islamophobia: an organized referendum in Switzerland against the construction of minarets; debate on the construction of an Islamic center near Ground Zero in New York City; numerous laws passed in certain European countries that ban women from wearing face veils (nikab) and headscarves (hijab); no reservation on the part of European state officials in giving xenophobic and anti-Islamic statements; and so forth. In such a sociopolitical constellation, clothing has become a violent and deadly tool pregnant with meaning. Following the 9/11 attacks, clothing started carrying disturbing and daunting messages, radiating political tension, insecurity and conflict.

The passage of ten years gives us a sound basis for an attempt at investigating examples from the mass media and art world, and finally for making a synthesis of the mentioned problem. This paper draws on the art works by international artists (Doug Aitken, Adam Helms, Ivana Spinelli, Blue Noses, Mounir Fatmi, Kareem Lotfy, Sharif Waked and Nezaket Ekici) and Bosnian artists (Alma Suljević, Gordana Anđelić Galić, Leila Čmajčanin, Merima Smajlović, Damir Nikšić, Kurt & Plasto and Dalida Karić Hadžiahmetović).

ODJEĆA KAO METAFORA DISPERZIVNOG IDENTITETA U SAVREMENOJ UMJETNIČKOJ PRAKSI

DR. SC. ASJA MANDIĆ
UNIVERZITET U SARAJEVU

- Kroz primjere savremene umjetničke prakse, u radu se razmatra korištenje odjevnih predmeta kao metafore novog društvenog poretka, odnosno novog identiteta strukturiranog uticajem zapadnog potrošačkog kapitalizma. Kriza subjekta, kriza sebstva, fragmentirani, disperzivni identitet, paradigmatična je pojava kapitalističke liberalno-tržišne demokratije determinirane nestabilnošću u određivanju društvenog, kulturnog, etničkog pa čak i rodnog identiteta, a time i slabljenjem kolektivnog identiteta. Umjetnici ukazuju na dominaciju multinacionalne korporacijske ekonomije, ubrzane mobilnosti tržišta, razmjene i masovne potrošnje koja se infiltrira kroz medijsku kulturu, cyber-kulturu, sisteme oglašavanja i ulogu velikih globalnih brendova, gdje se sve stapa u marku, u logo. Markirana odjeća označava utapanje u masu, unifikaciju ili nesposobnost identifikacije subjekta s pripadajućom društvenom i kulturnom skupinom. Posredstvom odjevnih predmeta, prisutnih u njihovim djelima, umjetnici dekodiraju socio-kulturna značenja odjeće u kontekstu pitanja identifikacije i identiteta.



ANUR & AJNA
SERIJA PLAKATA *IDENTIFY*, 2005.
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

Kroz primjere recentnije umjetničke prakse, ovaj rad se bavi korištenjem odjevnih predmeta kao metafore novog društvenog poretka, odnosno novog identiteta strukturiranog dominacijom zapadnog potrošačkog kapitalizma. U doba multinacionalnog kapitalizma (Jameson) ili epohe hiperpotrošnje (Lipovetsky) obilježene nastajanjem masovnog tržišta, masovnog konzumenta, koji se konstruira kroz medijsku kulturu, dolazi do transformacije identiteta, tj. načina kako stvaramo, percipiramo i predstavljamo sebe drugima, kao i samim sebi.

Postmoderna teorija problematizirala je gubitak jedinstvene vizije svijeta, privatnog stila, koncepta jedinstvene individue, „smrt subjekta“. Kriza subjekta, kriza sebstva, fragmentirani, disperzivni identitet, paradigmatična je pojava kapitalističke liberalno-tržišne demokratije, gdje dolazi do nestabilnosti pri određivanju društvenog, kulturnog, etničkog, pa čak i rodnog identiteta. Društveni identitet, koji je bio zasnovan na nacionalnim, političkim i ekonomskim sferama, koji je posjedovao izvjesnu koherenciju, sada se bazira na nečem eksternom. Identitet postaje sve više decentriran, samokonstitutivni subjekt se razbija, fragmentira u masovnom, potrošačkom društvu i medijskoj kulturi fascinacije, spektakla, rasipanja informacija i vizuelnih prizora. Jameson problem gubitka ličnog identiteta, fragmentaciju i pojavu šizoidnog iskustva predstavlja kao karakteristiku društvenog života pod vlašću kapitalizma. Takvo iskustvo, po njegovom shvatanju, direktno se prenosi i stimulira kroz medijsku kulturu kasnog dvadesetog vijeka, jer gledaoci televizije bivaju izloženi fragmentiranim slikama i informacijama medijskog govora, heterogenoj i slučajnoj transformaciji stvarnosti u slike ili u simuliranu stvarnost, pa tako pojedince definira kao „izolirane, prekinute i nepovezane materijalne označitelje koji se ne uspijevaju povezati u koherentan slijed“.¹

Utjecaj masovne kulture na ponašanje, sistem vrijednosti, na konstrukciju identiteta pojedinca neosporna je. Holivudska industrija i reklamna industrija nameću imidž kao osnovu konstrukcije sebstva u savremenom društvu, a fragmentirana igra TV-prizora kroz imploziju, maskira i transmitira značenja *jet-set* transnacionalne kulture ponašanja, vrednovanja, konstruirajući svjetsko tržište.

Savremeni identitet karakterizira sve veće osporavanje rodnih identiteta, dekonstruirana se podjela na muško i žensko, dolazi do androgenizacije društva koja se manifestuje kroz odjeću *grunge*-pokreta i *sports-wear*, pogotovo u odijevanju adolescenata. Neodređenost pripadnosti rodnoj, nacionalnoj, etničkoj skupini konstruira se uticajem velikih globalnih brendova i masovne proizvodnje i potrošnje.

Argentinski psihoanalitičar Enrique Carpintero fragmentaciju kolektivnog identiteta razmatra kroz fetišistički, narcistički odnos prema potrošnji kao osnovnom izvoru samopoštovanja.² Potrošnja postaje element socijalne produkcije i reprodukcije. Kupovanjem predmeta, nošenjem istih na vlastitom tijelu, odjeći se pridodaje komunikativna funkcija, u odnosu s drugim, ona postaje sredstvo samokreacije i samoreprezentacije vlastitog tijela u procesu socijalizacije. Odjeća nam služi da primamo i transmitiramo poruke u procesu interakcije kao mehanizmu distinkcije³ i identifikacije s drugim.

Kao omotač, skupina predmeta koja obmotava tijelo pojedinca, odjeća ga determinira, diferencira i transformira. Pritiskom stalne, neograničene ponude i potrošnje, dolazi do izopačavanja izvorne namjere odjevnog predmeta koji se transformira u novi identitet.⁴ Paul Virilio preobražavanje tijela odjećom kao i drugim oblicima protetičke ekstenzije tijela posmatra kroz koncept „tekućeg tijela“,



ANUR & AJNA
 SERIJA PLAKATA *IDENTIFY*, 2005.
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

odnosno stanja varijacije tijela „bez određenih granica i identiteta koje se stapa sa vanjštinom“.⁵ Možemo zaključiti da se kroz odijevanje tijelo permanentno definira, pozicionira kao odraz određene društvene situacije, društvene scene.

Međutim, postavlja se pitanje kakva je to društvena situacija, zajednica, grupacija u odnosu na koju se tijelo pozicionira? Ranije je interakcija između društvenih grupacija bila ograničena, teritorijalno, nacionalno, klasno. Današnji svijet obilježen je interakcijom novog poretka, uticajem masovne pismenosti, interneta, *facebook*-kulture, raznih oblika masovne kulture, odnosno heterogenošću i „fluidnom komunikacijom s transnacionalnim poretkom informacija“.⁶ Stoga možemo govoriti o postojanju transnacionalnih zajednica koje se, kako tvrdi argentinski antropolog Néstor García

Canclini, stvaraju u globaliziranom društvenom poretku, odnosno trenutku u kome nacionalne zajednice postaju labilnije i koje se reformuliraju kao interpretativne zajednice konzumenata čiji ih tradicionalni habitus podstiče da se identificiraju s informacijama i pojavama koje cirkuliraju u internacionalnim mrežama.⁷ Dakle, kada dolazi do slabljenja zajednice kojoj rođenjem pripadamo, etničke, klasne, nacionalne zajednice, stvara se lojalnost prema internacionalnoj zajednici konzumenata, koja stvara privid osjećaja pripadnosti.

Subjekt prihvata različite načine samoinvencije kroz vanjštinu koja obmotava njegovo tijelo, njegov identitet se rasipa u vizuelne znakove, maske, a odjevnim jezikom se uključuje u komunikacijsko polje. Odjeća može da se posmatra kao kodirani sistem kojim subjekt



MICHELANGELO PISTOLETTO

GUARDAROBA, 1968-1995.

POGLED NA INSTALACIJU: PISTOIA, PALAZZO FABRONI, „MICHELANGELO PISTOLETTO. LE PORTE DI PALAZZO FABRONI“, 1995.

VJEŠALICE, ODJEĆA, DRONJCI; DIMENZIJE PROMJENJIVE
KOLEKCIJA UMJETNIKA

FOTOGRAFIJA: AURELIO AMENDOLA

LJUBAZNOŠĆU CITTADELLARTE - FONDAZIONE PISTOLETTO, BIELLA

izgledom nastoji da postigne udio u javnom životu, da se uključuje u transnacionalnu popularnu kulturu, tako da je autonomija pojedinca samo privid demokratske participacije u civilnom društvu. Konzumiranje postaje kolektiva aproprijacija robe, koja zadovoljava biološke i simboličke potrebe i koja služi da se transmitiraju i primaju poruke u procesu solidarnosti i distinkcije od drugih.⁸

Povezanost umjetnosti, mode i potrošačke kulture primijetio je još početkom dvadesetog stoljeća Georg Simmel.⁹ Odjeća koja često funkcionira kao materijalizacija simboličkog značenja mode i djeluje kao institucionalizirani sistem ponude, razmjene, potrošnje, kao

sistem institucija, organizacija, grupacija, svoje prisustvo nalazi u umjetničkim djelima koja preko odjevnih predmeta rade na kritici i demaskiranju identiteta potrošačkog društva. Kritika zavodljivosti robe, njenog planiranog zastarijevanja, kao *specificum* masovne proizvodnje i potrošnje javlja se 1950-ih i 1960-ih godina u tekstovima teoretičara kulture: Guy Debord govori o totalitarnom ustrojstvu spoljašnjeg izgleda, otuđenosti u društvu dominacije marketinga, medija i masovne kulture, što naziva društvom spektakla, Henri Lefebvre o terorističkom društvu, a Jean Baudrillard o fetišističkom, izopačenom sistemu, gdje moda predstavlja kičmu potrošačkog društva.¹⁰

Italijanski umjetnici, pripadnici pravca *Arte povera*, Jannis Kounellis i Michelangelo Pistoletto, u kompleksnim instalacijama koriste odbačene odjevne predmete kao otpatke savremenog društva, kao metaforu za institucionaliziranje rasipanja društva masovne potrošnje i fetišizam komercijalnih ponuda i potražnji.

U instalaciji *Guardaroba* (1968.) Pistoletto se bavi dijalektikom između prihvaćene i odbačene odjeće, koja uticajem kulture planiranog zastarijevanja postaje dronjak, otpadak. Rad problematizira mjesto subjekta i njegove egzistencije u kontroliranom društvu, iskustvo pojedinca u potrošačkom kapitalizmu kao neodređenom, kontingentnom i promjenjivom procesu. *Guardaroba* uspostavlja vezu između cjeline i fragmenta, kao i između estetske sfere i otpatka. Estetska sfera određuje pojedinca kao modernog, novog, zapaženog učesnika u javnom životu i svjetskom sistemu mode, dok otpadak označava nemodernost, zastarjelost, odbačenost.¹¹ Nabacani, nagomilani, odbačeni odjevni predmeti, kao fragmenti društvenog otpada, kreiraju cjelinu koja više funkcioniše kao smeće; ona je metafora za subjekte koji egzistiraju na rubu društvene ljestvice, za „marginalizirane ljude, otpatke društva“.¹² Otpadak se ne može pretvoriti u robu, postoji jasna diferencijacija između marginaliziranog odbačenog subjekta i onog koji participira u javnom životu. Interesantno je da je ovaj rad napravljen u gradu Pratu, centru italijanske modne industrije, izvrsnom mjestu za subverzivnu kritiku modnog sistema i postojećeg aparata kulturne industrije, odnosno planiranog zastarijevanja ili vještačke dinamike starenja, koja predstavlja izvor *junk*-kulture. Međutim, ovaj rad funkcioniše u globalnom kontekstu masovne proizvodnje i potrošnje. Korištena odjeća nije ni prema čemu odrednica italijanskog identiteta, ona funkcioniše kao metafora novog društvenog

poretka, odnosno novog potrošačkog identiteta. Pistoletto se bavi politikom identiteta potrošačkog društva i njegovog predstavljanja, gdje ključnu ulogu igra ukus, koji, kako tvrdi Pierre Bourdieu, u procesu socijalizacije predstavlja mehanizam uključivanja i isključivanja,¹³ s tim da u savremenim, promjenjivim, nestabilnim društvenim strukturama ne možemo govoriti o ukusima različitih društvenih klasa kao fiksiranim, determiniranim obrascima. Ukus u današnjem društvenom poretku određuje hegemonijski sektor, koji, kako tvrdi Canclini, ima funkciju da uvjetuje izbor eksterne ponude i omogućuje politički i kulturni model za administraciju tenzije između onog što je subjektu svojstveno i onog što dolazi izvana.¹⁴

Elementi koji tvore naše oblike socijalizacije utiču na to koju odjeću nosimo (Bourdieu), ali socijalizacija se danas odvija kroz heterogene obrasce, kroz segmentaciju u okviru jedne nacionalne, kulturne grupacije, kroz komunikaciju s transnacionalnim poretkom cirkuliranja informacija, znanja, pa tako i sistemom mode i odijevanja. Televizija, reklame, konstrukcije pop-ikona i sportskih zvijezda učestvuju u kreiranju konstantno dostupnog sistema znakova koji u globalnom sistemu slabljenja nacionalnih kultura predstavljaju idealan repertoar iz kojeg subjekt crpi elemente samokonstrukcije i samoinvencije, u cilju identifikacije s transnacionalnom popularnom kulturom. Početkom 1990-ih godina sve više se javlja ovaj trend na koji, između ostalog utiču globalizacija i internet-kultura, ali iz perspektive bivših socijalističkih zemalja, značajnu ulogu u tom procesu odigrao je i pad Berlinskog zida. Jameson tvrdi da bivše socijalističke zemlje uglavnom nisu mogle generirati originalnu kulturu i distinktivan način života koji bi mogao da stoji kao alternativa, tako da se komercijalna masovna kultura subjektu ponudila kao prostor demokratizacije.¹⁵



MARGARETA KERN
 BILJANA (PENÉLOPE CRUZ, OSCAR DE LA RENTA DRESS), 2005.
 C TYPE PRINT; 234 X 66 CM
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE



Takva kultura uništava tradiciju i u tom kontekstu značajno je osvrnuti se na dominaciju američke kulture koja se u „novom“ obliku imperijalizma, posredstvom reklamnih i elektronskih medija, nametnula kao transnacionalna masovna kultura. Medijska penetracija, posebno ona koja se odnosi na holivudsku filmsku industriju, kroz konstrukciju *star*-sistema i imidža, usmjerila je iskustvo subjekta na uživanje, fascinaciju, spektakl. Sistem pop-ikona i filmskih zvijezda se kroz elektronske medije infiltrirao u sistem potrošnje te se, unosenjem spektakularne pojavnosti medijske ličnosti u aparate potrošnje, kod konzumenta stvara dodatna vrijednost i vezanost s proizvodom. Kroz proizvod, robu,

odjevni predmet, šminku i frizuru tijelo se maskira, kamuflira, mijenja vlastiti identitet u procesu imitacije glamuroznih zvijezda i diferencijacije od vlastitog kulturnog, etničkog i nacionalnog identiteta i tradicije kojoj pripada. U radu *Maturiske haljine* (2005.) umjetnica Margareta Kern bavi se problematiziranjem teritorijalnog, nacionalnog i rodnog identiteta, kao i pitanjima tijela i reprezentacije. Rad je zapravo projekt koji se realizira u dužem vremenskom periodu, u kome Kern fotografira mlade maturantkinje koje poziraju odjevene u kopirane haljine zvijezda sa filmskih premijera i ceremonija crvenih tepiha, kao što je dodjela *Oscar Film Awards*. Jukstapozicijom tih

fotografija s fotografijama Catherine Zeta-Jones, Jennifer Lopez, Penélope Cruz i dr., preuzetih iz modnih časopisa, sa interneta, što su ih maturantkinje donosile njenoj majci, kao šablon koji kao krojačica treba da kopira, Kern pravi direktnu vezu između subjekta i imitiranog modela, simbola kulture, spektakularne prezentacije i potrošnje robe. Imidž koji nameće modna industrija, *make-up* industrija uz pomoć holivudske industrije, funkcionira kao kamuflaža¹⁶ u kojoj se individualni subjekt gubi u procesu (re)definiranja vlastitog tijela, odnosno njegove pojavnosti i seksualnosti.

Fenomen eufrije u odnosu prema institucionaliziranoj modi, odjeći s potpisom stilista, koja se, iako nije svima dostupna, može „kopirati“ ili „falsificirati“ javlja se još osamdesetih godina dvadesetog stoljeća,¹⁷ ali imitacija – kao sredstvo koje umanjuje rasne, rodne i klasne nejednakosti, geografske i kulturne barijere – posebno se intenzivira uticajem *cyber*-kulture i pojavom masovne kulture. Sistem proizvodnje i potrošnje masovne kulture potrošaču se nudi kao lažni prostor slobode izbora i participacije u transnacionalnoj kulturi, na izgled svima dostupan širokim repertoarom slika i poruka, zavodljivim reklamnim porukama, koje samo potvrđuju hegemonijski sektor velikih korporacija. Zemlje, odnosno nacije, u tranziciji, nestabilnosti i krizi posebno su podložne takvim oblicima manipulacije.

Kroz proces fotografiranja Kern istražuje, bilježi, prezervira simptome tranzicije u Banjaluci, obilježene postratnim lutanjima u procesu (re)definiranja identiteta, njegove pozicije i uloge u okviru kulturnih i društvenih procesa u doba globalizacije i pojave transnacionalne *jet-set*-kulture, gdje kulturni proizvodi, kanonizirani od strane medija, istiskuju i uništavaju lokalne društvene i kulturne vrijednosti. Iako odrasla u predratnoj Banjaluci, Kern sada iz perspektive

outsidera, građanina neo-liberalnog tržišnog sistema londonske metropole, dekodira fenomen nestabilnih identiteta kod mladih maturantkinja. Ovaj rad problematizira društveni i kulturni identitet u postratnoj Bosni i Hercegovini uopće, otvara kompleksna socijalna pitanja, kulturne probleme, ekonomske implikacije u globaliziranom sistemu, odnosno pitanja koja su i politična i estetska u svojoj formi i učinku.

Kroz procese globalizacije dolazi do forsirane integracije zemalja širom svijeta, nestajanja distinkcije između centra i margine, do destrukcije lokalnih razlika, javlja se šizoidno iskustvo u nesposobnosti doživljavanja kontinuiteta u vremenu i prostoru, u gubljenju jedinstvene vizije svijeta. Nestabilni kulturni, nacionalni, rodni identitet reflektira se i u permanentnoj potrebi praćenja mobilnog tržišta i asimilaciji u hegemonijske strukture koje, putem kulture konstrukcije imidža, nameću svoju moć. Konzumiranjem odjeće potrošači nastoje da se oslobode od tradicije i da samostalno kreiraju vlastiti identitet, vlastiti imidž, i to preko spektra ponuđenih *lifestyles*. U procesu slabljenja tradicije javlja se kult znaka, loga ili *brand name*, koje nameće moć tržišta. Kada nestaje centralizacija i neka referentna tačka, kada se proizvodi vrlo malo razlikuju, raste potreba za orijentirima koji su priznati od medija, odnosno za markama koje kod subjekta stvaraju osjećaj povjerenja. Marka, posebno kod adolescenata, stvara privid integracije s grupom sebi ravnih, potrebu da se ne pokažu inferiornijim od drugih. Zavodljivost proizvoda i zaštita marke dalje se pojačava kroz penetraciju *star*-sistema, koji potencira želju za posjedovanjem odjeće široke potrošnje pristupačnih cijena, kao što su odjevna kombinacija *T-shirt* i *jeans*, koju su u sistem potrošnje infiltrirali još James Dean i Marlon Brando, a koja je i danas veoma aktuelna.

Problematiziranje uloge robne marke u procesima samokreacije i identifikacije javlja se u radu grafičkog dueta Anura Hadžiomerspahića i Ajne Zlatar. Oni eksploatiraju marketinške strategije kao sredstvo i kao medij. Povodom obilježavanja desetogodišnjice genocida u Srebrenici, autori u kampanji *Identify* (2005.) plakatima s prikazima izabranih dvanaest ekshumiranih odjevnih predmeta preuzetih iz *Knjige fotografija I i II, Podrinje identifikacijski projekat* ulaze u javni prostor komunikacije i razmjene. Koristeći kampanju, koja u reklamnoj industriji prenosivrijednosti utičući na psihološko i emocionalno, i marku (*brand*), koja privlači i prodaje informacije, agresivnim sistemom oglašavanja (*city lights* i *jumbo-plakati*) ostvaruju veću dostupnost svojih propagandnih poruka. U duhu izražajnog sredstva kojim se koriste – plakatima – i jakim komercijalnim modelom kojim ih predstavljaju, tempirajući kampanju u vrijeme najveće cirkulacije turista, filmskog glamura u Sarajevu, *Sarajevo Film Festivala*, autori postižu veću, masovniju komunikaciju. Plakat kao umjetnička forma, piše Susan Sontag, „pretpostavlja moderan koncept javnosti u kome su članovi društva definirani prvenstveno kao posmatrači i potrošači... Njegova svrha je da zavede, podstakne, proda, obrazuje, ubijedi, apeluje...”¹⁸

Privlačnost i efektnost njihovih plakata manifestira se u jednostavnosti i prodornosti vizuelnog prikaza i poruke. Izborom slikovnog prikaza markirane ekshumirane odjeće žrtava, koja nosi tragove egzekucije, uz opis odjevnog predmeta i dodati tekst „SREBRENICA: Podrinje identifikacijski projekt“, kod pojedinca nastoje izazvati jaku emotivnu reakciju koja se stvara u trenutku identifikacije sa žrtvom.¹⁹ U procesu identifikacije ključna je uloga prisustva markirane sportske odjeće široke potrošnje, jer kod masovnog potrošača postoji ugrađena svijest prema markama, lojalnost, i gotovo

emocionalna povezanost i identificiranost s onim što pruža reklamna industrija. Sportska odjeća koja ima masovnu, transnacionalnu upotrebu funkcionira kao medij koji razbija nacionalne, etničke, rodne barijere, objedinjuje razlike, uniformira lični i kolektivni identitet. Tako se istovremeno razbija i stereotipni identitet bosanskohercegovačke žrtve i izbjeglice koju konstruira zapadna medijska kultura. Kampanja *Identify* obraća se masi potrošača, identitetu globalnog potrošača: *srebrenička žrtva je kao i Vi!*

Kroz reklamne kampanje konzumiramo poruke koje su nam dostupne, a marke, kao što su *Levi's*, *Adidas* ili *Diesel*, garantiraju određeni životni stil i komfor koji se potencira reklamnim sloganima (*Levi's jeans*: „Have you ever had a bad time in Levi's?“, „Quality never gets out of style“; *Diesel*: „For successful living“; *Adidas*: „Impossible is nothing“). Diskrepancija između značenja znaka/marke i traga monstroznog čina ubistva kod recipijenta stvara stanje šoka; poruka postaje i vizuelno i značenjski moćan komunikacijski model.

Procesom fotografiranja ilustracija iz knjige nestalih, njihovom aproprijacijom, repetitivnom i multiplikacijom autori otvaraju pitanja i o popularnim, društvenim, političkim i komercijalnim korištenjima fotografskog medija i njegove moći u kontekstu reklamne industrije kroz agresivne sisteme oglašavanja.

Preko medijske kulture i reklamne industrije markirana odjeća postaje vodilja konzumentu, kao znak ili simbol kojim se pojedinac uključuje u globalni sistem komunikacije i razmjene, u sistem mode. Odjeća mora biti markirana da bi se uklopila u taj sistem, a masovna moda prenosi se brzo preko velikog teritorija putem kompleksnog propagandnog sistema, koji informira potrošače o novim, markiranim odjevnim predmetima

ili modelima s potpisom stilista, koji glorificira modernu odjeću, moderne boje, tijela, moderna lica i ličnosti i ima za cilj da stimulira potrebu za posjedovanjem istog proizvoda kod velikog broja ljudi, tj. da stvori masovnog konzumenta. Modna propaganda, kao partikularan motor potrošačkog kapitalizma, utiče na mišljenje, ponašanje, na svijest o sebstvu – pojedinac uvijek traži ono što bi želio posjedovati ili način na koji bi se želio predstaviti i sebi i drugima.

Potrošačka kultura stvara novi poredak determiniran velikom brzinom razmjene i potrošnje, permanentnim nametanjem i cikličnim procesom nagomilavanja, odbacivanja i ponovnog nagomilavanja robe; potrošači se nikada ne zadovoljavaju postojećim, stalno kupuju i odbacuju odjeću. U poretku odjevne potrošačke kulture, u kome dominiraju znakovi stilista i marki/*brandova*, koji pojedincu pripisuju artifičijelnu vrijednost i identitet, ideje o sebstvu, kulturnom, etničkom, rasnom i rodnom identitetu postaju nestabilne, rasute i disperzivne.

