

SZTUKA W MODZIE, MODA W SZTUCE

Wzajemna relacja w okresie rozwoju artystycznej awangardy.

Giacomo Balla w 1914 roku napisał manifest: „*Ubranie anty-neutralne*” „*chcąc wyzwolić ludzi od neutralności, bojaźliwego niezdecydowania i wahania, negującego pesymizmu i nostalgicznej niemocy romantycznej i zramolalej*”¹.

Moda futurystyczna miała wyzwolić włoskie społeczeństwo od „*lęków, nadmiernej ostrożności i niezdecydowania*”. Celem było dotarcie do młodych odbiorców, którzy obalą tradycyjny, drętwy ubiór mieszczański, jaki niegodny jest człowieka nowoczesnego. Neutralne kolory „*śliczniutkie, wypłowiałe [...] i upokarzające*” zastąpić miały ostre wibrujące wzory, „*podkreślające ruch i postęp*”. Odrzucono „*niepotrzebne guziki, kołnierzyki i mankiety wykrochmalone*”. Asymetria zastąpiła „*zrównoważoną przeciętność czyli tak zwany dobry gust i harmonię, która hamuje entuzjazm i spowalnia krok*”²

Futuryści widzieli w modzie wspańnię, proste narzędzie propagandy nowoczesności, której typową cechą jest zmienność. Wszak modę owa ciągle zmiana charakteryzuje.

Moda jest dziedziną, której rozwój w wyraźny sposób uwidacznia cechy charakterystyczne współczesności, można pokusić się nawet o stwierdzenie, że i kierunek, w którym współczesność zmierza. Jej mechanizm działania opiera się na ciągłej zmianie dla zmiany samej w sobie, a wymóg nowości często bywa wartością priorytetową. Działa w imię estetyki współczesności, kultywującej piękno krótkotrwałe i przemijające.

Podobnymi prawami rządziła się, ogólnie rzecz ujmując, sztuka awangardowa XX wieku.

Artyści wprawdzie próbowali stworzyć coś „definitywnie nowego”, ale faktem jest, że nowy styl awangardowy był „nowy” tylko przez około dekadę.

Moda, podobnie jak kierunki artystycznej awangardy „*wkracza na scenę jakby zamierzała żyć wiecznie*”³, w praktyce jej żywotność jest jednak mocno ograniczona.

¹ G. Balla, *The Antineutral Suit: Futurist Manifesto* (1914) [w:] *Futurism: An Anthology*, op.cit., s. 202 (tłumaczenie własne)

² Ibidem, str. 202

³ G. Simmeel, *Z psychologii mody. Studium socjologiczne*. [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów.*, Warszawa, 2006, s.30

W wieku XX sztuka i moda funkcjonowały w silnej zależności: moda szukała inspiracji w sztuce, sztuka rządziła się tymi samymi prawami zmienności co moda. Jednak nie tylko to decydowało o ich wzajemnym ścisłym związku. Rewolucjoniści sztuki XX wieku poświęcali dużo swojej uwagi modzie, jako jednemu z integralnych elementów stale napędzanej przez nich maszyny zmian, która wśród zgrzytów i pojękiwań pracowała nad wprowadzeniem w życie nowej ideologii i nowej estetyki. Vincenzo Fani w swoim futurystycznym manifestie dotyczącym kobiecej mody, po raz pierwszy opublikowanym w „*Roma Futurista*” w 1920 roku, pisze tak: „*Domagamy się dominacji artystycznej pomysłowości w projektowaniu kobiecej mody nad panującą obecnie [...] rutyną. Utalentowani malarze lub poeci powinni kierować wszystkimi wielkimi domami mody. Moda jest sztuką, jak architektura czy muzyka. Suknia nosząca znamiona pomysłowej koncepcji [...] posiada nie mniejszą wartość niż freski Michała Anioła czy Madonna Tycjana.*”⁴

Nigdy wcześniej koegzystencja tych dwóch dziedzin – mody i sztuki, nie była silniej widoczna, a wzajemna fascynacja trwa nieprzerwanie do dziś, stale ewoluując. [...]

Przełom wieków i Art Nouveau

Pod koniec XIX wieku słowa „nowy, nowa, nowe” zdawały się słowami kluczowymi w każdej dziedzinie. Mówiło się o „nowej kobiecie”, „nowej literaturze”, „nowej sztuce”. Z tego właśnie dążenia ku nowości zrodził się nurt ‘*Art Nouveau*’, nazwany tak po raz pierwszy przez członków awangardowej grupy artystycznej – Octava Mause i Edmonda Picarda w prowadzonym przez nich periodyku „*L’art moderne*”. Propagatorzy nowego kierunku dążyli do stworzenia „całościowego dzieła sztuki” odpowiedniego dla nowych czasów, skupiającego w sobie wszystkie dziedziny sztuk plastycznych, tzw. *Gesamtkunstwerk*. Okoliczności te stworzyły doskonały grunt dla zainicjowania integracji i stymulowania interakcji między sztuką a modą.

Kolebką nowej sztuki stał się Wiedeń, ze stworzonymi przez Josefa Hoffmanna Kolomana Mosera słynnymi Wiener Werkstatte, w których architekci, artyści i projektanci tworzyli projekty biżuterii i ubiorów stanowiące swoiste uzupełnienie projektów architektonicznych.

⁴ Volt (Vincenzo Fani), *Futurist Manifesto of Women Fashion* [w:] *Futurism: An Anthology*, op.cit., s. 253 (tłumaczenie własne)

Głównym założeniem filozofii Werkstätte była równość między projektantem a rzemieślnikiem, w rezultacie czego wszystkie prace nosiły sygnatury obydwu twórców.⁵

W październiku 1903 roku zbudowano pracownie: złotnicze, metaloplastyczne, introligatorskie, rymarskie, meblarskie. Członkowie Wiener Werkstätte byli przeciwni jakościowym kompromisom, w związku z czym stosowali najlepsze surowce. Osiągana w ten sposób wysoka jakość wykonania przedmiotów nie zagwarantowała jednak finansowego sukcesu przedsięwzięcia, a wpływ warsztatów na rzemiosło pozostał ograniczony.⁶ Inaczej rzecz się miała z indywidualną działalnością artystyczną członków Wiener Werkstätte.

Koloman Moser, dyrektor artystyczny warsztatów, projektował meble, wyroby ze srebra, metalu, tkaniny, biżuterię i materiały graficzne. Zajmował się też projektowaniem kostiumów i scenografii dla *Kabaretu Fledermaus* – założonego przez Hoffmanna teatru oraz dla Staatliches Oper. W swojej pracy artystycznej zaniechał, około 1901 roku, stosowania abstrakcyjnych i naturalistycznych motywów secesyjnych i zastąpił je formami geometrycznymi, wśród których wyróżniała się białą-czarną kratką inspirowana sztuka egipską i asyryjską. Surowa geometria jego późniejszych projektów zapowiadała geometryczny formalizm, którego kolebką w latach dwudziestych stał się Bauhaus. Twórczość Mosera poprzez przejście od stylistyki naturalistycznej do geometrycznej stanowi pomost pomiędzy XIX a XX wiekiem.⁷

Koloman Moser związany był z wieloma postępowymi artystami m.in. z Gustawem Klimtem. Klimt wielokrotnie projektował suknie portretowanych przez siebie kobiet – przykładem może być obraz przedstawiający Herminę Gallia [1904], zagorzałą propagatorkę i mecenasa nowej sztuki. Artysta współpracował również z Emilie Flöge – kreatorką mody przełomu stuleci, właścicielką domu mody – Schwestern Flöge w Wiedniu.

