

Odnosi mode i arhitekture na primjeru opusa japanskih dizajnera (Yamamoto, Kawakubo, Miyake)

Mijić, Tihana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:887195>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

TIHANA MIJIĆ

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO TEHNOLOŠKI FAKULTET
STUDIJ: TEKSTILNI I MODNI DIZAJN

DIPLOMSKI RAD

**ODNOS MODE I ARHITEKTURE NA PRIMJERU OPUSA
JAPANSKIH DIZAJNERA
(Yamamoto, Kawakubo i Miyake)**

MENTOR:
DR.SC. KATARINA NINA SIMONČIĆ

STUDENT:
TIHANA MIJIĆ

Zagreb, 2018.

UNIVERSITY IN ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
FASHION DESIGN

THESIS

**RELATION BETWEEN FASHION AND ARCHITECTURE
WITH EXAMPLES OF JAPANESE FASHION DESIGNERS
(Yamamoto, Kawakubo & Miyake)**

MENTOR:
DR.SC. KATARINA NINA SIMONČIĆ

STUDENT:
TIHANA MIJIĆ

Zagreb, 2018.

DOKUMENTACIJA STRANICA:

Naziv Zavoda: Tekstilno-tehnološki fakultet

Broj stranica: 46

Broj slika: 13

Broj literaturnih izvora: 52

Članovi povjerenstva: 1. dr. sc. Irena Šabarić, doc.

2. dr. sc. Katarina Nina Simončič, doc.

3. dr. sc. Renata Hrženjak, doc.

4. ak. slik. Paulina Jazvić, izv. prof. art.

Datum predaje: 15.6.2018.

SAŽETAK:

Ovaj rad bavit će se istraživanjem značenja pojma dekonstrukcije i njene primjene u japanskoj modi i arhitekturi. U svijetu kojeg karakteriziraju stalne promjene, u potrazi za novim odgovorima, vizijama i eksperimentima, sjedinjuju se različite discipline. Zadnjih desetljeća pratili smo spajanje arhitekture s disciplinama kao što su biologija, ekonomija, kompjuterske znanosti pa čak i film. Tražeći nove pristupe modni dizajneri razvijaju suradnju s arhitektima, a arhitekti u toj suradnji istražuju alternativne mogućnosti stvaranja prostora.

Kao savršen primjer koji objedinjuje ova dva pravca je japanska moderna umjetnost, čijim se razvojem i utjecajem ovaj rad prvenstveno i bavi.

Iako je svoje ideje prema zapadnjačkoj modnoj sceni otvorio tek u 19. stoljeću, japanski modni dizajn impresivno je pomiješao sektore arhitekture, grafičkog dizajna i naravno mode. Otada se sinergija arhitekture i mode intenzivirala, a japanski utjecaji postali su pojam modnog imperativa.

Ključne riječi: moda, arhitektura, dualistički odnos, dekonstrukcija, Japan

SUMARRY:

This thesis will practise the meaning of the concept of deconstruction and its application in Japanese fashion and arhitecture. In a world characterized by constant change , looking for new answers , visions and experiments , artists combine the different disciplines . In recent decades we followed the merge of architecture with disciplines such as biology , economics , computer science and even the film itself . Seeking a new approaches to fashion, designers develop cooperation with architects , and architects in this collaboration are exploring the alternative options to create a innovative space .

As a perfect example that combines these two directions is Japan's modern art, whose development and the influence primarily deals in this work.

Although their ideas to Western fashion scene opened in the 19th century , Japanese fashion design is impressively mixed with sectors of architecture , graphic design and of course fashion . Since then, synergy between architecture and fashion has been intensified, and Japanese influences have become the term of fashion imperative.

Key words: fashion, arhitecture, dualistic connection, deconstruction, Japan

1. UVOD

Arhitektura se donedavno smatrala ozbiljnom i trajnom, a moda trivijalnom i prolaznom. U ovo post-disciplinarno, digitalno doba, arhitektura i moda promatraju se kao srodni svjetovi sličnih interesa: arhitektura poprima osobine mode, a obje postaju *brand*.

Često u povijesti možemo vidjeti usporednice između arhitekture i mode, ali jednako tako i njihovu različitost.

Prijašnjih desetljeća veze između mode i arhitekture nisu bile toliko intenzivne; dapače, mogli bismo bez imalo ustezanja reći da su bile rijetke. No, od osamdesetih godina nadalje očigledno je da su ojačale. U tom kontekstu ne možemo zanemariti utjecaj postmodernizma, koji je u velikoj mjeri pospješio njihovu međusobnu povezanost. Pojavom postmodernizma ukrasi i boje opet su došle u modu, ponovno je 'otkriven' i transformiran *art deco*. Zanimljivo je prisjetiti se kako osamdesetih godina prevladava neprivlačna i nezanimljiva moda, dok su svi drugi predmeti bili gotovo pre-dizajnirani.

S povratkom interesa za dekorativnost unutrašnje uređenje prostora i arhitektura utjecali su na modu kao i na nakit toga doba. Spomenimo kako je nakit tada bio puno zanimljiviji nego moda, jer je nakon revolucionarnih sedamdesetih ušao u fazu punog procvata osobnih izričaja. To je vrijeme kad se pojavljuju prave zvijezde među arhitektima, pa sukladno tome sve što su dotakle dobiva status vrhunske kvalitete.

Moda i arhitektura su uvijek dijelile recipročni odnos temeljen na zajedničkim vizualnim i intelektualnim principima. Obje utječu na okolinu definiranu sviješću o podjeli prostora i stvaraju strukture zasnovane na volumenu, funkciji, proporciji i materijalu. Usporedbom gura arhitekture kao što su Rem Koolhaas, Zaha Hadid i Frank Gehry s modnim kreatorima poput Alexandra McQueena, Comme des Garçons, Husseinia Chalayana, Junya Watanabe i Issey Miyakea otkrivamo da te discipline imaju mnogo toga zajedničkog. S druge strane, iznenađujuće je da arhitektura i moda imaju toliko dodirnih točaka, jer su razlike među njima očigledno vidljivije.¹

¹ Ivan Biočina, Ozbiljan pristup trendovskim temama, Matica hrvatska, <http://www.matica.hr/vijenac/354/OZBILJAN%20PRISTUP%20TRENDOVSKIM%20TEMAMA!>, 2007.

Moda je često efemerna i površna, koristi mekane, fluidne materijale; za razliku od toga arhitekturu smatramo monumentalnom i trajnom, medijem koji 'počiva' na čvrstim materijalima. No bez obzira na njihove različitosti obje nas zaštićuju i istovremeno opskrbljuju značenjima kojima izražavamo svoju osobnost, politička, vjerska, kulturološka i druga uvjerenja i stavove.

Kao rezultat, njihove skale proizvodnje su veoma različite: produkt mode su odjevni predmeti koje tijelo nosi, a arhitektura stvara objekte za nastanjivanje tih istih tijela.²

Funkcionalnost, zaštita, ukras, prikriivanje, otkrivanje, predstavljanje, izjava, privatno, javno - sve su to odnosi između mode - tijela - arhitekture. Uz pojam „tijela" neraskidivo je vezan pojam „prostor" - prostor oko tijela, razmak između tijela i odjeće, tijela i arhitekture. Tijelo može biti fizičko ili individualno, a prostor - privatni i javni. Istraživanje procesa transformacije javnog u privatni prostor ili dovođenja individualnosti u javni prostor je posebno zanimljivo na mjestima okupljanja poput terminala, aerodroma itd.

Arhitekti, umjetnici i modni dizajneri oblikuju okruženja definirana osobnom sviješću o prostoru i funkciji, proporciji i materijalu. Rezultat je postojanje paralelnih stilskih tendencija u obje discipline poput dekonstrukcije, minimalizama, sličnih kreativnih procesa, upotreba novih tehnologija i tradicionalnih vještina; postojanje ideje odjeće kao skloništa, izraza osobnog identiteta i stvaranje novih međunarodnih koncepata.

Psihološke, materijalne i prostorne kvalitete arhitekture i mode se obrađuju kao trodimenzionalne, sa sljedećim značajnim aspektima:

- Maska ili displej (fiziološki aspekt)
- Trajnost i prolaznost (fizički aspekt)
- Odijevanje i naseljavanje (prostorni aspekt)

Kroz ove dimenzije lakše je razumjeti kako arhitektura i moda operiraju površinom. Analiza opisanih zajedničkih parametara predstavlja potencijalni jezik definiranja paralele između arhitekture i mode. U obzir bi trebalo uzeti utjecaj lokalnih, kulturnih i socijalnih struktura, folklor, izolacije, analizu otvorenosti, realiziranih i nerealiziranih projekata obiju struktura, tehnike, materijale, inovacije i tendencije.

² Sandra Križić Roban, Život u umjetnosti, Institut povijesti umjetnosti, http://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_84-2009_052-059_Roban.pdf, 2002.

Kretanje tijela artikulira prostor i vrijeme. Tijelo postaje pejzaž u kojem svaka kontura definira proširenje tjelesnosti i prisutnosti dubine neposrednog omotača - kože, a „nova koža“- omotač koji nastaje predstavlja također dio individue. I u modi i u arhitekturi fizički i emocionalni faktori jedne osobnosti su upisani u materijal. Ovaj proces omogućava pojedincu da preuzme kontrolu u kreiranju svoje nove „kože“ i izabere određenu šablonu kroz artikulaciju i manifestaciju željenih pokreta tijela.

Današnji modni dizajneri uz pomoć parametarskog modeliranja prate i definiraju svaku liniju tijela, poput topografskih izohipsi pejzaža koje su jasno čitljive, a reljef „druge kože“ moguće je precizno digitalno modelirati, raščlaniti, laserski oblikovati i realizirati nove konture ljudskog tijela.

Očigledno je da su danas arhitektura i moda bliže nego ikada upravo zbog upotrebe digitalnih tehnologija u svim kreativnim fazama čiji je osnova opet ljudsko tijelo. Usprkos očiglednim razlikama u razmjerima, izvor modnog dizajna i arhitekture je ljudsko tijelo koje prošireno na ideje prostora i pokreta izražava osobni, politički i kulturni identitet.

Subjekt mode se u arhitektonskom okviru pojavljuje na kraju stoljeća kao veoma aktualan rezultat djelovanja perioda postmodernizma, a mnogi arhitekti toga doba kao što su Henry Van de Velde, Josef Hoffman, Lilly Reich i Frank Lloyd Wright su se oprobali u dizajniranju odjeće.