Kroz medijsku kulturu potrošačka kultura se infiltrira u sve pore društva, i to posredstvom rasparčanih kolaža slika, vizuelnih poruka, koje se velikom brzinom mijenjaju, utapaju jedne u druge, koje bombardiraju perceptivno iskustvo pojedinca i razaraju osjećaj cjelovitosti i koherentnosti vizuelnog prikaza. U kontekstu

nametljivosti reklama, povećane moći oglašavanja i elektronskih medija, možemo govoriti o pojavi „fragmentarnog estetskog doživljaja“²⁰ ili poteškoća u percepciji rasparčanih i rasutih slika, odnosno o gubitku koherencije. Jean Baudrillard kritizira prodiranje reklame koja napada sve i uzrokuje nestanak javnog prostora,²¹ odnosno krivi medije za „mutaciju realnog u hiperrealno“, za procesiju simulakruma i apsolutne manipulacije,²² za kolaps društvenih granica i imploziju u kojoj se stvarnost i značenje gube u masi simulakre. Baudrillardova implozija značenja – odnosno propast označavanja kao skupa zasebnih jedinica značenja i improvizacija značenja, te neznačenje mnogih istovremenih značenja koja jedno drugo uništavaju²³ – posmatraju se u kontekstu permanentne izloženosti mas-medijima i dominacije slika koje ne potiču iz stvarnosti.

Takvo iskustvo stvarnosti može se definirati kao fragmentirano, nepovezano, decentrirano iskustvo u kome subjekt više ne posjeduje koherenciju koja je bila sadržina modernog subjekta, već histeriju i šizoidnost. Disperzivni identitet ili nomadska disperzija subjekta predstavlja njegovu dezintegraciju, njegovu smrt, koja je, kao paradigma doba dominacije multinacionalnog kapitalizma ili epohe hiperpotrošnje, neminovno, svoje mjesto našla i u savremenim oblicima kulture, odnosno umjetnosti.

BILJEŠKE

¹ Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, u *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, ur. Hal Foster (Seattle, Washington: Bay Press, 1991), 112.

² Enrique Carpintero, „Bolest našeg vremena: fragmentacija kolektivnih identiteta“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2 (Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2006), 70.

- ³ Krajem devetnaestog stoljeća Thorstein Veblen je istraživao vezu između društvenog statusa i odijevanja, gdje odjeća služi kao rivalstvo u procesu imitacije i diferencijacije. Njegov savremenik Georg Simmel također tvrdi da su imitacija i diferencijacija u odijevanju potrebe modernog društva, tj. da je imitacija potreba jedne društvene klase da se unificira i istovremeno diferencira od druge. Sociolog Pierre Bourdieu taj proces objašnjava kroz potrebu diferencijacije elita od ne-elita.
- ⁴ Ante Tonči Vladislavić, „Na rubovima mode i tijela“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, 105.
- ⁵ Vanni Codeluppi, „Tekuće tijelo“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, 120.
- ⁶ Néstor García Canclini, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, prijevod i uvodni tekst George Yúdice (London: University of Minnesota Press, 2001), 43.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid., 46.
- ⁹ Caroline Evans, „Apokalipsa“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, 110.
- ¹⁰ Žil Lipovecki, *Carstvo prolaznog: Moda i njena sudbina u modernim društvima* (Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992), 153.
- ¹¹ Stavros Arabatzis, „Utonuće u izvanjsko“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, 157.
- ¹² Germano Celant, „Reflections of Lava“, u *Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror*, katalog (Milano: Fabri Editori, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, 1988), 26.
- ¹³ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge, Kegan Paul, 1984), 56.
- ¹⁴ Canclini, *Consumers and Citizens*, 43.
- ¹⁵ Fredric Jameson, „Notes on Globalization as a Philosophical Issue“, u *The Cultures of Globalization*, ur. Fredric Jameson i Masao Miyoshi (Durham, London: Duke University Press, 1998), 68.
- ¹⁶ Oodijevanju, tj. modi koja funkcionira kao kamuflaža pisao je Walter Benjamin. Vidi Walter Benjamin, *Arcades Project*, ur. Rolf Tiedemann (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002), 70.
- ¹⁷ Patrizia Calefato, „Vrijeme“, u *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, 125.
- ¹⁸ Susan Sontag, „Uvod“, u Dugald Stermer, *Umjetnost revolucije*, citat preuzet iz Moris Rikards, *Uspori i pad plakata* (Beograd: NIP Borba, 1971), 4.
- ¹⁹ Francuski umjetnik Christian Boltanski na sličan način koristi odjevne predmete u svojim radovima. Referirajući se na genocid, Boltanski koristi savremenu, rabljenu markiranu odjeću kao lažni trag žrtve Holokausta, ali provocira recipijenta da se kroz identifikaciju s robom identificira sa žrtvom. Prvi primjer takvih instalacija je „Reserve Canada“ (1988), a recentniji, mnogo kompleksniji i emocionalno i psihološki efektniji je „No Man’s Land“ (2010), postavljen u prostoru čuvenog Park Avenue Armory u New Yorku, gdje je koristio 30 tona rabljenih predmeta u kombinaciji sa zvukom (otkucajima srca) i kranom koji podiže i razbacuje odjeću evocirajući proces premještanja ostataka žrtava Holokausta u nacističkim logorima smrti.
- ²⁰ Daglas Kelner, *Medijska kultura* (Beograd: Clio, 2004), 389.
- ²¹ Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication“, u *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, 129.
- ²² Jean Baudrillard, „The Precession of Simulacra“, u *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ur. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art; Boston: D. R. Godine, 1984), 274–275.
- ²³ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 26.

CLOTHES AS METAPHOR OF DISPERSED IDENTITY IN RECENT CONTEMPORARY ART PRACTICES

ASJA MANDIĆ, PHD
UNIVERSITY OF SARAJEVO

- ▶ This paper aims to draw on recent contemporary art practices in order to analyze the use of clothing as a metaphor for a new social stratification and new identity constructed under the influence of Western consumer capitalism. The crisis of subject, the crisis of selfhood, fragmented and dispersed identity, are all a paradigmatic occurrence in democracy of the capitalist liberal economy which is characterized by an inability to determine a stable social, cultural, ethnic and even gender identity, and by a weakening of the collective identity. Artists point to the dominance of multinational corporate economy, accelerated economic mobility, trade and mass consumption which is being infiltrated by media culture, cyber culture, advertising systems, and to the role of great global brands where everything blends into a logo. Wearing branded clothes means merging into the mass of people, unification and inability of the subject to identify with a pertinent social and cultural group. Through clothing items, which form part of their works, artists decode socio-cultural meanings of clothes in the context of identification and identity issues.

SILVA KALČIĆ

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

- Ovo se istraživanje temelji na pokušaju vezivanja odjeće/mode i umjetnosti, prema Theodoru Lippsu i teoriji empatije. Pozicioniranje umjetnosti, kao vizualnih praksi, u povijesni i kulturni kontekst otvara proces nastanka nove paradigme, u ovom slučaju radikalnog sraza u konceptualnim sustavima mode/dizajna, arhitekture i suvremene umjetnosti. Odnos prema arhitekturi i modi, kao kodiranim reprezentacijskim i vrijednosnim sustavima, s dekonstrukcijom i dekonstruktivizmom kao oblikovnom doktrinom 1980-ih, postao je opće mjesto zanimanja suvremenih vizualnih umjetnika. Odjeća i arhitektura u svojoj korporealnosti i utilitarnosti stoje u oponirajućem, no i hibridnom odnosu sa suvremenom umjetnošću, kao prošireni mediji umjetnosti te ulazeći u područje *body-arta* i umjetnosti u javnom prostoru – gradu kao mjestu umjetničkog događaja sa središnjom figurom *flâneura*. Umjetnik-*flâneur* je aktiviran i relacioniran spram specifičnog društvenog okoliša. Suvremena umjetnost je iskustveni katalizator individualne slike stvarnosti života, kao i medij propitivanja novih (često alternativnih) mogućnosti za društvo. Suvremeni umjetnik nerijetko koristi komunikacijske obrasce oslobođene razloga ili unaprijed određena sadržaja; to je pokušaj komunikacije na najosnovnijoj razini, onoj su-bivanja. Semiotika odjeće/odijela, što je hibrid kulture vremena, tradicije i osobne estetike, razmatrana je u značenju umjetničke poruke.



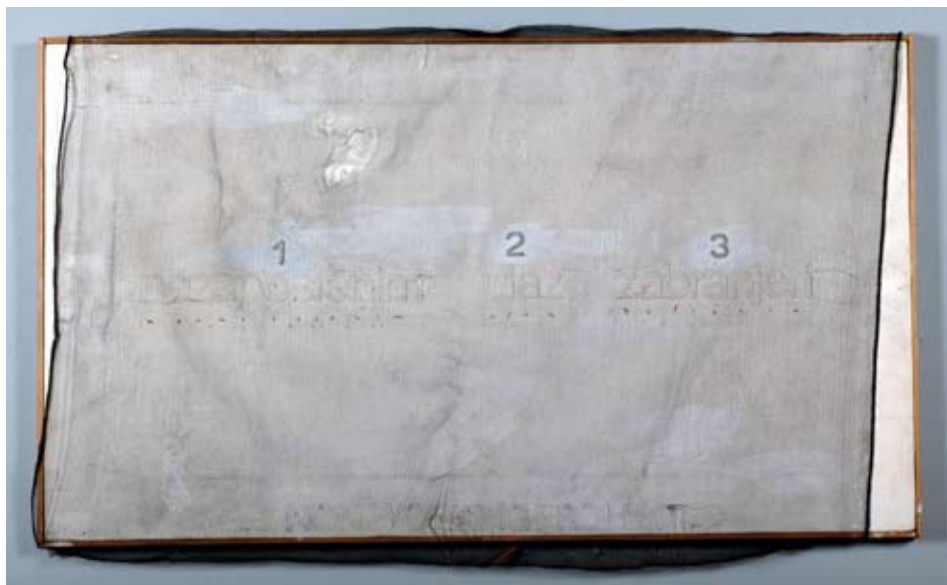
SLAVEN TOLJ
VOLIM ZAGREB, 2008.
PERFORMANCE, VIDEO
FOTOGRAFIJA: MARKO ERCEGOVIĆ
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

Odjeća u suvremenoj umjetnosti tretirana je kao medij i poruka, fiksirana je ili se mijenja kontekstualno. U svome sam istraživanju propitala empatijski potencijal interdisciplinarnog suodnosa odjeće, novih medija i urbane informatike prema Theodoru Lippsu i njegovoj teoriji „projekcije kreativnog ega na umjetnički predmet“,¹ kao i pretpostavljeni potencijal urbanog prostora kao modulatora društvenih procesa.

Suvremena umjetnost je iskustveni katalizator individualne slike stvarnosti života, kao i medij propitivanja novih (često alternativnih) mogućnosti za društvo. Umjetnik polazi od tzv. „schemata“, od ideje ili koncepta, a ne vizualne impresije, kako se često tumačilo. Stoga često koristi komunikacijske obrasce oslobođene razloga ili unaprijed određena sadržaja; to je pokušaj komunikacije na najosnovnijoj razini, onoj su-bivanja. Moda sa suvremenom umjetnošću dijeli jednadžbu *umjetnost = život*:

„Izvjesno je da život *ne objašnjava djelo*, ali izvjesno je i da su oni u vezi. Istina je da je *ovo djelo koje treba stvoriti zahtijevalo ovaj život*“ (Maurice Merleau-Ponty). Umjetnost nas uči da stvari sagledamo na nov način, stabilizirajući repetitivne životne situacije. Umjetničko djelo transcendirira svojstvo fizičkog predmeta i priziva u gledatelja intencionalan stav. Semiotika odjeće/odijela kao hibrida kulture vremena, tradicije i osobne estetike, ovdje je razmatrana u značenju umjetničke poruke. Odjeća je svojevrsna društvena skulptura, prema definiciji Josepha Beuysa za kojega je umjetnost društvena skulptura (engl. „social sculpture“), aktivni čimbenik društva u kojemu nastaje, pa i kroz politički aktivizam. Beuys tematizira aspekt čovjeka kao društvenog ili političkog bića (starogrč. *zoon politikon*) te probleme vezane uz njegovo javno izražavanje stavova, društveni status te opću i individualnu sigurnost.

Po Langovoj gramatici mita, čovjekom te čini



GORKI ŽUVELA
NEZAPOSLENIMA ULAZ ZABRANJEN, 1976.

ono što te kao čovjeka razara, civilizacijski obrasci poput odijevanja. Odijevanje je javni i socijalizacijski čin. Odjeća je antropomorfizirana ili negira strukturu tijela, odnosno dekonstruira ga. Tijelo, odjeća i okoliš u interakcijskom su i transakcijskom odnosu, inkluzivnom i ekskluzivnom, odnosno odjeća se koristi kao simbolički i semantički kôd, u smislu podudaranja znaka i značenja ustanovljenog konvencijom, te s obzirom na simbolički karakter osjeta, odnosno apstrahirajuću narav spoznaje. Lacan se pita: „Što je pogled?“ Čim nastane pogled, subjekt mu se pokušava prilagoditi, pogled postaje točkoliki predmet, ona točka bića koja iščezava, s kojom subjekt miješa vlastitu slabost. Isto tako, od svih predmeta u kojima subjekt može prepoznati svoju zavisnost u registru želje, pogled se pobliže označuje kao neshvatljiv. „... ako sve što postoji ima mjesto, i to mjesto će imati mjesto, i tako dalje do u beskonačnost“ (Aristotel u *Fizici* IV:1). Prema Haraldu Rosenbergu – promjene vremenitosti i ritma zbivaju se kad novo postane tradicija. Sično će reći Michaud: moda nastavlja ukidati vrijeme kako bi nanovo krenula sa sljedećom modom (arhiv je nužno arhiv mode).

Kao i odjeća, svaka arhitektura spada u domenu „javnog“ (ne postoji „privatna“ arhitektura – postoji samo „intimni“ i „kolektivni“ prostor). McLuhan interpretira način na koji je James Joyce ustrojio *Uliksa* – različitim tjelesnim organima pripisao je različite oblike gradskih zidina, ulica, općinskih zgrada i medija, odnosno načinio je paralelu između grada i ljudskog tijela. Tema odjeće u suvremenoj umjetnosti vezuje se uz tijelo i njegovu reprezentaciju; tijelo kao robu, rodno i politički korektno ili „nekorektno“ tijelo koje promovira čitav skup vrijednosti iza slike. Cindy Sherman u seriji *Untitled Film Stills* iz 1978. pozirana crno-bijelim fotografijama, kostimirana, u urbanim situacijama koje podsjećaju na scene iz filmova talijanskog neorealizma ili američkog *film noir*, prema postavkama simulacionista

da je sva stvarnost, i privatna i društvena, danas prošla kroz filter medija (simulacija ne zamjenjuje stvarno iskustvo već sama njime postaje). Stvarnost je sama postala, kako je rečeno, novi materijal umjetnosti, pa tako i nasilje i smrt. Prema Mauriceu Blanchotu, čovjek je onaj neuništivi kojega se može beskonačno uništavati.

Estetizacija nasilja i smrti, inherentna suvremenoj umjetnosti, biva aproprirana marketingom. Poznati primjeri za to su Toscanijevi *billboardi* za Benetton ili fotografije Izime Kaorua, nalik na modne sesije, na temu sofistifikacije smrti. Nastale su kao zamišljaj savršenog umiranja u kojemu fotografirani modeli odijevaju odjeću omiljenih dizajnera. Tako na fotografiji Pierrea Winthera za *Karma energy jeans* iz 2001. vidimo konvivijalni pejzaž, čiji je „protežni motiv“ peta boja, indigo: u dvostrukoj resemantizaciji traperica, koje su od radne odjeće postale uniseksnom modno usmjerenom robom, i tradicijskih tetovaža Maura, načinjenih u religijske i kulturne svrhe (pa stoga nisu Loosov „ornament kao zločin“) te kao iskaz muškarčeve, nekoć ratnikove, mogućnosti podnošenja boli. Moda – primjerice, tema *catwalka* – dekonstruirana je i kuriozitetnim „crash“ filmovima koji prikazuju žene u visokim petama kako gaze po raznim velikim stvorenjima poput sisavaca i malim stvorenjima poput kukaca i crva, što biva snimljeno u ekstremno krupnom planu.

Analizirajući povijest znanosti i utjecaj pojedinih znanstvenih teorija, Thomas S. Kuhn početkom 1960-ih godina iznosi stanovište da se znanstveni napredak ne sastoji samo od sustavnog prikupljanja rezultata koje bi trebalo smatrati nepromjenljivim istinama, već se radi o permanentnom restrukturiranju odrednica naše spoznaje, pri čemu, umjesto glatkog evolutivnog razvojnog procesa, u znanosti



KATHARINA VON BORA, 1546.

dolazi do povremenih revolucionarnih prodora koji za posljedicu imaju grupiranje i strukturaciju znanstvenih teorija, eksperimentalnih praksi, metoda učenja i oblika profesionalne organizacije te publiciranja u zaokružene sustave svjetonazora čiji elementi definiraju strukturu i sadržaj onog što se naziva znanstvenom istinom, a koje on naziva *paradigmom*. Takva forma znanstvenog izražaja određuje zadatak znanstvenika, te teme i metodološki pristup

istraživanju unutar svojih vanjskih okvira, dok se ne naiđe na kritičnu masu anomalija koje ne mogu biti tumačene na odgovarajući način iz tako postavljenog okvira, pa se tada otvara proces nastanka nove paradigme, odnosno radikalnog rascjepa u konceptualnim sustavima.

Pozicioniranje umjetnosti, kao vizualnih praksi, u povijesni i kulturni kontekst otvara takav proces nastanka nove paradigme, u ovom slučaju radikalnog sraza u konceptualnim sustavima mode/dizajna, arhitekture i suvremene umjetnosti. Odnos prema arhitekturi i modi, kao kodiranim reprezentacijskim i vrijednosnim sustavima, s dekonstruktivizmom 1980-ih postao je opće mjesto zanimanja suvremenih vizualnih umjetnika. Odjeća i arhitektura u svojoj korporealnosti i utilitarnosti² stoje u oponirajućem, no i hibridnom odnosu sa suvremenom umjetnošću, kao prošireni mediji umjetnosti te ulazeći u područje *body-arta* i umjetnosti u javnom prostoru – gradu kao mjestu umjetničkog događaja sa središnjom figurom *flâneura*, koja se opire konzumerizmu i radnoj etici. *Flâneur* je aktivan i relacioniran spram specifičnog društvenog okoliša u kojemu je pasivan, izdvojen u gomili, no i kritički promatrač karakterističnog bezinteresnog sviđanja. „Molim vas, ne primjećujte me“, reći će pacijent u instituciji za duševne bolesnike u djelu *Iskrišta u tmini* Slavka Mihalića.

U suvremenoj umjetnosti, odjeća nije više simbol društvenog statusa, uzdignut kao uzor, središnja tema slike, već samo jedan u skupini tvorbenih elemenata umjetnosti. Ona je specifični manifest identiteta čovjeka i društva, individue i kolektiva, identifikacije, često na način tribalizma ili strategijama negiranja ili apropriranja identiteta, resemantizacije, kodiranja i artificiozizacije tijela ili pak ironiziranja ekonomskog egzibicionizma. Povezuje se s temom zakloništa, ovojnice i čahurenja, kao



STEPENIŠTE DOMINIKANSKOG SAMOSTANA, DUBROVNIK

senzorna ekstenzija ljudskog tijela. Privatni i javni prostor isprepliću se upravo u temi odjeće, mediju interakcije tijela i sinhronog, apovijesnog, transkulturnog urbanog pejzaža. „Ulica nas iznosi“, reći će Le Corbusier.³ Primjer za to može se naći u povijesti odijevanja: Katharina von Bora, bivša redovnica i supruga Martina Luthera, na crtežu anonimnog autora, nakon Lutherove smrti 1546., prikazana je u protestantskoj korotnoj odjeći koja simbolički otklanja svaku mogućnost verbalne komunikacije i odašilje poruku o introvertiranosti osobe koja je iznosi u javni prostor. Slična je vizualna poruka jednog arhitektonskog detalja: ograda stepeništa Dominikanskog samostana u Dubrovniku oblikovana je, u igri punina i praznina, u skladu s načelima morala vremena koje nastoji spriječiti prolaznike da ugledaju gležanj žene koja prolazi stubama.

Kriza identiteta i relativizacija privatnog

prostora posljedica su medijskog nadzora i u korijenu su osjećaja tjeskobe suvremenog čovjeka, koji i sam sve više postaje otvoreni projekt. Metode konstrukcije/rekonstrukcije/dekonstrukcije tijela i identiteta odjećom u suvremenoj umjetnosti srodne su oblikovnim postupcima arhitekture: omatanje, plisiranje, tisak, drapiranje, pletenje, nabiranje (engl. *foldings*), postupci koji označavaju manipulacije volumenom i siluetom odjeće, koji potenciraju oblik tijela ili ga negiraju, odnosno deformiraju. Ovdje tematiziram odnos odjeće spram (individualiziranog, također kreiranog, u smislu „rada na sebi“, performativnog naspram pasivnog) tijela koje postaje jednakovrijednim odijelu, a ne negirano, deformirano, sputavano, neslobodno ili zakrivano, kako je to bivalo u prošlosti. Prema Oscaru Wildeu, maske nam govore više od lica, dok Van Gogh u pismima bratu preporuča napustiti svijet obrazina i nasloniti svoje lice uz lice same stvarnosti.



HENDRIK KERSTENS
VREĆICA, 2008.

ODJEĆA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI – PASTIŠ, CITAT I APROPRIJACIJA IKONIČKIH DJELA IZ POVIJESTI UMJETNOSTI

Umjetnici teme iz povijesti umjetnosti, poglavito portretnu i religijsku umjetnost transponiraju u suvremenost, svjesni odgovornosti susreta s Drugim i opasnosti od inzistiranja na istosti te pokazuju kompleksnost toga susreta raznim metodama i strategijama, među kojima je i metoda participacije. Time se ukazuje na problem obezličjenja, generiranog medijima.

Postoji sloj pojmova koji je zajednički umjetnosti i društvu, a to je povijesnost jezika kojim umjetnost govori i kojim se služi. Tako Hendrik Kerstens uvijek fotografira isti model, svoju kćer, koja na fotografiji *Vrećica* iz 2009., na način tradicionalnog nizozemskog slikarstva portretnog žanra, nosi kao oglašljive bijelu najlonsku vrećicu, barthesovski *puncum*, koji se *tiče* promatrača i djeluje poput udarca.

U domaćem kontekstu, bijela najlonska vrećica za Mladena Stilinovića jest *vizualna parabola za siromaštvo*: kada ljudi s vrećicama okreću leđa,⁴ oni okreću leđa cinizmu vlasti iskazujući rezignaciju i nemoć, ali i otpor manipulaciji, potrebu da se sačuva privatnost ili ravnodušnošću iskaže prezir. Na temu oglašljiva u povijesti umjetnosti, Tizian (Tiziano Vecellio) pravio je portret Sulejmana Veličanstvenog oko 1530. prema medaljonu, a životnost lika postigao je upravo detaljem preklopljenog uha pod turbanom. Fotografija *Vrećica* podjednako se referira na povijest nizozemskog slikarstva i vezuje uz aktivističku i ekološku praksu u suvremenoj umjetnosti. Na temu najlonske vrećice, Sandra Sterle u performansu *Nova staza do vodopada* razodjevena se, pod stroboskopskim svjetlom, spustila niz stepenice, nosivši prepoznatljive žute plastične vrećice s natpisom „Kerum gradonačelnik“, pune knjiga, tijekom kampanje uoči lokalnih izbora. (Vrećice su bile iz supermarketa *Kerum*, nazvanog prema vlasniku i tada aktualnom kandidatu za gradonačelnika Splita, koji je svoju neobrazovanost isticao s ponosom.) Referenca je Duchampov *Akt koji silazi niz stepenice* i, prema Duchampu, slika Gerharda Richtera. U pristupu portretu svoje kćeri Betty, slici u ulju rađenoj prema fotografiji 1988., spomenuti Richter radi iskorak od figurativnog prema apstraktnom slikarstvu. Već sam neobični položaj njenog tijela, oslonjenog na lijevu ruku i postavljenog prema promatraču, ali s glavom okrenutom unatrag, kod promatrača ostavlja ambivalentan dojam nazočne izočnosti. Iako se slika dosta jasno referira na radove starijih majstora poput Vermeera ili Ingesa, a zamagljivanje sugerira osjećaj bliskosti slikara i slikanog, pravi naglasak je na oslikavanju detalja odjeće i kose, igri svjetla i sjene, što usmjerava figurativni portret prema konceptualizaciji teme portreta. Korištenje fotografija kao ishodišnog materijala za višekoračni umjetnički proces

stvaranja slike predstavlja i neku vrstu pokušaja da se proces slikanja rastereti od nekih njegovih povijesnih konvencionalnih opterećenja poput razmišljanja o kompoziciji i sadržaju. Postupkom zamagljivanja slike umjetnik je rasterećuje od povijesnih i stilskih značenja, uklapajući je u cjelinu nečega što pripada ozračju faustovskog lijepog trenutka („trenutku, lijep si, htio bih da ostaneš“). Umjetnik, dakle, figurativni svijet doživljava samo kao jednu moguću kombinaturnu reprezentaciju sveobuhvatnog apstraktnog vizualnog kaosa.

