

FASHION GOES ART GOES FASHION

Text Mahret Kupka Illustration Pietari Posti, 2agenten

Im Oktober 2005 eröffnete ein großes französisches Modehaus in Paris direkt an der Champs-Élysées einen riesigen Flagshipstore. Das Besondere an dem Gebäude, das gemeinsam von den Architekten Eric Carlson und Peter Marino konzipiert worden war, sollte die ultimative „Verschmelzung von Kunst und Architektur“ sein.

Die Arbeiten dreier führender Künstler setzten dabei Akzente: James Turrell schuf exklusiv für den Eingangsbereich eine ‚Wide-Glass‘-Lichtskulptur, Tim White-Sobierski entwickelte eine Videoinstallation entlang der 20 Meter langen ‚Wandernden Treppe‘ im Inneren des Gebäudes. Olafur Eliason entwarf den Aufzug, der direkt ins oberste Stockwerk führt – einem „permanenten Raum für künstlerischen und kulturellen Ausdruck“, einer abgeschirmten „Kammer der sinnlichen Entropie“, heißt es im Pressetext. Zur Eröffnungsfeier des neuen Louis Vuitton Konsum-Kunst-Tempels gab es einen besonders kunstsinnigen Leckerbissen: Die italienische Performancekünstlerin Vanessa Beecroft war mit einer ihrer Modelarmeen angerückt, um das internationale Premierenpublikum zu beglücken. Große, schlanke, schöne Damen, mehr nackt als bekleidet und in ihrem Hautton den typischen Farben des französischen Gastgebers – Dunkelbraun/Beige – angepasst, standen mehr oder minder regungslos im Schaufenster herum oder drapierten sich aufreizend zwischen Vuitton-Klassikern in den Regalen. Was schnell als Effekthascherei hätte missverstanden werden können, wurde unter dem Deckmantel der Kunst – respektive: des Namens Beecroft – zu einer Performance mit scheinbar tieferschürfender Aussage.

Die Aktion bescherte dem Hause Vuitton gleich zweierlei Plus: Aufmerksamkeit für die Ware und den Ruf, echten Kunstsinn zu besitzen – zumindest aber einen Hauch des Je-ne-sais-quoi, welches gemeinhin nur im Dunstkreis des künstlerisch Kreativen zu erhaschen und in den Untiefen des Modebiz keineswegs zu vermuten ist. Eine Win-win-Situation nennt man das im Wirtschaftsjargon, wenn die Mode sich ein wenig im intellektuellen Glanz der Kunst sonnt und letztere den Glamour der Modewelt adaptiert.

Stellte der Event auf der Champs-Élysées auch alle bisherigen Fashion-goes-art-Aktionen des Hauses Vuitton in den Schatten – ganz einmalig in der Geschichte des Luxuslabels ist das medienwirksame Tête-à-tête mit der Kunst sicherlich nicht. Nicht nur, dass sich der Großkonzern, wie viele andere Unternehmen auch, regelmäßig als Mäzen diverser künstlerischer Aktivitäten betätigt, er setzt auch, was seine Kollektionen betrifft, immer wieder auf die Kooperation zwischen Modedesignern und Künstlern. Jüngstes Beispiel ist die von Richard Prince mitgestaltete Taschenkollektion, deren Verkaufsstart Vuitton im Januar dieses Jahres feierte, zeitgleich mit der Finissage der vielbeachteten Retrospektive des amerikanischen Malers im New Yorker Guggenheim Museum.