Charakterystyczną cechą mody tego okresu była opływowa, „falująca” linia sylwetki, podkreślona dodatkowo poprzez użycie miękkich materiałów. Spódnice, gładkie lub fałdzone opadały do ziemi, układając się w kształt nazywany przez niektórych kronikarzy „kielichem kwiatu” lub „koroną”. Kapelusze były ogromnych rozmiarów, przybrane kwiatami i piórami. Później z roku na rok ich wielkość malała. Ciągące się po ziemi treny sukni stopniowo wychodziły z mody. Początkowo suknie skrócono równo do ziemi, następnie do linii butów,

⁵ Lakshmi Bhaskaran, *Design XX wieku. Główne nurty i style we współczesnym designie*, Warszawa 2006, str.70-71

⁶ Charlotte i Peter Fiell, *Design XX wieku*, Kolonia 2002, str. 177.

⁷ Ibidem, str. 122-123.

zarazem stawały się one coraz węższe. Tak narodziła się „wąska” moda na tyle niepraktyczna, że koniecznym stało się rozcięcie spódnicy z boku.⁸

Art Nouveau kwitło w Wiedniu, ale wkrótce i Paryż uległ jego urokowi, czyniąc z owego nurtu, na długi okres czasu, kierunek jedynie właściwy i obowiązujący.

Paryżanin René Lalique był nowatorem w dziedzinie jubilerstwa, a zwłaszcza jego technologii. Wprowadził również cały szereg nowych materiałów – od rogu po mleczne pólslachetne kamienie. Lalique posiadał niecodzienną umiejętność wydobywania specyficznych właściwości tworzywa, traktując je indywidualnie, lub też zestawiając z innymi materiałami. Postać kobieca była jednym z jego ulubionych motywów – przedstawiał ją w sposób niezwykle zmysłowy, okrytą płaszczem z włosów, owiniętą w fałdy przejrzystych zasłon, oplecioną kłębowiskiem węży. Podjęta przez Lalique’a interpretacja koncepcji formalnej całego stylu poprzez niezwykle kosztowne tworzywa pociągnęła za sobą pojawienie się wielu następców. Jeden z nich – Kare Citroén podzielił francuską sztukę jubilerską na dwa nurty – styl „twardy i „miękki”. Przedstawicielami pierwszego, z jego ostrym rysunkiem linearnym zwierząt i owadów, są Georges Fouquet, Eugène Grasset, Henry Auguste Solié. Kierunek drugi, wykazujący upodobanie do postaci kobiecych i do naturalistycznego stosowania motywów roślinnych, reprezentowali Saint Yves, Lucien Heurtebise, Paul Liénard.⁹

W Paryżu powstawały w tym czasie pierwsze domy mody otwierane przez tzw. *grands couturiers* czyli „wielkich krawców”, którzy pozycją nie ustępowali artystom.¹⁰ Wśród nich byli Jacques Doucet, siostry Callot, Madeleine Chériut czy Madame Paquin – współpracująca wielokrotnie ze sławami takimi jak Leon Bakst czy Paul Iribe i Georges Lepape, którzy stworzyli modowe rysunki do jej ekskluzywnego albumu *L’Éventail et la fourrure chez Paquin*.¹¹

⁸ François Boucher, *Historia Mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003, str. 388.

⁹ Stephan Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987, str. 163.

¹⁰ Warto podkreślić, iż polskie terminy „wielcy krawcy” czy „dyktatorzy mody” nie oddają w pełni znaczenia i prestiżu francuskiego określenia *grands couturiers*.

¹¹ Alice Mackrell, *Art and Fashion. The Impact of Art On Fashion and Fashion on Art*, London 2005, str.116.

Art Déco i kubizm

Postacią, która najsilniej przyczyniła się do zbliżenia środowiska artystycznego i elity „Grands Coutouriers” był bez wątpienia Paul Poiret.

Poiret już jako dziecko zafascynowany był modą i ubiorami, za pierwsze zarobione za uliczne muzykowanie pieniądze kupił sobie szapoklak czyli składany cylinder. W wolnym czasie chłopiec zajmował się szkicowaniem - tematem jego rysunków były modelki z wielkich domów mody, które często obserwował przesiadując na ulicy *la Paix* w Paryżu. Pewnego dnia zebrał w sobie odwagę i przedłożył teczkę swoich rysunków Doucetowi. Kreator kupił od niego tego dnia kilka prac, jednak Poiret jeszcze wielokrotnie musiał stawiać się u Doceta z teczką nowych rysunków zanim ten zdecydował się przyjąć go w 1896 roku do pracy, oferując mu bajecznie wysokie wynagrodzenie w wysokości 500 franków miesięcznie.¹²

Doucet był znawcą i kolekcjonerem sztuki, bibliofilem, mecenasem i przyjacielem artystów. Początkowo interesowała go sztuka XVIII wieku, ale w 1912 roku projektant sprzedał nieoczekiwanie całe swoje zbiory i zainteresował się sztuką awangardową lat dwudziestych XX wieku. Wnętrze apartamentu Douceta przy Avenue du Bois w Paryżu wypełniały dzieła sztuki nowoczesnej – obrazy Pisassa, Braque’a Modiglianiego oraz obiekty sztuki orientalnej, dalekowschodniej i afrykańskiej.

Fascynacje swego mistrza przejął Poiret. W latach 1911-1925 był on uważany za pierwszego dyktatora światowej mody i to jemu zawdzięczamy przeniknięcie i utrwalenie stylu Art Déco w modzie damskiej.¹³

Art Déco powstałe w opozycji do Secesji nie rezygnowało z walorów sztuki użytkowej, postulowało jednak ściśle podporządkowanie ornamentu przedmiotowi – podkreślenie jego kształtu, wydobywanie walorów tworzywa, konstruowanie formy odpowiadającej funkcji przedmiotu. Miały temu służyć mocne, kontrastowe zestawienia barw, proste linie i bryły geometryczne, zrytmizowany lub symetryczny układ elementów.¹⁴ Z czasem na Art Déco wpłynęły również abstrakcyjne, uproszczone kształty z awangardowych obrazów malarzy związanych z konstruktywizmem, kubizmem, fowizmem i futuryzmem. Odkrycie w 1922 roku grobowca Tutanchamona przez Howarda Cartera sprawiło, że nieodłączną częścią nurtu stało się wzornictwo egipskie.

¹² Kinzel, *op.cit.*, str. 67-69.

¹³ Anna Sieradzka, *Artyści i Krawcy. Moda Art Déco*, Warszawa 1993, str. 17.

¹⁴ Ibidem, str. 9.