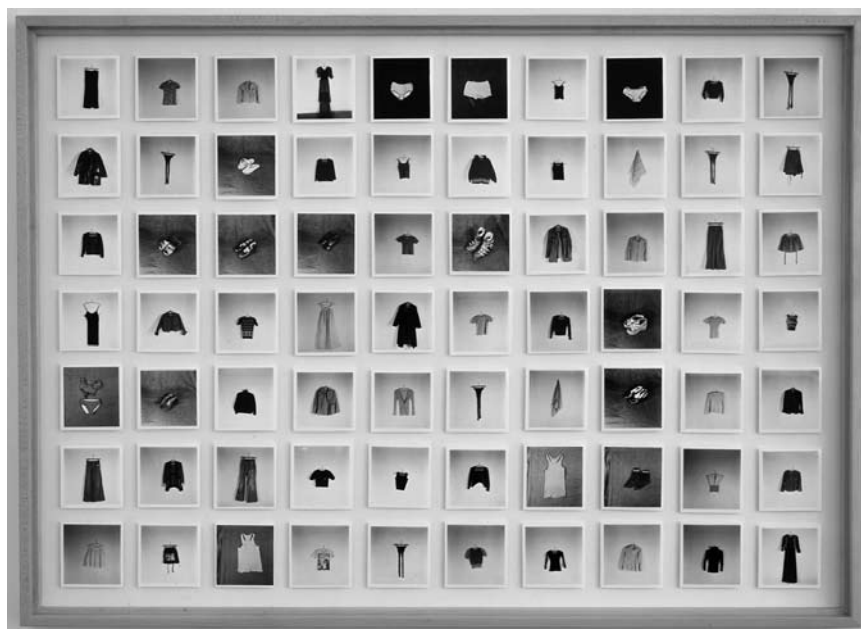
Prema Leszoku Kołakowskom, birajući stvari, ja imam iluziju da biram samoga sebe. U određenom smislu, to je točno: odabirem samoga sebe kao kombinaciju raznih roba. U fotografskoj dokumentaciji *happeninga* Vanesse Beecroft VB65 iz 2009. Leonardova *Posljednja večera* – gdje su likovi poredani straga za stolom, na način renesanse koja žrtvuje stvarnosnost prizora, da bi naglasila bitno – strategijom pastiša transponirana je u milansku galeriju u sceni s ilegalnim afričkim imigrantima koji objeduju u Armanijevim *haute couture* odijelima. Budući da jedu prstima, nužno će zaprljati, pa i uništiti odjeću. U paviljonu SAD-a na 46. bijenalu u Veneciji 1995. godine, Bill Viola izlaže seriju *Buried Secrets*, iz koje je prikazana poetična slika (*video-still*) scene u ekstremnom *slow-motionu*. Poetična scena s novozavjetnom temom vizitacije, susreta dobrih prijateljica kod Zlatnih vrata, Marije i Elizabete, nalazi uporište u kasnogotičkoj istoimenoj Giottovoj slici, odnosno manirističkoj slici slikara Pontorma (gdje se likovi vrte, tordiraju, u frontalnom i profilnom stavu), transmedijalno ih interpretirajući. Odjeća protagonistica je suvremena interpretacija antičke drapirane nošnje (na figuri Elizabete uzorak suknje priziva *opus tessellatum* i ornament meandra). Motiv slučajnog susreta prilikom šetnje, ovdje u pratnji služavki, sekvenca je stvarnosti, prema



REBECCA HORN
HEAD EXTENSION, 1972.

načelu „trezvene jednostavnosti“, što je danas paradigmom suvremene umjetnosti. Video *Aftwerwords* Husseina Chalayana, iz 2000. godine, okreće se k ratovima i sukobima u „balkanskoj regiji“ 1990-ih i govori o fragilnosti koncepta identiteta, uključujući sam život kao njegov temelj, inscenirajući potrebu napuštanja doma „samo s odjećom na sebi“ (dizajner se dovinuo rješenju mobilijara koji se može preformatirati, odjenuti i tako višesmisleno *nositi*). Asemblaži Halila Tikveša često polaze od marame bosanskih žena, vjerojatno jednog od najupečatljivijih komada tekstila kao civilizacijske činjenice. Rebecca Horn, naprotiv, svoje tijelo koristi kao medij umjetnosti, tretirajući ga kao nesavršeno tijelo u pokušaju uspostavljanja ravnoteže s okolinom i premjeravanja prostora, odjeveno u lepezu, perje ili noseći visoki stožac pričvršćen za glavu, oglavlje koje priziva sliku jednoroga, atribuirajući djevojaštvo-djevičanstvo.

S obzirom na ideju nepredmetne umjetnosti, Lucy Lippard razlikuje dvije vrste konceptualne umjetnosti: tekst pretvoren u objekt i objekt prezentiran kao jezik. Jezik je hijerarhijski



HANS PETER FELDMANN
 SVA ODJEĆA JEDNE ŽENE (ALLE KLEIDER EINER FRAU), 1974.
 70 FOTOGRAFIJA NA PAPIRU; 100 X 100 MM

iznad materijalne stvarnosti. Međuprožimanje prostora i vremena, performativne mizanscene i perceptivni obrasci medija fotografije i filma, te videa, teme su filmskih ostvarenja Ursule Mayer, zamišljenih kao ciklične slikovne strukture koje polaze od arhitekture i njezina fikcionalnog karaktera. Često u njima žene prolaze povijesnim interijerima i u njima dodiruju objekte i elemente arhitekture, preispituju identitet prostora, ali i vlastiti, kroz kontemplaciju osobne povijesti, postavljajući pitanje o psihološkoj konstrukciji sjećanja, množini memoriranih slika prizvanih u sjećanje doživljajem prostora ili objekata u njemu. Odnos subjekta i objekta može se definirati kao „zadovoljstvo promatranja“ ili „zadovoljstvo bivanja promatranim“. Tijela protagonistica postaju slike, *images*, fragmentirane i reflektirane u metafori „jasnog pogleda“. Utjelovljuju, dakle, nepodnošljivu zavodljivost slike u koju je nemoguće ući, ali joj

se nemoguće izmaknuti. U filmu *Ručak u krznu* rukavica predstavlja pasivnu agresivnu ljepotu i apstrakciju svakodnevnice percepcije (digresivno, do prvog parfema lansiranog kao dio modne kolekcije, Chanela V, 1923. godine, parfemi su nanošeni isključivo na rukavice). Referenca su nadrealne, nadrealističke jukstapozicije Méret Oppenheim: u filmu rukavica u jednom trenutku drži/obujmljuje mrtvu ribu.

ODJEĆA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI – KONSTRUKCIJA IDENTITETA

U seriji fotografija Hans-Petera Feldmanna *Sva odjeća jedne žene*, iz 1974. godine, tema je identitet prožet logikom reifikacije. U vrijeme nastanka ciklusa ovo je uistinu sva odjeća jedne njemačke, europske, zapadnocivilizacijske žene. U kontekstu suvremene umjetnosti u Hrvatskoj, serija fotografija *Profili* (2005.–2007.) Ane Požar Piplica prikazuje autorici bliske

osobe u dva ambijenta – dubrovačkom, gdje se udala, i rodnom prostoru Knina. Ona traga za kategorijom arhetipskog pripadanja osobe prostoru; naslućujemo svijest o sve težem definiranju, pa i samodefiniranju identiteta u globaliziranom svijetu. Tekstil je sveden na apstraktne kategorije bez čvrstih temelja u percepciji stvarnosti. Na fotografijama *Leđa*, iz 2008., izostavljanjem tekstila, otkrivanjem leđa/kralježnice, umjetnica tematizira tijelo kao nositelja kostima.

Fotografski portreti Rineke Dijkstra u ciklusima portreta tinejdžera na plaži iz 1990-ih te *The Buzz Club, Liverpool, Engleska*, iz 1996./1997., polaze od istraživanja procesa osobne transformacije. Prikazuju adolescente u često bolnoj kombinaciji smjelosti i nesigurnosti (prema H. H. Arnasonu, paradigma adolescencije je frustracija, nelagoda, samospoznaja) odjevene za klupski izlazak ili u kupaćem kostimu, samopropitane zavodljivosti. U dvokanalnoj video-instalaciji *Bez naziva (Otmica)* iz 1998. Shirin Neshat, žene se kreću pustinjskim krajolikom prema moru, a muškarci su prikazani na tvrđavi. Muškarci u bijelim košuljama agresivno određuju granice vlastita prostora, žene su obavijene crnim velovima, što simbolizira složenost islamske ženskosti upravo zbog njezine društvene potisnutosti. U video-radu *True stories* iz 1998. umjetnica Sandra Sterle, kostimirana u Minnie Mouse, poziva nas da bi nam pokazala svoju tajnu, kao u staroj dječjoj igri uvriježenoj na zadarskom području: djevojčice zakopaju svoj tajni predmet, a dječaci ga pokušavaju pronaći, otkopati i zadržati ili uništiti. Sterle ističe nemogućnost postojanja umjetničkog djela kao vlastitog, fiksnog entiteta; ono se uvijek isprepliće s rodnim i društvenim identitetom umjetnika. Odjeća i šešir, atribut spomenutog *flâneura*, s imenima umjetnika – autora Duje Jurića, iz 1994. godine – nastali su kao *hommage* istaknutim umjetnicima koji su ostavili dubok



ANA POŽAR PIPLICA
PROFILNI, 2005. – 2007.

trag u likovnoj umjetnosti 20. i 21. stoljeća. Kaput je referenca na pusteno odijelo u kojemu je Beuys odlazio na ulične antiratne prosvjede u SAD-u 1970-ih, a može se povezati i s gestom Sophie Calle koja odijeva Freudovo odijelo kao način vlastita *stylinga* ili resemantizacije. U knjizi *Život u dvoje* Jean-Claude Kaufmann istražuje obrasce uspostavljanja suvremenog para kroz odnos prema rublju, pri čemu je zajedničko pranje rublja ultimativni atribut intimnosti para, a podjela posla oko pranja rublja je dio rituala uspostavljanja odnosa u paru. Shahryar Neshat u svojim radovima dovodi u odnos čovjeka-individuu i tradicionalnu institucionaliziranu moć, religiju, korporaciju, državu pa čak i umjetnost i njezinu povijest. U videu *Linija prilagodbe* iz 2005. supostavljeni su vještina, fizička izdržljivost tijela sportaša, koje je i samo konstrukt, i slike tijela sputanih povijesnim kostimima, koja također vrše neku ikonografski zadanu radnju.



DUJE JURIĆ
SLIKE-INSTALACIJE, 1994.
FOTOGRAFIJA: FEDOR VUČEMILOVIĆ
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

ODJEĆA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI – DEKONSTRUKCIJA IDENTITETA

Sanja Iveković, umjetnica koja u svom radu istražuje rod, sjećanje i identitet, od samog se početka svoga djelovanja koristila masovnim medijima, časopisima i novinama kao medijem umjetnosti, iznoseći komentar načina na koji su u tim medijima prikazivane žene. U *Dvostrukom životu* iz 1975. usklađivanje komercijalne i osobne fotografije otkriva mjeru do koje mediji mogu uvjetovati percepciju vlastitog *ja*. Smatrajući da narodne junakinje iz Drugoga svjetskog rata (žene ubijene ili zatvorene zbog aktivne uloge u antifašističkom pokretu, među kojima i umjetničina majka) trebaju biti prisutne u kolektivnom sjećanju nacije, umjetnica je osmislila niz oglasa u časopisima koji su iznova uveli te heroine u kolektivnu svijest, aproprirajući reklame nadnacionalnih kompanija s ikoničkim modelima. U suvremenoj umjetnosti, prema

Alexu Gotfrydu, žene nisu agresivne, izgledaju kao žrtve, ali „žrtve svog vlastitog izbora“, što je tipični problem suvremene žene. U projektu *Nama – 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*, iz 2000. godine, Andreja Kulunčić preuzima strategiju komercijalnog oglašavanja: na *city-light* oglasnim mjestima u Zagrebu izlaže tričetvrtinske portrete radnica Narodnog magazina, sredovječnih žena odjevenih u plavu kutu, prodavačica diskrepančno našminkanih poput fotomodela. Radnica *Name* suvereno nas promatra s plakata (ruku prekrštenih na prsima što sugerira bezbrižnost-dokolicu), na kojemu je natpis iz naziva djela sročen poput reklamnog pamfleta. Projekt je snažan upravo zbog implementiranosti u dnevnu socijalnu tematiku – naime, u stečaju trgovačkih i industrijskih divova bivšeg sustava, kao što je to 2011. u Hrvatskoj bio, primjerice, slučaj s tekstilnom tvornicom Kamensko, otpušteni radnici, pogotovo žene u visokoj radnoj dobi, uglavnom ostaju stalno nezaposleni u sivom prostoru ekonomije. Pilar Albarracín u performansu *Točke* (španj. *Lunares*) iz 2004. vizualizira inherentnu povrijeđenost suvremene žene, izložene stalnim izvanjskim uvredama i teretu odgovornosti. Umjetnica u *flamenco* haljini pleše te se kratkim i odlučnim trzajima ubada iglom, prelazi njome tijelom, što rezultira crvenim mrljama na bijeloj haljini. Odjeća je korištena kao metafora za kulturnu impregnaciju, sloj koji svi nosimo i koji valja dekonstruirati.

Marie-Ange Gueilleminot na solariziranoj fotografiji *Le Mariage de Saint-Maur à Saint-Gall* iz 1994. u podsuknju vjenčanice jednostavnog, iako arhetipskog kroja ušila je nekoliko kilograma olova, što simbolizira težinu ili breme braka. Arthur C. Danto naziva je duchampovskim „recipročnim ready-madeom“: prava „vjenčanica ima ovisnu ljepotu s obzirom na povezanost s obredom i upotrebom. Ali kao umjetničko djelo, ona uopće ne pripada području

primjene... Dakle, denotacija je suprotstavljena konotaciji poruke vjenčanice. Za razliku od Kantove definicije umjetnosti koju povezuje s bezinteresnim sviđanjem, ljepota vjenčanice posve je očito vezana uz neku predodžbu. Ta predodžba određuje tko će je nositi, kada i koliko dugo, te što znači da je bijela i da je osoba koja je nosi zastrta velom.⁵ Simbol sažima u sebi veliku energiju, koju mu dajemo radi onoga što u nama pobuđuje. Na ekscesnoj fotografiji Hervéa Guiberta na istu temu, *Le fiancé II* iz 1982. godine, već u nazivu djela uočava se transfer rodnih stereotipova.

Igor Grubić je, u radu *Velvet Underground* iz 2002., u kaznionici za teške zločince Lepoglava intervjuirao nekoliko zatvorenika, usmjerujući njihova izlaganja na djetinjstvo, čega su se voljeli igrati kao dječaci, s kojim su se junacima identificirali te što su maštali da će postati kad odrastu. Potom su načinjene fotografije zatvorenika odjevenih u kostime plišanah životinja (točnije, oni se odbijaju fotografirati kako ne bi bili ismijani od ostalih zatvorenika, pa njihove uloge preuzima umjetnik sâm), inventara najranije dobi u kojoj su mogućnosti izbora životnog puta još naizgled bezgranične, zbog čega dolazi do atribuiranja djetinjstva kao neudržnoga.

RESEMANTIZACIJA ODJEĆE U SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Kućni haljetak iz kolekcije „ono“ Ante Tončija Vladislavića predstavlja svojevrsni tipološki arhetip održive svakodnevnice: evokaciju ne-odjeće poslijeratne generacije kao dio kulturnog kolektivnog nesvjesnog, na što su nalijepljene retro-reflektivne⁶ folije kakve nas, aplicirane na prslucima i uniformama, čine zamjetljivima u prometu. Odjeća je, dakle, oblikovana sedimentiranjem semantičkih formi. Vladislavić je i autor bijelog luminantnog odijela koje je nositelj radnje u videu Zlatka Kopljara



ANTE TONČI VLADISLAVIĆ
KOLEKCIJA ONO, 2010.
DETALJ
FOTOGRAFIJA: JANA PLEČAŠ

K13 iz 2009. godine. Ono prikuplja svjetlost iz tanke modernističke zgrade Tvornice žarulja *Lavoslav Ružička*, inkubatora rasvjetnih tijela, ovdje sagledane kao simbolički svjetionik grada Zagreba, odnosno kao metafora za svjetlo duhovnosti. Poput *Nevidljivog čovjeka* Thomasa Eliasona iz 1952., umjetnikovo tijelo, nazočnošću izočnosti, poprima oblik koji drugi projiciraju na njega, simbolički ukazujući na način na koji biva konstruiran društveni identitet čovjeka. Isto luminiscentno odijelo korišteno je u Kopljarovom video radu *K14* iz 2010., na temu forsiranog masovnog stanovanja u predgrađu Zagreba, na lokaciji bivše svinjogojske farme.



VLADO MARTEK
POLOŽAJ POEZIJE, 2009.

Kako je rečeno, donje rublje je skriveni odjevni predmet, sinonim za privatnost koja je danas estradizirana. U seriji asemblaža *Položaj poezije* iz 2009. Vlado Martek koristi rublje crne i crvene boje u njihovoj simboličnoj konotaciji komunizma/anarhizma.

ODJEĆA KAO KONSTRUKT IDENTITETA U JAVNOM PROSTORU

Nadzorna kamera u video-instalaciji, reminiscenciji performansa Tomislava Gotovca *Zagrebe, volim te!* iz 1981., kaptira Slavena Tolja kako šeće središtem grada noseći crni baloner, ogrtač tijela, i motorističku kacigu sa spuštjenim viziorom. Crna je ne-boja koja uzima najmanje energije promatraču⁷ i čini njezinog nositelja društveno nevidljivim. Potpuna anonimnost aktera ove video-scene oprečna je ultimativnom razotkrivanju umjetnikovog tijela u Gotovčevom prethodnom primjeru. Druga razina čitanja ovog djela je rekonstrukcija

lika s tjalice, ubojice novinara Ive Pukanića, vlasnika novinske kuće koja se bavi politikom u senzacionalističkoj maniri. Sastavni dio ovog rada, kao paralelna projekcija (u dvokanalnoj video-instalaciji), dokumentarni je snimak još jedne nadzorne kamere, na kojemu pravi ubojica identično odjeven odlazi sa mjesta zločina. Ovim radom umjetnik istražuje ideju nestanka, te tranzicije tijela; nastvljavajući se na lakanovsku tezu o značenju slike tijela u konstruiranju identiteta subjekta. Na *Bijenalu mladih Mediterana* u dvadesetpetminutnom performansu pod nazivom *Dubrovnik-Valencija-Dubrovnik* Tolj iz jeftinih performerskih praksi preuzima strategiju razodijevanja pred publikom. Ostaje nag do pasa skinuvši sa sebe dvanaest odjernih predmeta (dolazeći s ratišta ovim činom simulira regrutacijski postupak: tijelo u tranziciji), na svakom je kumulativno prišiveno po jedno dugme više – tzv. korotno puće, socijalni indikator žalovanja. Od tuceta



ZLATKO KOPLJAR

K14, 2010.

HD VIDEO; 12' 5''

PRODUKCIJA: DRUGI PLAN; DIZAJN KOSTIMA: ANTE TONČI VLADISLAVIĆ;

DIREKTOR FOTOGRAFIJE: BORIS POLJAK

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

dugmadi (jasne simbolike brojeva) prišivenih na posljednji svučeni komad odjeće Tolj je otrgnuo jedno te ga, koncentriranom gestom, iglom i koncem aplicirao na vlastitu kožu na grudima, kao ironizirani motiv ordena u „civilizaciji ljudi bez grudi“ (kakvom je vidi Nietzsche). Gotovo ritualno samopovrjeđivanje (učestalo među istočnoazijskim narodima) fizički je ekvivalent *duševne boli* (*Arma Christi*). Ispitujući izdržljivost ljudskog i ktomu vlastita tijela, Tolj radikalizira umjetnički čin na način Bečkog akcionizma, u skladu s nagnućem suvremene umjetnosti ka prevazilaženju „racionalizma“ – k iracionalnom.

Fotografije formata i tehnike (UV print na PVC foliji) standardnih za *billboard*e, u projektu čiji naziv je akronim za „konstrukciju“ *K9 Compassion* iz 2003., prikazuju autora, Zlatka Kopljara, kako pognute glave i ruku opuštenih niz tijelo, u

stavu nijeme i pasivne adoracije odjenut u bijelu košulju i crno odijelo kleči na bijeloj maramici u simboličnim prostorima političke, kulturne ili ekonomske moći. Marketinški displeji kao turistička atrakcija, pejzaž zavodništva, predstavljaju preobraženi oblik utopističkih ideja grada. Na kaotično iskustvo modernog grada individua odgovara blaziranošću, ravnodušnošću prema vrijednostima i osjećaju pripadnosti zajednici pa čak i obezvređivanja cijelog izvanjskog svijeta radi samoočuvanja, što ju (tj. njega, pojedinca) paradoksalno vodi do osjećaja vlastite bezvrijednosti. Konstrukcija broj 9 (*K9*, 2003.) Istog autora performativni je serijal zasnovan na ideji repetitivnog samopostavljanja u stav podložnosti i klanjanja: umjetnik kleči na bijelom platnu (četverokut maramice utjelovljuje pauzu, fizičko odmicanje; oblikom prizivajući simbol za zemlju, ovaj svijet,

u kršćanskoj ikonografiji) na javnim mjestima, referentnim urbanim točkama New Yorka, izvorištu suvremene kulture, u crnom odijelu i bijeloj košulji „hodočasnika s periferije“⁸ koja zapadnu kulturu usvaja kao vlastitu. Rad je vrlo jasna aluzija na jednosmjerne kulturne i informacijske tijekove koji idu od centara ka periferiji globaliziranog svijeta, zamjenjujući postupno svijet kao zajednicu različitih ljudi svjetskim razgovorom istih.

Slučajni susret i razilaženje ljudi na ulici potencirani su režiranim prvim trenutkom slučajnog susreta koji se repetitivno odvija duž cijelog bloka na 14th Street u New Yorku, između Pete i Šeste avenije u videu Cristiana Alexe *Desetsekundni parovi* iz 2000. godine. Usporeno snimljen (engl. *slow-motion*) u jednom kadru, video zadržava performativnu kvalitetu.

Protagonistica radnje ističe se u urbanom pejzažu crnom i bijelom odjećom, koja daje ultimativni koloristički kontrast, u kontrastu akromatskog minimuma i maksimuma. Video je medij gibljivih slika, često brze izmjene slika poput slobodnih asocijacija – koje Freud uspoređuje s pokušajem da se opiše krajolik u prolaznom vlakom. Tema umjetničkog rada je slučajnost kao bitan aspekt ljudskih odnosa. Korištenje semiotike grada, transformiranja jezika gradske informatike, jedna je od najzanimljivijih metoda i motiva suvremene umjetnosti. U video-radu Pipilotti Rist *Ever Is All Over* iz 1997. žena odjevena poput Dorothy iz *Čarobnjaka iz Oza*, u plavo toniranom video-kadru, drži u ruci metalni cvijet kojim nasmiješena i čak se glasno smijući, očito dobro raspoložena, šeće pločnikom i razbija vjetrobrane automobila parkiranih duž ulice. Umjetnica jezikom „ljepote terorizma“ izjednačuje ženu s prirodom, a muškarca sa strojem, ujedno tematizirajući odnos čovjeka-individue i tehnokratskog društva spram kojega je u svojevrsnoj opoziciji. Boje su *flamboyantske*,

čime se sugerira kaleidoskop pulsirajućih slika. Na fotografskim portretima Sofije Silvije Potočki u seriji pod nazivom *Gardens* (2002.–2009.) nalaze se ljudi koje je autorica upoznala tijekom godine studija u Londonu, snimljeni u njima nepoznatim vrtovima viktorijanskih obiteljskih kuća, koje je autorica za njih nasumično odabrala. Ideja projekta je prikazati dva međusobno nezavisna svijeta u jednoj fotografiji, odnosno prizoru. U monotonom arhitektonskom ponavljanju pravilnog rastera ulica i serijalnih kuća londonskih četvrti, do izražaja dolaze vrtovi, biljke koje su uzgajane unutar tih zadanih serijalnih struktura. Ljudi, čim zakorače u tuđi vrt, osjećaju određenu nelagodu. Svijest o tome da se nalaze u tuđem intimnom prostoru stvara određenu tenziju, no s vremenom vrtovi na fotografijama gotovo da postaju manifestacija unutarnjeg stanja portretiranih osoba. Svojom pojavom, načinom na koji su odjeveni, govore o sebi isto kao što to čine vrtovi koji govore o svojim vlasnicima. Projekt je uvid u kulturu vremena u kojem živimo, tradiciju i osobnu estetiku. Izvanredno razvijen osjećaj za detalj kojemu se daje *značaj kakav ima i cjelina* pripisuje fotografiji karakteristike fetišizma.

Tanja Dabo je u seriji fotografija *Najranija sjećanja* iz 2000. uložila obuću osoba s kojima je u intenzivnoj emotivnoj vezi – majke, oca, brata i dečka. Autorica izlaže diptihe fotografija cipela prije i poslije laštenja, u *prije-poslije* (engl. *before-after*) maniri reklamnih spotova kojima se propagira učinkovitost propagiranog sredstva ili postupka. Lašteći iznošene dečkove čizme *Doc Martens* robne marke, Tanja Dabo istražuje načine funkcioniranja reklamnih mehanizama. Ako je nekad roba bila vlastita reklama, danas je reklama postala svoja vlastita roba, prema Paulu Viriliju. Naposljetku je reklama kao medij postala svoja vlastita poruka. Zanimljivo je i da je riječ o obući za radnike i šumare, koja je igrom slučaja, ali svakako i žestokom reklamnom kampanjom,

postala trendovski modni detalj mlađe populacije. Laštenje obučje je redundantni ženski posao, ali i patrijarhalni ritual i mitem kojim žena iskazuje podređenost svome muškarcu, poput pranja nogu.

