

Članak je primljen: 25. decembar 2011.

Revidirana verzija: 10. januar 2012.

Prihvaćena verzija: 15. januar 2012.

UDC: 7.05:75.041.6"19/20"

Vanja Kosanić*studentkinja doktorskih studija*

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

v.kosanic@yubc.net

**Razvojni put modne ilustracije 20. i 21. veka –
likovno predstavljanje mode (u slikarstvu, modnim tablama i
modnim ilustracijama)**

Apstrakt: Tema ove studije je slikovna reprezentacija kostima i mode u slikarstvu, modnim tablama i modnim ilustracijama. Modna ilustracija 20. veka, specifična u pogledu slobode interpretacije koja je data umetnicima kada su predstavljali modne trendove, očuvala je one elemente slikarstva koji su gotovo izgubljeni u savremenim umetničkim pokretima (na primer, figuracija). Putem nekoliko specifičnih primera iz istorije umetnosti pokušaću da demonstriram pristup umetnika reprezentaciji kostima. U ovoj studiji ću, takođe, pokušati da definišem ulogu slikarstva u pogledu mode, ulogu modnih tabli, a potom ulogu modne ilustracije ranog 20. veka. Na kraju, uzeću u obzir i modnu fotografiju koja je na početku pronalazila uzore upravo u modnoj ilustraciji, a danas se vraća vizuelnim karakteristikama renesansne umetnosti i slikarstvu, sa kojim je sve i počelo.

Ključne reči: slikarstvo, slikari, modna ilustracija, modni ilustratori, kostim;

Istorija likovne umetnosti predstavlja jedan od najznačajnijih, a ponekad i jedini izvor pri proučavanju istorije odevanja, odnosno mode. Umetnici su od nastanka slikarstva beležili na svojim slikama, manje ili više minuciozno, odeću svoje epohe, bilo da su u pitanju slike religiozne tematike ili portreti aristokratije, velikaša, značajnih ličnosti. Ako je jedan od ciljeva umetnika kroz vekove bilo nastojanje da se na platno verno prenese stvarnost, možda bi se ova dostignuća mogla osvetliti iz ugla predstavljanja odeće u njihovim delima.

Kada je reč o samom likovnom predstavljanju stvarnosti, istoričar umetnosti Ernst H. Gombrich (Ernst Hans Josef Gombrich) upozorava na obazrivost u proceni objektivnosti pri tom predstavljanju.¹ Međutim, Pavle Vasić u svojoj knjizi *Odelo i oružje* ova upozorenja nadalje proširuje

¹ E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija/Psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd, Nolit, 1984.

napominjući da pri traganju za verodostojnim podacima kostimograf „(...) ne sme da zastane ni pred kakvim umetničkim autoritetima ako su u pitanju autentični likovni izvori. Najveći umetnici dopuštali su sebi najveće slobode u tom pogledu.”² Zato autor sugeriše kostimografu da se okrene manje poznatim likovnim umetnicima.

Ako pratimo put kostimografa koji traga za verodostojnim dokumentom kako bi autentično predstavio epohu određenog scenskog dela, dolazimo do zanimljivih zaključaka. U trenutku kada su slikari ovladali veštinama kojima su do detalja mogli da prikažu svet oko sebe (mislimo pre svega na umetnike 15. veka sa severa – Rogira van der Vajdena /Rogir van der Weyden/ i Jana van Ajka /Jan van Eyck/) i odeća njihovog vremena mogla je da se pokaže u punom svetlu. Ali, interesovanje za istorijski kostim javlja se tek u 16. veku, tako da su umetnici likove na svojim slikama, pre svega religiozne tematike, oblačili u odeću svog vremena.³ Zamerke današnjih kostimografa i kostimologa o odsustvu kostimografske *autentičnosti* pri prikazivanju istorijskih, mitskih i religijskih scena su logične, ali jedan od povoda za ovakav pristup slikara onog vremena možemo pronaći na primeru slike *Vizija svetog Eustasa* Antonia Pizanela (Antonio Pisanello) iz 1440. godine, koju je u svojoj knjizi *Umetnost i moda* predstavila Alis Mekrel (Alice Mackrell).