Nazwę Art Déco wprowadzono w 1925 roku podczas *Paris Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. We Francji wyszukany styl Art Déco skierowany był w głównej mierze na rynek luksusowy. Przeniknął do praktycznie do każdej dziedziny sztuki, od obrazów Tamary Łempickiej, przez grafiki i sceniczne projekty Roberta i Sonii Delaunay, po wyroby ze szkła Edgara Williama Brandt'a.¹⁵

Propagatorem takiego nurtu w sztuce i modzie mógł być jedynie Paul Poiret. W trakcie terminowania o Douceta czy później, u Wortha, Poiret zmuszony był projektować w zgodzie z ogólnie panującą modą secesyjną. O indywidualnym stylu mógł pomyśleć dopiero po otwarciu swojej pierwszej własnej pracowni w 1903 roku. Dzięki ugruntowanej pozycji zaczął wprowadzać pierwsze rewolucyjne zmiany w modzie damskiej. Dla swojej żony Denise zaprojektował suknię noszoną bez gorsetu. Już w 1908 roku więcej takich modeli pojawiło się w albumie *„Les Robes de Paul Poiret”*, wykonanym przez wspomnianego wyżej Paula Iribe. Suknie zilustowane w albumie miały wysoko podniesiony stan, spódnicę spływającą w prostych, pionowych fałdach, stanik z dużym dekoltem i małe rękawki. Poiret lansował wówczas również tuniki z cienkich, przejrzystych materiałów zdobione haftem oraz obszerne, miękkie płaszcze wieczorowe wykonane z aksamitów o nasyconych barwach, lamowane futrem lub zdobione bogatym, złotym haftem.¹⁶ W późniejszych latach rysunki tworzył dla Poireta również Georges Lepape (album mody *„Les Choses de Paul Poiret”* z propozycjami pełnej orientalizacji damskiego ubioru).

Znamienny wpływ na twórczą pracę Poireta miała fascynacja Baletami Rosyjskimi. Pierwszy gościnny występ petersburskiej opery poza granicami Rosji odbył się właśnie w Paryżu. Poiret był obecny na premierze *„Szeherezady”* Rimskiego-Korsakowa ze scenografią i kostiumami Baksta, inspirowanymi sztuką perską. Kreator odnalazł w nich te same idee, które pragnął realizować w swoich kolekcjach – dekoracyjność, inspiracje orientem, świadome komponowanie jednorodnej stylistycznie całości, stateczne zerwanie ze stylem secesji. Pod tym wpływem powstały orientalne fasony ubiorów Poireta. Zaprojektował wówczas „spętana” spódnicę, będącą reminiscencją suto marszczonych na biodrach, a zwężanych u dołu strojów wschodnich. Kolejnym pomysłem projektanta były *jupe – culotte* czyli spódnico – spodnie, w formie lekkiej spódnicy, rozciętej od dołu i uchwyconej w mankiety nad kostkami. Ubiór ten wzbudził niemałe zamieszanie, ale zwolenniczki tego ekstrawaganckiego fasonu po krótkim czasie z niego zrezygnowały, dzięki czemu Poiret uniknął niezdrowego zainteresowania swoją innowacyjnością.

¹⁵ Bhaskaran, *op.cit.*, str.86-87.

¹⁶ Sieradzka, *op.cit.*, str. 24.

Paul Poiret zainspirowany działalnością Wiener Werkstätte, które w 1909 posiadały w pełni wyposażoną pracownię tkacką, a rok później dział projektowania mody prowadzony przez Eduarda-Josefa Wimmer-Wisgrill'a¹⁷, postanowił otworzyć pracownię *L'Ecole d'Art Décoratif Martine*, w której miały powstawać tkaniny, tapety, dywany, dekoracje. Poiret był oczarowany ręcznie wykonywanymi kwiatowymi nadrukami na tkaninach powstającymi w warsztatach w Wiedniu. Zamówił on ogromną ilość ręcznie zdobionego jedwabiu i wykorzystał w swoich kolekcjach.¹⁸

W *L'Ecole Martine* działali znani artyści: André Derain, André Dunoyer de Segoznac, Guy-Pierre Fauconnet. Wkrótce zjawił się Raoul Dufy, którego współpraca z kreatorem, miała wywrzeć wielki wpływ na francuski przemysł tekstylny. Poiret był w owym okresie opętany myślą, by zamiast malować fantazyjne wzory na tkaninach, zadrukować je fabrycznie. Do tej pory suknie haute couture były jedynie ozdabiane: tkaniny haftowano lub malowano. Do druku, nieodpornego na wodę i światło, przekazywano jedynie tanie materiały. Dufy miał zaprojektować wzory, którymi w nowym procesie technologicznym, zadrukowanoby kosztowne jedwabie, bez kolorystycznych ograniczeń. W pracowni wyposażonej w prasy drukarskie i kotły parowe powstawały materiały z wzorami Raoul'a Dufy'ego, które zostawały natychmiast włączone do kolekcji Poireta.¹⁹

W latach 1911-1914 Poiret stał się rzeczywiście niekoronowanym królem paryskiej mody – „*Poiret le Magnifique*”, „*Człowiek, który ubierał epokę*” to tylko niektóre z wyrażeń jakimi określano kreatora. Znakomicie prosperowały jego firmy: „Rosine”, „Martine” i „Colin” – nazwane tak na cześć córek. Wraz z nowo zawieranymi przyjaźniami z przedstawicielami środowisk awangardy artystycznej powiększała się jego kolekcja malarstwa współczesnego, o płótna takich artystów jak: Segoznac, Fauconnet, Derrain, Dufy. To pasmo sukcesów zahamował wybuch I Wojny Światowej. W sierpniu 1914 roku Poiret zamknął paryskie wytwórnie i dom mody, a sam został zmobilizowany do wojska. Mimo jego aktywności w branży modowej już po zakończeniu wojny, nigdy nie udało mu się powrócić do czasów dawnej potęgi – zmienił się świat, społeczeństwo i zmieniła się moda, a na horyzoncie pojawiły się nowe nazwiska, które na kolejne lata zdominowały rynek mody zmuszając pierwszego „Wielkiego Krawca” do usunięcia się w cień.

Poiret chciał, aby projektowane przez niego suknie nosiły znamiona dzieł sztuki.

¹⁷ Mackrell, *Art and Fashion*, op. cit., str. 124

¹⁸ Ibidem, str. 125.

¹⁹ Kinzel, op.cit., str. 101.

W swojej autobiografii pisał, iż artystów: malarzy, rzeźbiarzy, architektów traktował całe życie jak „przyjaciół po fachu”²⁰. Wśród przyjaciół i współpracowników miał licznych artystów z kręgów sztuki awangardowej, między innymi: Pablo Picasso, Georges’a Braque’a i Francis’a Picabia – trzech czołowych przedstawicieli kubizmu.

W sztuce XX wieku kubizm zajmuje szczególne miejsce. Uchodzi on za jeden z najmniej zrozumiałych i najbardziej hermetycznych jej przejawów. Zarazem trudno zaprzeczyć, że to właśnie ten kierunek „rozpoczął zdobywczy pochód sztuki awangardowej przez epokę”²¹ – epokę nowego wizualizmu i przyniósł swym twórcom pozycję i rozgłos, wobec którego bladymi wydają się sukcesy i sława mistrzów sztuki dawnej. Wszystkie dalej idące przemiany artystycznego widzenia, które wystąpiły równocześnie, jak futuryzm lub wynikły z dalszego rozwoju, jak suprematyzm, konstruktywizm, surrealizm, czerpały z kubizmu wzory i inspiracje.²²

[...] Picasso swoim szokującym dla współczesnych dziełem „Panny z Awinionu” w radykalny sposób stworzył nowe formy. Kubizm zerwał z odzwierciedlaniem realnego świata, rozłamał znany kształt przedmiotów, rozbił widzialny świat na najmniejsze cząstki i zorganizował go na nowo w obrazie. Tylko motywy obrazów: krajobrazy, portrety i martwa natura, pozostały te same. Kubizm można zrozumieć jako eksperyment, w którym artysta pragnął oderwać się od obrazu danego przez naturę, nie tworząc jednak zupełnie abstrakcyjnych wizji. Rozmyślanie nad formą przedstawionych rzeczy, nad tych form redukcją i zmianami staje się treścią płócien.