**TKANINA KAO EMANCIPIRANA
PLOHA UMJETNIČKOG DJELA, ILI
OPROSTORENA, U TEMI DRAPERIJE
(SKULPTURALNOST TKANINE)**

„Plamen sâm, ja sam sâm“ stih je Tristana Tzare, preuzet iz knjige *Plamen voštanice* Gastona Bachelarda: u plamenu voštanice koja gori sama, vlastitom energijom uspravnosti, Bachelard prepoznaje moćan simbol i svoju poetsku meditaciju posvećuje šutljivim samotnjacima, mučaljivim osobama koje nude jedino samoću – prema Radi Ivi Janković u popratnom tekstu istoimene izložbe Tomislava Pavelića u zagrebačkoj Galeriji PM 2001. godine. „Pa ipak je“, primjećuje Bachelard, „samoća za biće koje voli i koje može biti voljeno – ukras!“. Performans počinje iza ponoći, umjetnik sjedi ispod kupole golemog kružnog prostora galerije, publici iza leđa, na stolici bez naslona, nag, omotan s petnaestak metara bijelog platna, sugerirajući tordirajuću figuru derviša. Posjetitelje se pušta u galeriju na stražnji ulaz, jednog po jednog, proizvodi se osjećaj nelagode, potpuno izostaje zbivanje, kao pokušaj komunikacije na najosnovnijoj razini, onoj su-bivanja. Performans je simbolički čin čekanja zore (umjetnik je okrenut prema istoku, iako galerija nema prozora). Performans se prekida nakon otprilike tri sata, nakon što je posljednji posjetitelj napustio galeriju. U video-eseju Tomislava Pavelića *plamen sâm, ja sam sâm – br 4* iz 2005. umjetnik, „kostimiran“ u smislu odijevanja isključivo odjeće bijele boje, nalazi se u bijeloj sobi na snimci dodatno „objeljenoj“, „razmazanoj“ predugom ekspozicijom te prosijavanjem dnevne svjetlosti kroz prozor, što razgrađuje forme i dovodi u pitanje fizičku

pojavnost umjetnika na snimci. On sjedi s rukama na koljenima, nepomičan, naspram kamere. Kraj njega je druga stolica, prazna; na nju sjedaju posjetitelji i tamo ostaju određeni, uvijek isti vremenski period te na odsustvo verbalne komunikacije i djelovanja reagiraju svojstvenim govorom tijela i iznalaženjem neke preokupacije, mikro-radnje gotovo na razini podsvijesti, kojom će potisnuti nelagodu i osjećaj dugotrajnosti prolaženja vremena.

Dantovim riječima „estetska prosudba umjetničkih djela ima drugačiju strukturu od estetske prosudbe običnih stvari“, tako da fotografije iz serije *Mrtvačnica* Andresa Serrana djeluju kao poetska interpretacija teme drapiranja tkanine u renesansnom slikarstvu, inherentne nepomičnosti prizora. Skulptura *Widow Anisha Kapoora* iz 2004., iako izvedena u nepodatnom materijalu, sugerira udovičku haljinu čiji skuti prolaze praznim interijerom, sugerirajući usamljenost i izolaciju. Do nutrine Kapoorove skulpture fizički se ne dopire, a njen učinak proizlazi upravo iz napetosti između potpune geometrijske (arhitektoničke) čitljivosti vanjštine skulpture i psihičke investicije promatrača koju rađa doživljaj šupljine/bezdana čije granice nestaju u mraku. Šupljina je mjesto gdje se forma transcendiraju, poništava i postaje psihološko i mentalno iskustvo upravo zahvaljujući uključivanju promatrača u umjetnički događaj koji nije eksplicitan. Oprostoreni reljef načinjen je od netkane tkanine pusta ili čoh. Joseph Beuys u radovima *Infiltracija za klavir (Infiltration for Piano)* iz 1966. te *Koža (The Skin)* iz 1984. koristi pust kao metaforu, simbol njegova spasenja u stvarnom životu. Pust ima toplinu ljudskog tijela, pruža osjećaj sigurnosti i zaštite, a na skulpturalnim reljefima Roberta Morrisa *Bez naziva*, koji su djelo-u-nastajanju od 1976. do 2008., pust je aktiviran, kao neutralizator potencijalnog zvuka, omotan oko klavira. „Bez umjetnosti nemoguće

je shvatiti psihičku strukturu čovjeka. Ono što neki predmet čini umjetničkim djelom, izvanjsko mu je”, kaže Beuys.

Zaključno, različiti autorski pristupi kao mozaik slažu jednu od mnoštva mogućih slika suvremenih međuljudskih odnosa, naznačuju mogućnosti i/ili nemogućnosti njihove potpune realizacije, ljepotu i/ili težinu njihove stvarnosti, psihološku podlogu ili metodologiju razvoja. Suvremena umjetnost propituje stvarnost u kojoj nastaje, ponekad izmičući slučajnosti materijalnog postojanja ili „utjelovljenja značenja”,⁹ pomaže u razumijevanju svijeta, kako autoru tako i gledatelju (publici), iskustveni je katalizator za doživljaj individualne stvarnosti života, kao i medij predlaganja i probavanja novih (često alternativnih) mogućnosti za društvo. Umjetnost ima moć da te mijenja, da dotiče promatrača *poput uboda* (što Ronald Barthes naziva *punctum*).

SUVREMENA ARHITEKTURA – TEMA SLIKOVNOSTI GRADA I OBLIKOVNE METODE NABIRANJA (ENGL. *FOLDING*) I ZIDA-ZAVJESE

Moda i arhitektura, kao takozvana „druga” i „treća” čovjekova koža, vrlo su vidljive i sveprisutne discipline vizualne kulture te efemerne svakodnevnice. I moda i arhitektura štite i pružaju sklonište tijelu, istodobno bivajući načinom izražavanja, komuniciranja identiteta – osobnog, političkog, religijskog ili kulturnog. Iako različiti u veličini, procesi koji vode do nastanka odjavnog predmeta ili objekta zgrade mogu biti, i jesu, isti ili slični, začeti na dvodimenzionalnoj plohi papira ili ekranu te oprostoreni, postajući tijelom. Arhitektura i odijelo nastaju iz potrebe, od jednostavnih i improviziranih rješenja, dobivajući kroz povijest čovjeka i u njegovo pred-povijesno doba estetske, simboličke, programske i ekonomske suplemente, odnosno pridodana značenja otjelovljena u materijalu.

Curtain Wall House Shigeru Bana (Tokyo, 1993.–1995.) jest deklarativno dokidanje podjele na unutarnji i vanjski prostor i svojevrsna je inverzija *Gesamtkunstswerka*, nagnuća ka totalnom dizajnu ranih modernih pokreta. Draperija može postati zid i ponovno zavjesom, kao što je pelerina služila, u doba pješačkog hodočašćenja, kao pokrivač ili prostirka za spavanje, prema načelu multifunktionalnosti. Paviljon Galerije *Serpentine* Olaffura Eliassona (London, 2009.), načinom na koji je riješeno omeđivanje, ali i ostavljanjem paviljonskog prostora otvorenim, priziva tehniku makramea te dječju igru „kolijevka za macu”. Tradicija Heringa, grada tekstilne industrije, poslužila je kao polazište za projekt Muzeja suvremene umjetnosti Stevena Halla (Hering, Danska, 2009.) – pa tako iz zraka geometrija krova podsjeća na rukave košulja prebačene preko izložbenih prostora, referirajući se na tlocrt obližnje tvornice košulja (naziva *Angli*) iz 1960-ih, koja je nalik na ovratnik košulje. Tijekom gradnje na cement je otisnuta kamionska cerada, kako bi zid bio nalik na tkanje. Srodan je primjer Galerija suvremene umjetnosti Nottingham Contemporary Adama Carusa i Petera St Johna (Nottingham, Velika Britanija, 2006.–2009.), podignuta na zapuštenom industrijskom zemljištu. Progresivnom percepcijom detalja u prilaženju zgradi uočava se uzorak lokalne industrijske čipke iz sredine 19. stoljeća, kalupima od lateksa otisnut na betonske panele. Time autori iskazuju kritiku „bezmjesnosti” suvremene arhitekture; čipka je istodobno vernakularan i importirani (strojno proizvedeni) element koji posredno dovodi do zatvaranja lokalnih čipkarskih manufaktura do kraja 19. stoljeća.

Rane osamdesete godine 20. stoljeća vrijeme su značajnih pomaka u arhitekturi i modi, u ozračju dekonstruktivističkog tretmana odjavnog predmeta post-punka (uostalom, uslojavanje rasporenenih rukava košulja nalazimo

na njemačkoj gospodi u 16. stoljeću), začetaka snažne individualizacije nositelja te *cross-overa*, interdisciplinarnosti, odnosno ukidanja razlikovne definicije tih disciplina s obzirom na metodologije i medije. U MoMA-i (Museum of Modern Art) u New Yorku 1988. je održana izložba *Dekonstruktivistička arhitektura*, kao okidač ideje dekonstrukcije u arhitekturi, polazeći od filozofijske misli Jacquesa Derride, paradigmatškog *Parca de la Vilette* Bernarda Tschumija, izgrađenog na sjeveroistočnom obodu u Parizu (1982.) i sinteze dvoga, u teoriji i praksi, Petera Eisenmana. Iste godine, 1982., na MIT-u (The Massachusetts Institute of Technology) održana je izložba *Intimna arhitektura: Suvremeni modni dizajn*, na kojoj je kustosica Susan Sidlauskas formalni aspekt odjeće prezentiranih kreatora promišljala na način arhitekture, odnosno s obzirom na njezinu (arhi)tektioničnost. 1980-ih modni dizajn radikalizirata novageneracijakreatora, *Comme des Garçons* (japanska modna kuća na čelu s Reijem Kawakubom), Yohji Yamamoto i Issey Miyake, što dalje nastavlja činiti iduća generacija s Martinom Margielom, Husseinom Chalayanom i Viktorom & Rolfom kao najradikalnijim predstavnicima (u Hrvatskoj su to od 2000-ih sestre Bronić, Patrizia Donà i Silvio Vujičić, koji u *Caput Mortuumu* iz 2010. tematizira fontanu kružnog oblika kao protežni motiv zagrebačke moderne). Njima je, kao i arhitektima stasalima 1990-ih, na raspolaganju tada sasvim nova tehnologija projektiranja, uz pomoć kompjutera, što im omogućuje tvorbu kompleksnih tekstura i izlomljenih, asimetričnih i fraktalnih formi, odnosno dekonstrukciju odjevnog predmeta, te ukidanje tradicionalnog razlikovanja konstrukcije i ovojnice (kostiju i kože), koja je u slučaju zgrade *pročelje*. Skulpturalne forme (voluminoznost) i manipulacija teksturalnošću pletenine Issey Miyakea u kolekciji *Pleats Please*, koja je djelo-u-nastajanju od 1993., utječu na arhitekta, istodobno bivajući generirane novim

industrijskim tehnikama pletenja. Do-Ho Suhove skulpturalne (kao što je *Stepenište-IV / Staircase-IV* iz 2004.), često *site-specific* instalacije temelje se na autobiografskim narativima, propitujući granice pojma identiteta – individualnosti, kolektiviteta i anonimnosti: „Želim nositi moje kuće, moj dom, sa sobom cijelo vrijeme, kao puž.“ U ovom radu, ovješeni sa stropa od crvenog najlona, izvanjski je dio stepenica viktorijanske kuće. Umjetnik vizualizira negativ prostora, način na koji se kat iznad nadovezuje na sobu u kojoj se nalazimo. Christo i Jeanne-Claude zgradu Muzeja suvremene umjetnosti u Chicagu (*Muzej suvremene umjetnosti, Chicago, omotan / Museum of Contemporary Art, Chicago, Wrapped*, 1968.–1969.) pakiraju u deset tisuća četvornih metara tarpaulina: „golemost“ je ključna u koncepciji djela. Fotografija performansa skupine OHO u Parku zvezda u Ljubljani 1968. ironijska je konstrukcija nacionalnog identiteta kroz simboličku rekreaciju geografskog i državnog simbola Slovenije, planine Triglav, kao zorna rekreacija značenja toponima transponiranog u gradski krajolik.

Tisak uzorka ili teksture na pročelje zgrade, uvođenje narativnog elementa koji odaje namjenu ili kontekst korištenja objekta, tehnika je preuzeta iz odjevnog dizajna. Draperija je s odijela prevedena u jezik arhitekture postupkom nabiranja tvrdih materijala, poput metala, čiji se karakter neutralizira i prevodi u naizgled meke nabore. Kao što ovješeni most drži uvis mreža kablova, tako dijelove tkanine na haljini povezuju slojevi prošiva, ručno i/ili strojno načinjenih. Nanni Strada aproprira tkanja za vodovodne instalacije kako bi, od istog cjevolikog poliestera, načinila prvu strojno satkanu bešavnu haljinu (*Pantysol Dress*, 1973.). *Koža+kosti: paralelne prakse u modi i arhitekturi (Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture)* izložbeni je projekt iz 2008., upravo na temu komparativnih srodnosti mode i arhitekture, institucija Somerset



OH0
PLANINA TRIGLAV, PARK ZVEZDA, LJUBLJANA, 1968.

House u Londonu te Museum of Contemporary Arts (MOCA) u Los Angelesu.

ZAKLJUČAK

Prema Descartesu, svaka slika je krivotvorina onoga što zapravo jesmo. I arhitektura i odjeća mogu biti sugestivne, atributom moći nositelja, odnosno korisnika: klasicistička zgrada banke i bankar u tamnom odijelu podjednako će sugerirati pouzdanost i financijsku snagu institucije. Japanski fotograf Nobuyoshi Araki snima „pozirajući i gestikulirajući“ ili pak umirući

i delapidirani Tokyo kao žensko tijelo u raznim fazama vitalnosti, odnosno prikaz grada postaje tema akta. Stavljanje u odnos umjetnosti i odjeće sintetizira duhovnu i društvenu prirodu ljudskog vladanja, kao realizacija metafora i simboličkih odnosa u antropogenoj okolini, odnosno služi shvaćanju unutarnjeg svijeta u nama. Hessler proširuje sam pojam prebivanja na grad, što se u postindustrializmu manifestira kao nomadski život, pri čemu je tijelo jedino zaklonište na koje se možete osloniti. Benjamin govori o jezi velegrada, „dva stranca se nađu licem u lice,



TOMISLAV PAVELIĆ
PLAMEN SÂM, JA SAM SÂM - BR. 2, 2001.
PERFORMANCE; CCA 3H
FOTOGRAFIJA: MIO VESOVIĆ
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA

dotiču se neposredno pogledom i dahom“ (o ekstazi komunikacije u drami alijenacije). U kretanju prema odredištu, u mimoilaženju sa sekvencom urbanog krajolika koji nam dolijeće u lice, neopazice izlazimo iz sheme svakodnevnog ponašanja, postajući otvoreniji za svijet oko sebe, možda i zato što ga više nikada nećemo vidjeti istog.

Interpersonalne odnose u velikom gradu karakterizira prevlast aktivnosti oka nad čujnim

osjetom, uglavnom radi prometne buke. Također, prije izuma autobusa, željeznice i tramvaja u 19. stoljeću, nikad ranije ljudi nisu bili u poziciji da se promatraju minutama, pa i satima a da nikad ne progovore jedni s drugima. U modernom gradu tijela postaju slike, fragmentirane i reflektirane u metafori „jasnog pogleda“. Utjelovljuju, dakle, nepodnošljivu zavodljivost slike u koju je nemoguće ući, no kojoj je nemoguće izmaknuti.

BILJEŠKE

- ¹ Teorija uživljavanja, „projekcija kreativnog ega na umjetnički predmet“, njem. *Einführung*.
- ² Istodobno bivajući načinom artificijalizacije identiteta – osobnog, političkog, religijskog ili kulturnog, odnosno imaju pridodana značenja otjelovljena u materijalu.
- ³ U članku „Ulica“ za časopis *L'Intransigent*, 1929.
- ⁴ Na fotografijama Mladena Stilinovića, izložba *Cinizam siromašnih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001./2002.
- ⁵ Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007., str. 130, 132.
- ⁶ Retro-refleksija je, najkraće rečeno, pojava pri kojoj se zrake svjetlosti vraćaju direktno u smjeru izvora svjetlosti.
- ⁷ *Why do Architects Wear Black?*, ur. Cordula Rau, Springer, Beč/New York, 2008.
- ⁸ To su riječi Branka Franceschija koji je ovaj ciklus izlagao na Bijenalu u São Paulu u svojstvu kustosa. Prema Karamanu, položaj na periferiji je blagodatn i slobodonosan, za razliku od graničnog ili provincijskog (usp. Ljubo Karaman, *Problemi periferijske sredine*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2001).
- ⁹ Termin Arthura C. Dantoa u djelu *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1994.
- ¹⁰ Prema: Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2001.

LITERATURA

- Aware: Art, fashion, identity** (2010.), ur. A. Coppard, Damiani editore, Bologna.
- Barthes R.** (1970.), *Sistema della Moda – La Moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale*, Giulio Einaudi editore, Torino (treće izdanje).
- Barthes R.** (2003.), *Svijetla komora*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Danto, A. C.** (1994.), *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Danto, A. C.** (2007.), *Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
- Kalčić, S.** (2008.), „Samoaktualizacija i imanentna suvremenost video medija“, u: *Retrospektiva hrvatske video umjetnosti INSERT*, ur. T. Milovac, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2008., 111–198.
- Karaman, Lj.** (2001.), *Problemi periferijske sredine*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2001.
- Kaufmann, J. C.** (2004.), *Život u dvoje: Analiza uspostavljanja para kroz odnos prema rublju*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- McLuhan, M.** (2008.), *Razumijevanje medija: Mediji kao čovjekovi proizvođači*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.
- Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture** (2006.), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Vattimo G.** (2010.), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.
- Vidler, A.** (2001.), *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Why do Architects Wear Black?** (2008.), ur. C. Rau, Springer, Beč – New York.
- Žmegač, V.** (2011.), „Walter Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, u: *Prošlost i budućnost 20. stoljeća: Kulturološke teme epohe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011, 115–134.
- 43. zagrebački salon – primijenjene umjetnosti i dizajn** (2009.), kustosica Silva Kalčić, vizualni identitet Nikola Đurek i Damir Bralić, katalog izložbe, ULUPUH, Zagreb.

CLOTHES AND ARCHITECTURE AS THE SECOND AND THIRD SKIN IN CONTEMPORARY (CROATIAN) ART

SILVA KALČIĆ

UNIVERSITY OF ZAGREB

- ▶ This research is based on attempts at connecting clothing/fashion and art according to Theodor Lipps' theory of empathy. Placing the arts, as visual practices, into a historical and cultural context initiates the creation of a new paradigm, which is, in this case, a radical collision in the conceptual systems of fashion/design, architecture and contemporary art. Deconstruction and deconstructionism, as a form of 1980s doctrine, produced a general interest of contemporary visual artists for a new approach to architecture and fashion as coded representation and value systems. With their corporeality and functionality, clothing and architecture form an opposing and hybrid relationship with contemporary art. They are an extended media of art that penetrates into the spheres of body art and public art – into the city as a place of an artistic event with the central figure of *flaneur*. *Artist-flaneur* is in an active and relational position to a particular social environment. Contemporary art is an experiential catalyst of individual image of life's reality, as a medium that makes inquiries into new (often alternative) possibilities for society. Contemporary artists frequently use patterns of communication which are free from causes and predefined contents; that is an attempt to communicate at the most essential level, the level of co-being. Semiotics of clothing, which is a hybrid form of culture, time, tradition and personal aesthetics, is, in this paper, considered as an artistic message.

IZLOŽBA // EXHIBITION

MAJA BAJEVIĆ
JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ
AMILA HRUSTIĆ
SANELA JAHIĆ
ŠEJLA KAMERIĆ
MARGARETA KERN
ZLATKO KOPLJAR
ALEM KORKUT
MIRKO MARIĆ
BORJANA MRĐA
DAMIR NIKŠIĆ
SILVIO VUJIČIĆ

UMJETNICI // ARTISTS

23.05. - 11.06.2011.

GRADSKA GALERIJA, BIHAĆ //
CITY GALLERY, BIHAĆ

DR. SC. IRFAN HOŠIĆ
AUTOR IZLOŽBE

- *Dali smo vam odjeću koja će pokrivati stidna mjesta vaša, a i raskošna odijela, ali, odjeća čestitosti, to je ono najbolje.*

(Kur'an)

UVOD

Izložba *Odjeća kao simbol identiteta*, postavljena u Gradskoj galeriji u Bijaču u sklopu istoimenog simpozija, istražuje područje koje pravi otklon od tradicionalnog shvatanja odjeće kao isključivo tekstilnog ili odjevnog tehnološkog problema. Izložba je plod objektivne potrebe da se percepcija odjeće kao ekskluzivnog proizvoda mehaničkog, hemijskog ili konfekcijskog lanca, redefiniira i smjesti u recentne društvene tokove. Njen cilj je proširenje okvira izučavanja odjeće i tekstila u bosanskohercegovačkom znanstvenom kontekstu i zauzimanje kritičke pozicije na polju teoretskog diskursa a u smjeru redefiniranja uvriježenih i konvencionalnih polazišta. Brojne publikacije, kritički osvrti i analize, izložbe i kustoski projekti, nove katedre na akademskim institucijama, ali i recentna zbivanja na međunarodnoj političkoj sceni u kojim odjeća i njeno novo značenje zauzimaju glavno mjesto, zalag su aktuelnosti navedene teme u najširem društvenom kontekstu.¹ Interpretacija odjeće, odjevnih znakova i mode kao sociološkog, kulturološkog, političkog ili umjetničkog problema naglašava nužnost izmještanja tradicionalnih pozicija i otvaranja novih poglavlja.²

Pored utilitarnog i estetskog aspekta, sve više se ukazuje na značaj odjeće kao važnog medija u artikulaciji individualnog i kolektivnog identiteta.³ Ona predstavlja sastavni, pa čak i neizostavni dio ljudskog organizma – odjeća je čovjekov dopunski organ bez kojeg bi društveni život bio nezamisliv. Ona je estetizirani kostim iza kojeg se uspješno skriva stvarno čovjekovo lice, te u tom pravcu služi kao medijator između pojedinca i društva. Smještena između individualnog tijela i zajedničke okoline, odjeća premošćava raspon između onoga što čovjek jeste i onoga što bi želio biti.⁴ Na toj razini, odjeća je barijera dvosmjernog značenja. Istovremeno, dok individuu štiti od uticaja izvana, odjeća predstavlja izvjesnu granicu sa kojom pojedinac određuje svoje mjesto spram društva. Odjeća je „maska i kostim, ona je prostor sučeljavanja sebe s drugima, element prepoznavanja ili diskriminacije“.⁵ U posljednjoj dekadi, koja je u nekoliko evropskih zemalja kulminirala zabranama nošenja tradicionalnih muslimanskih pokrivala za lice, sasvim je jasno da su sociološki aspekti odijevanja i mode radikalizirani do neočekivanih granica. Takav socio-politički kontekst čini se idealnim za istraživanje navedene problematike.

Otuda objektivna potreba da se kroz izložbu *Odjeća kao simbol identiteta* ukaže na moguće pravce djelovanja u kojem prošireno značenje odjeće i odjevnog znaka zauzima važnu ulogu. Štaviše, sondiranje pojma identiteta u okvirima vokabulara savremene umjetnosti, a posredstvom odjeće i odjevne



DANTE GABRIEL ROSSETTI
JANE MORRIS (KOSTIM OD PLAVE SVILE) //
JANE MORRIS (BLUE SILK DRESS), 1868.

simbolike nameće se kao primarno žarište. Pristup navedenom problemu određen je trojstvom umjetnost-odjeća-identitet, što fiktivni prostor artikulira na tri razine. U takvoj korelaciji navedenih pojmova i njihovoj međusobnoj povezanosti danas se niže nekoliko kritičkih pitanja; kao prvo, o širokoj lepezi interpretativnosti shvatanja i percepcije onoga što se veže uz pojam identiteta; kao drugo, o novom značaju odjevnog elementa u savremenom svijetu mode i spektakla, te njegovom širenju na područja političkog ili pravnog; i kao treće, o značaju i zastupljenosti odjevnog znaka u savremenom umjetničkom vokabularu kod umjetnika iz šireg i užeg umjetničkog konteksta. Pogledom kroz ova tri sloja prepoznaje se novi sistem znakova koji fenomenu odijevanja nameću nova značenja. Osim što odijevanje, tehnologija nastanka odjeće ili pak odjevna garderoba postaju znakom umjetničkog izražavanja,

elaborirajući pritom fenomen identiteta u njegovom najširem rasponu, navedeni elementi sugeriraju jednu novu auru koja je funkcionalne i estetske aspekte odjeće izmjestila u drugi plan. Radi se o slojevitoj problematici na realnoj i na fiktivnoj razini koja, počevši od primarnog, tj. utilitarnog aspekta odjeće i odjevnog znaka, a posredstvom estetskog, doživljava radikalnu transformaciju na razini simboličkog. I dok je tokom 20. stoljeća sublimirala shvatanje jednog novog vremena, zanos i stilski pluralizam, odjeća je na početku 21. stoljeća postala nosiocem zastrašujuće i alarmirajuće poruke. Sociologija odijevanja prošlog stoljeća interpretirala je odjevni fenomen tek na razini estetskog. Uslijed određenih promjena na društvenom planu, medijske eksploatacije i ubrzane globalizacije u okviru novog svjetonazora, razvojna linija odijevanja i mode, koja se odvijala na razini morfološkog, okončana je, čime je žarište u konačnici premješteno na aspekt simboličkog. Ova hijerarhijska permutacija odjevnog znaka interesantna je utoliko što ukazuje na njegovu sociološku slojevitost i velik raspon koji determinira nova značenja odjeće u općoj društvenoj percepciji danas. Stoga se ova izložba čini kao mogući poticaj promišljanju u tom pravcu, a nikako iscrpan i sveobuhvatan prikaz jednog umjetničkog fenomena u okvirima bosanskohercegovačke umjetnosti.