Slikar je dobio zadatak da prikaže legendu o vojniku iz drugog veka – Placidusu, kome se u lovu obratio jelen Hristovim glasom. Placidus je tada prešao u hrišćanstvo i postao sveti Eustas. Pizanelo je, koristeći kao okosnicu motiv lova koji je u njegovo doba predstavljao jednu od glavnih dvorskih privilegija, svetog Eustasa prikazao kao princa iz 15. veka. Tako je ovaj lik istovremeno predstavljao istorijsku figuru, ali i savremeni model idealnog hrišćanskog viteza.⁴ Izmeštanje prvobitne priče iz epohe u kojoj se odvija, stvarajući svojevršno preoznačavanje, omogućilo je umetniku da u punoj raskoši predstavi dvorsku odeću svog doba. Time je naručiocu dela omogućio da se identifikuje sa svetim Eustasom i kao kraljevski lovac, i kao hrišćanski vitez.⁵

Ova istorijska nedoslednost u kostimu ipak pruža obilje informacija današnjim istoričarima i teoretičarima umetnosti, mode, kao i kostimografima o odeći na dvoru Pizanelove epohe.

Ako se vratimo na Pizanelove savremenike Rogira Van der Vajdena i Jana van Ajka, istaknute predstavnike likovne umetnosti na prelazu iz srednjeg veka u renesansu na severu, raskoš u prikazivanju odeće je uočljiva.

Srednji vek, po definiciji *mračno doba*, pružao je putem umetnosti ljudima tog vremena mogućnost da na trenutak iskorače iz teške svakodnevice da bi se u zanosu lepote i uživanja, prema Johanu Hojzingu (Johan Huizinga), osetilo ono ublažavanje stvarnosti bez koga je život prazan.⁶

Umetnička dela u srednjem veku nisu bila dostupna svima, ali je vlast, crkvena i dvorska, na svetkovinama koje su bile centar društvenog života, pružala narodu mogućnost da uživa u vizuelnoj raskoši, kostimima, scenografiji, mehaničkim konstrukcijama. Poznato je i da su pojedine oltarske slike pokazivane samo u posebnim, prigodnim trenucima.

U kreativno osmišljavanje svetkovina vladari su uključivali slikare koji su tako, između ostalog, kreirali i kostime. Pretpostavlja se da su među njima bili i Van Ajk i Van der Vajden. Bio je ovo verovatno početak tradicije angažovanja likovnih umetnika u kreiranju kostima za svačanosti, ali i same odeće za dvor, u dizajniranju nameštaja, kreiranju nacрта za vezove.⁷

² Pavle Vasić, *Odelo i oružje*, Beograd, CLIO, 1992, 16.

³ Tako su motivi iz Starog i Novog zaveta kao i antike u srednjovekovnom slikarstvu i ranoj renesansi predstavljani u savremenom ambijentu, predelu i odeći. Pavle Vasić, *Odelo i oružje*, op. cit.

⁴ Alice Mackrell, *Art and Fashion*, London, Batsford, 2005.

⁵ Ovaj postupak umnogome podseća na princip koji se danas često primenjuje u teatru, posebno u postavkama operkih dela kada se originalne priče izmeštaju iz epohe čime reditelji često pokušavaju da uspostave odnos sa aktuelnim vremenom, odnosno savremenom publikom.

⁶ Johan Hojzinga, *Jesen srednjeg veka*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.

⁷ Jedna od, po nama, nedovoljno istraženih tema je upravo uloga slikara u kreiranju odeće od poznog srednjeg veka

Verujemo da umetnikov direktan kontakt pri kreiranju odeće – sa krojevima, tkaninama, bojama, dezenima utiče i na način kako će odeću predstaviti na svojim slikama. Ali, ukoliko su slikari u to vreme imali mogućnost da svojim idejama utiču na odevanje, oni su tu slobodu verovatno još više koristili pri slikanju. Odatle potiče i upozorenje Pavla Vasića, jer su najveći umetnici nadograđivali ono što vide sopstvenim idejama, odstupajući tako od realnosti.

Zaista, ako uporedimo način na koji su Van der Vajden i Van Ajk odevali likove na svojim slikama, uočavamo različite pristupe. Onoga trenutka kada ispuni zakone kanona u vidu poštovanja simbolike boje odeće, način na koji se odevaju pripadnici različitih klasa (više ili manje raskošno), svete ličnosti, slikar dolazi do momenta gde se ispoljava njegov lični ukus, stil, možemo reći i rukopis.

Odenuti nekoga nije nimalo lak zadatak, a naše vreme donelo je u tom smislu i posebno zanimanje u modnom svetu – stilistu, koji između ostalog, ima zadatak da na modnim fotografijama spoji odevne komade nekoliko različitih modnih marki i uklopi ih u određeni ambijent, scenografiju, ali i priču, plasirajući jedinstveni stil.