Henry Van de Velde jedan je od onih dizajnera koji se kao arhitekt i umjetnik opirao zakonima koje je 19. stoljeće nametalo. Rođen u Aberesu, Belgiji, bio je prethodnik trenda poznatog kao *Art Nouveau* ili Secesija. Nakon toga slijede neki od njegovih najnovijih dostignuća na području umjetnosti, dizajna i arhitekture. Dakako, Van de Velde imao je veliku maštu i sposobnost da preobrazi prostore i senzaciju u haljine koje je nosila njegova supruga Maria Sete, ali i prijatelji. Nekako u svemu ovome, on je bio prvi koji je stvarao jednostavne haljine, daleko od onih sa kompliciranim korzetima visoko strukturalnih viktorijanskih haljina.

Veza ovih disciplina se danas vidi jasnije nego ranih osamdesetih godina 20. stoljeća, kada su teoretičar Jacques Derrida i njegovi suvremenici počeli da istražuju teme kao što su fragmentacija, nesavršenost, čime su izazvali stvaranje nove kreativne energije u oba polja.³

³Leila W. Kinney: *Fashion and Fabrication in Modern Architecture*, University of California Press (1999) str. 26-34.

2. ODNOS MODE I ARHITEKTURE KROZ 20. STOLJEĆE

Tokom proteklih trideset godina modni kreatori su počeli da pristupaju formiranju tkanina i odjeće, slično procesu izrade arhitektonskih konstrukcija, dok arhitektae privlače nove fluidne forme i materijale, poput „betonskog tekstila". Tehnološki napredak je donio revoluciju u dizajnu i razvoju tehnika poput plisiranja, nabiranja, rasklapanja i drapiranja, koje postaju dodaci arhitektonskom leksikonu.

Prvi rezultati ovakvog pristupa u modi prikazani su 1981. godine kada je japanski dizajner Yohji Yamamoto predstavio svoj rad revijom u Parizu. Njegova ogromna, asimetrična odjeća bila je u oštrom kontrastu sa do tada postojećom i postala je inicijator promjene ideje o modi.⁴ Moda se vezuje za aktualnost, trenutne zahtjeve, trendove, spol, godišnja doba i stil koji konstantno evoluiraju s vremenom, a arhitektura, s druge strane, sporije reagira na promjene, ali se danas pod utjecajem digitalnog dizajna oslobađa apatije. Visoka moda i parametarska arhitektura dijele sličnu nit visoke složenosti i težnju za idealnim uslovima kao i praćenjem trendova.

Kao i arhitekturi i u modi se postavlja pitanje upotrebljivosti i funkcionalnosti, gdje je često na prvom mjestu estetika. Isto tako, postoji dublji smisao za korištenje parametarskog dizajna osim estetskog koji dokazuje da su složena dizajnerska rješenja moguća, a drugo pitanje je da li su i neophodna.

Nedavno otkriće „logike mode" u modernoj arhitekturi uzrokovalo je buđenje interesiranja mnogih teoretičara koji su pokušali da sagledaju „modernost" u arhitekturi i rastumače razlog postojanja „fobije od mode". Moda je oduvijek predstavljala tihog pratioca avangardne inovacije u arhitekturi. Tako je Benjamin Buchloh 1997. pisao o utjecaju kulturne revolucije u kojoj je „moda fuzija i pokazatelj svih snaga kulturne revolucije". Tijelo u vlastitom identitetu zahtjeva vizualnu konstrukciju, iziskuje odijevanje, promjenu stila, intervencije i redizajniranje vlastite „prirode" u skladu s promjenama okoline.⁵

W. J. T. Mitchell u je u svom istraživanju o promjena paradigmi kulture društva spektakla, vizualnosti i slike zaključio da u postindustrijskim društvima slika vlada nad kontekstom kao izraz konfiguracije moći gdje medijski kodovi određuju pravila i načine reprezentacije i interpretacije. Zato je imaginarna, simbolička i realna moć mode kao slike, spektakla,

⁴ Michael Zoeter, Arhitektura i moda, DaNS, http://dans.org.rs/?option=com_content&task=view&id=376&Itemid=1 , 2012.

⁵ Bernard Tschumi: Architecture and Disjunction, AGM (Zagreb,2004) str. 207

redizajniranog tijela u svijetu novih identiteta dovoljan razlog promišljanja koraka izvan uhdanog pristupa proučavanju iste.⁶

Očigledno je da se kreativci iz svih polja međusobno inspiriraju i da je arhitektura moćan alat u modnoj industriji, a da je linija između suvremene umjetnosti, mode i arhitekture postala nejasna. Dobro pozicionirane i atraktivno oblikovane robne kuće pomažu izgradnju korporativnog identiteta, međutim, u isto vrijeme, pojava mogućnosti virtualne kupovine dovodi u pitanje potrebu za doživljajem atraktivnog arhitektonskog prostora. Interijeri i eksterijeri danas obiluju bojama, svjetlošću i oblicima i postaju svojevrsno trodimenzionalno umjetničko djelo koje reflektira direktnu vezu između arhitekture, mode i umjetnosti.

Najznačajniji primjeri ovog dijaloga su objekti - simboli globalizacije, visoke tehnologije i kvaliteta, realizirani od strane velikih imena arhitekture: objekt Toya Ita za „Tods“, Christiana de Portzamparc-a za „Louis Vuitton“, Zahe Hadid za „Chanel“, OMA za „Pradu“, Tadaa Anda za „Issey Miyake“ i obratno: arhitektonski projekt modne dizajnerice Rei Kawakubo za modnu kuću „Comme de Garçons“ itd. Važno je napomenuti rad japanskog arhitekta Shigeru Bana i njegovu upotrebu tekstila u arhitekturi stanovanja i skloništa, Frank Gehry-ja i njegov pristup arhitekturi, kreatora Hussein Chalayan-a i njegov arhitektonski pristup modi, rad arhitekata po struci Gianfranca Ferre-a i Paco Raban-a u polju mode, suradnju kreatorice Iris Hephern i arhitekta Daniela Vidiriga, zatim izložbu „Koža i kosti“ u Los Angelesu 2006., teorijski rad Marka Wigley-a i Bradley Quina, kao i umjetnički doprinos arhitekta Ai Weweia kao primjer interdisciplinarnog pristupa sa izuzetnim rezultatom itd.⁷

U izravnom odnosu konteksta i oblika u „nesvjesnom“ procesu nema mogućnosti za nesporazum: nitko ne stvara sliku konteksta tako da slika ne može biti točna, a ni pogrešna. U „svjesnom“ projektiranju oblikuje se po stvorenoj mentalnoj slici koja je skoro uvijek „pogrešna“. Otuda potreba uvođenja kontrolnog sustava koji bi treba osigurati to da će najveći broj čimbenika u procesu biti uzet u obzir u konačnom rješenju.

⁶W. J. T. Mitchell: *Critical terms for media studies*, University Of Chicago Press (Chicago 2010) str.15

⁷ Michel Zoeter, *Arhitektura i moda*, DaNS,

http://dans.org.rs/?option=com_content&task=view&id=376&Itemid=1, 2012.

Dva su osnovna razloga za dizajn:

Razlog za dizajn je taj da problem pruža više rješenja. Ako problem ne pruža više rješenja onda nema razloga za dizajn. Ovaj razlog izgleda sasvim jasan i skoro da ga je nepotrebno isticati, ali u praksi je to vrlo čest razlog koji blokira rad dizajnera, svodi dizajnera na pukog izvršioca u procesu odlučivanja u kojem on neaktivno ne sudjeluje.

Problemski pristup pretpostavlja uključenje dizajnera u početak dizajn procesa. To mu daje mogućnost da već u definicije problema odredi opći karakter rješenja zajedno sa svim onima koji sudjeluju u procesu donošenja odluka.

Bitna je razlika između postavljenog zadatka na način – „kako prijeći rijeku“ ili „treba sagraditi most preko rijeke“.

Drugi razlog je volja da se problem riješi. U koliko problem pruža više rješenja, a ne postoji definirana volja da se problem razriješi nema razloga za dizajn. To mora biti svjesno artikuliran zahtjev, materijalno i organizacijski poduprta odluka. Sama svijest o problemu i „dobra volja“ malo mogu napraviti i kod sasvim očitih problema u koliko se ta „volja“ ne institucionalizira u sustavu odlučivanja.⁸

⁸ Dostupno na: <https://www.umass.edu/html/sverko.pdf> , Ivana Šverko/ Teorija i povijest dizajna, 2003.

3. DUH MINIMALIZMA U MODNOM DIZAJNU

Minimalizam kao pravac ima veze sa tkz. „sviješću“; pravac koji se pojavljuje početkom 60-ih pa sve do polovice sedamdesetih, čiji je glavni pokretač američki umjetnik Frank Stella. Umjetnički pokret koji odbacuje u umjetnosti, komentiranje društva, osobni izraz umjetnika, narativne elemente ili aluzije na historiju, politiku ili religiju. Zasniva se na stvaranju predmeta, slika i skulptura čija je vrijednost isključivo estetskog karaktera.

Minimalisti su ograničili svoje djelovanje na manipulaciju elemenata kao što su boja, tonovi, oblici, linije i tekstura. Preciznost zajedno sa geometrijom i ponavljajućim dekorativnim uzorcima, ravnim i jednolično obojenim površinama sa čistim i ne miješanim bojama, glavne su odlike minimalizma. Osnova su geometrijske, racionalne *sheme*, a industrijski materijali se koriste za uklanjanje dokaza "ručnog rada" umjetnika. Krajnji izgled predmeta je glavna estetska kvaliteta minimalizma.

Minimalizam kao pokret želi da promatrač uživa umjetničko djelo bez ometanja kompozicije, tema i ostalih elemenata iz tradicionalne umjetnosti. Materijali i način na koji je djelo predstavljeno su ujedno i sama njegova stvarnost ili tematika i također razlog samog postojanja. Minimalizam ne predstavlja nikakvu drugu simboliku osim onoga što se može vidjeti u samom djelu. Boja se ne koristi za izražavanje osjećanja nego za ograničavanje prostora.

Apstraktni odnosi između različitih elemenata trebali bi navesti gledaoca na razmišljanje i ujedno su i sama srž tematike. U ovom smislu odbacuje se ideja iz tradicionalne umjetnosti da umjetnost treba da bude osobni izraz umjetnika. Iako postoji dosta toga emotivnog i podsvjesnog u minimalizmu, umjetnik minimalista odbacuje osjećaje kao princip stvaralaštva umjetničkog djela i smatra da je reakcija na djelo od strane gledalaca od glavne važnosti.