PROŠIRENO ZNAČENJE ODJEĆE I MODE

Na izložbi *Odjeća kao simbol identiteta* u Bihaću prikazane su inventivne pozicije i stavovi nekoliko bosanskohercegovačkih umjetnika, čije ideje suvereno zalaze u dubinu autonomne realnosti znakova svakodnevnog odijevanja.⁶ Razlaganjem uobičajenog odjevnog vokabulara širi se prosječna percepcija odjeće kao utilitarnog sredstva zaštite ljudskog organizma od vanjskih utjecaja. Stoga odjeća

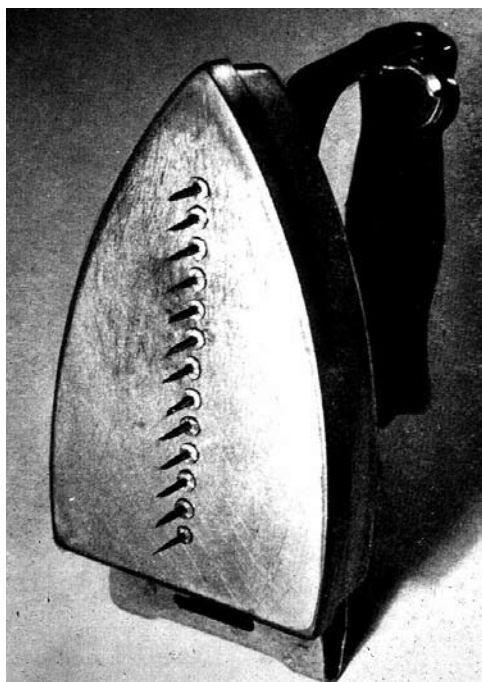


GIACOMO BALLA
 FUTURISTIČKI MANIFEST // FUTURIST MANIFEST
 ANTI NEUTRALNO ODIJELO // ANTI NEUTRAL SUIT, 1914.

demonstrira novu moć – tačnije, snagu svoje slojevitosti – jer napušta uobičajene okvire tekstilnog/odjevnog/modnog dizajna i zalazi u oblast umjetnosti. Fikcija sa kojom odjeća na polju mode razvija svoje oblike, kroz umjetnost dostiže novi nivo, što umjetnicima omogućuje da stvari zamišljaju radikalno drugačije. Odjeća postaje polazište za eksperiment i predmet socioloških laboratorijskih istraživanja. Radovi u kojima je odjeća zahvaćena novim značenjem na početku 21. stoljeća prožeti su jednom objedinjujućom idejom koja, premda je cinična, u konačnici šokira i zastrašuje. U izvedbenom pogledu, njih spaja tehnička raznolikost: od performansa, umjetničke instalacije, objekta i skulpture, preko ilustracija, crteža, fotografije, sve do gotovih odjevnih rješenja strukturiranih po uzoru na proizvodnu doktrinu *prêt-à-portera*. Pregled takve vrste, viđen kroz izložbu

Odjeća kao simbol identiteta, nagovještava kako se interakcija između odjeće i mode, vizualne kulture i teoretske prakse može odraziti na estetiku bosanskohercegovačke savremene umjetnosti, ali i razvoj percepcije odjevnih i modnih praksi u njoj sredini u dekadi koja slijedi. Time osmišljavanje, kreiranje, šivanje, pletenje, oblačenje, nošenje, prezentacija ili garderobiranje odjeće postaju sami sebi svrhom u umjetničkom promišljanju, a ujedno i suvereni umjetnički znak, tj. metafora jedne nove društvene stvarnosti.

Bez imalo dileme, lokalni ali i globalni socio-politički kontekst pogoduje onim tendencijama koje odjeći daju nova značenja. Radikalizacija društvene stvarnosti, kao i medijska indoktrinacija koja društvo raslojava u grupe i podgrupe po modelu političke,



MAN RAY
LA CADEAU, 1921.

kulturne, nacionalne, etničke, ideološke, konfesionalne, rodne, seksualne ili neke druge pripadnosti, postala je paradigmom determinacije identiteta. Radovi umjetnika prikazani na ovoj izložbi ističu nekoliko težišnih područja u kojima se posredstvom odjeće i odjevnog znaka ukazuje na određeno shvatanje i privrženost nekoj ideji. I dok reflektuju relaciju između fizičkog pokrivanja tijela, konstruisane stvarnosti i individualnih ili kolektivnih identiteta kroz kontekst u kojem živimo, navedeni radovi ističu prisutnost nevidljivih granica. Odjeća pritom lako postaje generatorom latentne segregacijske logike. Ona postaje političko oružje za nametanje određene ideje i dominaciju nad „drugima“. U konačnici, u odjeći se krije opasnost koja u njenoj suštini uopće nije ukodirana. Ona zanemaruje svoju primarnu funkciju i



GIACOMO BALLA
FUTURISTIČKO ODJELE // FUTURIST SUIT, 1918.

utilitarnost, a postaje sredstvo kanalisanja i masovne manipulacije.

ODJEĆA, MODA, UMJETNOST

Luksuz koji odjeća i moda sebi s pravom priskrbljuju jeste epitet, „druge čovjekove kože“. Kao izvjesna nadogradnja prirodnog stanja tijela, odijevanje je prostor sa bezbrojnim kreativnim mogućnostima da pojedinac snagom mašte stvari zamisli drugačije. Na toj razini se odijevanje, a u ekstremnoj varijanti i moda, služe doktrinom umjetnosti. Novi senzibilitet prema odjeći javlja se uz pojavu „moćne trgovačke klase“ koja nastaje „općim gospodarskim rastom već oko 1330–1350“.⁷ Iako je već tada uspostavljena mogućnost tješnjeg odnosa odijevanja i umjetnosti, u svojoj punini i sa znakovitim akcentima artikuliraće se tek tokom 20. stoljeća.⁸ Ipak,

vrijedi pomenuti umjetnike kao što su Jacopo Bellini, Antonio del Pollaiuolo i Antonio Pisanello, koji ne samo da su koristili modu vremena u svome slikarstvu već su bili i kreatori odjevnih modela i tekstila.

Kada je riječ evropskoj moderni, saradnja znamenitog modnog dizajnera Paula Poireta i fotografa Mana Raya smatra se prvim takvim slučajem u umjetnosti 20. stoljeća. Za naslovnu stranicu časopisa *La Révolution surréaliste* 1925. godine Man Ray fotografirao je lutke odjevene u Poiretove kreacije. Navedeni odnos produbljen je u eri nadrealizma jer je „metafora i značenje mode sama suština nadrealističkog vizuelnog vokabulara“.⁹ Na tom tragu potrebno je promatrati saradnju modne dizajnerice Else Schiaparelli sa protagonistom francuskog nadrealizma Salvadorom Dalíjem.¹⁰ Coco Chanel dizajnirala je nosivu odjeću namijenjenu novoj i emancipiranoj ženi, a Schiaparelli je dizajnirala kreacije sarađujući sa umjetnicima svoga vremena.

I dok se odjevna industrija inspirirala umjetnošću na obostranu korist, zadržavajući istovremeno osnovne pretpostavke dizajnerske utilitarnosti, na polju umjetnosti razvijale su se utopijske ideje u kojima su odjeća i moda bili nosioci umjetničke poruke. Futuristički manifest muškog odijevanja, koji je proklamirao Giacomo Balla 1913. godine, izravni je udar na odijevanje i modu tog vremena. Manifest je sadržavao intencije razvoja i oblikovanja futurističke odjeće. Balla je zagovarao odjeću koja treba biti praktična, dinamična, asimetrična, agresivna, šokantna, energetska, nasilna, leteća. Skice i gotova rješenja, koji nastaju između 1913. i 1918. godine, vrhunski su primjer sistematskog i kritičkog propitivanja razvoja mode u eri njene krize. Ovu kritiku, koju je kroz sveobuhvatan manifest u okvirima futurizma artikulirao



SALVADOR DALÍ
VESTON APHRODISIAQUE, 1936.

Giacomo Balla, potrebno je promatrati u kontekstu različitih pokušaja reformacije odjeće u drugoj polovini 19. i na početku 20. stoljeća uslijed potrebe da se izmijene norme i odjevni standardi koji su narušavali zdravlje. Još jedna skupina umjetničkih istomišljenika radila je ne afirmaciji ideje o reformi odjeće viktorijskog perioda, a to su engleski *prerafaeliti*. Medij slikarstva poslužio im je za isticanje modne vizije koja je u periodu njihovog djelovanja bila ograničena tek na uži krug obitelji i prijatelja. Eklatantan primjer u kojem se tematizira problem odijevanja sublimiran je u satiričnom platnu *A Private View at the Royal Academy, 1881* iz 1883. godine, koje je naslikao William Powell Frith. Drama i tematska napetost ovog djela krije se u modnim znakovima vremena. Na tom platnu uspostavljen je kontrast između estetske odjeće na lijevoj i desnoj strani, sa kitnjastom odjećom kao paradigmom



YOKO ONO
CUT PIECE, 1964.

negativnog u centru kompozicije. Stoga je i pokušaj futurista, osobito Giacoma Balle, tek jedan u nizu pokušaja kao što su Bloomer-kostimi, aktivistički elaborati Alice Bunker Stockham ili umjetničke nošnje Prerafaelitskog bratstva, koji su htjeli odjeću učiniti praktičnom i udobnom.

Nakon Poiretove reinterpretacije orijentalnih kostima i revolucionarne promjene koju su izazvale njegove kreacije sa turbanima, džilbabima i tunikama – kada je već bilo izvjesno da je zvanično započela historija modernog odijevanja – u umjetnosti je bio moguć jedan novi kritički ton upućen modi i odijevanju.¹¹ Taj vremenski period podudara se sa razvojem ideje nadrealizma, a duh vremena u dobroj je mjeri bio određen modnom

industrijom i fotografijom, gdje je tijelo igralo važnu ulogu fetišiziranog i izmanipuliranog objekta.¹² U posvemašnjem modnom zanosu, a zahvaljujući prvenstveno modnoj industriji u porastu i medijima koji su je pratili, tijelo kao pozornica odjevne senzacije bilo je izloženo masovnoj eksploataciji. Umjetnici tog vremena u tijelu prepoznaju snažan potencijal za vršenje eksperimenta u kojem se ono koristi kao medij nadrealističkih ideja. Tijelo postaje subjekt intenzivnih pogleda: raščlanjeno, fragmentirano, oskrnavljeno i erotizirano u istraživanju psihološke, sociološke i seksualne problematike.¹³ Interes umjetnika za metaforičko značenje manekenske lutke raste, uslijed čega se teži redefiniranju značaja tijela kao ključnog medija modnog fetišizma. U takvom kontekstu moguće je interpretirati



JOSEPH BEUYS
ODIJELO OD FILCA // FELT SUIT, 1970.

neke od uradaka multimedijalnog umjetnika Mana Raya. Uz intenzivnu analizu značaja ljudske figure i modne lutke, Man Ray se u radovima *Le cadeau* (pegla) i *L'enigme d'Isidore Ducasse* (šivaća mašina umotana u komad platna) izravno referira na pomagala odjevne industrije. Umjetnik ih razlaže, redizajnira i nanovo interpretira u duhu novog shvatanja i percepcije mode i odijevanja. Takav inventivan pristup, korištenje *readymadea* i preoblikovanje predmeta iz svakodnevne upotrebe u skladu je sa povijesnim značajem mode s početka 20. stoljeća u dekadama poznatim kao *Belle Époque* i *zlatne dvadesete*.

Spektar radova, od minijaturnih *Stoffplastik* Hansa Arpa i Sophie Taeuber-Arps sve do složenih kostima Oskara Schlemmera za *Trijadski balet* iz

1926. godine, referentan je zbog svoje idejne strukture. Prvi se bavi osnovnim formama kroz direktno suočavanje sa materijalima korištenim u modi, a drugi izražajnom snagom platna, boje i oblika viđenih u formi ljudskog odijela. Ono što ih objedinjuje jeste oblikovni jezik i želja avangarde da se umjetnost prezentira u neočekivano novom materijalu.¹⁴

DRUGA POLOVINA 20. STOLJEĆA

U drugoj polovini 20. stoljeća stvari će poprimiti drugačiji karakter, a odgovor na pitanje „postoje li primjeri koji ukazuju na uticaj mode na područje savremene umjetničke produkcije“ postajace sve jasniji.¹⁵ Tehnološki i društveni razvoj, uvođenje novih umjetničkih praksi, ali i razvoj odjevne i modne industrije u periodu poslije Drugog svjetskog rata, rezultirali su novim oblicima simbioze umjetnosti i odjevnih znakova. Pluralizam umjetničkog izražaja u okvirima postmoderne, zasnovan na iskustvima rane avangarde i *readymadea*, otvorio je nove perspektive u kojima odjeća ili odjevna simbolika postaju novo područje koncipiranja umjetničkog djela. Razvoj evropske umjetnosti u drugoj polovini 20. stoljeća odgovara općim potrebama društva koje je obrazovano, emancipirano i informirano. Umjetnost postaje misaonija i angažovanija kroz redefiniranje tradicionalnih vrijednosti i napuštanje iscrpljenog estetskog obrasca lijepo/ružno.

Nezaobilazan trenutak u tom kontekstu je performans i dokumentarni video rad Yoko Ono *Cut Piece* iz 1964. godine, održan u Japanu, a godinu dana kasnije u Carnegie Hallu u New Yorku. Odjeća ovdje preuzima ulogu robovanja u kontekstu složenih ali aktualnih pitanja rodnog identiteta. Interaktivno uključivanje publike u rezanje odjeće do potpunog ogoljenja tijela predstavlja uspješan spoj aktivizma i umjetnosti, a odjeća je u tom smislu barijera koju je bilo potrebno srušiti. Rad se lako smješta



LUCY ORTA
IZBJEGLIČKA ODJEĆA // REFUGE WEAR - HABITENT, 1992.



MELLA JAARSMAN
REFUGE ONLY, 2003.

u kontekst vremena u kojem se sve aktivnije zauzimalo za ravnopravnu ulogu žene u svim segmentima društva. U toj gesti umjetničkog oslobađanja od odjeće moguće je prepoznati i određene epohe iz povijesti odijevanja i mode u kojima je žena bila bukvalno zarobljena. Dovoljno je sjetiti se poželjne S-krivine i korzeta na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, te brojnih bezuspješnih apelirajućih pokušaja da se žena iz njih oslobodi.

Dok bi takva umjetnička praksa mogla biti označena kao hedonistički odgovor na hedonističke probleme, *Odiјelo od filca* (1970.) njemačkog umjetnika Josepha Beuysa preuzima duhovna značenja i ukazuje na procese alhemijskog preobražaja. Inspiriran teozofijom Rudolfa Steinera, Beuys je ličnu preobrazbu artikulirao jezikom umjetnosti. Sa druge strane, potaknut ličnim iskustvom iz Drugog svjetskog rata, kada se kao ranjenik našao u rukama dobroćudnih Tatara, Beuys je ostao poznat po uspostavljanju umjetničke doktrine u kojoj svaki materijal i njegovo svojstvo posjeduju zasebno značenje. U tom

pravcu filca i odijelo referiraju na toplotna svojstva i prijeku nuždu njihove primjene kroz simboliku primarne funkcije svakodnevnog odijevanja.¹⁶ Beuys, koji je i posredstvom ličnog odijevanja ukazivao na svijest o proširenom značenju odjevnih znakova, sa odijelom od filca elaborira fenomen proširenog pojma umjetnosti (*erweiterter Kunstbegriff*).¹⁷ Odiјelo od filca je rađeno prema uzoru jednog od umjetnikovih odijela koja prema detaljima revera i okovratnika odgovaraju modnoj slici iz šezdesetih godina 20. stoljeća. Svojim grubim materijalnim i suzdržanim estetskim karakteristikama, Beuysovo odijelo je izravna kritika upućena modernom čovjeku koji svoj svijet gradi na beskrupuloznom materijalizmu i hedonizmu, zapostavljajući sistem duhovnog organizma.

Za razliku od Beuysa, koji kritiku na račun mode ispoljava tek usput, fokusirajući se ipak na duhovne vrijednosti i terapijsko ozdravljenje njemačke nacije poslije Drugog svjetskog rata, umjetnica Jana Sterbak ideju izravno usmjerava na problematiku savremene mode.



LUCY ORTA
IZBJEGLIČKA ODJEĆA // REFUGE WEAR, 1998.

Rad *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* iz 1987. godine referira na složeni problem nastao u drugoj polovini 20. stoljeća s obzirom na percepciju ženskog tijela u svijetu mode kao ispraznog konzumerskog objekta. U prizmi tog rada nemoguće je zaobići činjenice koje su odjeću transformirale u modu, određivši time razvojni put njene mas-medijske spektakularizacije. Neke od pojava s kraja 1950-ih i 1960-ih i danas određuju paradigmu djelovanja i funkcionisanja na međunarodnoj modnoj sceni. Znamenita lutkica *Barbie* rođena je 1959. godine i čak danas predstavlja simbol američke kulture koja djevojčicama diljem svijeta služi kao uzor poželjnog izgleda. Kritičari odavno ukazuju da *Barbie* svojim antropometrijskim karakteristikama djevojčicama prezentira potpuno pogrešnu sliku o tome kako trebaju izgledati. U tom smislu, korisno je sjetiti se medijske oluje koju je pokrenula modna ikona Twiggy šezdesetih godina 20. stoljeća. Ona je ostala zapamćena kao prvi međunarodno poznati supermodel, a ta praksa proizvodnje novih ženskih modnih lica u punom je jeku i danas. Modna mašinerija



KOSUKE TSUMURA
HOW TO USE FINAL HOME, 1994.

nemilosrdno artikulira određene obrasce koji već nekoliko decenija imaju svoj rezultat i u patologiji. Statistike ukazuju na porast broja mladih djevojaka sa poremećenim prehrabnim navikama, što je poznato kao bulimija i anoreksija, a koje nastaju kao rezultat frustracije sa onim što se kroz medije nameće kao poželjan „look“. Jana Sterbak fenomenu odijevanja prilazi i u nekoliko drugih radova, propitujući uvijek odnos odjeće, tijela i okoline, sa naglaskom na kritičkim pitanjima o čovjekovom položaju u kontekstu zamršenih društvenih vrijednosti. U tom nizu moguće je pobrojati još nekoliko radova umjetnika iz šireg umjetničkog konteksta, koji tematiziraju društveni položaj žene, ali se isto tako kritički odnose prema simbolima konzumerizma i politike. Umjetnici se zanimaju za pojam slike, propitujući pritom na koji način znakovi mode i odijevanja mogu djelovati u svijetu umjetnosti. Radi se o umjetnicima kao što su Rosemarie Trockel, Erwin Wurm, Marcel Broodthaers, May Mohr, John Armleder, ali i Michelangelo Pistoletto, Jan Fabre, Wiebke Siem i drugi.



JANA STERBAK
FLESH DRESS FOR AN ALBINO ANORECTIC, 1987.

KATAKLIZMIČNA ISKUSTVA S KRAJA 20. STOLJEĆA

Sve veći razdor između zahtjevnog *haute couture* i profanog *prêt-à-porter* tokom 20. stoljeća, radikalna komercijalizacija odjevne industrije te na koncu i vulgarna globalizacija, rezultirali su novim poretkom u svijetu odijevanja i mode. Pad Berlinskog zida, postsocijalističke tranzicije i balkanski ratovi ukazali su na čovjekovu ranjivost na pragu 21. stoljeća. Razbijena je idolatrijska uobrazilja o neranjivosti i bezgrješnosti evropskog modernog društva. Migracije stanovništva sa Istoka na Zapad, kao i veliki broj izbjeglica sa prostora urušene Titove Jugoslavije, senzibilizirali su svjetsku javnost, a zapadnu civilizaciju indicirali kao fragilnu. U takvom socio-političkom kontekstu nastaje interes za bavljenje drugačijim modnim kreacijama koje utilitarnost potiskuju u drugi plan, ukazujući



NERMIN DURAKOVIĆ
1350 POINTS COLLECTION, 2010.
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

angažovano na srž problema. Britanka Lucy Orta, kao jedna od najznačajnijih umjetnica koje u kontinuitetu obrađuju, propituju i analiziraju navedene fenomene odjeće, upućuje na nužnost proširenja definicije uloge odjeće u našem društvu.¹⁸ U periodu njenog djelovanja nastaju prva dizajnerska rješenja *Refuge Wear – Habitent* (1992.) od materijala od kojih se proizvode šatori za kampovanje. Nakon toga slijedi niz radova sličnih intencija, *Refuge Wear – City Interventions* (1993–1998.), gdje je ona, sa pragmatičnom dizajnerskom logikom, kreirala niz atraktivnih i društveno senzibilnih radova. Naizgled funkcionalni, ovi radovi impregnirani su nabojem simboličkog, pri čemu su realna funkcionalnost i aspekt estetskog transponirani u domen utopijskog. Ovakav slijed razvoja odjeće – i moguće odjeće koja to u stvarnosti nije – neminovno je promatrati kroz društveno-



BOJAN ŠARČEVIĆ
 OMILJENA ODJEĆA NOŠENA DOK SU ONA ILI ON RADILI
 // FAVOURITE CLOTHES WORN WHILE SHE OR HE
 WORKED, 1999.
 76 ARTIKALA ODJEĆE // 76 CLOTHES-PIECES
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA I KOLEKCIJE HAUBROCK BER-
 LIN // COURTESY OF THE ARTIST AND KOLLECTION
 HAUBROCK BERLIN

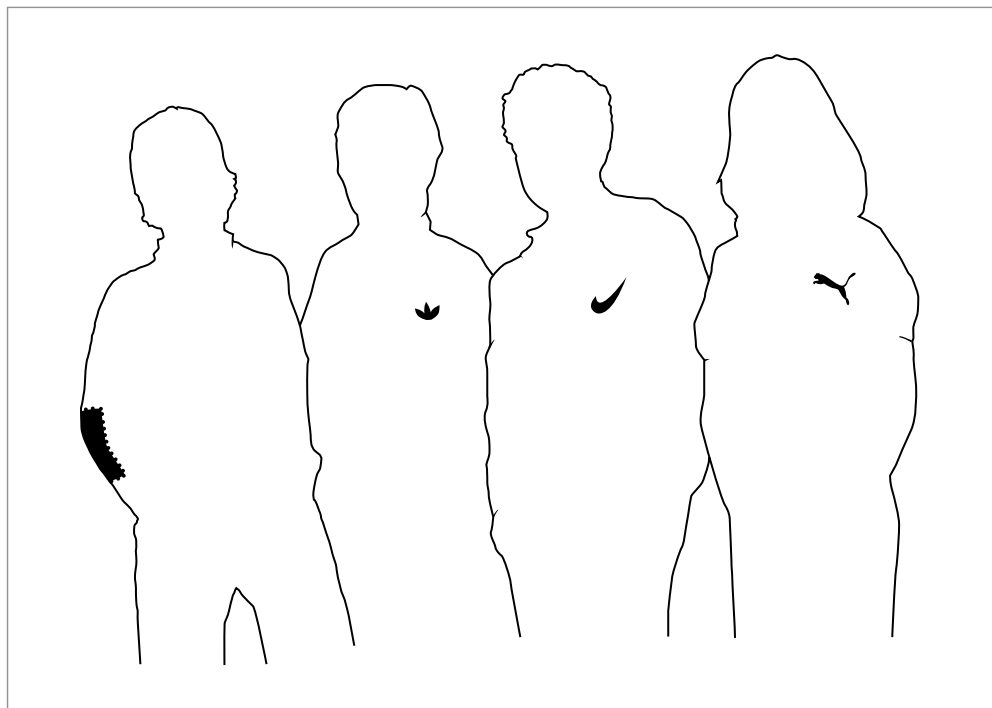


SANDRA DUKIĆ
 JA SE STRAHA BOJIM //
 I AM AFRAID OF FEAR, 2012.
 TEKSTILNA INSTALACIJA //
 TEXTILE INSTALATION; 1,30 x 30 CM
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE //
 COURTESY OF THE ARTIST

politički kontekst vremena u kojem nastaje. Radikalizacija društvenih okolnosti tokom devedesetih godina 20. stoljeća kulminiraće na samom početku novog milenija neviđenom akcijom rušenja Svjetskog trgovačkog centra u New Yorku. Svijet se polarizira u dvije struje i počinju velike invazije i ratovi u Afganistanu, Iraku, Pakistanu, Libiji, Siriji i Jemenu. Militantni blokovi jačaju, a ratovi počinju jedan za drugim. Nizozemska umjetnica sa adresom u Indoneziji, Mella Jaarsma, pokriva područje novih kriza tako što odjevnu funkcionalnost smješta u novonastali politički kontekst. Njena odjevna rješenja su u realnosti nefunkcionalna, ali sa druge strane progovaraju snagom metafore. Ratnik, izbjeglica ili ideolog – neke su od figura

koje umjetnica odijeva u svoje simbolične kreacije. Utopijska odjevna rješenja koja nastaju u kriznim područjima, kako bi istovremeno apelovala na radikalizaciju društvenih prilika u svijetu, ukorijenjena su u strukturu lokalne tradicije, rituale, ishranu i jezik.

No neke krize nastaju uslijed prirodnih nepogoda. Odjevni model japanskog dizajnera Kosukea Tsumure veže se za tradiciju japanskog modnog dizajna, čiji protagonisti su Issey Miyake, Junya Watanabe, Jun Takahashi i Rei Kawakubo, dok je njegovo konačno ishodište vanredno stanje i kataklizma.¹⁹ *Final Home* i uputstvo za korištenje svjedoče o jednoj specifičnoj svijesti japanskog čovjeka koja se



SEAD MUJIĆ
IZ SERIJE CRTEZA *ESENCIJE* // FROM THE SERIES OF SKETCHES *ESSENCES*, 2004.

razvija sve od sjećanja na atomske katastrofe Hiroshime i Nagasakija 1945. pa do modernih kataklizmi uzrokovanih cunamijem iz 2011. godine. „Kada pojedinac izgubi svoj dom, jedino što ga još štiti jeste odjeća.“²⁰

ZAKLJUČAK

Pored radova sa izložbe *Odjeća kao simbol identiteta*, u lokalnom umjetničkom kontekstu moguće je nabrojati i druge radove koji se u formalnom ili idejnom aspektu koriste elementima odijevanja. Uz imena umjetnika zastupljenih na izložbi, vrijedi spomenuti i druge naše umjetnike čiji radovi obrađuju navedeni problem, a to su: Bojan Šarčević, Nermin Duraković, Sandra Dukić, Sead Mujić, Anur, Irma Markulin, Alma Suljević i Azra Akšamija. Raspon tema u radovima u kojima se koriste znakovi

odijevanja i mode dosta je širok. Od mističnih pitanja života, smrti i bitka, preko široke lepeze utjelovljenja različitih identiteta (rodni, dobni, nacionalni) i pitanja socio-političkog konteksta, sve do kritičkog propitivanja uloge mode i odijevanja u modernom svijetu – radovi bosanskohercegovačkih umjetnika lako se uklapaju u obrasce i pobrojane primjere iz šireg umjetničkog konteksta. U toj lepezi odjevnih znakova prepoznaju se osnovne karakteristike bosanskohercegovačke zbilje. Odjeća sublimira naslage vremena koji se već stoljećima talože u suštinski kôd ove sredine. Ona je artefakt u kojem se susreću prostor i vrijeme, a koji snagom svoje poruke progovara o specifičnostima ove sredine. Odjeća nesumnjivo i dalje ostaje element širokog interpretacijskog polja sa najrazličitijim značenjskim mogućnostima.