Odrzucając perspektywę linearną i tradycyjne usytuowanie przedmiotu w przestrzeni można było spowodować, że przedmiot zostanie „zobaczony” i ukazany równocześnie ze wszystkich stron – Braque nazywał to „dochodzeniem do przedmiotu”.

„Nie może być mowy o wychodzeniu od przedmiotu: idzie się ku przedmiotowi. [...] Gdy około roku 1909 w moim malarstwie pojawiły się przedmioty rozbite na fragmenty, był to sposób zbliżania się do przedmiotu. Rozbicie przedmiotu na fragmenty służyło mi do ustalenia przestrzeni i ruchu w przestrzeni, nie mogłem zaś wprowadzić przedmiotu nie stworzywszy uprzednio przestrzeni.”²³

²⁰ Por. Alice Mackrell, *Paul Poiret*, London 1990, str. 9.

“Am I a fool when I dream of putting art into my dresses, a fool when I say dressmaking is an art... For I have always loved painters and felt on an equal footing with them. It seems to me that we practice the same craft and that they are my fellow workers”.

²¹ Mieczysław Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, str. 5-10.

²² Ibidem, str.5.

²³ Barbara i Stanisław Stopczyk, *O malarstwie abstrakcyjnym*, Warszawa 1972, str. 32.

[...] Robert Delaunay malował początkowo jak impresjonista, potem urzekł go Gauguin ze swoimi rozległymi plamami koloru. Przez pewien czas uczył się u Cézanne’a, co zbliżyło go do kubizmu. Z lat 1909-1912 pochodzą pierwsze kubistyczne serie Delaunay’a: „*Saint Severin*” oraz „*Miasto*” i „*Wieża Eiffla*”, w których krystaliczność struktury przedmiotu łączy się z niepospolitą dźwięcznością czystych, świetlistych barw. W 1912 roku pojawiają się naraz trzy nowe serie: „*Formy okrągłe*”, „*Dyski*” i „*Okna*”.

W obrazach tych znamienne jest to, iż powstały nie przez manifestacyjne zerwanie więzów z przeszłością lecz jako kontynuacja myśli przewodnich dwóch przeciwstawnych szkół: impresjonistów – skoncentrowanych na wrażeniach jakie daje kolor w świetle, zarzucających problemy formy i kubistów – konstruujących nową formę i nową przestrzeń, a odsuwających znaczenie koloru na dalszy plan. Obrazy Delaunay’a oznaczają pojednanie tych dwóch antagonistycznych kierunków.²⁴

W cyklu „*Formy okrągłe*” odczytać można „rytm barw”²⁵ wynikający z podwójnego podziału koła: dwiema średnicami na cztery równe części i koncentrycznymi kręgami zbiegającymi się w środku. Precyzyjne zharmonizowanie barw na odcinkach okręgów powoduje wspomniany wirowy „ruch kolorów”. Poszczególne segmenty barwne o płynnych konturach nakładają się na siebie, oddziałując wzajemnie, a cała kompozycja sprawia wrażenie ferii wirujących światła i barw.

Sonia Delaunay abstrakcyjne kompozycje symultaniczne o ekspresyjnym zestawieniu i wzajemnym oddziaływaniu czystych barw przenosiła poza malarstwo sztalugowe. Uważała, że nie ma różnic w merytorycznym przekazie przesyłanym poprzez jej prace, bez względu na to czy były to obrazy, tkaniny czy ubiory.²⁶ Projektowała wnętrza, ceramikę, oprawy książek i tkaniny, wraz z mężem pracowała nad kostiumami do baletu „*Kleopatra*”, wystawionego w nowej inscenizacji przez Balety Rosyjskie w 1918 roku.²⁷

Nastynniejse okazały się jednak pomysły Soni Delaunay dotyczące mody sumultanicznej – zaprojektowane według niej modele pojawiły się po raz pierwszy w 1913 roku. Rok później Sonia i Robert zaprojektowali tzw. *robes poèmes*, które wzbudziły uznanie samego Apollinaire’a.²⁸ Poeta reklamował kreacje swoich przyjaciół na łamach „*Mercure*

²⁴ B. i S. Stopczyk, op. cit., str. 40.

²⁵ Robert Delaunay w poemacie „*Światło*” pisze o: „*rytmie barw, z którego wylania się Wizja Ludzka*”.

Robert Delaunay, *Światło* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, M. Morawska, Warszawa 1969, str. 134-135.

²⁶ Stuart Baron, *Sonia Delaunay. The Life of an Artist*, London 1995, str. 83.

²⁷ Sieradzka, op.cit., str. 96.

²⁸ Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky (ur. 26 sierpnia 1880 w Rzymie, zm. 9 listopada 1918 w Paryżu) – francuski poeta polskiego pochodzenia. Jeden z głównych przedstawicieli francuskiej awangardy poetyckiej. Apollinaire był jednym z najważniejszych członków artystycznej społeczności paryskiego Montparnasse'u. Jego przyjaciółmi i współpracownikami byli między innymi Pablo Picasso, Gertrude Stein, Max Jacob, André Salmon, Marie Laurencin, André

de France”, a nawiązywał do poszczególnych modeli: „*Suknia symultaniczna: kostium fioletowy, długi pasek fioletowo – zielony, pod zakietem bluzka z wzorem z przenikających się stref różnych kolorów*”.²⁹

Modele Soni Delaunay o prostej, geometrycznej linii prostokąta czy walca, wykonane z materiałów w duże, wyraźne geometryczne wzory o nasyconych barwach, uzupełniane dodatkami zapowiadały nowe tendencje w modzie, rozwinięte w połowie lat dwudziestych.

Podsumowaniem osiągnięć pierwszej, orientalnej fazy Art Déco była wystawa Sztuki Dekoracyjnej (*Arts Décoratifs et Industrielles Modernes*) zorganizowana w 1925 roku w Paryżu. Realizując idee jedności sztuki organizatorzy poświęcili wiele miejsca prezentacji mody. Domy mody Worth’a, sióstr Callot, Lanvin, Cartier prezentowały modele w specjalnym Pawilonie Elegancji i w Sekcji Odzieży w Grand Palais. Prasa i opinia publiczna uznały modele za szczyt luksusu i elegancji, podziwiano je jako skończone dzieła sztuki, jednak konstатовano zmierzch owej bogatej, wyrafinowanej mody, która przestała już odpowiadać kobietom. Wystawa była finansowana przez francuski rząd i miała zaprezentować Francję na arenie światowej jako kolebkę mody, sztuki i... zakupów. Odwiedzający oraz przedstawiciele przedsiębiorstw, którzy zjechali tu z Europy i Stanów Zjednoczonych mogli podziwiać dokonania dawnych *grande couturiers* w części ekspozycyjnej lub dokonywać zakupów na *rue des Boutiques* usytuowanych wzdłuż Pont Alexandre III.³⁰ Tam właśnie podczas wystawy w 1925 Sonia Delaunay prezentowała swoje projekty: symultaniczne suknie, akcesoria i jedwabie lyońskie z geometrycznymi wzorami w butik Jacquesa Heima, z którym współpracowała w latach 1922-28. Oryginalnym pomysłem Soni Delaunay było przebranie modelek w symultaniczne kostiumy i upozowanie ich obok auta, pomalowanego w barwne prostokąty, na tle francuskiego Pawilonu Turystyki.