Minimalizam ispituje prirodu umjetnosti i njeno mjesto u društvu iako su neki kritičari smatrali da je minimalizam umjetnost koja će slabo utjecati na daljnji razvoj suvremene umjetnosti.⁹ U post-modernoj japanskoj estetici prati definiciju u smanjenju prilika za parodijom i nedosljednošću do točke u kojoj se forme ne mogu umanjiti ni odbaciti.¹⁰

⁹ Minimalizam, Wikipedia, <https://bs.wikipedia.org/wiki/Minimalizam>

¹⁰ Toby Slade: Japanese fashion a Cultural history, Oxford, New York, 2009., str. 18.



Slika 1: Andrea Oliva, minimalistička kuća



Slika 2: Charles Youssef, "crna moda"

Pravila minimalizma:

- 1.) Oslobodite prostor
- 2.) Samo što je potrebno- svakoj prostoriji treba samo ono što je potrebno
- 3.) Jedna ili dvije boje- minimalizam preferira bijelo
- 4.) Ukrasi i dekoracija- nema mjesta kristalnim vazama i keramičkim figuricama, ne podnosi se kič.

Korijeni:

Minimalistička arhitektura, umjetnost i dizajn su nastale kao proizvod raznih utjecaja, a u europsku kulturu došla je tek prije nekoliko stotina godina. Suvremeni minimalizam ima četiri različite polazne osnove, a to su:

- 1.) Japanski utjecaj (Daleki Istok), zen umjetnost
- 2.) Islamski utjecaj (Bliski Istok), orijentalna umjetnost
- 3.) Ruski stil (Konstruktivizam)
- 4.) Skandinavski stil (Ikea design)¹¹

¹¹ James Meyer: Minimalism, Phaidon Press; Abr Rev Up edition (2010) str. 9-11

U Japanu, visoko moderne metropole imaju ekstremno male stambene prostore koji su uređene tako da ističu tradicionalne vrijednosti u suvremenom načinu života. Japanska umjetnost nastala je na teritoriju Istočne Azije sa širenjem Budizma u 6. stoljeću. Budizam je imao veliki utjecaj na Aziju, pa je postao izvor novog shvaćanja dizajna kojeg karakterizira upotreba geometrije u vidu oblika i struktura, u naravno i duhovno značenje koje ima simboličku notu. Jednostavnost koja je prožeta vjerom u prolaznost bogatstva i ravnodušnošću prema materijalnom, bila je pogodan teren za različite umjetničke forme koje su zasnovane na minimalističkom dizajnu. Tako, japanski interijeri nikada nisu bili pretrpani namještajem. Ormari su rađeni sa pokretnim kliznim panoima umjesto vrata, a prostorijama su dominirali niski stolčić i praznina prostora. Umjesto kreveta za spavanje su korištene prostirke za pod, koje su služile i za sjedenje. Japanski gradovi i interijeri odišu funkcionalnošću kojom dominiraju geometrijske linije i vješta igra praznine i punoće.¹²

Japanska kultura je svojim vizualnim jezikom, nužno usklađenim s duhovnom i svjetonazorskom misli Dalekog Istoka i proizašlim iz, gotovo, straha od redundancije, bila okidačem europskoga modernizma. Danas, ustrajanjem na načelima poput minimalizma u oblikovanju forme, odgovornosti u društvu i estetizaciji trenutka, iskazanoj u ritualima svakodnevice, predstavlja dragocjenu povezanost masovne kulture neoliberalnog kapitalizma. Japanski arhitekti i dizajneri u suvremenom trenutku, spajajući visoku tehnologiju i inovativne materijale s dekonstrukcijom i dekonstruktivizmom stvaraju dijela koja su uzbudljiva, na način da uznemiruju.¹³



Slika 3: Primjer japanskog doma iznutra



Slika 4: Primjer japanskog doma izvan

¹²Davor Šiftar, Futuristička arhitektura u ritmu tradicije, Jutarnji.hr, <https://www.jutarnji.hr/arhiva/futuristicka-arhitektura-u-ritmu-tradicije/3799404/>, 2009.

¹³ James Meyer: Minimalism, Phaidon Press; Abr Rev Up edition (2010) str. 32.

Zen:

Mnogo od onog što mi danas znamo o Zen budizmu u Zapadnom svijetu, došlo je iz Japana, mada se njegovo porijeklo može pratiti unazad u Indiji sve do perioda prije 2.500 godina i perioda rođenja budizma. Međutim, iako su korijeni zena nastali u Indiji, Kina je bila ta koja je potpuno otvorila put njegovom razvoju. Iz Kine, zen je proširen u Koreju u 4. stoljeću, da bi finalno dosegao Japan u 12. stoljeću. Prema budističkoj tradiciji, Siddartha Gautama, čovjek koji je postao poznat kao Buda (Buddha) – što znači "Onaj koji je probuđen" – rođen je u sjevernoj Indiji 563.g.p.n.e., a njegov otac bio je bogati vojvoda, kralj plemena Shakya. Iz mudrosti koji je Buda dostigao prosvjetljenjem, Buda je formulirao svoje učenje, koje, mada je bilo intenzivno praktično, bilo ispunjeno suosjećajnošću i nadom u namjeri da ostalima pokaže put koji se nalazi izvan granica patnji i bremena svakodnevnog života. Mada je budizam vjerojatno zasnovan u Kini već u 1. stoljeću, originalan oblik zena, poznat kao *ch'an*, nije nastao kao samostalno učenje sve do 5. stoljeća.

Čovjek koji je donio ovo učenje sa sobom bio je budistički misionar Bodhidharma, koji se smatra za dvadeset osmogodišnjeg indijskog patrijarha nakon Bude i prvim kineskim budističkim patrijarhom. Tijekom sljedećih nekoliko stoljeća, vjerovanja Bodidharme bila su asimilirana od strane kineske filozofije, a mnogi taoistički učenici dodavali su vlastite interpretacije i adaptirali osnovne hipotetičke stavove ove antičke kulture. Zato je *ch'an*, prije osobne transformacije u japanski zen, postao osnova spiritualne tradicije indijskog budizma i kineskog taoizma .

Nakon dolaska u Japan, zen je vrlo brzo procvjetao, označavajući novi period umjetničkih dostignuća i intelektualnog ispunjenja. Pjesnici, slikari, arhitekti, studenti; svi zajedno, otkrili su u zenu filozofiju koja je afirmirala njihove stavove i ostvarivala dublje značenje njihovom radu. Klasa ratnika, aristokrata, kao i običnih ljudi, također je otkrila ovu filozofiju kao prikladnu za njih. Zen je u potpunosti odgovarao japanskoj psihi i tradiciji, tako da je procvjetao dajući japanskoj kulturi novu energiju i smisao.

Danas, postoje zen budistički manastiri, utočišta i centri po cijelom svijetu, uključujući Ameriku i Europu. Zen je protkan u sve nivoe društva i utjecao je na forme umjetnosti,

arhitekture, jezika i kulture suvremenog života. Ostaje utjecajna spiritualna snaga koja nastavlja da dostiže svoj maksimum u suvremenom svijetu.¹⁴

Da bi se shvatio duh zen-a i njegov utjecaj na arhitekturu, interijer i druge oblike umjetnosti, bitno je dublje razumijevanje japanske estetike i razumijevanje da je umjetnički senzibilitet Japana nastao porijeklom iz kineske kulture. Osnovna snaga vodilja japanske umjetnosti i dizajna predstavlja orijentalna sposobnost da se shvati život iznutra, a ne iz vanka. Nisu samo promjene način na koji se stvari opažaju i izražavaju, već je to uspostavljanje različitih vrijednosnih kriterija baziranih na unutrašnjim vrijednostima i dubljem shvaćanju prirode.¹⁵

U mnogim religijama umjetnost se gotovo smatra kao ilustracija važnije ili više duhovne strane života. Zen želi da vidimo umjetnost kao put koji vodi ka buđenju i oslobođenju od ega, te da dođemo u kontakt sa unutrašnjim radom našeg bića, bez traženja utočišta u egu ili u eksternim i nadnaravnim stanjima i iskustvima.

Uspoređujući Istočnu i Zapadnu estetiku Alan Watts smatra da na Zapadu umjetnici žele podrediti prirodu svojoj volji, organizirajući je u racionalne okvire, dok na Istoku umjetnik prihvaća prirodu kakva jest i želi predstaviti njenu suštinu. Istočnog umjetnika ne interesira fotografsko prikazivanje predmeta, već prikazivanje njegove suštine ili duha. On je fasciniran svijetom, te ne pokušava ovladati njime, već ga doživjeti. On se divi tom svijetu, toj misteriji, području ljepote i iluzije koju pokušava prenijeti na platno. Zapadni umjetnik pomoću tehnike pokušava kreirati iluziju oblika stvarnosti dok istočni, dakle, ukazuje na njenu suštinu. Bitno je ono što se ne vidi, ne ono što se vidi.

Cijeli koncept istočne umjetnosti bazira se na sugestiji onog što se nalazi iza oblika, jer ljepota nije oblik, već ono što on izražava. U tome možemo naći odgovor na manjak potrebe ka boljim tehničkim rješenjima koji bi im omogućili "realnije" prikazivanje oblika. Njih "realnost" ne zanima, oni su obuzeti duhom, a duh se ne može prikazati, već sugerirati. No, mora se naglasiti da ova razlika između zapadne i istočne umjetnosti nije potpuna i više je povijesna nego suvremena, jer u današnje vrijeme granice se gube.

¹⁴ Slobodan Maldini, Zen arhitektura, arhitektura.rs, <http://www.arhitektura.rs/rubrike/razvoj-arhitekture/385-zen-architecture>, 2006.

¹⁵ Gian Carlo Calza: Japan style, Phaidon Press (2007) str. 7.



Slika 5.) Estetski objekt na najjednostavniji i najneposredniji način (Zen)

Zen umjetnik sugerira bit estetskog objekta na najjednostavniji i najneposredniji način. Unutar njegova sustava reprezentiranja, bilo što može postati objekt stvaranja. Ova umjetnost ne pokušava stvoriti iluziju "realnosti." Ono napušta prikazivanje "realnosti", i bavi se umjetnim prostornim vezama koje su dizajnirane na način da potaknu čovjeka na razmišljanje o onome što je iza ili iznad stvarnosti.