ALMA SULJEVIĆ
SUBVERZIVNA AKCIJA NA OTVARANJU IZLOŽBE *ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA*, GRADSKA GALERIJA BIHAĆ //
SUBVERSIVE ACTION AT THE EXHIBITION OPENING *CLOTHING AS A SYMBOL OF IDENTITY*, CITY GALLERY BIHAĆ,
2011.

BILJEŠKE

- ¹ Na ovom mjestu korisno je pomenuti nekoliko međunarodnih izložbenih projekata koji se bave odnosom umjetnosti, odijevanja i mode: *Avantgarderobe: Kunst und Mode im 20. Jahrhundert* (Kunstmuseum, Wolfsburg, 6. 3. – 6. 6. 1999.); *Untragbar. Mode als Skulptur* (Museum für Angewandte Kunst, Köln, 14. 7. – 6. 9. 2001.); *Schnittpunkt, Kunst und Kleid* (Historisches Museum, St. Gallen, 2. 9. 2006. – 7. 1. 2007.); *Aware: Art Fashion Identity* (Royal Academy of Arts, London, 2. 12. 2010. – 30. 1. 2012.); *Art & Fashion. Zwischen Haut und Kleid* (Kunstmuseum, Wolfsburg, 5. 3. – 7. 8. 2011.); *Reflecting Fashion – Kunst und Mode seit der moderne* (Mumok, Beč, 15. 6. – 23. 9. 2012.).
- ² „Različiti pristupi, sociologijski, psihoanalitički, estetički, simbolički, strukturalistički, semiotički, paralingvistički, informatički, otkrili su u modnom odijevanju crte koje su se ubrzo pokazale kao maske iza kojih se i dalje prikriva tajanstveno lice mode.“ Milan Galović, *Moda – zastiranje i otkrivanje*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001., str. 7.
- ³ Slojevitost značenja i tumačenja odjevnog znaka moguće je pronaći i u kur'anskom ajetu s početka ovog teksta (*Kur'an*, 7:26, prijevod: Besim Korkut).
- ⁴ „Ona (moda) živi u jednoj postojanoj trojnoj konstelaciji sa čovjekom i prostorom.“ Gertrud Lehnert, *Zeichen oder Verkleidung. Modemacht Leute, macht Raum, macht Mode*, predavanje održano 10. 5. 2010. u Gasteig (Black Box), München.
- ⁵ Gabi Scardi, „The Sense of Our Time“, u: *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010., str. 13.
- ⁶ Osim jedanaest bosanskohercegovačkih umjetnika, na izložbi je predstavljen i rad hrvatskog umjetnika i modnog dizajnera Silvija Vujičića.
- ⁷ Grazietta Butazzi, „Moda: umjetnost, povijest, društvo“, u: *Moda – povijest, sociologija i teorija mode*, Školska knjiga, Zagreb 2002., str. 51.
- ⁸ Alice Mackrell, *Art and Fashion. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, Batsford, London 2005.
- ⁹ Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, Rizzoli, New York 1987.
- ¹⁰ „Od svih nadrealističkih umjetnika, pitanjima odjeće i mode naj snažnije se bavio Salvador Dalí (1904.–1989).“ Yvonne Schütze, *Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts unter sozialtheoretischer Perspektive* (neobjavljeni doktorski rad obranjen na Bergische Universität-Gesamthochschule Wuppertal 1998. godine), <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-310/d059801.pdf>, str. 83.
- ¹¹ Holly Price Alford i Anne Stegemeyer, *Who's Who in Fashion*, Fairchild Books, New York 2010., str. 300.
- ¹² A. Mackrell, *Art and Fashion*.
- ¹³ Ghislaine Wood, *The Surreal Body. Fetish and Fashion*, V&A Publications, London 2007.
- ¹⁴ Sven Drühl, „Verstrickungen“, u: *Kunstforum International*, br. 141 (tematski broj *Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex*), juli–septembar 1998, str. 173–183.
- ¹⁵ Ibid., str. 173.
- ¹⁶ „Ne misli se samo na fizičku toplotu (...). Tačnije, mislim na potpuno drugu vrstu toplote, odnosno duhovnu ili evolutivnu toplotu ili početak evolucije.“ Joseph Beuys, citat preuzet iz sinopsisa o umjetnicima u: *Aware: Art, Fashion & Identity*.
- ¹⁷ Više o tome vidi u: *Joseph Beuys-Tagung*, ur. Volker Harlan, Dieter Koepplin i Rudolf Velhagen, Wiese, Basel 1991.
- ¹⁸ Lucy Orta, „Questioning Identity“, u: *Aware: Art Fashion Identity*, str. 33–39.
- ¹⁹ Irfan Hošić, „Moda nakon cunamija“, u: *Dani*, br. 725, Sarajevo, 6. 5. 2011., str. 67–69.
- ²⁰ Kosuke Tsumura, citat preuzet iz: *Future Beauty. 30 Jahre Mode aus Japan*, Prestel, München, London, New York 2011., str. 86.

IRFAN HOŠIĆ, PHD
AUTHOR OF THE EXHIBITION

- *We have provided you with garments to cover your bodies, as well as for luxury. But the best garments are the garments of righteousness.*

(Qur'an)

INTRODUCTION

The exhibition *Clothing as a symbol of identity*, set up at the City Gallery in Bihać as part of the symposium with the same name, explores the area which creates a drift from the traditional understanding of clothing as an exclusively textile or apparel technology problem. The exhibition is the result of an objective need for the perception of clothing as an exclusive product of a mechanical, chemical or clothing line, to be redefined and placed in the recent social trends. Its goal is to expand the framework of the study of clothing and textiles in the Bosnian scientific context and to take a critical position in the field of theoretical discourse in the direction of redefining the established and conventional benchmarks. Numerous publications, critical reviews and analyses, exhibitions and curatorial projects, new departments at academic institutions, as well as recent developments in the international political scene in which clothes and their new meaning are at the main place and represent the pledge of current topics in the broadest social context.¹ Interpretation of apparel, clothing symbols and fashion as sociological, cultural, political or artistic problems, highlights the necessity of relocation of the traditional positions and opening the new chapters.²

Besides the utilitarian and the aesthetic aspect, there are more and more indications of the importance of clothing as an important medium in the articulation of individual and collective identity.³ It is an integral, even indispensable, part of the human organism – clothing is human's subsidiary organ without which social life would be unthinkable. It is the aestheticized costume behind which a real human's face is successfully hidden, and in this respect, it serves as a mediator between an individual and society. Situated between the individual body and joint environment, clothing bridges the gap between that which a person is and what he or she wants to be.⁴ At this level, clothing is a barrier with two-way meaning. At the same time, while protecting the individual from outside influences, clothing is a certain limit to which an individual determines his or her place in relation to society. Clothing is a „mask and costume, it is the area where you face the others, the element of recognition or discrimination.“⁵ In the last decade, which has culminated in several European countries banning the wearing of traditional Muslim face coverings, it is quite clear that the sociological aspects of clothing and fashion has radicalized to unexpected limits. Such a socio-political context seems to be ideal for the study of the aforementioned issues.

Hence, the objective of the exhibition, *Clothing as a symbol of identity*, is the possible courses of action in which the extended meaning of clothing and clothing symbols play an important role. Moreover, probing

the concept of identity in the vocabulary of contemporary art, and through clothing and its symbolism, is a primary focus. The approach to this problem is determined by the trinity of art-clothing-identity, which articulates a fictional space on the three levels. In such a correlation of these concepts and their mutual relationship, there are some critical issues nowadays: firstly, a wide range of interpretation of attitudes and perceptions connected to the notion of identity; secondly, the importance of new clothing elements in the modern world of fashion and spectacle, and its expansion into political or legal areas; and thirdly, the importance and representation of a clothing symbol in contemporary artistic vocabulary of artists from the wider and narrower context of art. Looking through the three layers, a new system of signs is identified, which imposes new meanings to the phenomenon of dressing. Besides that dressing, technology of clothing or wardrobe clothing becomes a symbol of artistic expression, while elaborating the phenomenon of identity in its widest range, these elements suggest a new aura, which has moved functional and aesthetic aspects of clothing into the background. It is a layered issue on real and fictional levels, starting from the primary, i.e., the utilitarian aspect of clothing and clothing symbols, and through the aesthetic, it is experiencing a radical transformation at the symbolic level. While in the 20th century, clothing sublimated the conception of a new time, enthusiasm and style pluralism, at the beginning of the 21st century, it became the bearer of scary and alarming messages. Sociology of clothing in the last century interpreted the clothing phenomenon only at the aesthetic level. Due to certain changes in the social field, media exploitation, and the rapid globalization in the new view of the world, a developmental line of clothing and fashion, which took place at the

morphological level, was completed, with the focus ultimately shifted to the symbolic aspect. This hierarchical permutation of a clothing symbol is interesting in the fact that it points to its sociological complexity and the large range that determines the new meanings of clothing in general social perception today. Therefore, this exhibition may be a possible stimulus for thinking in that direction, and certainly not the exhaustive and comprehensive review of an artistic phenomenon in the framework of Bosnian art.

EXTENDED MEANING OF CLOTHING AND FASHION

At the exhibition *Clothing as a symbol of identity* in Bihać, inventive positions and attitudes of several Bosnian artists masterfully delve into the depths of the autonomous reality of everyday clothing symbols.⁶ By decomposition of regular clothing vocabulary, the average perception of clothing, as a utilitarian means to protect the human body from external influences, is expanding. Therefore, clothing demonstrates new power – namely, the strength of its complexity – as it leaves the usual framework of the textile/clothing/fashion design and enters the field of art. The fiction with which clothing develops its forms in the field of fashion through art reaches a new level, which allows artists to envision things in a radically different way. Clothing becomes the starting point for the experiment and the subject of sociological laboratory research. The papers in which clothing is affected with a new meaning at the beginning of the 21st century are imbued with a unifying idea that, although cynical, is ultimately shocking and frightening. In terms of execution, technical diversity connects them; from the performances, art installations, objects and sculptures, through illustrations, drawings, photos, up to the finished garment solutions structured on the production model

by the doctrine *prêt-à-porter*. Reviews of this kind, seen through the exhibition *Clothing as a symbol of identity*, suggest that the interaction between clothing and fashion, visual culture and theoretical practice can affect the aesthetics of Bosnian contemporary art, but also the development of the perception of clothing and fashion practice in the middle of the decade that follows. With this, designing, creating, sewing, knitting, dressing, carrying, and presenting wardrobe clothing becomes an end in itself in the artistic planning, and the sovereign artistic mark, i.e., a metaphor of a new social reality.

Without any doubt, the local and global socio-political context favors those tendencies which give new meanings to clothing. The radicalization of social reality, and the media indoctrination that stratifies society into groups and subgroups based on the model of political, cultural, national, ethnic, ideological, denominational, gender, sexual or other affiliation, has become a paradigm for determination of identity. The works of artists presented at this exhibition highlight a few areas which, by the means of clothing and clothing symbols, indicate the specific understanding and commitment to an idea. While they reflect the relationship between the physical body coverage and the constructed reality of individual or collective identity through the context in which we live, these works emphasize the presence of invisible boundaries. Clothing thereby becomes a generator of latent segregated logic. It becomes a political weapon to impose certain ideas and dominance over „others“. Ultimately, there is a danger in clothing that is not encoded in its essence. It ignores its primary function and utility, and becomes a means of channeling and mass manipulation.

CLOTHING, FASHION, ART

The luxury that clothing and fashion rightfully garners is the epithet, „the other human skin“. As a certain upgrade of natural condition of the body, clothing is the area of countless creative possibilities that an individual can, with the power of imagination, imagine things differently. At this level, clothing, and in extreme scenarios, fashion, uses art as doctrine. The new sensibility to clothing appears with „a powerful merchant class“ which occurs with „general economic growth as early as 1330-1350“.⁷ Although the possibility of closer relationships between clothing and art was established even then, in its entirety and with the significant accentuation, it would be articulated only in the 20th century.⁸ However, it is worth mentioning that artists like Jacopo Bellini, Antonio del Pollaiuolo and Antonio Pisanello, not only used the fashion of the time in their paintings, but were also the designers of garments and textile.

When it comes to modern European fashion, the cooperation between the famous fashion designer Paul Poiret and photographer Man Ray is considered to be the first such case in the art of the 20th century. For the cover of the magazine *La Revolution surréaliste* in 1925, Man Ray photographed the doll dressed in Poiret creations. This relationship deepened in the era of Surrealism as „metaphor and meaning of fashion is the very essence of surrealist visual vocabulary“.⁹ On this track, it is necessary to observe the collaboration of fashion designer Elsa Schiaparelli with the protagonist of the French Surrealist Salvador Dalí.¹⁰ Coco Chanel designed wearable clothes for a new and emancipated woman, and Schiaparelli designed creations collaborating with artists of her time.

While the clothing industry was inspired by art

to their mutual benefit, although retaining the basic assumptions of utilitarian design in the field of art, utopian ideas were developed in which clothing and fashion were the bearers of artistic message. The futuristic manifest of male clothing, which was proclaimed by Giacomo Balla in 1913, was a direct attack on the clothing and fashion of the time. The manifest contained the intention of development and design of futuristic clothes. Balla argued for the clothes to be practical, dynamic, asymmetric, aggressive, shocking, energetic, violent and flying. Drafts and ready solutions, which occurred between 1913 and 1918, are a top example of systematic and critical inquiry into the development of fashion in the era of its crisis. This criticism, which was articulated by Giacomo Balla through the comprehensive manifest of Futurism, has to be considered in the context of the various attempts of reformation of clothing in the second half of the 19th and early 20th century due to the need to revise the norms and standards of clothing that affected health. Another group of like-minded artists was affirming the ideas of the reform of Victorian-period clothing, and those were the English Pre-Raphaelites. The medium of painting art served to highlight their fashion vision, which in their working period was limited to the narrow circle of family and friends. A striking example that highlights the problem of clothing is sublimated in the satirical canvas, *A Private View at the Royal Academy, 1881*, in 1883, which was painted by William Powell Frith. Drama and thematic tension of this work lies in the fashion symbols of that time. On this canvas, a contrast is set up between the aesthetic clothes on the left and the right sides, with ornate clothes as a negative paradigm in the center of the composition. Therefore, the attempt of the futurists, especially Giacomo Balla, was just one of many attempts, such as Bloomer-costumes, activist elaborations by

Alice Bunker Stockham or artistic costumes of the Pre-Raphaelite fraternity, to make clothes comfortable and practical.

After Poiret's reinterpretation of oriental costumes and revolutionary change that caused his creations with turbans, jilbabs and tunics, when it was already clear that modern history of clothing officially began, a new critical tone toward fashion and clothing was possible in art.¹¹ That period coincides with the development of the idea of Surrealism, and the spirit of the time was in good measure determined by fashion industry and photography, in which the body played an important role as a fetishized and manipulated object.¹² In the overall fashion enthusiasm, and primarily due to the rise of the fashion industry and the media that followed it, the body as a stage of clothing sensation was exposed to massive exploitation. The artists of that time recognized a strong potential in the body to perform an experiment in which it is used as a medium of surrealist ideas. The body becomes the subject of intense gaze: decomposed, fragmented, desecrated and eroticized in the study of psychological, social and sexual issues.¹³ The interest of artists for the metaphorical meaning of the modeling doll grows, causing an attempt to redefine the importance of the body as the key medium of fashion fetishism. In this context, it is possible to interpret some of the works of multimedia artist Man Ray. With an intensive analysis of the importance of a human figure and a fashion doll, Man Ray, in the works of *Le Cadeau* (an iron) and *Lenigma d'Isidore Ducasse* (a sewing machine wrapped in a piece of cloth), referred directly to the equipment of the clothing industry. The artist clarifies, re-designs and re-interprets them in a spirit of understanding and perception of fashion and clothing. This innovative approach, the use of *readymade* and reshaping the objects for everyday use, is

in accordance with the historical significance of fashion in the early 20th century, in the decades known as *The Belle Époque* and *Golden Twenties*.

The set of works, from the miniature *Stoffplastik* by Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp to the complicated costumes by Oskar Schlemmer for *Triad ballet* in 1926, is referent due to its conceptual structure. The first deals with the basic forms through direct confrontation with the materials used in fashion, and the other through the expressive power of fabric, color and shapes seen in the form of human suits. What unites them is the formal language and a desire of the avant-garde to present the art in an unexpected new material.¹⁴

SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

In the second half of the 20th century, fashion and art would assume a different character, and the answer to the question; „Are there any examples that show the influence of fashion on the field of contemporary art production?“ would become clearer.¹⁵ Technological and social development, introduction of new artistic practices, but also the development of the clothing and fashion industry in the period after the Second World War, resulted in new forms of symbiosis between the art and clothing of characters. Pluralism of artistic expression within the postmodern, based on the experiences of the early avant-garde and the *readymade*, opened new perspectives in which the symbolism of clothing, or clothing itself, become a new area of designing artwork. The development of European art in the second half of the 20th century corresponds to the general needs of a society that is educated, emancipated and informed. Art becomes more reflective and engaged through redefinition of traditional values and abandoning the used-up aesthetic form „beautiful/ugly“.

An inevitable moment in this context is the performance and documentary video by Yoko Ono, *Cut Piece*, in 1964, held in Japan, and a year later in Carnegie Hall in New York. Clothes here assume the role of slavery in the context of complex, but current, issues of gender identity. Interactive public involvement in cutting clothes to complete denudation of a body is a successful blend of activism and art, and clothing in this sense is a barrier needing to be brought down. Work is easily placed in the time context in which the equal role of women in all segments of society was supported to a greater extent. In this gesture of artistic liberation from clothes, the certain epochs in the history of clothing and fashion, in which the woman was literally trapped, can be recognized. Just think of the desired S-curve and corset at the turn of the 20th century and the numerous unsuccessful appeals to liberate women from them.

While this kind of artistic practice could be labeled as a hedonistic response to hedonistic problems, *Felt Suit* (1970), by the German artist Joseph Beuys, takes a spiritual meaning and points to the processes of alchemical transformation. Inspired by the theosophy of Rudolf Steiner, Beuys articulated his personal transformation through the language of art. On the other hand, prompted by personal experience in the Second World War, when he was wounded and captured in the benign hands of the Tartars, Beuys has remained famous for establishing the artistic doctrine in which each material and its properties have separate meanings. In this direction, felt and a suit refer to thermal properties and urgency of their use through the symbolism of the primary functions of everyday clothing.¹⁶ Beuys, who also by means of personal clothing pointed to the awareness of the extended meanings of clothing symbols, with the felt suit elaborates

the phenomenon of the extended term of art (*erweiterter Kunstbegriff*).¹⁷ The felt suit was made according to the model of one of the artist's suits, which by the details on the lapel and the collar apply to the fashion figure from the 1960s. With its rough material and restrained aesthetic characteristics, Beuys' suit is a direct criticism of a modern man who builds his world on unscrupulous materialism and hedonism, neglecting the system of the spiritual organism.

Unlike Beuys, who displays his critique on fashion offhandedly, focusing however on spiritual values and therapeutic healing of the German nation after World War II, the artist Jana Sterbak focused her idea directly on issues of contemporary fashion. The work, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, from 1987, refers to the complex problem that arose in the second half of the 20th century due to the perception of the female body in the fashion world as an empty object of consumerism. In the prism of this work, the fact that clothes are transformed into fashion, setting the development path of its mass media spectacularisation, cannot be avoided. Even some of the phenomena at the end of the 1950s and 1960s define the paradigm of action and function of the international fashion scene. The famous Barbie doll was born in 1959 and even today represents a symbol of American culture, which serves as a model for the desired appearance for girls around the world. Critics have long indicated that Barbie, with her anthropometric characteristics, has presented to girls a completely false picture of how they should look. In this sense, it is useful to remember the media storm that launched the fashion icon Twiggy in the 1960s. She is remembered as the first internationally-known supermodel, and this practice of producing new female faces in the world of fashion is in full swing today. Fashion machinery has

relentlessly articulated specific forms, which for several decades now result even in pathology. Statistics indicate a rise in the number of young girls with disturbing eating habits, such as bulimia and anorexia, which arise as a result of frustration with what is imposed by the media as the desired „look“. Jana Sterbak's approach to the clothing phenomenon in several other works is always questioning the relationship between clothing, body and environment, with emphasis on the critical issues of a person's position in the context of intricate social values. In this series, it is possible to mention a few more works of artists from the wider context of art that deal with the theme of the social position of women, but are also critical of the symbols of consumerism and politics. These artists, such as Rosemarie Trockel, Erwin Wurm, Marcel Broodthaers, May Mohr, John Armleder, as well as Michelangelo Pistoletto, Jan Fabre, Wiebke Siem and others, are interested in the concept of image, while questioning how the fashion and clothing symbols can act in the world of art.

CATAclysmic EXPERIENCE AT THE END OF THE 20th CENTURY

The growing rift between the demanding *haute couture* and profane *prêt-à-porter* in the 20th century, the radical commercialization of the clothing industry and, in the end, vulgar globalization, have resulted in a new world order in the clothing and fashion world. The fall of the Berlin Wall, the post-socialist transition and the Balkan wars demonstrated human vulnerability at the beginning of the 21st century. The ideological imagination of invulnerability and the sinlessness of the modern European society were shattered. Population migration from the East to the West, and a large number of refugees from the collapsed area of Tito's Yugoslavia, made the world public sensible, and indicated that Western civilization was fragile.

In such a socio-political context, an interest arose in dealing with different fashion designs that utilitarianism pushed into the background, suggesting with active engagement the core issue. The British artist, Lucy Orta, one of the most important artists who continuously processes, questions and analyzes these phenomena of clothing, suggests the necessity of expanding the definition of the role of clothing in our society.¹⁸ During her active period, the first designs, *Refuge Wear – Habitent* (1992), were made of materials from manufactured tents for camping. After that followed a series of works of similar intent, *Refuge Wear – City Interventions* (1993-1998), in which she, with a pragmatic design logic, has created a series of attractive and sensible social works. Apparently functional, these works are impregnated by symbolic intensity, with real functionality and the aesthetic aspect transposed into the domain of utopia. This sequence of clothing development – and possible clothing that is not clothing in reality – is necessary to observe in the socio-political context of the period when it was made.

The radicalization of the social circumstances in the 1990s would culminate at the very beginning of the new millennium with the unprecedented event of the destruction of the World Trade Center in New York. The world has polarized into two streams, and the great invasions and wars in Afghanistan, Iraq, Pakistan, Libya, Syria and Yemen began. Militant blocks strengthened and wars began one after another. The Dutch artist with an address in Indonesia, Mella Jaarsma, covers an area of new crises by placing clothing functionality in the newly created political context. Her clothing solutions are in reality not functional but speak with the force of metaphor. A warrior, a refugee or an ideologist are some of the figures that the artist dresses in her symbolic creations.

Utopian clothing solutions made in the crisis areas, in order to appeal to the radicalization of the social situation in the world, are rooted in the structure of local traditions, rituals, food and language.

But certain crises are caused by natural disasters. The clothing model by Japanese designer Kosuke Tsumura is linked to the tradition of Japanese fashion design, whose protagonists are Issey Miyake, Junya Watanabe, Jun Takahashi, Rei Kawakubo, while his final source is emergency and cataclysm.¹⁹ *Final Home* and instructions for its use are evidence of the specific awareness of a Japanese man, which is developed from the memories of the nuclear disasters of Hiroshima and Nagasaki in 1945 to the modern cataclysm caused by the tsunami in 2011. „When an individual loses his/her home, the only thing that still protects him/her is clothing“.²⁰

CONCLUSION

In addition to the works from the exhibition *Clothing as a symbol of identity*, in the local artistic context, it is possible to enumerate other works that in the formal or conceptual aspect use the elements of clothing. Along with the artists presented in the exhibition, it is worth mentioning our other artists whose works deal with this problem: Bojan Sarčević, Nermin Duraković, Sandra Dukić, Sead Mujić, Irma Markulin and Azra Akšamija. The range of themes of their works in which clothing and fashion symbols are used is quite wide. From the mystical matters of life, death and Being, over a wide range of different embodiments of identity (gender, age, national) issues and socio-political contexts, to the critical examination of the role of fashion and clothing in the modern world, works of Bosnian artists can easily fit into the patterns and listed examples of a wider artistic context. In this range of clothing, signs

identify the basic characteristics of BH reality. Clothing sublimated the layers of time that had been accumulating for centuries in the core code of the area. It is an artifact in which space and time meet, and the power of its message

speaks about the specific characteristics of the area. Clothing undoubtedly remains an element of a broad interpretative field with the most various semantic possibilities.