Smatramo da se, poput današnjih stilista, Rogir van der Vajden posebno ističe po izuzetnoj kombinaciji odevnih komada. Slojevita odeća poznog srednjeg veka, sačinjena od raskošnih tkanina, pružala je obilje mogućnosti za kombinovanje, ali je istovremeno predstavljala opasnost da se sklizne u banalnost i kič. Da je Rogirov uspeh u tom pogledu potvrđen, svedoče dela njegovih savremenika koji su likove na svojim slikama pokušavali da odenu na sličan način. Kopirajući njegova dela, slikari su uspevali da prenesu određenu kompoziciju, ali upravo je predstavljanje odeće bilo najteže preslikati. Dovoljno je bilo neki rukav učiniti nešto kraćim da se ravnoteža kompozicije poremeti. Možda je jedan od značajnih putokaza pri utvrđivanju autentičnosti nekog dela, posebno kada su nepotpisana dela u pitanju, analiza prikazane odeće. Ako su ostali putokazi dvosmisleni, jedno je gotovo sigurno: poznajući opus određenog slikara možemo definisati njegov odnos prema odevanju likova i tvrditi da, recimo, on nikada ne bi upotrebio određeni dezen, kroj, nijansu, kolorit.

U drugoj polovini 15. veka počinje interesovanje za istorijski kostim kada slikari poput Andree Mantenje i Frančeska Skvarčonea proučavaju antičke spomenike i zapažanja prenose na svoje slike. Bio je to: „Značajan preokret u predstavljanju istorijskih motiva (...). Međutim, Filipino Lipi (1457–1504) unosi u svoju koncepciju antičkog kostima izvesnu fantastičnu notu, a Sandro Botičeli (1444–1510) je u paganskim motivima prosto naivan.”⁸

Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinči) u *Traktatu o slikarstvu* u odeljku „O tkaninama i o načinu kako da se skladno pokrivaju figure, o odeći i o vrstama tkanina” savetuje da: „Naročito treba izbegavati odela doba u kom se živi (...) Ona se mogu praviti samo na portretima, kako bi se našim potomcima omogućilo da se smeju bezumnim izumima ljudi, ili, pak da se dive njihovom dostojanstvu i lepoti.”⁹ Smatra se da je Leonardovo uverenje, da je krug najsavršenija forma, uticalo i na modu njegovog vremena, koju je sam veoma kritikovao.¹⁰ Njegova zagonetna *Mona Liza* mogla bi predstavljati slikarev primer *stilski idealne* žene (od frizure, haljine, držanja) pogotovo ako se u tom smislu uporedi sa portretima koje su realizovali njegovi savremenici. Leonardova estetika, kada je reč o odevanju, jasno se ogleda u čitavom njegovom slikarskom opusu još od najranijih dela. Insistirao je na skladu i strogosti čak i onda kada je portretisao ličnosti iz visokih krugova.

pa nadalje, kao i njihov uticaj u diktiranju stila i potencijalnih modnih trendova.

⁸ Pavle Vasić, *Odelo i oružje*, op. cit. 11.

⁹ Leonardo Da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Beograd, Knjižarsko preduzeće Bata, 1990, 183.

¹⁰ Upravo u *Traktatu o slikarstvu* Leonardo niže brojne promene u modnim trendovima kojima je bio svedok tokom svog života. Čini se da brzina i raznovrsnost tih promena nije bila ništa manja nego danas.

Renesansa, kao doba procvata na mnogim poljima, za modu je bila takođe veoma značajna. Brojna putovanja, otkrivanje novih zemalja, donela su interesovanje za odevanje drugih naroda, a razvoj štampe omogućio je da se ova nova saznanja publikuju i šire. Tako su nastale prve knjige sa ilustracijama nošnji, ali i istorije odevanja. Bili su to novi vizuelni izvori informacija za umetnike, ali i za tadašnje krojače.

Moda koja se do tada jasno razlikovala od zemlje do zemlje, u renesansi je počela da se ujednačava, odnosno, došlo je do mešanja najrazličitijih stilova. Knjige o odevanju prethodile su prvim modnim ilustracijama – modnim tablama – koje će postati popularne sa pojavom prvih magazina krajem 17. veka. Preciznost je bila jedan od osnovnih zahteva pri izradi modnih tabli, predstavljanje koje bi omogućilo krojačima da verno realizuju određeni odevni komad.

Interesovanje slikara za odeću, podstaknuto navedenim pojavama, ogleda se u ozbiljnim studijama, crtežima i gravirama, koje su realizovane do detalja. Tako je Hans Holbajn mlađi (Hans Holbein der Jüngere), dvorski slikar Henrija VIII (Henry VIII of England), između ostalog angažovan kao kreator nakita, kostima i nameštaja za dvor, iza sebe ostavio značajna svedočanstva o odeći svog vremena, kao i Albert Direr (Albrecht Dürer) čiji je otac bio zlatar i koji je shodno tome i sam kreirao nakit.