Kada bi se određeni dizajn prikazao vizualno identičan svom pandanu u realnosti, potaknuo bi divljenje tehnici prikazivanja, što nije cilj ove vrste umjetnosti. Na Zapadu nam se često događa da se divimo tehničkim postignućima svakakve vrste, od umjetnosti nadalje, ali divljenje ne pokreće um ka intuitivnom istraživanju kojem teži zen. Kada se divimo objektu, naša pažnja je usmjerena ka njemu i njemu samo, što je greška po zenu.¹⁶

¹⁶ Mornarius, Japanske zen umjetnosti: Zen slikarstvo, Ikebana, Origami, Bonsai, Chado, Kimono, <https://mornarius.wordpress.com/2011/03/09/japanske-zen-umjetnosti-zen-slikarstvo-ikebana-origami-bonsai-chado-kimono/>, 2011.

Krenete li u istraživanje Japana, nevjerojatne zemlje koja je do prije 150 godina bila u potpunoj izolaciji od ostatka svijeta, imat ćete osjećaj da ste na nekom dalekom planetu. Megalopolisi poput Tokia i Osake šokirat će vas gomilom ljudi te najnovijim trendovima u modi i tehnologiji, a izvan gradova uživat ćete u smirujućoj ljepoti prirode i zadivljujućim pejzažima planine Fuji, vulkanskih jezera i sub tropskih otoka Okinawa.

Japanska je kultura tijekom posljednjih nekoliko desetljeća doživjela izniman razvoj, a dojam koji je ostavila na svijet u samo nekoliko generacija zaista je impresivan. Ubrzana industrijalizacija nakon Drugoga svjetskog rata uspjela je Japan uzdignuti na tron najsnažnije azijske zemlje, ali nemilosrdni kriteriji koji traže isključivo izvrsnost stvorili su golem pritisak i doveli do iznimnog ubrzanja ritma života. Upravo takav ubrzani ritam, koji je često ispred vremena u kojemu živi ostatak svijeta, isprepliće se sa starim, tradicionalnim svijetom u kojem se još mogu pronaći živopisne tržnice, hramovi i prekrasni vrtovi. Međutim, to ispreplitanje ne događa se samo na vidljivoj razini, nego je dodatno izraženo u ritualima i navikama svakodnevnice.

Nezamislivo je otići u Japan i ne posjetiti Tokio. Glavni i najveći grad Japana postao je najveće metropolitansko područje svijeta. Uz to, jedan od najnaseljenijih gradova svijeta i simbol svega onoga što čini moderni Japan, a to su vrhunska tehnologija, brzi životni ritam i futuristička arhitektura, naročito izražena u dijelu grada Odaiba - otoku koji je sagradila ljudska ruka, zatim Marunouchi, poslovnom dijelu, i Nihonbashi, trgovinskom dijelu.¹⁷

Suvremeni Japan zadržao je mnoge svoje tradicionalne umjetnosti i obrt, dok je ujedno glavni i u poljima visoke tehnologije čija je jedinstvena kombinacija dovela je do osebujne estetike. Bila to arhitektura Tadaa Anda ili moda Yohji Yamamota, uvijek je prisutna ista jednostavnost i snaga oblika.¹⁸

Kroz stoljeća, kako se naš život tj. način života mijenjao tako se mijenjala i tehnologija. Mnoga područja rada „pogođena“ su tehnologijom na razne načine, no također ta neka područja zadržala su odgovarajući retro stil, koji im omogućuje putovanje natrag u prošlost, sadašnjost, ali i u budućnost.

¹⁷ Jutarnji.hr, Arhitektua u ritmu tedencije, <http://www.jutarnji.hr/arhiva/futuristicka-arhitektura-u-ritmu-tradicije/3799404/>, 2009.

¹⁸ David Harrison, Japanese design, Insideout, <https://www.insideout.com.au/products/designers-insiders/japanese-design/news-story/a004527b3930401385b4a5bfdb7e6400>, 2014.

Naime veza između arhitekture i mode nikad nije bila jača. Te dvije discipline imaju odgovarajuću vezu, što nas kao dizajnere potiče da razmišljamo drugačije. Moda se ne mora konkretno odnositi samo na modne dizajnere, kao što se arhitektura ne mora odnositi specifično na arhitektae.

Arhitektura i moda se koriste stilom kako bih predstavili vremenski karakter, stav i osjećaje. Na taj se način dizajn bazira na tome kako li će reflektirati sliku odgovarajućeg branda, te ga ujedno predstaviti samom kupcu. Osvrnuvši se na povijest uviđamo kako su arhitektura i moda postali simbolom za svaku populaciju, sve od starih Grka i Egipćana, pa sve do 1. tj. 2. svjetskog rata. Arhitekti često usvajaju strategije i metode vezane uz krojački zanat, kao što su napr. plisiranje, tisak, drapiranje, ali i nošenje. S druge strane modni dizajneri bave se proučavanjem, točnije „iskorištavanjem“ arhitektonskih elemenata kao što su ideje volumena i strukture.

Kod vizualnog pristupa arhitektura i moda imaju mnogo toga zajedničkog, kao napr. materijalne i digitalne tehnike u što ubrajamo prigodan građevinski materijal, savitljivu tkaninu, računalno projektiranje, te još mnoge druge elektroničke programe koji imaju značajnu ulogu za modu i arhitekturu.

Izašavši iz ekonomske i industrijske krize tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća u Japanu, umjetnici; dizajneri, arhitekti su inspiraciju pronašli u fuziji između američke pop kulture i japanskih potrošačkih tehnologija. Stavljaju veliki naglasak na svoje divljenje prema japanskoj tradicionalnoj umjetnosti, kao i prema ideologiji modernizma; vizualne slike i trodimenzionalne skulpture. Za stvaranje japanske estetike u globalnoj modi najzaslužniji su Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto. Oni su doprinijeli usponu japanske mode šireći svoju vizuru prema globalnom tržištu.

Dok svaki od ovih dizajnera ima jedinstvenu perspektivu o samoj konstrukciji odjeće, oni također dijele strast prema samom razvoju svog rada, marketinga. Njihov izraz je „estetski pretjeran“, ponekad i hiperbolički u suvremenoj japanskoj modi. To je posebno vidljivo u karijerama Miyakea i Kawakubo.¹⁹

1974. godine Miyake je prikazao kolekciju koja se temelji na bitnim konceptima japanske odjeće: ravna konstrukcija i komad tkanine koji je visio na tijelu bez eliminacije ikakvog

¹⁹ Elyssa da Cruz, Miyake, Kawakubo, Yamamoto: Japanska moda 20. St., The Met, http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm, 2004.

viška, ostavljajući gravitaciju „slobodnom“. Prostor stvoren između odjeće i tijela čini značajnu razliku između zapadnjačkog i japanskog dizajna. Pioniri Kenzo i Miyake su svojom ogromnom, slojevitom odjećom, oslobođenom od zakrivljenih šavova postavili standarde mode sedamdesetih. U kasnim osamdesetim Miyake je ponovo primio priznanje, ovaj put za svoju inovativnu seriju, kolekciju „Pleats“. Tehnologija nabiranja je dakako postojala od davnih vremena, ali on je zaslužan za proširenje svojstva tkz. elastičnosti. Koristeći se novom metodom navlačenja gotovog odijela, stvorio je inovativni tip odjeće kod kojeg se ujedno bavi kombinacijom organskih materijala i oblika. Djelujući kroz ovaj inovativni „žanr“, odnosi se na tradicionalne japanske tkanine, dok istovremeno iskorištava najsuvremeniju tehnologiju japanske suvremene tekstilne industrije.

Slijedom ovog trenutnog, osamdesetih godina Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto protresli su modni svijet. Njihov rad utjelovljuje koncepte japanske ljepote različite od onih ranijih, odražavajući se na upotrebu materijala, strukture i nedostatka vanjskih ukrasnih elemenata. Ove rupe „nepravilnosti“ zbog kojih su tkanine izgledale poput krpe, uklanjanje svih ukrasa, namjerna fragmentacija ili dekonstrukcija, i rezultirana tolerancija na taj „siromašni izgled“, potresla su temelje mode. Njihova zagonetna odjeća suprotstavljala se zapadnom racionalizmu, ignorirala oblikovanje šavova, te slomila simetriju onoga što se prije smatralo „modno“ na Zapadu.

Etiketirani kao avangardisti, utjecali su na mlade dizajnere kao što su John Galliano i Martin Margiela. Bez sumnje, odjeća japanskih dizajnera, iako izrazito individualistička, izražava, svjesno ili nesvjesno osebujnu japansku estetiku. No snaga njihovog svjetskog utjecaja zasigurno nije bila posljedica činjenice da se radi o jedinstvenom japanskom dizajnu. Naprotiv, predstavili su jednu vrstu nove odjeće za budućnost, koja je nadilazila konceptualnu viziju zapadnjačkog dizajna, kao i nacionalne granice, granice roda, stojeći izvan granica okvira sistema poznatog kao moda.²⁰

Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto uspjeli su stabilizirati pojam originalne kreacije koja je postala prepoznatljiva u cijelom svijetu kombinacijom arhitekture, dizajna i umjetnosti, koja je svoj boom doživjela osamdesetih kao inovativan i kreativan, nov način pristupanja samom odjevnom predmetu. Uz mnoštvo rezova na materijalima uznemirili su ispeglanu i utegnutu zapadnjačku scenu. Ovi dizajneri pristupaju odjevnom predmetu,

²⁰ Akiko Fukai, Japonism in fashion, The Kyoto Costume Institute, http://www.kci.or.jp/research/dressstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, 2010.

tkanini na skulpturalan način oblikujući platno direktnim pristupom. Zapadnjački pristup odjevnom predmetu navikao je da pristaje uz tijelo koje će ga nositi, dok je japanski kontrirao rezovima, duhom origamija i draperije, te time stvorio tkaninu koja susreće tijelo s trodimenzionalnošću.

Osnovica japanske konstrukcije je kimono koji je rastavljen i otvara neke nove prostorne segmente; drapiranjem i asimetrijama kao specifični i prepoznatljiv kriterij sa Istoka.



Slika 6.) Ilustrativni primjer japanskog dizajna

Moto japanskih dizajnera je opčinjen estetikom, skulpturalnim i multifunkcionalnim pristupom koji se pretvara u malo umjetničko djelo pod svaku cijenu nosivosti, s odlikama praktičnosti. Avangarda monokromnosti, asimetrije, transformacija i opsesija minimalizmom sa izvorima inspiracije iz avangarde.²¹

²¹ Bonnie English: Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo , Bloomsbury Academic (2011) str. 27-29.