Erstmals vorgestellt wurden die Taschen einige Monate zuvor auf der Pariser Modewoche in Form eines ‚tableau vivant‘: Die zwölf Models, die Chefdesigner Marc Jacobs als Krankenschwestern über den Laufsteg schickte, wirkten allesamt wie einem der berühmten Prince ‚Nurse Paintings‘ entstiegen – in der Hand jeweils eine der neuen It-Bags der Saison, mit schwierigen Farbverläufen und Wortfetzen auf LV-Logogrund. Auf dem Kopf ein Krankenschwesterhäubchen mit aufgedruckten Buchstaben, die, in der richtigen Reihenfolge gelesen, eine klare Botschaft hat-

FASHION GOES ART GOES FASHION

In October 2005 a big, prestigious French fashion house opened its flagship store in Paris on the Champs-Élysées. The special thing about the building, conceived by architects Eric Carlson and Peter Marino, was the ultimate “fusion of art and architecture”. Work by three leading artists has set important accents: James Turrell has created a ‘Wide-Glass’ light sculpture specially for the entrance hall, Tim White-Sobierski has designed a video installation along the 20 metre ‘wandering staircase’ in the building’s interior, and Olafur Eliason has designed the lift leading directly up to the top floor. A “permanent space for artistic and cultural expression,” a hidden “chamber of sensual entropy” reads the press release.

There was a special artistic treat on the opening night of the new Louis Vuitton consumer-art-temple: to the delight of the international premiere audience Italian performance artist Vanessa Beecroft put on a show with her model army. Tall, thin beautiful models, more naked than not, their skin colour reflecting the French host’s signature colours – dark brown/beige – barely moving, stood around in the store windows or draped themselves provocatively between the Vuitton classics on the shelves. What could quickly be understood as gimmicky took place in the name of “art”, respectively in the name of Beecroft, whose performance ostensibly imparted a profound message. The performance was a double whammy for the house of Vuitton: attracting attention for the product range and cementing the reputation that goes with having a real eye for art – at the very least a touch of je ne sais quoi, which is usually only to be had around arty creative people and not in the shallowness of the fashion world. A win-win situation: the fashion world gets to bask in the intellectual reflections of art and the former gets to adopt the glamour of the fashion world.

FASHION IN THE MUSEUM?

Although the event on the Champs-Élysées beats all previous fashion-goes-art events by Vuitton hands down – this arty tête-à-tête certainly wasn’t a first in the history of the luxury label. Like many other types of company the corporation acts as patron for diverse artistic projects, and is always on the lookout for cooperation between artists and designers where the creation of new collections are concerned. The most recent example of this is a handbag collection, designed together with Richard Prince, which went on sale this January, the same time as the finissage of the much-noticed retrospective of the US artist in the New York Guggenheim. The handbags were premiered a few months earlier at Paris Fashion Week as a kind of ‘tableau vivant’: head designer Marc Jacobs had twelve models take to the catwalk dressed as nurses, all looking like they had just stepped out of Prince’s famous ‘Nurse Paintings’ – each carrying one of the new ‘it’ bags of the season, with streaky colours and word-fragments visible on the LV logo background. On their heads the models wore nurses’ caps with anagrams of the words: L-O-U-I-S-V-U-I-T-T-O-N. The message couldn’t be any clearer. But sometimes a larger portion of subtlety is required. Especially when the boundaries between fashion and art begin to blur and it’s no longer just about a companionable coexistence. When, for example, in his

ten: L-O-U-I-S-V-U-I-T-T-O-N. Deutlicher kann Mode wohl kaum auf Kunst treffen. Undeutlicher geht es hingegen allemal. Besonders dann, wenn die Grenzen zwischen Mode und Kunst zu verschwimmen beginnen und es nicht mehr länger nur um ein fröhliches Nebeneinander geht. Dann beispielsweise, wenn der ehemalige Chefdesigner Hedi Slimane in seiner Post-Dior-Homme-Zeit beginnt, absichtsvoll zu fotografieren, Möbel zu entwerfen, Skulpturen zu bauen und diese in selbst kuratierten Ausstellungen zu präsentieren. Ganz so, als sei das, was er vorher tat – skandalös schmale Herrenanzüge entwerfen und damit gleichzeitig ein neues Männerbild etablieren – irgendwie nicht kunstvoll-kreativ genug gewesen. Und als sei Slimane erst jetzt, frei von jedem kommerziellen Druck und mehr oder minder zu erfüllendem Funktionalitätsanspruch, in der Lage, das zu schaffen, was man so Kunst nennt. Als wäre da eine deutlich auszumachende Grenze zwischen dem Einen, Hohen, Edlen – der zweckfreien Bildenden Kunst – und dem Anderen, der sogenannten Gebrauchskunst, die unablässig mit dem fahlen Beigeschmack des Niederen, der Funktionalität, zu kämpfen hat.