NOTES

- ¹ It is useful to mention several international exhibition projects which deal with the relationship between art, clothing and fashion: *Avantgarderobe: Kunst und Mode im 20. Jahrhundert* (Kunstmuseum, Wolfsburg, 6th March – 6th June 1999); *Untragbar. Mode als Skulptur* (Museum für Angewandte Kunst, Köln, 14th July – 6th September 2001); *Schnittpunkt, Kunst und Kleid* (Historisches Museum, St. Gallen, 2nd September 2006 – 7th January 2007); *Aware: Art Fashion Identity* (Royal Academy of Arts, London, 2nd December 2010 – 30th January 2012); *Art & Fashion. Zwischen Haut und Kleid* (Kunstmuseum, Wolfsburg, 5th March – 7th August 2011); *Reflecting Fashion – Kunst und Mode seit der moderne* (Mumok, Vienna, 15th June – 23th September 2012).
- ² „Different approaches, sociological, psychoanalytical, aesthetic, symbolic, structural, semiotic, paralinguistic, informatic, have discovered in fashion clothing the lines which soon turned up to be the masks which still cover the real face of fashion.” Milan Galović, *Moda – zastiranje i otkrivanje / Fashion – covering and unveiling*, Jesenski and Turk, Zagreb 2001, p. 7.
- ³ Layers of meaning and interpretation of clothing symbols can be found in Qur’an’s Ayat from the beginning of this text (*Qur’an*, 7:26).
- ⁴ „It (fashion) lives in a strong triple constellation with a human and space.” Gertrud Lehnert, *Zeichen oder Verkleidung. Mode macht Leute, macht Raum, macht Mode*, the class held on 10th May 2010 in Gasteig (Black Box), Munich.
- ⁵ Gabi Scardi, „The Sense of Our Time”, in: *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, p. 13.
- ⁶ Besides eleven BH artists, the work of the Croatian artist and fashion designer Silvio Vujčić was presented.
- ⁷ Grazietta Butazzi, „Moda: umjetnost, povijest, društvo” / „Fashion: art, history, society,” in: *Moda – povijest, sociologija i teorija mode / Fashion – history, sociology and theory of fashion*, Školska knjiga, Zagreb 2002, p. 51.
- ⁸ Alice Mackrell, *Art and Fashion. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, Batsford, London 2005.
- ⁹ Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, Rizzoli, New York 1987.
- ¹⁰ „Among all surrealist artists, Salvador Dalí (1904 -1989) dealt most strongly with the issues of clothing and fashion.” Yvonne Schütze, *Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts unter sozialtheoretischer Perspektive* (unpublished Ph.D. paper approved at the Bergische Universität-Gesamthochschule Wuppertal in 1998), <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-310/d059801.pdf>, p. 83.
- ¹¹ Holly Price Alford and Anne Stegemeyer, *Who’s Who in Fashion*, Fairchild Books, New York 2010, p. 300.
- ¹² A. Mackrell, *Art and Fashion*.
- ¹³ Ghislaine Wood, *The Surreal Body. Fetish and Fashion*, V&A Publications, London 2007.
- ¹⁴ Sven Drühl, „Verstrickungen”, in: *Kunstforum International*, No. 141 (thematic issue *Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-*

medialer Komplex), July–September 1998, pp. 173–183.

¹⁵ Ibid., p. 173.

¹⁶ „It's not only about physical warmth (...). Precisely, I talk about a completely different kind of warmth, i.e. spiritual and evolutionary warmth or beginning of evolution.“ Joseph Beuys, the quote taken from the synopsis about the artists in: *Aware: Art, Fashion & Identity*.

¹⁷ See more in: *Joseph Beuys-Tagung*, ed. Volker Harlan,

Dieter Koeplin and Rudolf Velhagen, Wiese, Basel 1991.

¹⁸ Lucy Orta, „Questioning Identity“, in: *Aware: Art Fashion Identity*, pp. 33-39.

¹⁹ Irfan Hošić, „Moda nakon cunamija“ / „Fashion after tsunami“, in: Magazine *Dani*, No. 725, Sarajevo, 6th May 2011, pp. 67-69.

²⁰ Kosuke Tsumura, the quote taken from: *Future Beauty. 30 Jahre Mode aus Japan*, Prestel, München, London, New York 2011, p. 86.

MAJA BAJEVIĆ

Rođena 1967. godine u Sarajevu (Bosna i Hercegovina). Živi u Parizu, Berlinu i Sarajevu.
Born in 1967 in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina). Lives in Paris, Berlin and Sarajevo.

► Rad Maje Bajević *Dressed Up* kroz jednosatni performans prikazuje proces izrade haljine i oblačenje. Pošto se na tekstilnom materijalu nalazi dezin karte SFR Jugoslavije, mjerenje, konstruisanje, krojenje, šivanje i oblačenje postaju metaforom koja opisuje jugoslovensku društveno-političku situaciju iz 1990-ih. Sa znatnom dozom cinizma umjetnica kritiku usmjerava na račun političkih elita koje su zemlju dovele do propasti i rasula. Time krojenje odjevnog predmeta „prema ličnim mjerama“ dovodi u pitanje ideju i krajnji cilj političkog procesa uzrokovanog nacionalističkim tenzijama. Procesom izrade haljine nastaje niz međusobno povezanih cjelina koje kao dokumenti svjedoče o slojevitoj interpretativnosti rada *Dressed Up*. U tom kontekstu i krojni otpad postaje nosiocem umjetničke poruke, progovarajući snagom simbolike o problemu koji umjetnica obrađuje.

The work by Maja Bajević, *Dressed Up*, through the one-hour performance, shows the process of making a dress and wearing it. Since the pattern of textile material is the map of former Yugoslavia, measurement, fabrication, cutting, sewing and dressing all become a metaphor that describes the Yugoslav socio-political situation in the 1990s. With a substantial dose of cynicism, the artist directs her criticism at the expense of the political elite who led the country to collapse and disintegration. This tailoring of clothing „by personal measures“ calls into question the idea and the ultimate goal of the political process caused by nationalist tensions. Through the dress-making process, a series of interconnected entities are produced, and they serve as the documents that witness the layered interpretation of the artist's work *Dressed Up*. In this context, even the fashion waste becomes a carrier of artistic message, expressing the power of symbolism of the issue that the artist deals with.

DRESSED UP, 1999. ►

PERFORMANCE

DETALJ (HALJINA) // DETAIL (GARMENT)

LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE, GALERIJE PETER KILCHMANN,
ZÜRICH I MICHEL REIN, PARIS // COURTESY OF THE ARTIST,
PETER KILCHMANN GALLERY, ZÜRICH AND GALLERY MICHEL
REIN, PARIS







◀ *DRESSED UP*, 1999.
 PERFORMANCE
 DETALJ (KOLAŽ) // DETAIL (PATCHWORK)
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE I UMJETNIČKE GALERIJE
 BIH, SARAJEVO // COURTESY OF THE ARTIST AND THE
 B&H ART GALLERY, SARAJEVO

▲ *DRESSED UP*, 1999.
 PERFORMANCE
 DETALJ (VIDEO ISJEČCI) // DETAIL (VIDEO STILLS)
 LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE; GALERIJE PETER KILCH-
 MANN, ZÜRICH; MICHEL REIN, PARIS; SCCA, SARAJE-
 VO // COURTESY OF THE ARTIST; PETER KILCHMANN
 GALLERY, ZÜRICH; GALLERY MICHEL REIN, PARIS;
 SCCA, SARAJEVO

JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ

Rođen 1956. godine u Prijepolju (Srbija). Živi u Sarajevu (Bosna i Hercegovina).

Born in 1956 in Prijepolje (Serbia). Lives in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina).

► U svome mahovitom zanosu prikupljanja, transformacije i dekontekstualizacije najrazličitijih predmeta, Jusuf Hadžifejzović impulsivno, britko i hrabro gradi pozamašnu grupu umjetničkih objekata u kojima dominira vokabular odijevanja. U radovima koji su prikazani na izložbi *Odjeća kao simbol identiteta* prisutan je značenjski naboj koji je lako kontekstualizirati u lokalnim društveno-političkim i historijskim okvirima. Premda je njegov umjetnički jezik lepršav i na prvi pogled brzoplet, određeni radovi utemeljeni su u ozbiljnim pretpostavkama na kojima počiva bosanskohercegovačko društvo u posljednjih 150 godina. Veselo redizajnirani fes kao *Hommage mome rahmetli dedu Osmanu*, u sklopu *Depografije Sarajevo*, ili vojne opasače sa zaštitnim psećim brnjicama, u sklopu *Depografije Banjaluka*, u suštini je moguće povezati u jednu cjelinu određenu lokalnim kontekstom. Bez imalo dvojbe, u oba slučaja odjeća postaje konstitutivni element gradnje širokog spektra različitih identiteta Zapadnog Balkana.

In his frenzied enthusiasm for collecting, transforming and decontextualizing different subjects, Jusuf Hadžifejzović, in an impulsive, brisk and brave manner, built a substantial group of art objects in which clothing vocabulary is dominant. In the works shown at the exhibition, *Clothing as a symbol of identity*, have a semantic tension that is easily contextualized in the local socio-political and historical context. Although his artistic language is breezy and rash at first sight, certain works are grounded in a series of assumptions underlying the Bosnian society in the last 150 years. Through the cheerfully redesigned fez of *The homage to my late grandfather Osman*, within *Depographies of Sarajevo*, or the military belts with protective dog muzzles within *Depographies of Banja Luka*, it is possible, in essence, to connect to a unit determined by local context. Without any doubt, in both cases, clothing becomes a constitutive construction element of the wide range of different identities of the Western Balkans.



DEPOGRAFIJA SARAJEVO - HOMMAGE MOJE RAHMETLI DEDU OSMANU // DEPOGRAPHY SARAJEVO, HOMMAGE TO MY LATE GRANDFATHER OSMAN, 2005.

PERFORIRANI FES SA PERLAMA U BOJI // PERFORATED FEZ WITH COLOURED BEADS; 20 X 30 X 25 CM

FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY: ALMIN ZRNO

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



TROFEJNA DEPOGRAFIJA BANJA LUKA // TROPHY DEPOGRAPHY BANJA LUKA, 2010.
VOJNIČKI OPASAČI, FUTROLE ZA PIŠTOLJE, BRNJICA ZA PSA // MILITARY BELTS, PISTOL CASES, DOG MUZZLE;
50 x 142 x 6 CM
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY: ALMIN ZRNO
LJUBAZNOŠČU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

TROFEJNA DEPOGRAFIJA LJUBLJANA // TROPHY DEPOGRAPHY LJUBLJANA, 1995. ►
ŽELJEZNA PERFORIRANA KUTIJA, VJEŠTAČKO KRZNO //
PERFORATED IRON BOX, ARTIFICIAL FUR; 45 x 29 x 7,5 CM
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY: ALMIN ZRNO
LJUBAZNOŠČU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



AMILA HRUŠTIĆ

Rođena 1987. godine u Zenici (Bosna i Hercegovina). Živi u Sarajevu.

Born in 1987 in Zenica (Bosnia and Herzegovina). Lives in Sarajevo.

► U vremenu rastuće modne raznolikosti i eksplozivnog pluralizma nastaje mnoštvo odjevnih obrazaca koji determiniraju individualni identitet. U seriji radova *Platonova kolekcija* mlada dizajnerica Amila Hrustić elaborira koncept geometrijski organiziranog prostora u korelaciji sa ljudskim tijelom. Uzimajući pritom neke od osnovnih likovno-kompozicionih pretpostavki kao što su kontrast, harmonija i simetrija, ali i pitanja materijalizacije, artifičnosti, organičnosti i amorfности, umjetnica stvara odjevni hibrid koji iskače iz okvira svakodnevnog odijevanja. Na taj način razgraničenje između dizajna i vizuelne umjetnosti gubi svoj smisao, a pitanje maske iza koje se skriva tajanstveno lice mode i dalje ostaje izdvojeno i neodgonetnuto. *Platonova kolekcija* je mjesto rekonstrukcije, ali i reinterpretacije mode kao dominantnog medija današnjice.

In a time of growing diversity in fashion and explosive pluralism, a multitude of clothing patterns that determine individual identity are created. In a series of works, *Plato's collection*, the young designer Amila Hrustić elaborates the concept of geometrically organized space in correlation with the human body. Making some basic painting-compositional assumptions, such as contrast, harmony and symmetry, but also questioning materialization, artificiality, limitation and amorphousness, the artist creates a clothing hybrid that stands out from the framework of everyday clothing. In this way, the demarcation between design and visual art loses its meaning and the question behind the mask that hides the mysterious face of fashion remains isolated and unanswered. *Plato's collection* is a place of reconstruction, but also of reinterpretation of fashion as the dominant media of today.



PLATONOVA KOLEKCIJA // PLATO'S COLLECTION, 2010.

KOMBINOVANA TEHNIKA // MIXED MEDIA

LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST

POSTAVKU U GRADSKOJ GALERIJI U BIHAĆU OMOGUĆIO BUTIK BELLA BIHAĆ // THE EXHIBITION DISPLAY IN CITY GALLERY IN BIHAĆ IS SUPPORTED BY CLOTHES SHOP BELLA, BIHAĆ



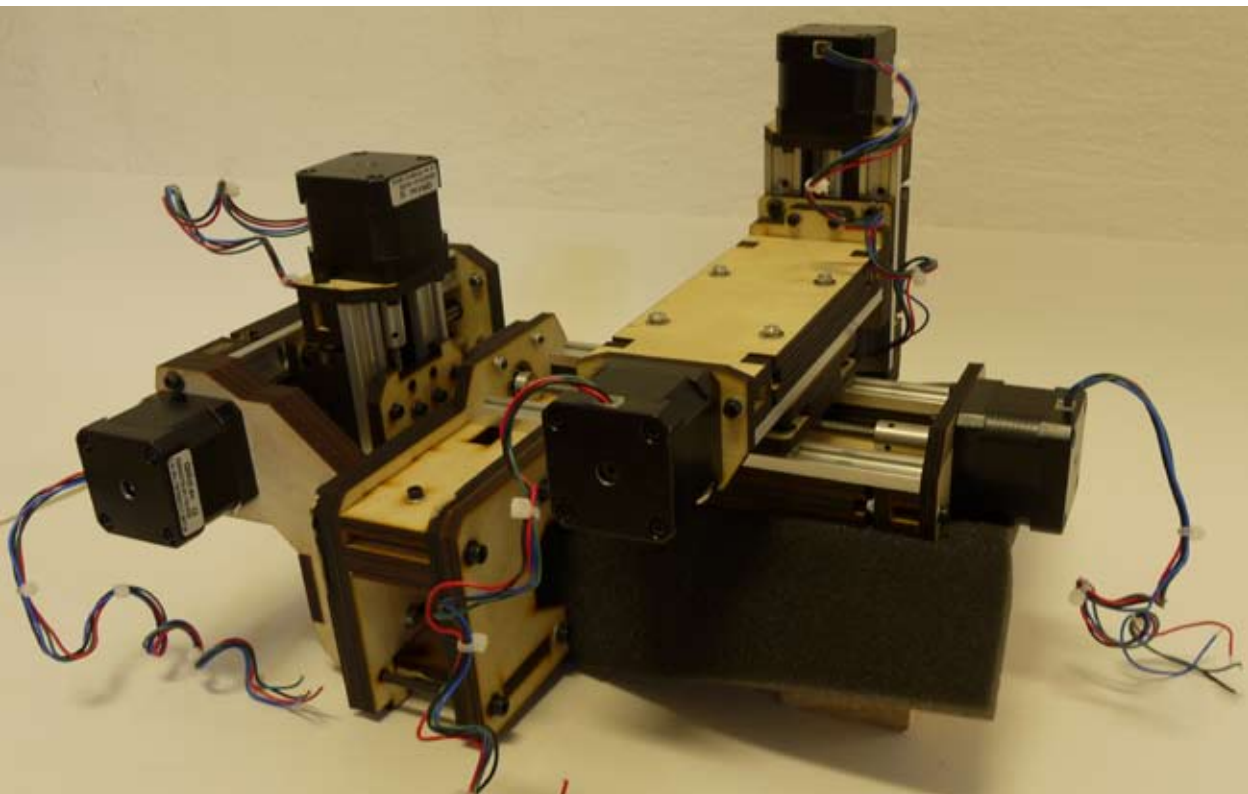
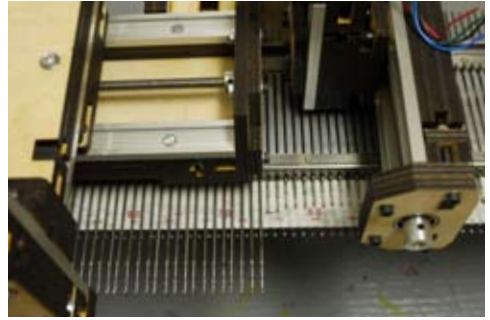
SANELA JAHIĆ

Rođena 1980. godine u Kranju (Slovenija). Živi u Škofji Loki (Slovenija) i Sanskom Mostu (Bosna i Hercegovina).
Born in 1980 in Kranj (Slovenia). Lives in Škofja Loka (Slovenia) and Sanski Most (Bosnia and Herzegovina).

► Iseljenička iskustva ljubljanske umjetnice Sanele Jahić i njeno bosansko porijeklo predmet su introvertnog promišljanja u radu *Mašina za pletenje*. Usložnjeni obrazac po kojem funkcioniše, zatim odnos *softwarea* i *hardwarea*, kao i nastanak krajnjeg proizvoda u vidu pletene slike, dodatni su znak u iščitavanju slojevitosti značenja ovog rada. Mašina za pletenje, kao neizostavna karika proizvodnog lanca tekstilne i odjevne tehnologije, svojevrsni je autoportret jer postaje nosiocem osobne poruke. Porijeklom iz Sanskog Mosta, a odrasla u Sloveniji, Sanela Jahić razvučena je između emotivnog i racionalnog, a složeni proizvodni proces tekstilnog materijala kao mogućeg dezena (ili raporta) za eventualnu izradu odjevnog predmeta ilustrativno ukazuje na isječak čiji konačni ishod još nije predvidiv. Sanela Jahić pripada ljubljanskoj umjetničkoj školi koja robotske procese i složene mašinske postupke koristi kao strukturu umjetničkog izražavanja.

The immigrant experience of the Ljubljana artist Sanela Jahić and her Bosnian origins are the subject of inward reflection in the work *Knitting machine*. The compounded form in which it operates, and the relationship between software and hardware, as well as the formation of the final product in the form of woven image, are additional signs of the stratification of the meaning of this work. The knitting machine, as an indispensable link in the chain of production of textile and apparel technology, is a sort of self-portrait because it became a carrier of a personal message. Originally from Sanski Most, and growing up in Slovenia, Sanela Jahić is stretched between the emotional and rational, and the complex manufacturing process of textile materials as potential designs (or report) for the eventual creation of the garment, illustratively points to the clip whose final outcome is not predictable. Sanela Jahić belongs to the Ljubljana arts school, which uses robot processes and complex machining processes as a structure for artistic expression.

MAŠINA ZA PLETENJE // ►
KNITTING MACHINE, 2011.
INSTALACIJA // INSTALATION:
120 x 30 x 28 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE //
COURTESY OF THE ARTIST



ŠEJLA KAMERIĆ

Rođena 1976. godine u Sarajevu (Bosna i Hercegovina). Živi u Berlinu i Sarajevu.

Born in 1976 in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina). Lives in Berlin and Sarajevo.

► Antička legenda o Filomeli i tkanju koje je proizvela u nemogućnosti da progovori o svome zlostavljanju čini se kao idealan okvir tumačenja rada Šejle Kamerić. *Crveni tepih* je rad koji naznačuje široko polje socijalnih pitanja čovjeka u njegovoj individualnosti i kolektivnosti. Premda na prvi pogled stavlja naglasak na medijsku spektakularnost i svijet filmskih/umjetničkih/modnih zvijezda – način na koji i materijal od kojeg je tepih načinjen preusmjeravaju misaono težište u drugom pravcu. Tkanjem crvenog tepiha od dijelova odjeće širi se polje interpretacije i vrši permutacija unaprijed zadanih spoznajnih obrazaca. Tkanje, kao tipično ženski zanat, pokreće misaoni mehanizam u pravcu kritičkog suočavanja sa rodnim predrasudama, dok odjeća od koje je tepih napravljen, kao simbol čovjekove zaštite i fizičkog opstanka, gubi svoje primarno značenje u mozaiku nametnutih obrazaca. Sistem novonastalih društvenih vrijednosti te različiti mehanizmi otuđenja okvir su u kojem se pojedinac utapa, a njegov identitet nestaje.

The ancient legend of Philomel and the weaving that she produced due to the inability to talk about abuse seems like the ideal framework for interpretation of the work of Šejla Kamerić. *The red carpet* is the work that signifies the wide array of social issues of a human with concern for individuality and collectivity. Although at first glance she puts emphasis on the media spectacle and the world of film/art/fashion stars, the making and the material of the carpet redirect the focus in another direction. Through the weaving of the red carpet from the parts of clothes, the field of interpretation is extended and permutation of the predicted cognitive patterns is done. Weaving, a typically feminine craft, moves the mechanism of thought in the direction of a critical confrontation with gender bias, while the clothing parts from which the carpet is made, as a symbol of protection of human and physical survival, loses its primary meaning in the mosaic of imposed patterns. The system of emerging social values and the different mechanisms of alienation represent the framework in which the individual is drowning and his identity disappears.



CRVENI TEPIH // RED CARPET, 2011.
KORIŠTENI TEKSTIL, VUNA // SECOND-HAND FABRIC, WOOL; 1 x 140 x 640 CM
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY: PHILIP FLEISCHER
LJUBAZNOŠĆU // COURTESY: GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN

MARGARETA KERN

Rođena 1974. godine u Slavanskom Brodu (Hrvatska). Odrasla u Banja Luci (Bosna i Hercegovina). Živi u Londonu i Banja Luci.

Born in 1974 in Slavonski Brod (Croatia). Grew up in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina). Lives in London and Banja Luka.

- Margareta Kern, Banjalučanka sa londonskom adresom, prepoznaje u odjeći nekoliko slojevitih značenja koja ukazuju na radost i optimizam, bilo da se radi o duhovnosti u seriji *Odjeća za smrt* ili hedonizmu u *Odjeći za maturu*. U seriji fotografija *Odjeća za smrt* umjetnica istražuje kršćanske vjerske običaje sa područja Bosne i Hercegovine. Žarište ideje smješteno je uz određenu žensku osobu po kojoj rad i nosi ime (Rosa, Mila, Julka, Cvijeta), koja pred fotoaparatom ponosno prezentira svoju odjeću u kojoj će biti pokopana nakon smrti. Umjetničko promišljanje Margarete Kern postaje realno i narativno, a istraživački pristup i dokumentacijski stil odlikuju se elementima etnologije ili antropologije. U ciklusu *Odjeća za maturu* izgrađena je istovjetna konstrukcija. Određene djevojke (Ana, Nataša, Biljana, Jelena) izrađuju svoju matursku odjeću po uzoru na odjeću medijskih zvijezda (Jelena Karleuša, Penélope Cruz, Catherine Zeta-Jones, Jennifer Lopez), čime se kritičko propitivanje identiteta usložnjava uslijed zavodljive ljepote i posvemašne hedonističke zabavljenosti.

Margareta Kern, the artist from Banja Luka with a London address, identifies in clothes a number of layered meanings that point to joy and optimism, whether it's spirituality in the series *Clothes for death* or hedonism in *Clothing for graduation*. In the series of photographs, *Clothes for death*, the artist explores the Christian religious practices in the area of Bosnia and Herzegovina. The focus lies with the idea of a certain female person after whom the work is named (Rosa, Mila, Julka, Cvijeta), and who proudly presents her clothes in which she will be buried after death. Kern's artistic reflection becomes realistic and narrative, and the research approach and documentary style show elements of anthropology and ethnology. In the cycle *Clothing for graduation* an identical structure is made. Certain girls (Ana, Nataša, Biljana, Jelena) make their graduation clothes modeled on the clothes of media stars (Jelena Karleuša, Penélope Cruz, Catherine Zeta-Jones, Jennifer Lopez), which critically questions identity complex that is due to seductive beauty and overall hedonistic amusement.



ODJEĆA ZA SMRT, ROSA // CLOTHES FOR DEATH, ROSA, 2005.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 120 X 100 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST



▲▶
ODJEĆA ZA SMRT, MILA; JULKA; CVIJETA // CLOTHES FOR DEATH, MILA; JULKA; CVIJETA, 2005.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 120 X 100 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST





▲▶
ODJEĆA ZA Maturu, ANA; BILJANA; NATAŠA; JELENA //
GRADUATION DRESSES, ANA; BILJANA; NATAŠA; JELENA, 2005.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 120 X 100 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST



ZLATKO KOPLJAR

Rođen 1962. godine u Zenici (Bosna i Hercegovina). Živi u Zagrebu (Hrvatska).

Born in 1962 in Zenica (Bosnia and Herzegovina). Lives in Zagreb (Croatia).

► Kopljarovo svjetleće odijelo iz video-rada *K14* (prethodno prikazano i u radu *K13*) vezano je uz konkretan društveni problem. Umjetnikova pojava u svjetlećem odijelu u zagrebačkoj četvrti Sopotnica-Jelkovec uspostavlja direktnu vezu odjeće sa arhitekturom i urbanizmom. Razmatranje teze o odjeći kao drugoj i arhitekturi kao trećoj čovjekovoj koži, uz fluorescentno svjetleće odijelo kao znak nužnosti rasvjetljavanja socijalnih problema lokalne zajednice, ističe povezanost tijela sa odjećom, okolnom arhitekturom, stambenim prostorom i urbanizmom. Zlatko Kopljar je osobni pristup lokalnom problemu izgradio na iskustvu iz serije radova *K9 Compassion*, gdje također odjeća, odnosno njegovo crno odijelo, igra važnu ulogu u određivanju identiteta glavne figure.

Kopljar's lightning suit from the video work *K14* (previously shown in the work *K13*) is related to a specific social problem. The artist's appearance in the luminous garment in the Zagreb neighborhood of Sopotnica-Jelkovec establishes a direct connection of the clothes with architecture and urbanism. Consideration of the thesis about clothing as the other and architecture as the third human skin, with the fluorescent light clothes as a sign of the necessity of illuminating the social problems of the local community, emphasizes the connection of the body with clothing, local architecture, urbanism and housing. Zlatko Kopljar created his personal approach to the local problem on the experience from the series of works *K9 Compassion*, where clothes, and his black suit, play an important role in determining the identity of the main figure.