4. DEKONSTRUKCIJA

Dekonstrukcija, kao filozofska praksa, proširila je svoj utjecaj daleko iznad granica filozofije i akademskih spekulacija. Od njene rane popularizacije šezdesetih godina 20. stoljeća, prešla je preko različitih područja, od literature, kinematografije, pa do arhitekture i dizajna. Pojam dekonstrukcije posjeduje određen filozofski pedigree, a njegova povijest djelovanja široko je dokumentirana i pomno istražena. Uz to što je metodologija, analiza, pa čak i kritika, dekonstrukcija je i eminentna aktivnost, koja ima više interpretacija i mnoga proturječna tumačenja.

Osamdesetih godina 20. stoljeća pojavio se pokret u arhitekturi pod nazivom dekonstruktivizam. Glavni predstavnici bili su Frank Gehry, Peter Eisenman, Zaha Hadid i Daniel Libeskind. Pokret se razvio iz post-moderne arhitekture i okarakterizirala ga je ideja fragmentacije, interes za manipulacijom površine (ili kože) struktura, nepravilnih oblika koji iskrivljuju i dislociraju neke elemente arhitekture, poput strukture i ovojnice. Završni vizualni doživljaj zgrada dekonstrukcijskog stila karakterizira simulirana nepredvidljivost i kontrolirani kaos. Baš kao i u filozofskoj i arhitektonskoj praksi, dekonstrukcija u modi je predodređena da generira nove konstrukcije i značajne mogućnosti, te da postavi pitanje tradicionalnom shvaćanju nevidljivog i nevidenog. Najprije se javlja kod japanskih avangardnih dizajnera osamdesetih godina, te se nastavlja u radu Margiele i „Antwerpenske šestice“ koji promjenom koncepta, krojeva i prikazivanja odjeće dekonstruiraju i samo pitanje identiteta u modi.

Dekonstrukcija jest promjena, a trenutno stanje mode vapi za promjenom. Dizajneri dekonstruktivizma promišljaju te podrivaju parametre određujući što je visoko i nisko u modi kao da pružaju snažan iskaz otpora. U središtu ove kompleksnosti uvijek je tijelo: tijelo kao prostorna forma, tijelo u svim modalitetima njegovog bitka u svijetu, njegova samo zastupanja, maskiranja, mjerenja njegovih konflikata sa društvenim stereotipovima i mitologijama. Odjeveno tijelo predstavlja dakle fizički i kulturalni teritorij na kojem vidljivi i osjetilni performansi našeg identiteta zauzimaju mjesto. Ono čemu moda dekonstrukcije cilja stremljenjem, pokazati je kako odsutnost, dislokacija i reprodukcija utječu na odnos između individualnog tijela i smrznute idealizacije istoga.

4.1.Pojam dekonstrukcije i njene implikacije u suvremenoj modi:

Od svoje rane popularizacije šezdesetih godina prošlog stoljeća, filozofska dekonstrukcija obuhvatila je razne discipline; od književnosti do filma, od arhitekture pa do svih područja dizajna. Mogućnost veze između dekonstrukcije i različitih domena ljudskog stvaranja osigurana je sistematičkim i transverzalnim karakterom same dekonstrukcije, koja ne pripada niti jednoj disciplini, ali se ne izdvaja ni kao zasebno „znanje“.

Kada su ranih osamdesetih nova generacija dizajnera, nezavisnih razmišljanja stupila na modnu scenu, tada se činilo da utjelovljuju neku vrstu „nevolje“ u usporedbi sa modom tog vremena. Pod utjecajem minimalizma, vlastite umjetnosti i kultura, dizajneri Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake, a kasnije i Belgijac Martin Margiela postali su pionirima onoga što se smatra modnom revolucijom. Djelovanjem dekonstrukcije dizajneri su uspjeli razviti mehaniku stvaranja strukture odjeće, kao i mehanizam tkz. fascinacije koja prati modu. Njihovi radovi ne samo da su poništili već postojeću strukturu odjeće, nego su doveli u pitanje podjednako njenu funkciju i značenje. Uz to, potakli su na ispitivanje razmišljanja odnosa između tijela i odjeće, te „tijela“ kao samostalnog pojma

Baš kao i prema Derridi stvaranje modnog komada prema pravilima dekonstrukcije automatski obuhvaća širi skup pitanja o našim pretpostavkama razvoja mode; ovaj stalni dijalog s prošlošću je upravo ono glavno što dozvoljava dizajnerima koji prakticiraju dekonstrukciju razvoj njihovog stvaranja.

Dekonstrukcija, kao filozofska praksa, proširila je svoj utjecaj daleko izvan granica filozofije i akademske spekulacije. Pojam „dekonstrukcija“ označava određeni filozofski rod, čija je povijest pažljivo istražena i dokumentirana. Vrlo dobro nam je poznata posvećenost Jacques Derride, oca dekonstrukcije, čiji je cilj bio da nas provede kroz definiciju samog pojma; prati izvorno platonističko pitanje popravljivanja one biti koja je dugo prožimala zapadnjačku metafiziku. Za razliku od metodologije, analize čak i kritike, eminentno dekonstrukcija je aktivnost, tj. čitanje teksta, a ne diskretna cjelina, ali ima više od jednog tumačenja i to vrlo često proturječnih tumačenja.

U svakom kontekstu u kojem ona djeluje sistematički karakter dekonstruktivne analize postavlja pitanje i dovodi do razmišljanja o suprotnim pojmovima kao što su; predmet- objekt, kultura-priroda, prisutnost-odsutnost, unutar-izvan, koji spadaju pod pojmove konceptualne metafizičke hijerarhije. Derridina analiza dekonstrukcije uistinu je povezana sa još jednim

tkz. filozofskim terminom kao što je fenomenološko uništenje. U filozofskoj tradiciji, uništenje (Destruktion), kao što objašnjava Heidegger, je neobičan razgovor, otkrivanje nezamislivog i neizrecivog na način da podsjeća na autentično iskustvo onoga što već jest.²²

Na posljepku Heideggerova i Derridina dekonstrukcija konvergira, spojena istim smjerom značenja koji su stoljećima dominirali filozofijom. Unatoč tome, dekonstruktivna praksa nikad nije pronašla kraja uz prilično otvoren, ali složeniji način pristupa.²³

Tijekom govora 1988. godine na Međunarodnom simpoziju o dekonstrukciji u Londonu, Christopher Norris citirao je Derridu: „Dekonstrukcija prolazi kroz određene društvene i političke strukture, gdje se susreće sa otporom institucija. Mislim da u ovim oblicima umjetnosti, da bih dekonstruirali tradicionalna uvjerenja, teorijski, filozofski i kulturno, morate ih zamijeniti, rekao bih nekim „čvrstim“ strukturama, ne samo u smislu materijalnih struktura, već pod pojmom „čvrste“ mislim u smislu kulturnih, pedagoških, političkih, ekonomskih struktura.“²⁴

Pričani, pisani ili vizualni jezik zapravo bi mogao biti utjelovljenje oblika formi i hijerarhijskih sustava mišljenja koji su postali „ugrađeni“ u naš jezik i savjest, koji su sada i jedva prepoznatljivi. Zadaća dekonstrukcije je dakle ispitati autoritativne temelje, na kojima se te strukture temelje, otkrivajući nove mogućnosti označavanja i zastupanja. Fiksne binarne suprotnosti koje dekonstrukcija pokušava potkopati su; jezična misao, praktična teorija, književna kritika, znak- označitelj. Prema Derridi, označitelj i označeno u stvari ne stvaraju dosljednu skupinu korespondencija, jer značenje nikad nije pronađeno u označitelju u svojoj punoj biti; ona je u njemu, a također je i odsutna.²⁵

Ideje prenošene dekonstrukcijom duboko su utjecale na književnost te na srodna područja dizajna u arhitekturi, grafičkom dizajnu, novim medijima, teoriji filma i modi. Derridina povezanost sa domenom estetike doista ide uz njegov destruktivni rad temeljen na suvremenoj filozofiji što je vidljivo u njegovim knjigama „Istina o slikarstvu“ (1981.), „Sjećanjima slijepca“ (1990.) i naposljetku u „*Lecture d'un connaissance des textes*“. Međutim, Derridova ideja o spektralnoj estetici postiže svoj puni razvoj u djelu „*Spectres of Marx*“ (1993). Kroz desetljeća, mogućnost plodnog dijaloga između dekonstrukcije i mnogih različitih područja

²² Martin Heidegger, *Biće i vrijeme*, Harper & Row, New York, 1962.

²³ Deconstruction. II, ed.by A. Papadakis, Architecture Design, London, 1999, str. 11.

²⁴ Papadakis, 1999:7.

²⁵ N.Sarup, *Post-Structuralism and Post-Modernism*, Harvester and Wheatsheaf, Hertfordshire, 1988, str.36.

ljudskog stvaranja je potaknuta i osigurana sustavnim transverzalnim karakterom same dekonstrukcije, koja ne pripada niti jednoj posebnoj disciplini, a ne može se smatrati ni kao tijelo zasebnog znanja.

Po Derridinim riječima; „Zapravo, dekonstrukcija nije jedinstveni koncept, iako je često na takav način raspoređena. Ponekad preferiram reći; Dekonstrukcije, u množini, samo kako bi bio oprezan u heterogenosti i mnoštvu gesta, polja i stilova. Budući da nije sustav, a niti metoda ne može se homogenizirati. Pošto u obzir uzima singularnost svakog objašnjenja, dekonstrukcija se razlikuje od jednog konteksta do drugog.²⁶

²⁶ Deconstruction. II, ed. by A. Papadakis, Architecture Design, London, 1999, str. 8.

4.2.Modna u dekonstrukciji:

Početak osamdesetih godina pojavom nove vrste nezavisnog mišljenja i japanskih dizajnera, modni scenarij se drakoko transformirao. Pod utjecajem minimalizma vlastite umjetnosti i kulture, dizajneri Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Issey Miyake, a u kasnijem desetljeću Belgijac Martin Margiela, Ann Demeulemeester i Dries Van Noten postali su pionirima ove modne revolucije.²⁷ 1981. godine u Parizu prvi su put Yamamoto i Kawakubo predstavili javnosti svoju zbirku čiji je izgled natjerao predstavnike svjetskih medija da preispitaju svoju savjest.²⁸ Odbacivanje svakog pravila kakav bi glamur trebao da bude ili izgled modne siluete, otkriva se novi pristup odjeći postindustrijskom društvu 20. stoljeća.