U svojoj knjizi *Umetnost i iluzija* Ernst Gombrich elemente promene u likovnom predstavljanju nalazi i u različitim pristupima prikazivanju tekstone, navodeći kao primer Jana van Ajka koji je: „Još uvek prikazivao svaki šav (...) no uskoro se ispostavilo da je taj trud bio nepotreban, ako bi se svetlost vešto rasporedila. (...) Rembrant je, smatra Hubraken, napustio put ka savršenstvu koji mu je pružao akademski metod, put tradicije, tvrdeći da umetnik samo treba da podražava prirodu. Hubraken drži da je to sasvim nepoželjno. Sirovoj prirodi nedostaju upriličnost i lepota koje umetnosti daju dostojanstvenost i koje je Rembrant prečesto narušavao.”¹¹

Upravo ovo saznanje, da nije neophodna potpuna preciznost u predstavljanju i da samim nagoveštajem može da se stvori možda i jača iluzija stvarnosti, donelo je i promene u predstavljanju odeće. Detalji su počeli da se gube. Bila je ovo možda naznaka puta kojim će mnogo kasnije krenuti impresionisti. Ono što je svakako u ovom postupku izgubljeno kada je odevanje u pitanju su detalji o kojima ne možemo steći potpunu predstavu, niti ih, ako je to potrebno, sa ovih slika rekonstruisati. Ali, da li je uopšte neophodno da umetnost bude u tom smislu dokumentarna? Kada je moda u pitanju, detaljno predstavljanje odeće prešlo je sa slikarstva na područje modne ilustracije.

Oskar Vajld (Oscar Wilde) u svom eseju *Propast laganja* postavio je teoriju prema kojoj: „(...) Život oponaša Umetnost daleko više nego što Umetnost oponaša Život”, i da je „(...) samosvesna težnja Života da nađe izraz, a da mu Umetnost nudi lepe oblike kroz koje može da ostvari tu energiju”¹².

Ovaj uticaj umetnosti na život posebno je primetan u 18. veku koji će na svom kraju dovesti do istorijskih promena. Jedan od zadataka slikara druge polovine 18. veka bio je da deluje na promene upravo u modi – odevanju. Pod uticajem, između ostalog, novih arheoloških otkrića, u prvi plan je stavljen *grčki ukus* kojim je trebalo nadomestiti sada nepoželjan rokoko stil u oblačenju. Slikarstvo je ovde odigralo značajnu ulogu. Jedan od glavnih predstavnika ovog neoklasičnog perioda bio je svakako Žak-Luj David (Jacques-Louis David). Interesantan primer kako su slikari usmeravali odevanje ka modernijem stilu je stvaralaštvo slikarke Luiz Elizabet Vige le Brun (Louise Élisabeth Vigée-Lebrun) i njeno svedočanstvo kako je prilikom portretisanja dama iz visokog društva uticala na njihovo odevanje. Vojvotkinju Gramon Kadrus uspela je tako da navede da pri poziranju odustane od, tada modernog puderisanja kose i dozvoli da joj kosa slobodnije pada. Nakon poziranja ova uticajna dama sa svojim novim stilom zaputila se pravo u pozorište, mesto glavnih društvenih zbivanja.¹³

¹¹ E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija...*, op. cit. 298.

¹² Oskar Vajld, *Propast laganja*, Beograd, Paideia, 2000, 58.

¹³ Alice Mackrell, *Art and Fashion...*, op. cit.

Ali pravu modno-slikarsku konstrukciju ostvario je Napoleon (Napoléon Bonaparte). Čuvena slika njegovog krunisanja iz 1805–07. godine zapravo je potpuno osmišljena predstava u kojoj su učestvovali slikari, krojači, arhitekta. Svestan, kao i mnogi vladari pre njega, moći koju odeća nosi, Napoleon je odlučio da uspostavi novi stil i na taj način prevaziđe dotadašnji svedeni grčki stil. Želeći da povrati raskoš izgubljenju tokom revolucije, okrenuo se istoriji i u odeći prethodnih francuskih kraljeva pronašao motive i simbole koje će umetnici ukomponovati u odeću za njegovo i Žozefinino (Josephine de Bonaparte) krunisanje. Od slikara Davida zatražio je da ovu istorijsku scenu predstavi kao scenu krunisanja Marije Mediči (Marie de Médicis) Petera Paula Rubensa koja je poslužila i kao uzor u odevanju. Verovatno svestan da je za prihvatanje promene u modi potrebno više vremena, odlučio je da na postojeću svedenu grčku formu sa haljinama visokog struka, samo doda elemente kao što su renesansna kragna, rukavi i srednjovekovni vez. Napoleonova krunidbena odeća asocijala je na srednjovekovnu odeću francuskog kralja Šarla V (Charles V de France). Tako je moda u Francuskoj povratila svoju raskoš, a sa njom, što je bilo najvažnije, povratila se i modna industrija i očuvani su svi tradicionalni zanati vezani za modu (izrada vezova na primer) koji se i danas mogu videti u francuskoj visokoj modi.