K14, 2010. ►

HD VIDEO: 12' 5''

PRODUKCIJA // PRODUCTION: DRUGI PLAN

DIZAJN KOSTIMA // COSTUME DESIGN: ANTE TONČI VLADISLAVIĆ

DIREKTOR FOTOGRAFIJE // PHOTOGRAPHY DIRECTOR: BORIS POLJAK

DETALJ // DETAIL

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



ALEM KORKUT

Rođen 1970. godine u Travniku (Bosna i Hercegovina).

Odrastao u Banja Luci. Živi u Zagrebu (Hrvatska).

Born in 1970 in Travnik (Bosnia and Herzegovina).

Grew up in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina).

Lives in Zagreb (Croatia).

- Po primarnoj vokaciji kipar, Alem Korkut prepoznat je na hrvatskoj umjetničkoj sceni kao nosilac kvalitativnih promjena zbog specifično koncipiranih kiparskih zadataka. Kroz ciklus *Ego-trip*, a u radu *Garderoba*, kroz nekoliko različitih medijskih postupaka umjetnik u fokus stavlja suštinsko pitanje ljudskog identiteta. Klasična kiparska forma, odnosno umjetnikov autoportret obavijen je sa nekoliko slojeva prozirnih maski od lateksa, u obliku glave, koje se jedna nakon druge skidaju. Rad *Garderoba* služi se odjervnom simbolikom – tačnije, odijevanjem i razodijevanjem – kako bi ukazao na ljudsku prirodu zamaskiranu raznim elementima od kojih je jedan, dakako, odijevanje i moda. Stoga je moguće u Korkutovom radu prepoznati tihu kritiku upućenu dekadentnim aspektima odijevanja i lažnim licima koje odjeća emanira. Moda, sa svojim karakteristikama neuhvatljivog, kratkotrajnog i nestalnog, postaje metafora obmane savremenog čovjeka u svijetu masovnog konzumerizma.

A sculptor by primary vocation, Alem Korkut was recognized on the Croatian art scene as a leader in qualitative changes due to specifically conceived sculptural tasks. Through the cycle *Ego-trip*, and in the work *Wardrobe*, the artist focuses on the essential question of human identity through several different media methods. The classic form of sculpture, or the artist's self-portrait, is wrapped with several layers of transparent latex masks, in the shape of a head, which are removed one after the other. The work, *Wardrobe*, serves as the clothing symbolism – namely, clothing and disclosing – to indicate that the human nature is masqueraded with the various elements, one of them being, of course, clothing and fashion. Therefore, it is possible to recognize in Korkut's work silent criticism toward decadent aspects of dress and false faces that clothing emanates. Fashion, with its characteristics of elusive, fleeting and fickle, becomes a metaphor for the modern man in the world of mass consumerism.



GARDEROBA // *WARDROBE*, 2004.

GIPS, POZLATA; 24 X 17 X 19 CM. LATEKS; DIMENZIJE PROMJENJIVE. VIDEO (LOOP-PROJEKCIJA); 1'17'' //

PLASTER, GOLD PLATES; 24 X 17 X 19 CM. LATEX; DIMENSIONS CHANGE. VIDEO (LOOP-PROJECTION); 1'17''

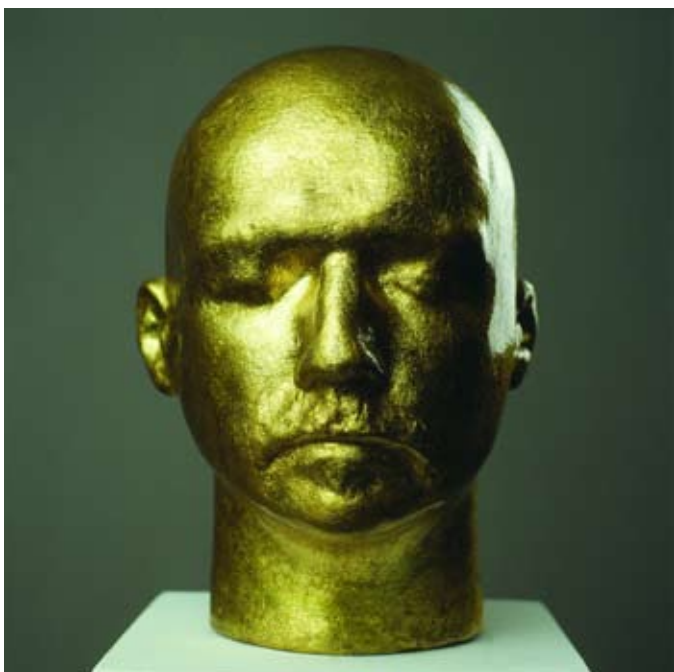
DETALJ // DETAIL

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



GARDEROBA // WARDROBE, 2004. ▲ ►
GIPS, POZLATA; 24 X 17 X 19 CM.
LATEKS; DIMENZIJE PROMJENJIVE.
VIDEO (LOOP-PROJEKCIJA); 1'17'' //
PLASTER, GOLD PLATES; 24 X 17 X 19 CM.
LATEX; DIMENSIONS CHANGE.
VIDEO (LOOP-PROJECTION); 1'17''
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

VIDEO ISJEČCI // VIDEO STILLS



MIRKO MARIĆ

Rođen 1949. godine u Zenici (Bosna i Hercegovina). Živi u Gracu (Austrija).
Born in 1949 in Zenica (Bosnia and Herzegovina). Lives in Graz (Austria).

► Umjetnik Mirko Marić na klasičnu bijelu majicu postavlja kratke tekstualne poruke na njemačkom jeziku, koje u kritičkom tonu otvaraju diskusiju o pitanju nezaposlenosti i socijalne ugroženosti u sredini u kojoj on trenutno živi (Graz, Austrija). Spoj umjetnosti i aktivizma koristi pritom odjeću kao pokretni politički transparent. U takvoj konstelaciji, umjetnik svoju životnu sredinu pokušava senzibilizirati o pitanjima radne socijalizacije i dobne diskriminacije. Pritom se uviđa da najobičniji odjevni predmet sadrži brojne mogućnosti u pravcu šireg djelovanja. U ovom slučaju, odjeća postaje medij političke poruke i glas izravne građanske demokratije.

The artist Mirko Marić puts short text messages in German on standard white shirts, which in a critical tone opens discussion on the issue of unemployment and social vulnerability in the community where he currently lives (Graz, Austria). The combination of art and activism uses clothes as a moving political banner. In such a constellation, the artist tries to sensitize his environment on issues of work socialization and age discrimination. In doing so, he recognizes that most ordinary clothing contains a number of opportunities in the direction of broader action. In this case, clothing becomes a medium of political messages and the voice of direct citizen democracy.



TRANSPARENT, 2007. ▲ ►
ŠTAMPA NA MAJICI // T-SHIRT PRINT;
VELIČINA L // SIZE L
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

„Natürlich wird ein Unternehmen an Zahlen gemessen.“
„Arbeitslose schaffen immer mehr Profit.“
„Wenn es um den Umgang mit meinem Personal mit Zahlen zu operieren, finde ich nicht in Ordnung. Auch auf Biegen und Brechen. Wenn es Standesregeln widerspricht, würde ich nie tun. Dem man noch Steuern, ich habe deswegen auch schon meine Jobs verloren.“

© 2008/2009, Universität Wittenberg für Wirtschaftswissenschaften

BORJANA MRĐA

Rođena 1982. godine u Banja Luci (Bosna i Hercegovina). Živi u Banja Luci.

Born in 1982 in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina). Lives in Banja Luka.

► U svrhu što kvalitetnijeg propitivanja slojevitih aspekata rodnog identiteta, Borjana Mrđa dizajnira alatke iznimno ekspresivnog simboličkog značenja i veoma upitne funkcionalnosti. Pohabanu radničku rukavicu umjetnica transformira u alat za češljanje u radu *Preobraženje* ili u alat za šminkanje u radu *Skoro savršen rad*. Pritom nastaje kontrast između sopstvenog tijela i grube alatke, a postupak češljanja ili šminkanja postaje groteskan. Uz video-radove, kao svjedočanstvo teških postupaka kojima je izložila sopstveno tijelo ostaju dvije redizajnirane rukavice. Jedna je preoblikovana u češalj od prirodnih bodlji bagremovog drveta, a druga u spravu za šminkanje lica. Njihovo idejno težište izmješteno je izvan njihove primarne svrhe, čime je iznova uspostavljena lična drama vezana uz slojevita i zbunjujuća pitanja identiteta.

For the purpose of greater quality of questioning the layered aspects of gender identity, Borjana Mrđa designs tools with extremely expressive and symbolic meanings of a very questionable functionality. The artist transforms a shabby working glove into a tool for combing in the work *Transformation* or into the makeup tool in the work *Almost perfect work*. The result is contrast between her own body and a rough tool, and the process of combing hair or putting on make-up becomes grotesque. With the video works, testimony of the heavy procedures, to which she exposed her own body, remain two redesigned gloves. One is transformed into a comb with natural spines of acacia wood, and the second into the tool for makeup. Their conceptual focus has moved beyond their primary purpose, and a personal drama, related to the layered and confusing questions of identity, is re-established.



SKORO SAVRŠEN RAD // ALMOST PERFECT WORK, 2009.
VIDEO: 4' 56'', OBJEKAT // OBJECT: 30 X 32 X 10 CM
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST



VIDEO ISJEČCI // VIDEO STILLS



PREOBRAŽENJE // TRANSFIGURATION, 2009.
VIDEO: 7' 10". OBJEKAT // OBJECT: 30 X 32 X 13 CM
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE // COURTESY OF THE ARTIST

DAMIR NIKŠIĆ

Rođen 1970. godine u Brezovom Polju kod Brčkog (Bosna i Hercegovina). Živi u Sarajevu.

Born in 1970 in Brezovo Polje near Brčko (Bosnia and Herzegovina). Lives in Sarajevo.

► Damir Nikšić poznat je po sistematskoj i kontinuiranoj analizi složenih pitanja identiteta u različitim socijalnim kontekstima. Suočavanjem suprotstavljenih elemenata umjetnik naglašava nekoliko problemskih polazišta u svrhu analize orijentalnog identiteta sa područja Balkana. Uspostavljajući komparaciju sa „drugim“, a vezano uz socio-politički kontekst nastao rušenjem njujorških tornjeva 11. septembra 2001., Nikšić uspijeva skrenuti pozornost na pitanje individualnog i kolektivnog identiteta. Rad *Iraqi Cut*, nastao u saradnji sa studenticama tekstilnog odsjeka Tehničkog fakulteta u Bihaću, ukazuje na društvenu kritiku usmjerenu na američku politiku na Bliskom Istoku. Prožeto strukturom utopije, Nikšićevo modno-dizajnersko rješenje iznova suprotstavlja različite elemente bez potrebe da bude utilitarno, tj. nosivo.

Damir Nikšić is known for systematic and continuous analysis of the complex issues of identity in different social contexts. Confronting the opposing elements, the artist highlights several problematic starting points for analysis of oriental identity from the Balkans. By drawing a comparison with „other“, in relation to socio-political context created after the New York towers' collapse on 11th September 2001, Nikšić manages to draw attention to the question of individual and collective identity. His work, *Iraqi Cut*, created in collaboration with the students of the Textile Department at the Technical University of Bihać, points to social criticism directed at American policy in the Middle East. Permeated with the structure of utopia, Nikšić's fashion-design solution continuously confronts the various elements without the need to be utilitarian, i.e. wearable.



IRAQI CUT, 2004.

DIGITALNA SKICA // DIGITAL SKETCH; (RAD SU PREMA UMJETNIKOVIM NACRTIMA IZRADILE STUDENTICE TEKSTILNOG DIZAJNA TEHNIČKOG FAKULTETA U BIHAĆU EDINA SIPIĆ I AMELA EGRLIĆ) // (THE WORK WAS CREATED ACCORDING THE ARTIST'S DESIGNS BY EDINA SIPIĆ AND AMELA EGRLIĆ, STUDENTS OF TEXTILE DESIGN AT THE FACULTY OF TECHNICAL ENGINEERING, BIHAĆ)
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



CRAVATA A LA BOSNIAQUE, 2005.
DIGITALNI PRINT // DIGITAL PRINT; 100 X 163 CM
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



RED ROSE OF SARAJEVO, 2002.
DIGITALNI PRINT // DIGITAL PRINT; 100 X 163 CM
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

DISNEYFICATION / MICKEY MOUSLIM, 2002. ▶
DIGITALNI PRINT // DIGITAL PRINT; 100 X 163 CM
DETALJ // DETAIL
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

Damir Nikšić is:

DISNEY



EDUCATION



**Mickey
Mouslim**

SILVIO VUJIČIĆ

Rođen je 1978. godine u Zagrebu (Hrvatska). Živi u Zagrebu.

Born in 1978 in Zagreb (Croatia). Lives in Zagreb.

- Silvio Vujičić je jedan od značajnijih umjetnika na hrvatskoj umjetničkoj sceni. Kao umjetnik i modni dizajner uspio je pomjeriti granicu skulptorske forme, a taktilnost dovesti na razinu ideje i koncepta. Njegove skulpture od odjeće uglavnom su nenosive. U radu *Grafike* iz 2002. godine, umjetnik garderobiranje odjeće koristi kao metaforu u tumačenju savremene slike. U svijetu masovnih medija, u kojem moda i odijevanje igraju značajnu ulogu, umjetnik generira manualnu sliku nekog odjavnog znaka, proizvedenu tradicionalnom tehnikom duboke štampe. Građenjem metafore znakovima tradicionalne štampe, prikazom virtuelne odjeće i garderobe, nastaje složeni asamblaž čije je značenje moguće tumačiti kroz nekoliko različitih obrazaca. Dakako, u Vujičićevim radovima gotovo uvijek je moguće ekstrahirati nekoliko kritičkih pitanja: *Kakav je stvarni značaj i uloga mode danas?, Kakav je odnos mode spram savremene umjetnosti?, U kojoj mjeri moda i umjetnost obmanjuju i opsjenjuju svoje korisnike i publiku?*

Silvio Vujičić is one of the major artists in the Croatian art scene. As an artist and fashion designer, he has managed to move the border of sculptural form, and bring tactility to the level of ideas and concepts. His clothes sculptures are mostly non-wearable. In the 2002 work, *Graphics*, the artist used wardrobe clothing as a metaphor in the modern interpretation of image. In a world of mass media, in which fashion and dress play a significant role, the artist generates a manual image of a clothing symbol, produced by the traditional technique of deep press. Building a metaphor with symbols of traditional print, depicting virtual clothing and wardrobe, a complex assemblage is created, whose meaning can be interpreted in several different forms. Of course, in Vujičić's works, it is almost always possible to extract several critical questions: *What is the real significance of fashion today? What is the relationship between fashion and contemporary art? To what extent are fashion and art deceiving and deluding their customers and audiences?*



GRAFIKE // PRINTS, 2002.
KOMBINOVANA TEHNIKA // MIXED MEDIA; 160 x 80 x 60 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

IZLOŽBA // EXHIBITION

JASMIN FAZLAGIĆ

I SVA BOSNA I SVA HERCEGOVINA //
AND ENTIRE BOSNIA AND HERZEGOVINA

24.05.-4.06.2011.

GALERIJA ENVER KRUPIĆ, BIHAĆ //
ENVER KRUPIĆ GALLERY, BIHAĆ

I SVA BOSNA I SVA HERCEGOVINA
IZLOŽBA FOTOGRAFIJA JASMINA FAZLAGIĆA

ZVONKO MARTIĆ

SAMOSTAN „KARMEL SV. ILIJE“ TOMISLAVGRAD

- ▶ Izložba fotografija tradicijske odjeće bosanskohercegovačkih naroda, Hrvata, Srba i Bošnjaka, dio je istraživačkoga projekta kojemu je cilj kroz umjetničku fotografiju predstaviti ovaj dio tradicijske kulture u Bosni i Hercegovini. Cilj projekta je monografska obrada različitih načina tradicijskog odijevanja u Bosni i Hercegovini s kraja 19. i do sredine 20. stoljeća. Na fotografijama je uz odjevne predmete inscenirana prošlost jer se odjeća prikazuje u kontekstu običaja, svakodnevice i vjerskih rituala. Metodologija realizacije projekta stavlja naglasak na ljude, nekadašnje vlasnike ili one koji danas koriste odjeću. Kao takva, tradicijska odjeća je izgubila svoju prvotnu funkcionalno-estetsku i društveno-komunikacijsku ulogu, te se prenijela u novi kontekst s dominantnom upotrebom za scenske nastupe folklornih skupina. Pritom je njihova pomoć presudna za realizaciju cijelog projekta. Kroz odnos kulturno-umjetničkih društava prema tradicijskoj odjeći progovaraju zasebni etnički ali i specifičan bosanskohercegovački kolektivni identitet.



USKRSNO JUTRO U ŽUPI CER. TRADICIJSKA ODJEĆA HRVATA U OKOLICI DERVENTE // EASTER MORNING IN THE PARISH OF CER. TRADITIONAL CLOTHING OF CROATS IN THE AREA DERVENTA, 2010.

FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY: 100 x 150 CM

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST





POMOZ' MOMCE DJEVOJCI. TRADICIJSKA ODJEĆA SRBA IZ GACKA // HELP THE GIRL, YOUNG MAN. TRADITIONAL CLOTHING OF SERBS FROM GACKO, 2010.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 100 x 150 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



AŠIKOVANJE. TRADICIJSKA ODJEĆA BOŠNJAKA IZ TOMISLAVGRADA // COURTSHIP. TRADITIONAL CLOTHING OF BOSNIAKS FROM TOMISLAVGRAD, 2010.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 100 x 150 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

- ◀ ISPRAČAJ BARJAKTARA IZ KARAULE NA DOVU U AJVATOVICU. TRADICIJSKA ODJEĆA BOŠNJAKA IZ OKOLICE TRAVNIKA // FAREWELL OF BARJAKTARS FROM KARAULA TO THE PRAYER AT AJVATOVICA. TRADITIONAL CLOTHING OF BOSNIAKS FROM THE VICINITY OF TRAVNIK, 2010.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 150 x 100 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



ISPRAČAJ NA HADŽ, TRADICIJSKA ODJEĆA BOŠNJAKA IZ TRAVNIKA // FAREWELL TO THE HAJJ, TRADITIONAL CLOTHING OF BOSNIAKS FROM TRAVNIK, 2010.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 100 X 150 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

TRADICIJSKA ODJEĆA BOŠNJAKA IZ ŠTURLIČKE PLATNICE U OKOLICI CAZINA // TRADITIONAL CLOTHING OF BOSNIAKS FROM ŠTURLIČKA PLATNICA IN THE VICINITY OF CAZIN, 2010. FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 150 X 100 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST





PADNE MOMCE DJEVOJCI NA KRILO. TRADICIJSKA ODJEĆA HRVATA IZ ŠUJICE U OKOLICI TOMISLAVGRADA // YOUNG MAN FELL ON THE GIRL'S LAP. TRADITIONAL CLOTHING OF CROATS FROM ŠUJICA IN THE VICINITY TOMISLAVGRAD, 2010.
FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 100 X 150 CM
LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST

ZVONKO MARTIĆ

THE CARMEL OF ST. ELIJAH MONASTERY, TOMISLAVGRAD

- The photo exhibition on traditional clothes of the Bosnian and Herzegovinian population groups – Croats, Serbs and Bosniaks – is part of a project which aims to present through art photography this segment of traditional culture in Bosnia and Herzegovina. The goal of the project is to conduct research into various manifestations of clothing in Bosnia and Herzegovina in the period from the end of the 19th to the middle of the 20th century. In addition to clothing items the photographs show other aspects of the past since the people wearing the clothes were shown in the photographs in the context of everyday life, festivities and religious celebrations. The research methodology is centred upon people, former owners or present users of the clothes. Having lost its original functional – aesthetic and socio – communicative role the traditional clothing has been given a new life by being predominantly used for staged folk performances. The role of performers of traditional folk repertoire has been crucial for the undertaking of the entire project. The relationship between cultural and artistic associations demonstrates both individual ethnic and collective Bosnian and Herzegovinian identities.



MAJČINA MOLITVA ZA POVRATAK SINA. TRADICIJSKA ODJEĆA HRVATA IZ UNIŠTA U OKOLICI BOSANSKOG GRAHOVA // MOTHER'S PRAYER FOR THE RETURN OF HER SON. TRADITIONAL CLOTHING OF CROATS FROM UNIŠTE IN THE VICINITY OF BOSANSKO GRAHOVO, 2010.

FOTOGRAFIJA // PHOTOGRAPHY; 100 x 150 CM

LJUBAZNOŠĆU UMJETNIKA // COURTESY OF THE ARTIST



1

- 1 OTVARANJE NAUČNOG SKUPA: ŠUHRET FAZLIĆ, HUSEIN ROŠIĆ, IRFAN HOŠIĆ
- 2 ZGRADA TEHNIČKOG FAKULTETA U BIHAČU
- 3 HRVOJE JURIĆ



2



3





4

5
6

- 4 IRFAN HOŠIĆ, ŽARKO PAIĆ, ASJA MANDIĆ, KATARINA NINA SIMONČIĆ
- 5 AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ
- 6 SANELA JAHIĆ
- 7 HAJRUDIN HROMADŽIĆ
- 8 HRVOJE JURIĆ I SILVA KALČIĆ

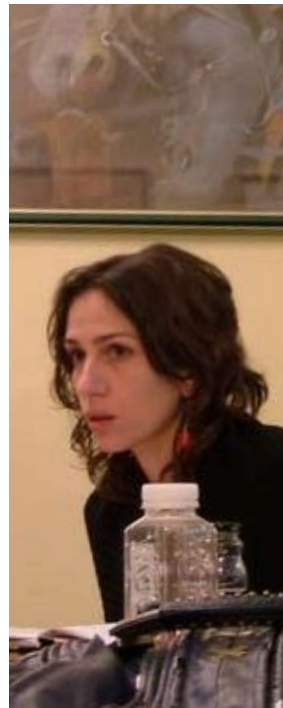


7
8



9

- 9 AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ I DRAGINJA MASKARELI
- 10 GOSTI NAUČNOG SKUPA
- 11 IRFAN HOŠIĆ
- 12 ALEM KORKUT
- 13 ŽARKO PAIĆ, ASJA MANDIĆ I KATARINA NINA SIMONČIĆ



10
11

12
13



14

- 14 ASJA MANDIĆ, MARGARETA KERN, BORJANA MRĐA
15 OTVARANJE IZLOŽBE *ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA*; GRADSKA GALERIJA BIHAĆ
16 SUBVERZIVNA AKCIJA ALME SULJEVIĆ; GRADSKA GALERIJA BIHAĆ
17 OTVARANJE IZLOŽBE *ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA*; GRADSKA GALERIJA BIHAĆ
18 SARITA VUKKOVIĆ



15
16



17
18





19

20

21

19 OTVARANJE IZLOŽBE *ODJEĆA KAO SIMBOL IDENTITETA*; GRADSKA GALERIJA BIHAĆ

20 RADIONICA: STUDENTICE AMELA EGRLIĆ I EDINA SIVIĆ; IZRADA HLAČA PO NACRTIMA UMJETNIKA DAMIRA NIKŠIĆA

21 DETALJ SA RADIONICE

22 SVEČANO OTVARANJE IZLOŽBE. ALBIN MUSLIĆ, ADNAN DUPANOVIĆ I IRFAN HOŠIĆ



22



23
24

25
26

- 23 GRADSKA GALERIJA U BIHAČU UOČI OTVARANJA IZLOŽBE
24 GRADSKA GALERIJA U BIHAČU UOČI OTVARANJA IZLOŽBE
25 GRADSKA GALERIJA U BIHAČU UOČI OTVARANJA IZLOŽBE; DAMIR NIKŠIĆ
26 ALMA SULJEVIĆ, IRFAN HOŠIĆ, MARGARETA KERN I ASJA MANDIĆ
27 ALMA SULJEVIĆ I ALBIN MUSLIĆ
28 JASMIN FAZLAGIĆ UOČI OTVARANJA IZLOŽBE I SVA BOSNA I SVA HERCEGOVINA U GALERIJI ENVER KRUPIĆ



27



28

1978 Od Više tehničke škole...
2012 ...do Tehničkog fakulteta

34 *godine*

Tekstilnog dizajna
u Bihaću



IMK »KULA« GRADAČAC
"Stil je Stav" www.kula.ba

Centrala: 00387 (0)35 817 229
Komerčijalni direktor: 821 355
Šef ino prodaje: 818 054
Šef prodaje i maloprodajne mreže: 818 372



Drage dame,

Cijenite li dodir nježnosti pamuka ili finu mekoću mikrofibera?

Želite rublje koje još više ističe vaše zadovoljstvo i čini vas zavodljivom i ženstvenijom?

Ako je tako, odaberite za sebe nešto iz naših kolekcija

COTTON LINE

MICRO LINE

SWIMWEAR

 **exclusive**lingerie
SVIJET INTIMNOG RUBLJA

Put Srpskih branilaca 186
78000 Banja Luka

Telefon/Fax:
+387 51 385 500
+387 51 385 400

info@exclusive-lingerie.rs.ba
www.exclusive-lingerie.rs.ba



www.zlatkavukovic.ba



Ministarstvo obrazovanja i nauke
Federacija Bosne i Hercegovine



Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta
Unsko-sanski kanton



Općina Bihac



Općina Cazin



Fondacija za muzičke, scenske
i likovne umjetnosti, Sarajevo
Federacija Bosne i Hercegovine



Fondacija za izdavaštvo,
Sarajevo
Federacija Bosne i Hercegovine

DANI

OSLOBODENJE




Gradska Galerija Bihać





ISBN 978-9958-624-36-0