Bas kao u filozofskoj ili arhitektonskoj praksi, dekonstrukcija modnih dizajnera bila je predodređena za kreiranje novih mogućnosti stvaranja i označavanja, s ciljem da se dovede u pitanje tradicionalno razumijevanje onoga što je vidljivo i onoga što nije. Pri tome su ti dizajneri preispitali i potkopali parametre onoga što je visoka, a što niska moda, čime su napravili manju ili veću eksplicitnost kao snažni element otpora. Njihov glavni doprinos sastojao se, i još se uvijek sastoji u njihovom beskonačnom izazivanju odnosa između pamćenja i modernosti, izdržljivosti i prolaznosti. Izgled njihovih kreacija potaknuo je neke novinare da ga opisuju kao „*post-punk*“ ili „*grunge*“. Ipak razorna sila njihovih dijela nije bila samo u poništavanju strukture određene odjeće, odricanju, nego i, prije svega, u preispitivanju funkcije i značenja odjeće. Takvo plodno razmišljanje dovelo je u pitanje odnos između tijela i odjeće, kao i samog pojma „tijela“.

Čak i prije nego što je riječ „dekonstrukcija“ počela kružiti u modnome svijetu, postalo je jasno da su neki modni dizajneri već reagirali i počeli se mjeriti protiv parametara koji su do tada vladali modom. Godine 1978. Rei Kawakubo za Commes de Garçons radi kolekciju koja je uključivala niz crnih, jakih, dugih i kratkih kaputa te pletenih šešira. Zatim 1981. godine Yohji Yamamoto izražava način oblačenja koji je postao alternativnom, ali i mainstream modom vremena: odjeća je bila oskudna, jednobojna, anti-statusna i bezvremena; pletivo je predstavljeno kao skulpturalni komad s rupama, pogrešno kopčanje za izvlačenje i iskrivljivanje tkanine, u neurednim i nekonformističkim oblicima koji su u potpunom kontrastu, u formi s glamuroznom i seksi odjećom osamdesetih. Kao protivnik prekomjernog stava i male mašte koji su anestetizirali modu, Margiela je preobrazio staru odjeću i

²⁷ D.Sudjic, Rei Kawakubo and Comme des Garçons, Fourth Estate and Wordsearch, A Blueprint Monograph, London, 1990, str.84.

²⁸ F.Baudot, Yohji Yamamoto, Thames and Hudson, London, 1997, str.10.

najrazličitije materijale, te je tako za svoju prvu parišku modnu reviju (1989.) izabrao upravo parking garažu. Blijedo našminkani modeli hodaju po crvenoj boji i ostavljaju krupne otiske preko bijelog papira. Kasnije za svoju zimsku kolekciju 89/90. koristi taj isti papir za izradu jakni i prsluka. Kao što Margiela podsjeća: „Prva revija izazvala je neobične reakcije, ali i nikakve reakcije. Radili smo jednu godinu, i htjeli smo pojam. To je velika riječ, ali ako vidite što se dogodilo poslije, nakon pet godina, mislim da to tako sad možemo nazvati.“

Često etiketiran kao „anti-moda“ ili „smrt mode“, djela dizajnera dekonstrukcije utjelovili su neku vrstu nevolje u odnosu na *mainstream* modu kasnih osamdesetih.²⁹

Izradom parodije već u prekomjernoj, ali i u određenoj mjeri, ortodoksna moda ovog vremena bi zapravo bila „blagoslovljena“. Dekonstrukcijom i reprodukcijom Margielin rad se usredotočio na razrađivanje mehanike strukture odijevanja, što je temelj nastajanja ovih produkata fascinacije koji prate modu. Način na koji su ovaj pojam prisvojili Kawakubo, Yamamoto i Margiela se mogao poistovjetiti sa subkulturalnim pokretima osamdesetih godina. Na primjer, ideja rezanja majci mogla bi se odnositi na tkz. *ripped* majice punkera i uličnog stila odrezivanja traperu sa britvenim noževima. Ipak rad dizajnera ide daleko dalje. Daleko od rada sa pukim kolažom, „recikliranog“ post-punka ili čak nekog „post-nukleaarnog“ preživljavanja. „Dekonstruktivska moda“ ili „*la mode Destroy*“ je prije svega dijalektički pristup.

Kao što Elisabeth Wilson pojašnjava, ovo je više intelektualan pristup koji otkriva nove granice mode, proučava njen odnos prema tijelu, ali istodobno odnos sa strukturama i diskursima mode.³⁰

²⁹ Amy M. Spindler, „Coming Apart”, The New York Times, July 25th, 1993.

³⁰ E. Wilson, *Adorned in Dreams*, I.B.Tauris & Co. Ltd, London, 1985, str. 250.

4.3.Dekonstruirano tijelo:

Neobičan način na koji dekonstruktivisti dovode u pitanje modu, kroz oduzimanje, replikacije, dekonstrukciju, zvuči kao šapat u kojem ono što nije otvoreno rečeno je istodobno posljedica, i uvjet izreke. Filozofski gledano, dekonstrukcijsko razmišljanje može se samo ostvariti kroz uvjete njegovog širenja. Slično tome, više od dva desetljeća djelovanje dizajnera je kroz neprestano suočavanje s parametrima koji su odredili i koji određuju modu danas. Njihov rad predstavlja reakciju i kritičko razmišljanje o tradicionalnim načinima krojenja i korijenima svijesti o „tijelu“.

U modi, kompleksnost tenzija i značenja, nevezano za dimenzije odjeće, postaje očit i dostupan. U središtu ove kompleksnosti uvijek postoji tijelo, u svim oblicima njegova postojanja, predstavljanja, suprotstavljanja stereotipima i mitologijama. Stoga obučeno tijelo predstavlja fizičko i kulturno područje gdje vidljivi i senzibilni performans našeg identiteta preuzima glavnu ulogu. Ono što takva moda želi pokazati je kako odsutnost, poremećaj i reprodukcija utječu na odnos između pojedinog tijela i njegove idealizacije.

Značajno je da je rad dizajnera koji se bave dekonstrukcijom početkom 80-ih smatran izravnim napadom na zapadnjačke ideje oblikovanja tijela. Njihov dizajn, bezobličnog izgleda je bio radikalno nepoznat. Takav novi „neformalni“ oblik suptilno je prijetio propisujućim parametrima mainstream mode. Kad se prvi put pojavio, opus Rei Kawakubo nikad se nije činio inspiriran određenom idejom tijela ili seksualnosti; jednostavno je neutralan, niti otkriva niti naglašava oblik tijela. Umjesto toga, tekstura, raslojavanje i oblik odjeće smatraju se predmetima od interesa.³¹

Yohji Yamamoto inspiriran slikama radnika koji pripadaju drugom dobu, je pokušavao približiti novo viđenje u svrhu vlastitog okvira mogućnosti. Ilustrirajući Yamamotov način pristupa, Francois Baudot primjećuje važnost ovog previranja: „U društvu koje veliča, uzdiže i izlaže tijelo, Yohji je izumio novi kod skromnosti“.³²

Igrajući se sa idealiziranim tijelom, dekonstrukcija je izazvala tradicionalne opreke između „subjekta“ i „objekta“, „unutar“ i „izvan“. Konačno se pokazalo da subjektivnost nije samo informacija, već je prilično kontinuirano artikulirana, kroz vrijeme i prostor, ovisno o različitim mitovima, potrebama, afirmaciji ili negaciji.

³¹ Deyan Sudjic, Rei Kawakubo and Comme des Garçons, Fourth Estate and Wordsearch, A Blueprint Monograph, London, 1990, str.54.

³² F.Baudot, Yohji Yamamoto, Thames and Hudson, London, 1997., str.8.

Nije slučajno da ponavljajući motiv u dekonstrukciji je preokret u odnosu između tijela i odjeće. Kolekcija Rei Kawakubo za Comme de Garçon za s/s 1997. naziva „Haljina postaje tijelo postaje haljina“ majstorski je primjer ispitivanja granica odnosa između tijela i haljine.³³ Ne ograničen standardom i krutosti, tijelo počinje reagirati na odjeću. To ga na neki način animira i u cijelosti obuhvaća. Kao teorijski indikatori, ovaj konceptijski dizajn ima ogromnu kritičku važnost, jer pokazuje da svaki odlazak u savršenstvo neke kristalizirane paradigme ne treba shvatiti kao nedostatak ili ograničenje. Ali ipak, predstavnici tj. zbirka kao ona od Comme de Garçons iz 1997. je samo mogućnost, jedna od mnogih koje mogu i trebaju biti realizirane.

Razmišljanje o granicama mogućnosti; unutra/izvan, za dizajnere, da bih pratili dekonstrukciju, ključno je razgraničenje. Njihov doprinos redovito se manifestira u formiranju ovog, navodno pacifičkog odnosa. Dakako, glavni primjer Margieline estetike je rekonstruirana „krojačka lutka“, koja je nosila na golom tijelu prsluk, čime je stvorena tendencija preokreta odnosa između odjeće i modela. Tijelo zapravo nosi lutku: krojača lutka, norma klasične veličine i proporcije, zbog koje živo tijelo postaje „poslušno“. U svojim ostalim radovima, kao u ovoj proširenoj zbirci izvedenoj od „lutkine odjeće“, Margiela se eksplicitno odnosi prema problematičnosti standardiziranog tijela, te tim ironično otkriva inherentne nerazmjere odjeće koje metonimijski pripadaju tijelu, dovodeći u pitanje idealizirano tijelo lutke. Nekoliko zbirki (a/w 1995. i s/s 1999.) zapravo sadrže komade koji su reproducirani „garderobom lutke“ koji se kasnije proširuju u ljudskim razmjerima, tako da je nerazmjer pojedinosti vidljiv u proširenju. Ovaj postupak rezultirao je velikim patentnim zatvaračima, botunima na pritiskanje, uzorcima i ekstremno debelom vunom. Margielina praksa mode, na takav način, dovodi u pitanje odnos između sredstva i prikaza tog sredstva, između realizma i onog „stvarnog“, između stvarnosti i prezentacije. Odjeća proizvedena za liniju „Lutkin ormar“ je zapravo vjerno „prevedena“ od lutkinih razmjera do ljudske veličine, sa efektom pretjerivanja u detaljima. Kao što Alistair O'Neill naglašava: „Margiela ukazuje na tanku liniju između gledanja odjela i njegove primjene, pokazujući nam, kako se nešto izgubljeno i nešto poetično pronalazi u prijevodu.“³⁴

³³ H.Loreck, “De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman’s Fashion Photographs”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, vol.6., 2002., str. 255-276.

³⁴ A.O’Neill, “Imagining Fashion. Helmut Lang & Maison Martin Margiela”, in *Radical Fashion*, ed.by C.Wilcox, V&A Publications, London, 2001, str.45.