Daraus ließe sich nun der etwas müde Schluss ziehen, dass Mode dann Kunst ist, wenn sie zweckfrei daherkommt – was auch immer das genau heißen mag ... Denn bei genauerer Betrachtung lässt sich selbst der Kunst ein Zweck nicht völlig absprechen, mag dieser auch nicht immer unmittelbar greifbar werden. So eint den Modeschöpfer und den Künstler normalerweise nicht nur der Drang, sich kreativ zu betätigen. Beide treibt bisweilen gleichermaßen das Bedürfnis um, sich und der Welt etwas zu beweisen. Oder schlichtweg die Notwendigkeit, den eigenen Lebensunterhalt zu sichern. Wenn man sich nun aber in all diesen Belangen so ähnlich ist – was also ist es dann, was die Kunst der Mode voraus hat?

IST ALLES KUNST?

Des Pudels Kern liegt in der „Vision und in der Realisation einer Imagination“, so sieht es jedenfalls die Modetheoretikerin Ingrid Loschek. Während es im Design um „sozialpolitisch relevante Themen wie den Gebrauch der Dinge, die Organisation von arbeitsteiligen Prozessen, die sozialen und ästhetischen Folgen der Industrialisierung, innovative Herstellungstechniken, die Verwendung neuer Materialien und wirtschaftliches Denken“ gehe, könne die freie Kunst vermeintlich losgelöst von solch „profanen Fragen“ betrachtet werden. Dies habe zur Folge, so Annette Tietenberg, dass die freie Kunst zum Sammelbecken all dessen werde, was in der industrialisierten Gesellschaft keinen Platz mehr hat: „das selbstbestimmte Handeln, die handwerkliche Meisterschaft, das mythische Denken, die Selbstreflexion und die subjektive Sicht auf die Welt“. Demnach könnte Mode dann als Kunst verstanden werden, wenn sie sich aus Ideen, Emotionen und Experimenten speist – ohne Rücksicht auf Tragbarkeit oder Verkäuflichkeit. Beispiele für eine solche Herangehensweise gibt es in der Modegeschichte genug! Immer wieder gern zitiert werden die Versuche des studierten Architekten Paco Rabanne, die Haute Couture in den sechziger Jahren unter Zuhilfenahme von Materialien der Baukunst zu revolutionieren: Spektakulär schwingende Stahlminiröcke, Kleider aus Blech, hautenge Gummihüllen und Bustiers aus Leichtbeton schaffen ein „Pantaktikum des Körpergefühls“, weiß Niklas Maak zu berichten. Ebenfalls nicht zu vergessen: die Plastikkleider von André Courrèges, die in ihrer Low-Culture Materialität in die Welt der schönen, teuren Stoffe einbrachten. Bei Rabanne wie Courrèges dient Kleidung nicht länger dem Ausdruck sozialen Prestiges, sie fungiert vielmehr als Experimentierfeld für Körpererfahrungen.

Jenseits einer Vorstellung von Kleidung als Alltagskultur bewegen sich auch die Entwürfe Issey Miyakes: Im Februar 1982 posiert auf dem Cover der führenden amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* ein Model in einem Kleid des japanischen Designers, der zu diesem Zeitpunkt bereits recht bekannt ist für seine komplexen, origamiartigen Kleidkonstruktionen und den Einsatz unkonventioneller Materialien und Techniken. Die Presse wird das Kleid, für welches Miyake die Rüstung eines Samurai-Kriegers als Vorlage diente, später beschreiben als „sculpture“, „painting“ und „aggressive and erotic spectacle“ (Chris Townsend). Die Frage nach der Tragbarkeit stellt sich an dieser Stelle offenbar nicht mehr. Was aber will eine Mode, die sich ihrer Alltagsfunktion entledigt und einen künstlerisch-ideologischen Anspruch erhebt?