Kada je o samom likovnom predstavljanju reč, dolazimo do promena koje su na izvestan način započele u vreme Rembranta. Pojednostavljenje i efekat nagoveštaja u slikarstvu, koji su u početku bili vezani za zadnji plan slike ili vidik (u renesansi), a zatim se preneli na detalje na odeći, polako su prelazili u prvi plan. Proces smenjivanja detaljnog islikavanja sa pojednostavlivanjem u istoriji umetnosti „(...) upoznajemo uglavnom kroz rad velikih majstora. Čak i najveći umetnici – oni pre svih, možda – počinju karijeru s veoma promišljenom, pa i teškom tehnikom, ništa ne prepuštajući slučaju. Pročitali smo Vazarijev komentar na razliku između Ticianovog (Tiziano) ranog načina i ovlašnih poteza na njegovim kasnijim remek-delima. Takvu tananu jednostavnost omogućuje tek prethodna složenost. Uzmimo Rembrantov razvoj: on je najpre morao da nauči da sazda predstavu zlatnog svetlucavog gajtana sa svim pojedinostima, pa je tek onda uspeo da otkrije koliko sme da izostavi, a da posmatrač bude spreman da se nađe s njim na pola puta. (...) Jedan jedini potez kičicom zapravo je sve što je potrebno da se dočara zlatni gajtan.”¹⁴

Impresionisti, koji su zagovarali tačno predstavljanje stvarnosti, bili su oštro protiv onoga što je Gombrih nazvao *formulama* u slikarstvu. Insistirajući na preslikavanju iz prirode i odričući se dotadašnjeg učenja prema modelima i preslikavanju dela starih majstora, došli su do momenta kada zbog insistiranja na potezima četke, a ne na liniji i čvrstim formama, lik nema više čvrstog uporišta na platnu – on je samo dočaran u našem umu.¹⁵ Zaista, kada se posmatraju dela Manea (Claude Monet), Monea (Édouard Manet), Renoara (Pierre-Auguste Renoir), Meri Kasat (Mary Stevenson Cassatt), čvrstina forme se gubi, figure se sve više rasplinjavaju, a sa njima i predstavljanje odeće gubi svoj značaj.

Gombrih se u svojoj studiji slikovnog predstavljanja kroz istoriju zaustavlja upravo na impresionizmu koji prekida vezu sa tradicijom smatrajući da „bez nekog primera odnosa i načina na koji vizuelni elementi sadejstvuju u njemu, slikar nikad ne bi mogao da krene tegobnom stazom podešavanja.”¹⁶

Međutim, s obzirom da su dela impresionista tematski bila vezana za predstavljanje svakodnevnog života i figuraciju ipak su morali da potraže nekakav oslonac. Pošto su se odrekli starih majstora, njihove *formule* za predstavljanje figura postale su modne table, odnosno modne ilustracije.¹⁷

¹⁴ E. H. Gombrih, *Umetnost i iluzija...*, op. cit. 287.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibid. 271.

¹⁷ Alice Mackrell, *Art and Fashion...*, op. cit.

Modne table koje su u to vreme još uvek bile karakteristične po svojoj preciznosti i detaljnom predstavljanju, kako bi omogućile krojačima da prema ovom modelu sašiju odeću, sačuvale su u tom smislu tradiciju predstavljanja. Jedan od primera na koji nas u svojoj knjizi upućuje Alis McKrell je Maneova slika *Muzika u baštama Tiljerija* iz 1862. godine. Modne table za impresioniste suštinski nisu bile uzor za predstavljanje same odeće (jer oni su u potpunosti zanemarivali bilo kakvu osobenost u tom smislu), već su od njih prvenstveno preuzimali kompoziciju figura. Upravo kada se posmatraju dve ženske figure u prvom planu slike, koje su postavljene po uzoru na modne ilustracije tog doba, zapažamo koliko se one izdvajaju od čitave kompozicije slike, gotovo kao da su izrezane iz modnog žurnala.