Dwa lata po wystawie artystka zorganizowała na Sorbonie konferencję pod tytułem: „*Wpływ malarstwa na sztukę ubierania się*”. Mówiła o konieczności wyzwolenia mody z okowów „akademizmu”, dyskutowała o swojej koncepcji projektowania wzorów na tkaninach, przedstawiła idee mody *prêt-à-porter* oraz dzieliła się swoimi spostrzeżeniami odnośnie nadchodzących w sztuce i modzie trendów.³¹

Breton, André Derain, Faik Konica, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Erik Satie, Ossip Zadkine, Marc Chagall i Marcel Duchamp. W roku 1911, przyłączył się Szkoły z Puteaux będącej forpoczta kubizmu. Apollinaire był początkowo związany z fowistami, następnie z kubistami, torował drogę surrealizmowi (twórca tego terminu). Najbardziej popularne zbiory jego poezji to *Alkohole* (*Alcools*) i *Kaligrama* (*Calligrammes*); napisał powieść *Poeta zamordowany* (*Le poète assassiné*). Odegrał ważną, często inspirującą rolę w kształtowaniu awangardy, zarówno w poezji, jak i sztuce. Wielokrotnie oceniał obrazy ówczesnych artystów na łamach francuskich magazynów.

Za: www.wikipedia.pl/guillame_apollinaire

²⁹ Sieradzka, op. cit., str. 96.

³⁰ Mackrell, *Art and Fashion*, op. cit., str. 128.

³¹ Mackrell, *Art and Fashion*, op. cit., str. 131.

Sonia Delaunay swoją działalnością udowodniła jak silnie związana jest moda ze sztuką, jak zazębiają się i wpływają na siebie te dwie dziedziny i jak doskonały może być efekt tych interakcji.

Część ekspozycji wspomnianej Wystawy Szytyki Dekoracyjnej stanowiły projekty kobiet projektantek, które przyczyniły się do odnowienia francuskiej mody. Przedstawiono tam modele domów mody: Lanvin, Jeanne Paquin, siostr Callot i Madeilene Vionnet.

Madeilene Vionnet techniki szycia uczyła się w Londynie, a po powrocie do Paryża została zatrudniona jako *directrice* w salonie siostr Callot. Był to czas, gdy satyny, ciężkie atłasy i sztywne brokaty zostały zastąpione przez muśliny, szyfony i wiotkie jedwabie. Szycie wymagało teraz zmiany techniki, gdyż jednobarwne tkaniny sprawiły, że szwy stały się bardziej widoczne. Vionnet zmieniła je w element dekoracyjny – szwy podkreślały konstrukcję modelu.

Wkrótce otworzyła swój własny salon. Zaczęła drapować i przygotowywać modele na manekinie, a wykroj sporządzała dopiero, gdy model leżał idealnie. Wypróbowywała również różne tkaniny i sploty, układane wzdłuż wątku i osnowy i wkrótce opracowała cięcie ze skosu, sprawiając, iż materiał przylegał do bioder i wyszczuplał figurę. Nigdy nie używała rysunków, zamiast tego modelowała, niczym rzeźbiarka. Ograniczała stosowanie zapieć – guzików, zapieć, wstążek. Czasem kreacja rozwiązana była w taki sposób, iż dla oglądającego zagadką pozostawało jak rozpina się i zapina dana suknia. Madeilene Vionnet stała się „architektem krawiectwa”. Eksperymentowała z tkaninami. Z jednym z tkaczy opracowała nowy rodzaj lamy jedwabnej, która przylegała do ciała niczym cieniutka folia.

Ubiory Madeilene Vionnet były ilustrowane w *La Gazette du bon ton* przez futurystycznego artystę Thayaht’a - Ernesto Michelles’a, który współpracował z projektantką w latach 1921 – 1925. Należał on, wraz ze wspomnianym na początku pracy Giacomo Balla i Fortunato Depero, do grupy futurystów, którzy oprócz innych dziedzin zajmowali się również modą.

Richard Martin w katalogu wystawy *Kubizm i Moda*, prezentowanej w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (od grudnia 1998 do marca 1999), opisuje jak projekty Madeilene Vionnet nawiązują do założeń kubizmu. Podkreśla dążenie kreatorki do wyzwolenia, uwolnienia ciała – poprzez zastosowanie kroju skłaniającego do swobodnego, płynnego i niczym nie ograniczonego ruchu. Skomplikowane, przestrzenne drapowania jej ubiorów oraz ich geometrię porównuje do kubistycznych rzeźb.³²

³² Roberta Smith, *Design Review: A Fashion Statement Draped in Cubism*.
Artykuł opublikowano 11.12.1998 na stronie The New York Times.

„Boeuf sur le toit” - Coco Chanel i Elsa Schiaparelli.

Poiret w ostatnich latach swej dominacji w paryskim świecie mody otworzył lokal rozrywkowy „*L'Oasis*”, aby przypomnieć Paryżowi blask minionej *belle époque*.

Tout Paris – elita towarzyska Paryża – bawiła tam w dzień. Jednak, gdy zapadała noc rewolucjoniści świata sztuki i mody przenosili się do „*Boeuf sur le toit*” – *Byka na dachu*, miejsca dla wtajemniczonych, gdzie nie mówiło się o tym co było, a o tym co stać się miało.

Tam w ciężkim od opium powietrzu nocnego lokalu Louis Armstrong grał na trąbce jazz nowoorleański, Jean Cocteau odczytywał dadaistyczne teksty i pozował na idola awangardy, Strawiński i Diagilew dyskutowali o nowej formie teatru muzycznego, a Coco Chanel prezentowała prostą elegancję haute couture.

Przed 1914 rokiem rozwój ekonomiczny zmierzał w kierunku gospodarki wolnorynkowej, jednak zmieniła to wojna, zmuszając rządy państw do odgórnego zmiany kierunków rozwoju gospodarki i skrupulatnego planowania, co w efekcie doprowadziło do szybkiej centralizacji przemysłu. W życiu społecznym również zachodziły znaczące zmiany, determinowane transformacją obyczajowości związanej z trudnymi warunkami wojennymi. Kobiety zmuszone były podjąć prace, często na stanowiskach zarezerwowanych wcześniej dla mężczyzn – doprowadziło to do widocznego zrównania w prawach obywatelskich. To sprawiło, że kobiety potrzebowały ubioru dostosowanego do wymogów codziennego funkcjonowania i obowiązków. Wkrótce, to co było jedynie sposobem na przystosowanie do warunków wojennych, stało się nowym stylem życia. W latach 1920-25 ubiór wyzwolił się z odwołań do mody belle époque. Dla kobiety cieszacej się większą swobodą, pracującej zawodowo, uprawiającej sport, tańczącej ubranie musiało być przede wszystkim praktyczne i wygodne. W strojach ignorowano talię i biust, skróceniu uległa spódnica, zrezygnowano z gorsetu na rzecz biustonosza i pasa do pończoch, wprowadzono nocną piżamę, wylansowano krótkie fryzury. Już od 1922 roku, a na skalę masową od roku 1925 kobiety zaczęły obcinać włosy. Krótkie fryzury harmonizowały ze szczupłą, sportową sylwetką. Wylansował je osiadły w Paryżu Polak – Antoine Cierplikowski, po raz pierwszy stosując ten odmładzający zabieg na aktorce Lavalier, która w wieku lat 40 miała zagrać młodziankę dziewczynę.³³

www.nytimes.com/1998/12/11/arts

³³ Sieradzka, op. cit., str. 51.