1999 präsentieren Viktor & Rolf in Paris ihre Haute-Couture-Kollektion



post-Dior Homme phase, former head designer Hedi Slimane started to take photographs, design furniture, build sculptures and present them in self-curated exhibitions. As if what he had done before – designing scandalously narrow men's suits and thereby creating a whole new male image – wasn't artistic or creative enough. As if Slimane could only create that which we define as art, after he had freed himself from any commercial pressure and the demands of functionality. As if there were a clearly delineated line between the one, high and precious – pure art – and the other, the so-called crafts, that are unremittably burdened with the pallid after-taste of the lower, lesser, the functional.

The somewhat tired conclusion one could come to is that fashion is art but only if it has no purpose – whatever that may mean... because on taking a closer look even art cannot free itself completely from its purpose, even if this is not always directly tangible. The fashion designer and the artist in general have a common desire to be creative, but more than that they both have a desire to prove something to themselves and the world, or simply need to earn their own upkeep. But if they have so much in common, what is it that gives fine art the upper hand?

IS EVERYTHING ART?

The core of art is the “vision and the realisation of something imagined”, at least that is what fashion theorist Ingrid Loschek suggests. Whilst design is preoccupied with “socio-politically relevant topics like utility and the organisation of work processes, the social and aesthetic consequences of industrialisation, innovative production methods, the use of new materials and profit-orientated thinking”, pure art can be contemplated unfettered by “mundane issues”.

The result is, according to Annette Tietenberg, that pure art becomes a kind of collecting tank for everything that industrialised society has no room for: “the self-determined act, the master crafts, mythical thought, self-reflection and the subjective view of the world”. By that definition, fashion could also be understood as art, if it feeds out of ideas, emotions and experiments – without regard for wearability or commercial aspects. There are enough examples of this kind in the history of fashion!

A much-cited example is that of Paco Rabanne, who had studied architecture, and attempted to revolutionise the haute couture of the sixties with the help of building materials: spectacular swinging steel mini skirts, dresses of sheet metal, skin-tight rubber sheaths and bustiers made of light-weight concrete create a “pantacticum of physical body experience”, reports Niklas Maak. Also to be mentioned in this context: the plastic dresses by André Courrèges, which, with their low-culture connotations, shook the world of expensive, luxurious textiles. With Rabanne, like Courrèges, clothing serves not as an expression of social prestige, but more as an experimental field of research on physical body experience.

Issey Miyake's designs also function in a realm beyond the perception of clothing as everyday culture: in February 1982 a model dressed in designs by Miyake, who at the time was already quite well known for his complex, origami-style dress constructions and the use of unconventional materials and techniques, posed on the cover of the leading American art magazine *Artforum*. The press later described the dress, for which Miyake used the armour of a Samurai warrior as inspiration, as a “sculpture” and a “painting” and as an “aggressive and erotic spectacle”

Mit Mode als Gebrauchsware hat das nun wirklich nichts mehr zu tun – ganz im Gegenteil: Die Präsentation beginnt damit, dass die beiden Designer vor den Augen der Modenschaubesucher ein Model Schicht für Schicht ankleiden – und schließlich förmlich überkleiden. In eine Stoffmasse bestehend aus zehn Kleiderschichten, ist der Körper am Ende verpackt und dadurch vollkommen handlungsunfähig: Das Kleid als Gebirgswelt. Ähnlich wie bei der russischen Matryoshka-Puppe, deren Volumen nach Belieben vermehrt oder reduziert werden kann, wird bei den beiden zunächst mit dem Körper/Kleid-Volumen gespielt, um dann unsere übliche Vorstellung von Körper und damit auch modische Gepflogenheiten radikal in Frage zu stellen – ein Thema, das sich in den Kollektionen von Viktor & Rolf immer wieder findet, z. B. in Form der Multiplikation von Hemdkrägen und Schleifen oder auch Rüschen.