Dolazimo do zaključka da se Gombrihova teza o neophodnosti *formula* i uzora pri predstavljanju stvarnosti na ovaj način potvrđuje. Suština je samo u tome da se sa uzora u slikarstvu u impresionizmu prešlo na uzore u modnoj ilustraciji, koja će početkom 20. veka doživeti svoju transformaciju.

Modne table sa ilustracijama koje su objavljivane u magazinima kojih je bilo sve više, do početka 20. veka služile su prevashodno za širenje novih trendova. Brojni umetnici učestvovali su u izradi ovih ilustracija, odnosno gravira, a jedan od najpoznatijih magazina u kojima su objavljivane bio je *Le Journal des dames et des modes* osnovan 1797. godine u Francuskoj. Modni kreator Pol Poare (Paul Poiret) koji je svoju modnu kuću otvorio 1903. godine u Parizu, predstavlja jednu od najuticajnijih figura tog doba u modi, ali i u umetnosti. Poznat pre svega po reformama u odevanju žena, jer je u potpunosti odbacio korset i time promenio formu haljine, zaslužan je za oživljavanje ali i transformaciju modne ilustracije. Njegova potreba da odeću koju kreira predstavi na umetnički način dovela ga je na ideju da angažuje likovne umetnike koji će kroz ilustracije dati sopstveno viđenje njegovog stvaralaštva. Sa jedne strane, Poare je želeo da obnovi ilustraciju kakva je bila u vreme osnivanja *Žurnala*, jer je njegova moda stilski bila bliska tom periodu. Sa druge, da da potpunu slobodu u interpretaciji umetnicima čije bi ilustracije izašle izvan dotadašnjih, često krutih šablona. Tako je nastao album njegovih kreacija *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, objavljen 1908. godine, koji je postigao izuzetan uspeh i umetnika Pola Iriba ustoličio kao prvog modnog ilustratora u okviru novog pravca kojim je modna ilustracija u 20. veku krenula.¹⁸ Poare koji je bio i značajan finansijer umetnika i umetničkih događaja, održavajući vezu između mode i umetnosti na najrazličitije načine, priređivao je u to vreme i izložbe modnih ilustracija, ističući time njihovu važnost.

Kada govorimo o slobodnoj interpretaciji modnih trendova, umetnici su zapravo imali zadatak da ne samo kroz sopstvenu vizuru prikažu najnovije trendove već i da uhvate duh i stil vremena. Kao da nije bilo najvažnije detaljno preslikavanje odeće već predstavljanje određene ideje čime bi se prolaznost mode povezala sa večnošću umetnosti.¹⁹ Stilizacija likova koji su odeću nosili bila je potpuna.

Umetnost na početku 20. veka doživela je velike promene i smatra se jednim od najburnijih perioda u dotadašnjoj istoriji. Umetnički pravci su se, jedan za drugim, smenjivali. Od fovizma, kubizma, apstraktnog slikarstva, ekspresionizma, stilova dekorativne umetnosti – *Art Nouveau* i *Art Deco*, pojave *ruskog baleta* koji je imao snažan uticaj i na modu i na umetnost.

Svoju umetničku slobodu ilustratori su ipak morali da smeste u određeni okvir i ovde se Gombrihova teorija o uzorima i *formulama* ponovo pojavljuje. Slikarstvo koje se u međuvremenu gotovo u potpunosti odreklo figuracije, uticalo je na ilustratore, pre svega svojim koloritom i

¹⁸Na ovaj uspeh odmah su se nadovezali značajni modni magazini kao što su *La Gazette du bon ton* i „Vog“ (*Vogue*) angažujući sve veći broj ilustratora. Ubrzo je formirana grupa umetnika koji su u prvoj polovini 20. veka postali slavni: Erte, Žorž Barbije, Eduar Marti, Eduardo Benito, Erik, Kristijan Berar, Rene Buše, Sesil Biton. Naslovne strane *Voga*, iako je prva fotografija objavljena još 1909, do 1932. godine biće isključivo ilustrovane.