Cecil Beaton pisze, że: „w okresie międzywojennym, w luce, której jedną krawędź stanowiła haremowa moda Poireta, a drugą New Look Diora, pole haute couture zdominowały dwie kobiety – Coco Chanel i Elsa Schiaparelli”³⁴.

Droga Chanel do pozycji królowej mody była trudna i długa. Zaczynała jako modystka w 1911 roku, popierana przez swego przyjaciela Boya Capel, który propagował jej kapelusze wśród znajomych. Pierwszy dom mody otworzyła w Deauville w 1912 roku. Wówczas Chanel zaczęła kopiować angielskie sportowe ubiory Boy’a. Męskie fasony zaadoptowała do damskiej garderoby: ręcznie dziergane swetry z wycięciem w szpic, blezery z granatowej flaneli, ze złotymi guzikami, do tego białe długie spodnie i bluzki koszulowe. Przypominało to styl marynarski, ale było tak nowe i świeże, że sukces był zapewniony.

W 1916 roku zaprojektowała kostiumy o fasonie popularnym w latach wojennych, ale użyła do ich wykonania materiału stosowanego dotychczas jedynie jako tkanina bielizniana – miękkiego jerseyu.

Prawdziwa kariera Coco Chanel zaczęła się po zakończeniu wojny, gdy otworzyła swój pierwszy butik na rue Cambon. Lansowana przez swych wpływowych znajomych: arystokratów – wielkiego księcia Dymitra, Arthura Grosvenora diuka Westminsteru, poetów i malarzy – Cocteau i Picassa oraz wpływową przyjaciółkę Misię z Godebskich Sert stała się wkrótce „modna” wśród elit paryskich.

Coco Chanel w latach 1925-26 zaprojektowała strój, który do dziś stanowi synonim ponadczasowej elegancji – słynny kostium Chanel – żakiet w formie blezera, z plisowaną lub rozszerzaną spódnicą, uszyty z jerseyu lub miękkiej wełny, w stonowanym kolorze piaskowym lub kremowym. Kreatorka zaproponowała do niego oszczędną, często sztuczną, biżuterię: sznurek pereł, złoty łańcuszek, bransolety lub małe perłowe klipsy ze złotą obwódką.

Chanel za namową Misi postanowiła wylansować również perfumy, które współczesnym jej kobietom miały spodobać się tak jak i moda Coco. Propozycje zapachów stworzył dla niej polecony przez księcia Dymitra – Ernest Beaux. Z zapachów przesłanych jej do przetestowania wybrała flakon o numerze 5 – stąd nieśmiertelna nazwa „Chanel No 5”. 5 maja 1924 roku na pokazie kolekcji zaprezentowała nowe perfumy i to właśnie one stać się miały jej największym sukcesem. Do końca życia z samych tylko opłat za licencję zarobiła na „Chanel No 5” ponad 15 milionów dolarów, a flakon jej perfum znalazł się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.³⁵

³⁴ C. Beaton, *The Glass of Fashion*, London 1989, str. 161. (tłumaczenie własne)

³⁵ Kinzel, op.cit., str. 165.

Coco Chanel ściśle związana ze środowiskiem artystycznej awangardy, podobnie jak Poiret, projektowała kostiumy teatralne. Przygotowała je do baletu Diaghilewa *Le Train bleu*, operetki bez słów. Kurtynę, przedstawiającą dwie kobiety na plaży, zaprojektował Pablo Picasso. Chanel ubrała gwiazdę baletu w stroje do golfu, tenisowe dresy i kostiumy kąpielowe, które zachwyciły publiczność. (il.29) Później Chanel owe stroje do tenisa, golfu i pływania zaadoptowała do codziennych ubiorów.

Projektantka wprowadziła również do kobiecej mody jeden ubiór, który funkcjonuje do dziś, jako strój zawsze elegancki i bezpretensjonalny – „małą czarną”.

Pierwszy model, opublikowany w *Vogue* w 1926 roku, to prosta, dopasowana sukienka z krepy marokańskiej – odpornej na światło i zszarzenie, z długim wąskim rękawem i małym wycięciem przy szyi. Prosta w kroju, mogła być powielana przemysłowo, zatem dostępna była praktycznie dla każdej kobiety. Wersja wieczorowa tej sukienki miała większy dekolt, brak jej było rękawów, pojawiały się też głębokie dekolty na plecach zdobne sznurami pereł związanymi w supeł. Projektantka zainspirowana geometrią w sztuce awangardowej, polecała wyszywać kreacje wieczorowe rzędami błyszczących pajetek lub haftować w geometryczne wzory.

„Chanel w swoich projektach odzwierciedlała funkcjonalizm modernistycznej architektury, idee Konstrukttywizmu i Bauhausu, poprzez nadawanie projektowanym ubiorom pudełkowatych kształtów naśladowała kubizm. [...] Klasyczne, eleganckie, często sportowe ubiory Chanel były aktualne jeszcze wiele lat po zaprojektowaniu pierwszych prototypów.

Podczas, gdy Chanel inspirowała się sztuką kubizmu i konstrukttywizmu, wprowadzając geometryczne zdobienia i pudełkowe kształty ubiorów, Elsa Schiaparelli była silnie związana z innym nurtem sztuki awangardowej – surrealizmem.

Narodziny surrealizmu, sięgają swoimi korzeniami doświadczeń i refleksji, jakie wielu młodych, zbuntowanych wobec własnego społeczeństwa artystów wyniosło z pierwszej wojny światowej. W ich rozumieniu wojna ostatecznie obnażyła bankructwo, fałsz i pustkę zasad, ideałów i wartości, na których budowało swoją egzystencję społeczeństwo burżuazyjne. Powojenna powolna stabilizacja, dokonująca się w oparciu o stare zasady i ideały społeczne, budziła protest rewolucyjnie nastawionych młodych artystów.

W ich przekonaniu brak przewartościowania ideałów, na podstawie których funkcjonowało społeczeństwo mieszczańskie, był praktycznie równoznaczny z akceptacją „*ponurego absurdu, jakim była pierwsza wojna światowa*”³⁶.

³⁶ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, str. 6.

Mimo, że „klimat, z którego narodził się surrealizm, określała głęboka duchowa depresja, spowodowana u intelektualistów i artystów wojną z jej masowymi mordami w imię świętych dóbr ludzkości”³⁷, postawa surrealistów nie była postawą destrukcyjną czy postawą totalnej negacji.

Program surrealizmu nie miał nigdy charakteru czysto estetycznego. Traktowany był przez swoich twórców jako swego rodzaju światopogląd i sposób życia. Surrealisci traktowali działania artystyczne, nie tylko jako wyraz nowej idei, ale jako metodę głębszego poznania człowieka i ukrytych przejawów jego życia duchowego: snów, stanów halucynacyjnych, podświadomości. Dążono do wyzwolenia osobowości człowieka, poprzez ujawnienie jego utajonych pragnień i marzeń, zepchniętych w podświadomość przez rozum, rozsądek i normy obyczajowe. Środki wyrazu nowego ruchu to zapis snów i urojeń, stanów delirycznych, wszelkich czynności wykonywanych pod nieobecność kontroli rozumu. Zatem większość obrazów surrealistycznych przypomina sytuacje z marzeń i snów. Sposób artystycznego wypowiedzania się malarzy nie jest jednak ujednolicony, ponieważ surrealisci nie dążyli do stworzenia określonego stylu.