Preokretanjem odnosa između tijela i odjeće te igranjem sa idealiziranim tijelom nailazi na problematiku tradicionalne suprotnosti između „subjekta“ i „objekta“, „tijela“ i „odjeće“. Ova osebujna manipulacija, kao što pokazuje Barbara Vinken, pridonosi tome kako je moda uspjela idealno donijeti u život, ono idealno koje je međutim bilo izvan vremena, netaknuto, poput lutke.³⁵

³⁵ B.Vinken, Fashion Zeitgeist, Berg, Oxford-New York, 2005, str.150.

4.4.Etika modne dekonstrukcije:

Nastojanje za potragom, „filozofski projekt dekonstrukcije“, kao i ponovno promišljanje formalne logike haljine kao same³⁶ postao je kroz desetljeća motivom koji karakteristično definira praksu mode koju provode dizajneri „Dekonstruktivisti“. Moda, umjetnost i kritički odnos potrošačke kulture je striktno isprepleten njihovim opusima, što dovodi u pitanje naš stav prema vremenu kao i prema suvremenom pogledu na modu, obilježen živopisnim napetostima između prolaznosti i upornosti.

Posebna etika koja prati rad takvih dizajnera jasno je motivirana odbijanjem da se obuhvati ideja za promjenom u modi kao i njeno samosvjesno preoblikovanje. Yamamoto, Kawakubin i Margielin dizajn činjenično zanemaruje bilo koje privremene tendencije. Repliciranjem odjeće iz prošlosti, te sastavljanjem odjeće i tkanina iz prošlih vremena, izvode reprodukcije koje pokazuju da ne postoji objektivno stajalište, kroz kojeg se ideje, stari koncepti kao i njihove manifestacije mogu demontirati, ponavljati ili reinterpretirati.³⁷ Takav stalni dijalog s prošlošću omogućava dizajnerima, među ostalom razvoj novih vidika.

„Semiotičko zamagljivanje“ kojeg ističe teoretičar Iain Chambers, je dugo karakteriziralo i još uvijek karakterizira modu, u kojem neprestane promjene zauzimaju mjesto na takav način koji se teško može tumačiti ili fiksirati u kolektivu svijesti. Ova spirala konzumerizma je doista potaknuta, poboljšana brzo i bez konačnom maštom. Djela dizajnera koji prakticiraju dekonstrukciju su motivirana sviješću toga da ono što je prisutno se uvijek referira na ono što nije i osjećaj da se proces stvaranja ne dešava u potpuno praznoj dimenziji. Ovi dizajneri bi mogli uglavnom biti poznati po svojoj radikalnoj interpretaciji mode, ali temeljito poznavanje povijesti mode je upravo ono što čini temelj svoje kreativnosti.

Kao što Allison Gill primjećuje; „Opus dizajnera je kritika modnih nemogućnosti protiv vlastite retorike da budu inovativni, dok istodobno pokazuju svoju ovisnost o povijesti mode“. Te riječi najbolje obuhvaćaju značajku koja je definitivno zajednička svim dizajnerima koji prakticiraju dekonstrukciju.³⁸

Ne disciplinirana nikakvim posebnim trendom ili smjernicama, čini se da se dekonstrukcijska moda bavi provokacijom kulture potrošača, u kojem je proces proizvodnje dramatično

³⁶ C.Evans, *Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, str.250.

³⁷ B.Vinken, „Fashion: art of dying, art of living“, 2009, str.87.

³⁸ I.Chambers, „Maps for the Metropolis: a Possible Guide to the Present“, in *Cultural Studies*, vol.1, no.1, January 1987, str.2.

odvojen od procesa potrošnje. Ovim „otkrićem“ teoretičar Herbert Blau se usudio sugerirati: „ako postoji politika mode, orijentirana lijevo ili desno, praksa dekonstrukcije, kao što je bila početkom devedesetih, mogla se razmotriti kao posljednja anti-estetska gesta socijalističkog stila.³⁹

Kad su se prvi put istaknuli na sceni, dizajneri dekonstrukcije doista su se protivili glamuru koji je proživio posljednje desetljeće mode. Dok se identificira očita politička namjera koja se u njihovim djelima može postojati kao snažna poruka, kritički odnos prema modi i kulturu ne smije se podcijeniti. Daleko od poimanja odstupanja ili produkta čiste fantazije, modna dekonstrukcija je oduvijek bila obilježena kritikom, iz razloga jer ima tendenciju pobune protiv mode u svom najopasnijem i glamuroznijem obliku. Međutim to se događa, ne samo zbog cilja zamjene starih modnih parametara, već zbog pokušaja rastavljanja novih. Ono što zapravo radi je otkrivanje i prikaz „Druge“ mogućnosti.⁴⁰

Kao filozofska dekonstrukcija koju promiče Derrida je mogućnost čitanja koje ostaje usko povezano sa tekstovima koje propituje. U porijeklu takve prakse uvijek postoji svijest koja nikad ne može konstituirati samostalan i zatvoren sustav operativnih koncepata. Ne postoji jezik, kritički diskurs, tako jasan i samosvjestan da može učinkovito izbjeći stanje postavljeno u vlastitoj prapovijesti i vladajućoj metafizici, ne postoji stvaranje ili ponovno stvaranje, samo ono čisto i nevino. Svaka kreacija, kao i bilo kakva kritika, je uvijek dobro pozicionirana praksa. Stoga, sama dekonstrukcija mode je uvijek u dekonstrukciji.

Putem dekonstrukcijske prakse i izloženosti sredstava koja dovode do formiranja određenih idealiziranih parametara, neki dizajneri su uspjeli majstorski problematizirati i ponovno razmisliti o nizu suprotstavljenih parova (tj. subjekta-objekta, prirode-kulture, prisutnosti-odsutnosti, unutar-izvan). Putem svojih propitivanja, predlažu, da se sve može ponovno, ali različito tumačiti i izgraditi.

Ovaj neprekidni pokret iz krajnosti svoje materijalnosti pa sve do beskonačnog tumačenja je upravo ono što omogućava dizajnerima da proučavaju dekonstrukciju slušajući glas povijesne tradicije, u dijalogu koji se proteže na sadašnjost i time otkriva druge mogućnosti razumijevanja. Moda dekonstrukcije izgleda kao da prebiva na mjestu koji nije ni unutra, niti

³⁹ A. Ross (ed.), *No Sweat: Fashion, Free Trade and the Rights of Garment Workers*, Verso, New York and London, 1997.

⁴⁰ See Stephen O'Shea, "Recycling: An all-New Fabrication of Style", *Elle*, 7, 1991.

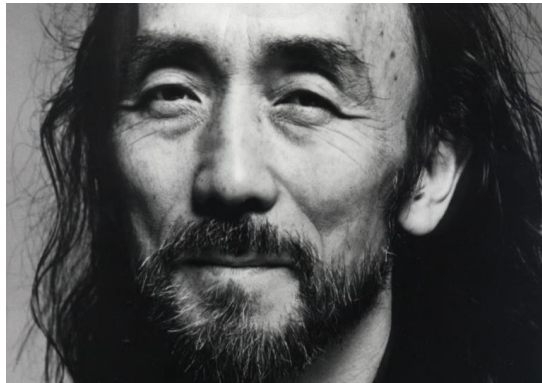
izvan modnog scenarija, zbog čega uvijek stoji na rubu, ili prema Derridinim riječima, „*au bord*“.⁴¹

⁴¹ “Derrida – The Movie”, documentary by K.Dick and A.Ziering, 2002.

4.5. Japanski car mode, Yohji Yamamoto:

Kad pričamo o japanskim modnim dizajnerima koji su ostavili traga na zapadnim tržištima ime Yohjija Yamamota obično se prvo spominje.

Yohji Yamamoto je nagrađivani japanski modni dizajner sa sjedištem u Tokiu i Parizu. Smatra se jednim od najvećih dizajnera današnjice, specifičan po svom avangardnom stilu koji sadrži estetiku japanskog dizajna.⁴²



Slika 7.) Yohji Yamamoto

Od osamdesetih pa do danas njegov zaštitni znak je jednostavnost i privrženost crnoj boji makar se radilo i o proljetnim kolekcijama. U svojim počecima bio je poznat kao modni dizajner koji nije uvažavao mainstream trendove. Njegove kreacije su bile pomalo prevelike i jednostavne, obično u jednoj boji, najčešće crnoj. Do početka proboja na zapadno tržište u ranim osamdesetima Yamamoto je suvereno vladao japanskom scenom mode nametnuvši se prvenstveno muškim odijelima linije Y.⁴³

Godine 1981. u Parizu počinje velika ljubavna priča između Yamamota i svjetske modne industrije. Njegove modne linije za muškarce i žene osvajaju New York, Milano, Antwerpen, ne gubeći ni sjaj u Tokiju. U osamdesetima poseban naglasak stavlja na izbor tekstila i igru teksturama pa tako s Rei Kawakubo i Issey Miyake čini japanski modno-dizajnerski trojac koji je ostvario velik utjecaj na mnoge zapadnjačke stilove.

⁴²Yohji Yamamoto, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Yohji_Yamamoto

⁴³Bonnie English: Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo , Bloomsbury Academic (2011) str. 56

Osamdesete i devedesete donijele su Yamamotu daljnju ekspanziju i siguran položaj na modnom zapadu, posebno zahvaljujući linijama Yohji Yamamoto Pour Hommes i Yohji Yamamoto/ Noir.



Slika 8.) Yohji Yamamoto, jesen/zima 01/02.

Yamamotov stil je uvijek bio jedinstven i igrao je važnu ulogu u progresiji mode u Japanu. Koristi labave tkanine i sjajne teksture koje aktivno mijenjaju obrise i kretnje njegovih tema. Boje su obično ograničene na jednu nijansu. On je majstor krojač, poznat po prikrivanju avangardne siluete, koje skrivaju formu onoga tko ih nosi, stvarajući potpuno novi oblik. S povremenim bljeskovima stila koji je odjednom sofisticiran, i od običnog stila stvara odjeću za muškarce i žene koji odmah postaju bezvremenski klasici.

Yamamotova odjeća promatra se kao „visoka umjetnost“ s naglaskom na funkciji odjeće. Odjevni produkt nalikuje apstraktnim ploham arhitektonskog djela. Opisujući svoj rad kaže da modu koristi kako bi proizveo anti-modu. Razotkriva i dekonstruira povijesnu zapadnjačku odjeću. Služi se medijem u kojem u pravilu nema originalne kreacije ili izraza ideje te kroz njega oblikuje jedinstvene forme. Njegove kolekciju za ljeto iz 1999. Godine su zbog asimetričnih zaokreta uspoređivali sa arhitekturom Franka O. Gehrya. Estetika i funkcija oba

dizajna smatraju se prostornim umjetničkim djelima u kojima je valoviti oblik zgrade poistovjećen s organskom dinamikom postignutom pokretom tijela u haljini.⁴⁴



Slika 9.)Yohji Yamamoto, proljeće/ljeto 98/99.