¹⁹ Alice Mackrell, *Art and Fashion...*, op. cit.

novim formama. Ilustrator Eduardo Benito, na primer, koji iz Španije dolazi u Pariz 1912. godine, u vreme ekspanzije savremene umetnosti, pronalazi *formulu* za figure na svojim specifičnim *Art Deco* ilustracijama, u slikama svog prijatelja Amedea Modiglianija (Amadeo Modigliani). Benitova koncepcija postala je tako dominantan stil u modnoj ilustraciji tokom dvadesetih godina prošlog veka. Poput stilova i pravaca u slikarstvu tako su se smenjivali i stilovi u ilustraciji. Tridesetih i četrdesetih godina zavladao je svojevrсни romantični ekspresionizam, nakon čega je došlo do opadanja i gotovo potpunog gašenja modne ilustracije. Fotografija je postala sve prisutnija a umetnici – ilustratori nikada više nisu angažovani u tolikom broju kao što je to bilo u prvoj polovini 20. veka. S obzirom da je ilustracija svoje uporište nalazila u onome što joj je bilo blisko – likovnoj umetnosti, stičemo utisak da je njeno opadanje na izvestan način vezano i za jačanje konceptualne umetnosti sredinom i u drugoj polovini 20. veka. Putevi su se jednostavno razišli. Analitičari modne ilustracije još uvek nisu u potpunosti sigurni da je jedini povod zbog kojeg urednici magazina ne angažuju u tolikoj meri ilustratore taj što se fotografija bolje prodaje. Uzroka očigledno ima više.

Zanimljivo je da su prve modne fotografije u potpunosti preuzele stil modnih ilustracija i ovaj princip će trajati sve do kraja *zlatne ere* modne ilustracije kada fotografija postaje dominantan medij. Pitanje je da li je fotografija svoju prednost stekla time što najvernije predstavlja stvarnost, odnosno odeću koja bi na taj način zainteresovala potencijalnog kupca. Međutim, fotografijom u boji „(...) naše doba dobilo je još jedan izvor, sigurniji od svih prethodnih, ukoliko je u pitanju dobar i veran snimak. Inače, reprodukcija umetničkih slika u boji, koja je tek postepeno i s mukom uspela da se katkad izjednači sa originalima, bila bi dokaz da i ovaj izvor nije uvek savršen i da pri tome mogu delovati subjektivni faktori na sličan način kao pri radu crtača i slikara. Zbog toga svaki izvor, pa i ovaj, može imati samo relativnu važnost, bez obzira na tehnički i naučni stepen dostignuća našeg vremena.”²⁰

Moglo bi se reći da je modna fotografija od samog svog početka težila da se uzdigne na visok umetnički nivo. Iako je tokom svog trajanja povremeno skretala sa tog puta, danas kao da želi da se u potpunosti poveže sa svojom pretečom – likovnom umetnošću. Dobar primer predstavlja rad fotografa Stefana Moroa (Stephen Morrow) i stiliste Paola Turina, koji su svojim modnim editorijalom iz 2006. godine, za poznati italijanski magazin „Amika“ (*Amica*), u modnu fotografiju uneli renesansnu likovnost.²¹ Stefano Moro, kao jednu od svojih inspiracija navodi čiste i elegantne linije *Art Deco* stila koje osim sa slikarstvom njegove fotografije povezuju i sa modnom ilustracijom tog vremena. Modna ilustracija koja se povukla, osamdesetih godina prošlog veka, polako počinje da se vraća na scenu, a danas se po invenciji ističu dela Ričarda Greja (Richard Grey), Maren Esdar, Dejvida Dauntona (David Dauntton) i mnogih drugih čiji je rad direktno inspirisan modnom ilustracijom prve polovine 20. veka.

Predstavljanje odeće je neiscrpna i široka tema koja donosi specifičan pogled na umetnost. Pokušali smo da na nekoliko primera u likovnoj umetnosti ukažemo na različite pristupe koje su umetnici imali prema odevanju svog vremena, bilo da su prikazivali stvarnost ili davali sopstveno viđenje stila odevanja. Pokušali smo i da definišemo ulogu modnih ilustracija od njihovog nastanka. Veoma je važno naglasiti da modne ilustracije prikazuju postojeće kreacije i potrebno ih je jasno razdvojiti od modnih crteža (skica) kretora koji su idejno rešenje za odeću koja će tek biti realizovana. Ovo naglašavamo, jer se dešava da se pojedine ilustracije tumače kao originalni dizajn odeće, a one su zapravo ilustratorov prikaz već postojećih kreacija određenog

²⁰ Pavle Vasić, *Odelo i oružje*, op. cit. 18.