Salvador Dali miał największy wpływ na pracę Elsy Schiaparelli, dlatego też jego życie i twórczość, będą w świetle moich rozważań najistotniejsze.

Pośród malarzy surrealistów Dali należy do najbardziej popularnych, a „surrealizm w tym co najlepsze i w tym co najgorsze zawdzięcza mu renomę”³⁸.

Postać i twórczość artysty zawsze była kontrowersyjna, jedni przypisują mu geniusz, inni kuglarstwo i nadmierną potrzebę autoreklamy. Wynika to zapewne z faktu, iż dzieła malarza trudno ocenić jednoznacznie – zaskakujące w sferze treści, a (mimo zastosowania bardzo skomplikowanych skrótów perspektywicznych czy złudzeń optycznych) wykonane „przestarzałą” techniką malarstwa naturalistycznego. Technika iluzjonistyczna posłużyła malarzowi do zobrazowania własnych, autentycznych bądź zmistyfikowanych obsesji, paranoi i omamów.

Rozpoznawalny styl Dalego – stanowiący mieszankę pomysłowości w wynaturzaniu zwyczajnych zjawisk, intelektualnego dowcipu, niespodzianki i zaskoczenia – odnaleźć można w każdej dziedzinie działalności tego artysty.

Współpraca Schiaparelli z Salvadorem Dali przy pokazie „Cyrk Barnum & Bailey” przez niego inscenizowanym sprawiło, iż stał się on najciekawszym pokazem roku 1938.³⁹ Dali przygotowywał również dekoracje witryn sklepowych butiku Schiaparelli na placu

³⁷ Kowalska, op.cit., str. 80.

³⁸ Janicka, op.cit., str. 72.

³⁹ Kinzel, op.cit., str. 241.

Vendôme. Wkrótce te witryny zostały uznane za rzecz godną obejrzenia przez turystów i wciągnięto do programów zwiedzania miasta. Od tego momentu projektantka zmieniała wystrój swoich wystaw sklepowych co dwa tygodnie, zlecając to zadanie za każdym razem innemu artyście. Salvador Dali zaprojektował obiekt, który stał się dominantą wystroju butiku projektantki – różową sofę w kształcie ust aktorki Mae West.⁴⁰

Schiaparelli i Dali współpracowali również przy projektach dwóch słynnych sukni: „Sukni z Homarem” (*Lobster Dress*) (il.33) w 1937 roku i „Sukni Łzy” (*Tear Dress*), rok później. Obie uszyte były z białego jedwabiu, a nadruki na nich stworzył Dali. Morska fauna była częstym tematem lub elementem prac surrealistów. Dali umieścił nadruk homara na środku sukni, na wysokości kolan – sprawiało to niepokojące wrażenie, jakby wspinał się on po udach noszącej go celebrytki Wallis Simpson, aby dotrzeć do jej łona. Ten projekt zdradzał fakt, iż motyw homara miał dla Dalego jawne seksualne konotacje.⁴¹

Przez lata Dali stanowił dla Schiaparelli inspirację, przyczyniając się do powstania takich dziwacznych akcesoriów jak: torebka w kształcie telefonu, jabłka czy balona, rękawiczek z kieszonką na zapalki lub ze sztucznymi paznokciami czy kapelusza w kształcie buta, reklamowanego później przez żonę Dalego – Gałę.

Momentem, w którym przyszłość Elsy została nierozzerwalnie związana z modą, okazał się rok 1922 i pokaz mody Paula Poireta. Na to specjalne wydarzenie postanowiła ona zaprojektować i wykonać dla siebie oryginalny strój. Był to pulower – szeroki, luźny, z graficznym wzorem z białej i czarnej włóczki. Sweter tak bardzo spodobał się obecnej na pokazie klientce Poireta pochodzącej z Nowego Jorku, że z miejsca zamówiła 40 pulowerów. Wkrótce zza oceanu zaczęły napływać kolejne zamówienia. Propagatorką stylu Schiaparelli stała się autorka bestsellera „*Mężczyźni wolą blondynki*” Anita Loos, której przyjaciółkami były Katherine Hepburn, Gloria Swanson, Greta Garbo i wspomniana już Mae West. Dzięki tym cennym znajomościom i uzyskanej tą drogą reklamie Schiaparelli mogła w 1931 roku zatrudniać już 400 osób.⁴² Jej zagraniczne klientki przejawiały sporo odwagi w kwestii noszonych kolorów podczas, gdy klientki Coco nadal ubierały się na czarno. Dlatego Schiaparelli mogła pozwolić sobie na zaprojektowanie dla Mae West długiej sukni w kolorze, który stał się jej znakiem rozpoznawczym i który sama nazwała „shocking pink”. [...]

⁴⁰ Elsa Schiaparelli. *Surrealism in Fashion of 30-ies*. Artykuł ze strony: www.retri2fb.wikodot.com.

⁴¹ R. Gibson-Quick, *In Surreal Fashion: The Creative Collaboration Between Schiaparelli and Dali*, London 2005, str. 125.

⁴² Kinzel, op.cit., str. 238.

Elsa Schiaparelli jako pierwsza zastosowała w ubiorach *haute couture* zamek błyskawiczny, pokazała fosforyzujące w ciemnościach klipsy, wprowadziła lurex: złoto i srebrno połyskujące pulowery z wielkimi aplikacjami z lamy projektu Christiana Bérarda – kolejnego sławnego surrealisty, z którym współpracowała.

Projektantka eksperymentowała z nietypowymi dla dziedziny projektowania ubioru materiałami, takimi jak celofan czy gazety, aby podkreślić dodatkowo silne związki swojej pracy z nurtem surrealizmu.⁴³

Schiaparelli mówiła: „*Osiemdziesiąt na sto kobiet nie ma odwagi, by rzucać się w oczy, boją się co powiedzą ludzie. W rezultacie kupują jakiś szary kostium dopasowany w talii. Powinny raczej zdobyć się na śmiałość i zacząć wyróżniać się wśród innych.*”⁴⁴

To ona przekonywała kobiety, że warto mieć odwagę w kreowaniu swojego wizerunku, przywróciła ekstrawagancję, która zanikła po zamknięciu salonu Paula Poireta. Jej wyraźne zainteresowanie rzemiosłem artystycznym sprawiło, że moda stała się dowcipna i interesująca dla mass-mediów. Dzięki swojej osobowości i poczuciu humoru, pomysłowości i odwadze w projektowaniu doskonale wpisywała się w ideologię surrealizmu.

Surrealizm był przecież rewolucją skierowaną przeciwko zautomatyzowaniu myślenia człowieka, przeciw jego transformacji w dobrze naoliwiony mechanizm, dokonywanej powoli poprzez wtącenie go w ramy określonej obyczajowości i rutyny życia. Idealem człowieka surrealizmu był „człowiek wyzwolony” i „człowiek niezwykle”, bo „*niezwykłość to jedyne źródło wiecznego związku między ludźmi*”⁴⁵.

Odwolania do sztuki awangardowej we współczesnej modzie.

„*Odwaga i wyobraźnia Elsy Schiaparelli [...] inspirowały kolejne pokolenia projektantów, od Geoffrey’a Beene i Zandry Rhodes po Yves Saint Laurenta, a wpływ ten widoczny jest nadal w działaniach dzisiejszych enfants terribles John’a Galliano i Jean-Paul Gaultier.*”⁴⁶

Możemy widzieć w niej prekursora stylu punk, który zrodził się przecież, w połowie lat siedemdziesiątych, właśnie z chęci do zaskakiwania, szokowania i buntu przeciwko

⁴³ H. Palmer-White, *Elsa Schiaparelli*, London 1986, str. 96.