VÖLLIG LOSGELÖST?

Wiegen die Kreationen des niederländischen Duos auch immer wieder über die Codierung einer angewandten Kunst hinaus, so können sie sich doch nie ganz von ihr lösen. Vielmehr machen Viktor & Rolf explizit, was schon längst das Schicksal eines jeden Modedesigners ist – die Gebundenheit seiner Arbeit an den menschlichen Körper. So alltagsuntauglich die Entwürfe eines Hussein Chalayan beispielsweise auch sein mögen, so kunstvoll und ideologisch, sie bleiben dem menschlichen Körper und einer Auseinandersetzung mit diesem verpflichtet. Zwar widmet sich auch die Kunst seit jeher diesem Sujet, in der Body- und Performance-Art der 60er Jahre sogar nahezu ausschließlich. Jedoch hat sie noch immer die Wahl – im Unterschied zur Mode, wie Chalayan mit seiner Frühjahr/Sommer-Kollektion 2000 unterstreicht. In ‚Before minus now‘ wird der Mensch als ein Wesen vorgestellt, das zum einen von körperlich-biologischen, zum anderen von mathematisch-geometrischen Gesetzen bestimmt wird. Werden diese Gesetze vom Designer beachtet, ergibt sich fast schon von selbst eine Körperästhetik, so der Tenor der Kollektion.

Zentral ist also auch bei Chalayan die Auseinandersetzung mit den Bedingungen, unter denen Mode entsteht. Dabei entwickelt der Designer nicht zwangsläufig jede Saison Neues, sondern greift bestimmte Ideen immer wieder auf und setzt damit auch dem Erneuerungszwang, dem sich weite Teile seiner Mitstreiter unterworfen fühlen, etwas Konstantes und Kontinuierliches entgegen. Obgleich er sich in Sachen Gestaltung um Konventionen nicht weiter schert, vielmehr als Grenzgänger zwischen Mode, Kunst und Philosophie darum bemüht ist, das Verhältnis von Körper und Kleidung ständig neu zu definieren, bleibt er doch ‚Modedesigner‘. Schließlich entwirft er Kleidung für den menschlichen Körper. Dass diese bisweilen eher pseudo-funktional als wirklich tragbar ist, dass manche ein Museum sich schon einen Chalayan in die Sammlung geholt hat, steht da noch einmal auf einem ganz anderen Blatt.

So sehr sich die Mode auch immer wieder der Kunst annähert, so sehr bleibt sie auf ihre Gattungsgrenzen verwiesen – Grenzen, die an den Fingern zwar kontinuierlich ausfransen, die sich aber keineswegs wegdisziplinieren lassen. Das Getuschel von Mode und Kunst erinnert an das Spiel eines ungleichen Geschwisterpaares, das so gar nicht voneinander lassen kann und sich doch niemals einig wird. Was bleibt sind Differenzen, die – und das überrascht nicht wirklich – den kreativen Austausch eher noch zu befördern scheinen, als dass sie ihn verhindern. Die Frage, ob Mode nun Kunst ist oder zumindest Kunst sein kann, erweist sich im Grunde als obsolet, sind es doch die kleinen Unterschiede, die eine gegenseitige Inspiration erst möglich machen. So braucht die Mode die Sprache der freien Kunst, weil diese ein Vokabular bereithält, das nicht zweckgebunden ist. Weil sie den Spielraum hat, Formen zu erfinden, die ein großes Innovationspotenzial in sich bergen.