²¹ I pre ovog editorijala često su fotografi i stilisti pokušavali da kroz fotografiju načine replike slika starih majstora, doslovno ili ih varirajući. Međutim, tim iz *Amike* postigao je da unošenjem određenih elemenata renesansnog slikarstva u savremenu fotografiju (svetlost, stilizaciju lika modela, držanje gde je poseban akcenat na poziciji ruku) dobije rezultat koji će snažno uticati na editorijale svih svetskih modnih magazina u narednim godinama.

modnog kreatora. Rasprava o slikarstvu predstavlja osnov za dalje razmatranje modne ilustracije 20. i početka 21. veka. Smatramo da je modna ilustracija oduvek bila direktno vezana za likovnu umetnost. Do početka 20. veka ona se nije stilski razlikovala od slikarstva svog vremena, a sa pojavom umetničkih pravaca u prošlom veku modna ilustracija je inspiraciju pronalazila i u novim idejama iz slikarstva, ali i iz različitih stilova prošlosti. Činjenica da modna ilustracija traje do danas (sa povremenim prekidima) i da se poslednjih decenija govori o njenom procvatu, ukazuje na potrebu da se odeća i pored fotografije interpretira na poseban način, blizak likovnoj umetnosti. Modna ilustracija je možda jedna od najsnažnijih spona koja povezuje modu i umetnost.

Literatura:

- Ashelford, Jane, *The Art of Dress: Clothes and Society 1500–1914*, London, The National Trust, 2002.
- Berger, John, *Albrecht Dürer: Watercolours and Drawings*, Koeln, Taschen, 2002.
- Blackman, Cally, *100 Years of Fashion Illustration*, London, Laurence King Publishing, 2007.
- Borchert, Till-Holger, *Jan van Eyck*, Koeln, Taschen, 2008.
- Borrelli, Laird, *Fashion Illustration Next*, London, Thames and Hudson, 2004.
- Borrelli, Laird, *Fashion Illustration by Fashion Designers*, London, Thames and Hudson, 2008.
- Cosgrave, Bronwyn, *Costume & Fashion. A Complete history*, London, Hamlyn, 2000.
- Da Vinči, Leonardo, *Traktat o slikarstvu*, Beograd, Knjižarsko preduzeće Bata, 1990.
- Drake, Nicholas, *Fashion Illustration Today*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Gombrih, E. H., *Umetnost i iluzija. Psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd, Nolit, 1984.
- Gombrih, E. H., *Saga o umetnosti. Umetnost i njena istorija*, Beograd, Laguna, 2005.
- Kemperdick, Stephan, *Masters of Netherlandish Art. Rogier van der Weyden*, Cambridge, H. F. Ullmann, 2007.
- Laver, James, *Costume & Fashion*, London, Thames and Hudson, 1996.
- Lehnert, Gertrud, *A History of Fashion in the 20th Century*, Cologne, Könemann, 2000.
- Mackrell, Alice, *Art and Fashion*, London, Batsford, 2005.
- Mester, Maria, “Fashion Illustration”, u: Charlotte Seeling (ed.), *Fashion, The Century of the Designer 1909–1999*, Könemann, 2000.
- Mendes, Valerie and Amy de la Hay, *20th Century Fashion*, London, Thames and Hudson, 1999.
- Packer, William, *Fashion Drawing in Vogue*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Seeling, Charlotte, *Fashion, The Century of the Designer 1909–1999*, Könemann, 2000.
- Svensen, Laš Fr. H., *Filozofija mode*, Beograd, Geopoetika, 2005.
- Vasić, Pavle, *Odelo i oružje*, Beograd, CLIO, 1992.
- Vajld, Oskar, *Propast laganja*, Beograd, Paideia, 2000.
- Watson, Linda, *Vogue: Twentieth century Fashion*, London, Carlton Books, 2000.
- Wolf, Norbert, *Hans Holbein the Younger*, Koeln, Taschen, 2004.

Development of Fashion Illustration during the 20th and 21st Century:

Pictorial Representation of Fashion (in Painting, Fashion Plates and Fashion Illustrations)

Summary: The theme of this study is pictorial representation of costume and fashion in painting, fashion plates and fashion illustrations. Fashion illustration of the 20th century, specific in terms of freedom of interpretation that is given to the artists when representing fashion trends, has kept those elements of painting that are almost lost in contemporary art movements (for instance figuration). Through several specific examples in art history I will try to demonstrate the artist's approach to the representation of costume. In this study I will also try to define the role of painting when it comes to the fashion, the role of fashion plates and then the role of fashion illustration created in the early 20th century. Finally, I will take a look at the fashion photography that in the beginning has found its role-models precisely in the fashion illustration and today is returning to the visual characteristics of renaissance art, and to the painting in general, from which everything has begun.

Keywords: painting, painters, fashion illustration, fashion illustrators, costume, fashion;