⁴⁴ Kinzel, op.cit., str. 265.

⁴⁵ Andre Breton, *Manifest surrealizmu* (1924) na www.nowakrytyka.pl

⁴⁶ Mackrell, *Art and Fashion*, op. cit., str. 146 (tłumaczenie własne)

rutynie i mieszczańskiej obyczajowości, a jego „Matka Chrzestna” Vivienne Westwood była w rzeczywistości „surrealistyczną królową” ery punk-rock’a.

O tym okresie sama Westwood mówi tak: *„(Punk) zmienił całkowicie sposób ubierania się ludzi. Było w nim coś z mesjanizmu skoro jedna osoba mogła mieć wpływ na cały system/schemat. Ale nie ma przewrotu bez ideałów. [...] (Schiaparelli) przetarła ścieżki dla następnych pokoleń – Galliano i Alexandra McQueen’a [...] Stworzyła nowy język mody”*⁴⁷.

Współcześni projektanci stale i jawnie odwołują się do prac przedstawicieli sztuki awangardowej pierwszej połowy XX wieku – kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu, surrealizmu.

Przy tworzeniu nadruków i palety kolorystycznej kolekcji Basso & Brooke (jesień 2009) projektanci inspirowali się twórczością rosyjskiego malarza Vladimira Baranoffa – Rossina, która łączyła w sobie kubistyczne formy z dynamizmem futuryzmu.

Młoda polska projektantka Ania Kuczyńska i fotograf Szymon Rogiński stworzyli serię fotografii *„gdzieś pomiędzy sztuką a modą, między drugim i trzecim wymiarem. Inspirowaliśmy się kubizmem”* – mówi Kuczyńska – *„walczyliśmy z dwoma wymiarami fotografii, tak jak malarze lat dwudziestych z dwoma wymiarami malowanego obrazu”*.⁴⁸

Lulu Guinness zaprojektowała czarną pikowaną torebkę w kształcie ust stanowiącą jawne odwołanie do sztuki Salvadora Dalego, a dokładnie wspomnianej kanapy w kształcie ust Mea West zaprojektowanej dla Elsy.

Martin Margiela w wiosennej kolekcji 2009 zasłonił swoim modelkom twarze cielistymi opiętymi maskami zamieniając je w ruchome manekiny bez wyrazu.

Ten zabieg nasuwa skojarzenie z obrazem Salvadora Dalego „Miraż”, na którym widzimy kobiecą postać „bez twarzy”, o tak spłyconym trójwymiarze rysów, iż twarz przywodzi na myśl bezkształtną bryłę plastycznej masy.

Podobnie jest w przypadku kolekcji Gasparda Yurkievicha zaprezentowanej wiosną 2009 w Paryżu. Znamienne jest tu użycie bieli i szarości. Zastosowanie takiej kolorystycznej palety w połączeniu z odbłaskami światła pokazu na powierzchni pryzmowych butów nasuwa skojarzenie z obrazem kubisty Charles’a Demuth’a „Mój Egipt”

Przykłady podobnych reminiscencji można by mnożyć w nieskończoność. Potwierdza to jedynie fakt, że awangardowa sztuka jest niespożytym źródłem inspiracji dla współczesnych projektantów i nic nie wróży, aby miało się to w przyszłości zmienić. Moda stale zatacza kręgi. Podobnie jest z inspiracjami, którymi się karmi – usunięte w cień

⁴⁷ Ibidem, str. 147 (tłumaczenie własne)

⁴⁸ Cytat pochodzi ze strony www.originauxmoose.com

po „wyeksploatowaniu” pojawią się wkrótce znowu, pobudzając umysły kolejnych pokoleń projektantów.

Na zakończenie warto dodać, że status mody jako dziedziny sztuki utrwała się od kilkunastu lat coraz wyraźniej. Dowodem na to może być jej pełnoprawna i nie budząca już zastrzeżeń obecność w przestrzeniach najbardziej znaczących instytucji muzealnych. Przełomem była zorganizowana w 1983 roku przez Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku retrospektywna wystawa poświęcona dwudziestopięcioletniej pracy Yves Saint Laurenta. Dzięki temu kolejne, podobne wystawy, jak zorganizowana dla Giorgio Armaniego w 2000 roku przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, już nikogo nie zaskakiwały.

Kurator wystawy „*Surreal Things: Surrealism and Design*” zorganizowanej przez Victoria & Albert Museum w Londynie zdecydował o pokazaniu na niej m.in. ubiorów Elsy Schiaparelli czy broszki *Ruby Lips* Dalego. Reklamą wystawy była sesja zorganizowana przez Voque i Harper's Bazaar, na której w rzeczywistości modelki stanowiły tło dla surrealistycznych eksponatów biorących udział w wystawie.

W tym roku we Włoszech w Museum of the Province of Gorizia zorganizowano dużą, monograficzną wystawę poświęconą futuryzmowi: „*Gorizia: Futurismi di Frontiera*”. Zaprezentowano tam, oprócz innych eksponatów, także ubiory i akcesoria projektowane przez Giacomo Balla czy Fortunato Depero oraz modowe szkice. Pojawiły się także futurystyczne suknie pochodzące z prywatnych kolekcji Laury Biagiotti czy Ottavio i Rosity Missoni.

Wystawą, na którą trzeba zwrócić uwagę jest „*The Art of Fashion*” w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie. Prezentuje ona „nieubieralne” efekty twórczej pracy artystów na co dzień związanych z dziedziną mody, dając dowód na to, że moda rządzi się takimi samymi zasadami projektowymi jak wzornictwo przemysłowe czy kompozycyjnymi jak rzeźba.

Na wystawie pokazano obiekty takie jak „*Remote Control 1*” Jana Sterbak’a – metalową krynolinę sterowaną pilotem, dającą kontrolę nad ruchem osoby w nią ubranej. Hussein Chalayan stworzył multimedialną prezentację obrazującą „*jak nasza stale zwiększająca się mobilność wpływa na odczucie bycia tu i teraz*”⁴⁹. Zaprezentował również swoją kolekcję futurystycznych ubiorów „*Inertia*” wykonanych z pianki poliuretanowej. Viktor i Rolf zaprezentowali natomiast performance „*Alternative No. 1*” – ciemna sala, wizualizacja przedstawiająca buteleczkę perfum stworzoną z pozostałości innych flakonów

⁴⁹ Cytat pochodzi ze strony: www.boijmans.nl/the_art_of_fashion (tłumaczenie własne)

i unosząca się woń, będąca najpierw zapachem, a następnie odorem. Okazywane przez ludzi reakcje: zaintrygowanie, ciekawość, a później zdziwienie, obrzydzenie, wstręt, niechęć, zamieniały ich w czynnych uczestników performance'u.

Wystawa w Rotterdamie stanowić może oficjalne „zalegalizowanie” związku mody i sztuki bez oskarżania o mezalians. Kurator wystawy Josè Teunissen, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Arnhem obrał sobie za cel „*przełamanie coraz bardziej płynnej granicy między sztuką i modą, zwykłą prezentacją a spektaklem*”.⁵⁰

⁵⁰ Cytat pochodzi ze strony: www.nytimes.com (tłumaczenie własne)