„Eine jeglichen künstlerischen Anspruch an die Mode verarmt unsere visuelle Sprache am niedrigsten gemeinsamen Nenner, der dann das Einfachste, Effizienteste und Funktionalste ist“, hält Ingrid Loschek fest. Und doch, von einem gewissen Funktionalitätsanspruch wird sich auch die kunstvolle Mode nicht gänzlich verabschieden können. Ihrem Wesen nach wird sie immer an den Körper gebunden sein, und an die Idee, ihn in Szene zu setzen. Eine stilvolle Verbrüderung mit der Kunst ist dennoch stets gern gesehen. Wie stilvoll nun aber eine besprühte Louis-Vuitton-Handtasche passend zum Richard Prince an der Wand ist, entscheidet jeder für sich selbst.

(Chris Townsend). At this point the question of the wearability simply wasn't relevant anymore. But what aim does fashion have, when it has relieved itself of its utilitarian aspect and has instead only artistic-ideological aspirations?

In 1999 Victor & Rolf presented their haute couture collection 'Diva'. This no longer had anything to do with fashion as something useful; in fact just the opposite was true: the presentation began with both designers dressing a model layer by layer, before the eyes of the audience, until she was totally burdened with clothing. In a mass of cloth consisting of ten layers her body was totally constrained to the point of immobility: the dress as prison. Similar to the matryoshka dolls, whose volume can be increased or decreased, at 'Diva' the idea of body/dress volumes were played with in order to radically question our received ideas of body and fashion conventions in general – a recurrent subject in the collections of Viktor & Rolf, for example in the multiplication of shirt collars or ribbons and ruffles.

FULLY DETACHED?

The Dutch duo's creations may reach beyond the codes of the applied arts, but cannot divest themselves completely. In fact Viktor & Rolf make explicit what is the destiny of every fashion designer – the dictates of the human body. As impractical as the designs of Hussein Chalayan may be and as artistic and ideological as they are, they remain engaged in a dialogue with the human body. Although the art world is also often preoccupied with the topic; in the sixties, body and performance art projects were at a premium; but they still have a choice, whereas the fashion world doesn't, as can be seen by Chalayan's Spring/Summer collection 2000. In 'Before Minus Now' the human is presented as a creature determined by physical-biological and mathematical-geometric laws. If the designer respects these laws, then a body-aesthetic takes place automatically: that is the general thrust of the collection.

Central to Chalayan is also the discourse with the terms under which fashion is created. The designer doesn't necessarily design new pieces every season, but reuses themes and ideas, repeatedly challenging the dictate of always having to come up with something new, under which many of his colleagues suffer, instead creating something constant and ongoing. Even though he is not bothered by conventions of design and aesthetics, but rather attempts to constantly redefine the relationship between body and clothing, jumping the borders between fashion, art and philosophy, he nevertheless remains a fashion designer even where his self-image is concerned. When the chips are down he designs clothing for the human body. The fact that these are more pseudo-functional than really wearable, and that some museums have already added a Chalayan to their collection, is another story altogether.

LIMITLESS FUSION?

Despite the convergence of fashion and art, fashion remains confined to its genre-specific limitations: borders that are becoming increasingly blurred, but are ultimately present. The squabbles between fashion and art reminds one of a game between two unequal sisters who can't stop playing with each other but will never come to an agreement. What remains are the differences which – not surprisingly – actually seem to enhance the creative dialogue, rather than hampering it. The question of whether fashion is art, or at least can be art, is basically obsolete because it is the small differences that facilitate a mutual inspiration. Fashion therefore needs the language of pure art because it is a vocabulary without purpose; because it harbours the scope to invent forms with a large innovative potential.

“If fashion lost its artistic aspirations, our visual language would be poorer and reduced to the lowest common denominator, which would be the cheapest, most efficient and most functional,” notes Ingrid Loschek. And yet, fashion will never be able to rid itself of a certain claim to functionality. Its spirit will always be inextricably linked to the body, and the staging of the same. A stylish fraternisation with art is nevertheless a much-loved sight. But just how stylish a spray-painted Louis Vuitton handbag would look hanging on the wall next to a Richard Prince painting is up to you to decide.