Tijekom svojeg dugogodišnjeg rada osvajao je mnogobrojne nagrade i vrijednu slavu, koja ga danas obilježava na svjetskoj modnoj sceni; “Smatram da je savršenstvo ružno. Negdje u stvarima koje ljudi čine, želim vidjeti ožiljke, neuspjeh, poremećaj, iskrivljenje.” Yohji Yamamoto.⁴⁵

⁴⁴ Bonnie English: Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo , Bloomsbury Academic (2011) str. 40-45.str.

⁴⁵English, 2011:59.

4.6. Rei Kawakubo:

Rei Kawakubo japanska je modna dizajnerica rođena 1942. godine u Japanu. Njen rad smatra se paradoksom i ideološkim imperativom. Minimalno, monokromatski i modernistički, njeni su pristupi da modnim dizajnom izazove konvencionalnu ljepotu, bez odricanja stilskih tkanina, skraćivanja i boja. Njezine kreacije se ne baziraju konkretno na samu ljudsku figuru, već prikazuju samo ponašanje prostora oko tijela. Arhitektonski u koncepciji i apstrakciji, bezvremenost odjeće potječe i japanske tradicionalne kulture.



Slika 10.) Rei Kawakubo

Po završetku fakulteta primijenjenih umjetnosti u Tokyu, Kawakubo se zapošljava u tekstilnoj industriji, točnije u firmi Asahi Kasei, velikoj kompaniji koja se bavi proizvodnjom akrilnih vlakana, promovirajući ih kroz „odjevnu“ odjeću. 1967. godine postaje slobodnim stilistom, što je bila rijetkost u Japanu to vrijeme. Njezino nezadovoljstvo tadašnjom „dostupnošću“ odjeće, potakla ju je za izradu vlastite linije.

1973. u Tokiu osniva vlastitu modnu kompaniju, Comme de Garçons kroz koju se bavi kombinacijom japanske tradicionalne i ulične mode, što obuhvaća jednostavnost stila, tkanina i boja. Inspiraciju ujedno pronalazi i u modernoj arhitekturi, pri tom se referirajući na sami

dizajn Le Corbusiera i Tadao Anda. Prevedeno na racionalnu konstrukciju odjeće, ovi afiniteti naglašavaju ideju odjeće kao konstrukcijskog materijala u prostoru.

Kawakubo u svome dizajnu najviše upotrebljava monokromatsku crnu boju, što je kao njezin potpis u potpunosti analitički i suptilno, više nego senzualno i drsko. Crna boja koja se najčešće doživljava kao „laskavom“ bojom u ovom slučaju predstavlja status tkz. „odsutnosti“, a ne prisutnosti. Njena namjera je da odbaci odjeću kao puki ukras za tijelo.⁴⁶

Rei voli djelovati u svim aspektima svog poslovanja. Uvelike je uključena u grafičkom dizajnu, oglašavanju i u interijerima trgovina, jer vjeruje da su sve te stvari dio jedne velike vizije, točnije one su neraskidivo povezane. Njezina „Aoyama“, dućan odjeće u Tokyu, prepoznatljiva je po ukošenom staklenom pročelju, ukrašenim plavim točkicama, dizajniran od strane same Rei i Takao Kawasakia.

Krajem osamdesetih, točnije od 1988. do 1991. godine objavljuje magazin „Six“ (6/šesto čulo) koji se uglavnom sastojao od fotografija i slika koje je dizajnerica smatrala inspirativnima. Ovi fotografski eseji postali su tkz. zagonetke za daljnji razvoj svijesti nadrealizma, egzotike i Zena, koji u konačnici izražava Rein senzibilitet koji je prožet vlastitim dizajnom. Ovim je časopisom ujedno pogurala svoje anti modne ideje u ekstremitete. Krajem 1996. godine Kawakubo upoznaje publiku sa konceptom naziva „Tijelo upoznaje haljinu, haljina upoznaje tijelo i oni postaju jedno“. Eksperimentirajući sa novim formama i novim „tijelima“ dizajnerica je u svoje kreacije umetnula jastučice veličine košarkaške lopte. Prema Kawakubi ove deformacije su „stvarne“, a ne „prirodne“.⁴⁷

⁴⁶ English, 2011: 92-95.

⁴⁷ English, 2011: 96-98.



Slika 11.) Rei Kawakubo, proljeće/ljeto 97.

Metropolitan art museum 2017. godine je najavio temu izložbe Costume Institutea u New Yorku; Rei Kawakubo/ Comme de Garçons. čime joj je dobila titulu prve žive dizajnerice kojoj je pripala ova čast, sve od izložbe Yves Sain Lourena iz 1983. Izložba je uključivala oko sto dvadeset kreacija ženske linije Comme de Garçonsa dizajniranih od strane same Kawakubo.⁴⁸

Za revije smatra da su to veliki događaji, a njezini dizajni inspiriraju mnoge umjetnike, dizajnere, među kojima su i belgijski dizajner Martin Margiela i Ann Demeulemeester, kao i austrijski dizajner Helmut Lang.

⁴⁸ Vogue, The 2017 Met Gala Theme Is Comme des Garçons's Rei Kawakubo
<https://www.vogue.com/article/met-gala-2017-theme-rei-kawakubo-comme-des-garcons> , 2017.

4.7. Issey Miyake:

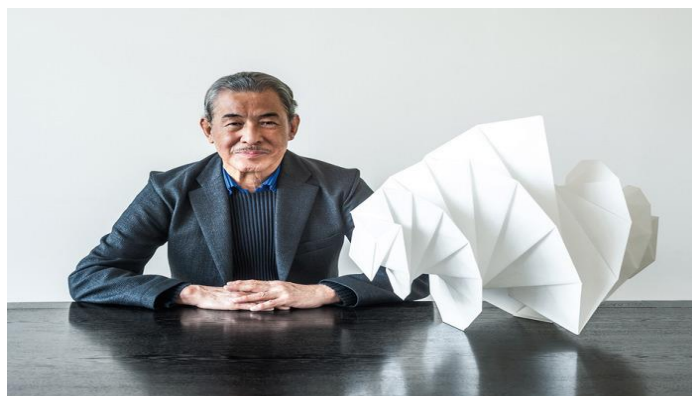
Arhitektura i moda se koriste stilom kako bih predstavile vremenski karakter, stav i osjećaje. Na taj se način dizajn bazira na tome kako li će reflektirati sliku odgovarajućeg branda, te ga ujedno predstaviti samom kupcu. Naime veza između arhitekture i mode nikad nije bila jača. Te dvije discipline imaju odgovarajuću vezu, što nas kao dizajnere potiče da razmišljamo drugačije.

Dizajner koji je uspio stabilizirati pojam originalnog dizajna, inovativnim i kreativnim pristupom je Issey Miyake. Njegove kreacije postale su prepoznatljive u cijelom svijetu zbog tkz. kombinacije arhitekture, dizajna i umjetnosti, koje su svoj boom doživjele osamdesetih godina kao sasvim originalan pristup samom radu. Na taj način istražuje specifičan način sagledavanja odjevnih predmeta, u kojem sjedinjuje obrt, estetiku i svakodnevni život.⁴⁹

Issey Miyake japanski modni dizajner poznat po svom jedinstvenom futurističkom stilu koji je inspiriran novim tehnologijama, japanskom tradicijom, umjetnošću, arhitekturom koje na svoj prepoznatljiv način pretvara u sjajne modne kolekcije.

Poznati dizajner rođen je 1938. u Hirošimi u Japanu. Od ranog djetinjstva počinje se baviti dizajnom, a nakon studija grafičkog dizajna na prestižnom koledžu Tama Art odlazi na usavršavanje i rad u dizajnerskoj struci u New Yorku i Parizu, što će potrajati do kraja šezdesetih. Njegova era započinje povratkom u Tokio 1970. i otvaranjem glasovitog studija Miyake Design, u kojem će se posvetiti dizajniranju ženske odjeće. U sedamdesetima privlači pažnju uglavnom ženskim kolekcijama, posebno nakon vrlo uspješne prezentacije na Pariškom tjednu mode 1973, a nakon 1978. sve više počinje dizajnirati i odjeću za muškarce.

⁴⁹ Akiko Fukai, Barbara Vinken, Susannah Frankel, Hirofumi Kurino, Rie Nie : Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion, Merrell Publishers (2010) str. 43



Slika 12.) Issey Miyake

Svojevrsan preokret dogodit će se u drugoj polovici osamdesetih, kada Miyakeov studio broji zavidan broj dizajnera učenika, od kojih iskače Dai Fujiwara. Uz njegovu pomoć nastaje vrlo snažan i utjecajan brend „*Pleats Please by Issey Miyake*“. Radi se o originalnom dizajnu odjeće dobivenom obrnutom tehnologijom proizvodnje. Materijali su prvo izrezani i prošiveni, a tek potom oblikovani uzorcima nabora u parnim prešama. Na taj način obrađena odjeća zadržala je oblik nametnut prešom i bila spremna za upotrebu.⁵⁰



Slika 13.) Issey Miyake, jesen/zima 91/92.

⁵⁰ Issey Miyake: Making Things, Scalo Publishers (1999) str. 4-7.

5. MIYAKE, KAWAKUBO I YAMAMOTO: JAPANSKA MODA 20. STOLJEĆE

Nastajanjem gospodarskog i industrijskog buma u Japanu šezdeseti godina, japanski umjetnici, dizajneri i arhitekti našli su nadahnuće u spajanju američke pop kulture i japanske eksplozivne potrošačke tehnologije. Stavljajući naglasak na divljenje prema tradicionalnoj japanskoj umjetnosti kao i prema formama i ideologiji modernizma kroz tehnologiju vlakana, vizualnih slika i trodimenzionalnih skulptura, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo i Issey Miyake zaslužni su za stvaranje japanske estetike u svjetskoj modi.

Iako svaki od dizajnera ima jedinstvenu perspektivu u konstrukciji tkanine, dijele ljubav prema umjetničkoj suradnji u razvoju njihovih zbirki, marketinga i slike. Ova posebno konstruirana estetika je pretjerana, čak hiperbolna u suvremenoj japanskoj modi. To je posebno uočljivo u karijerama Kawakubo i Miyakea. Kawakubino carstvo kombinira industrijski inspiriranu socijalističku etiku s gotovo fanatičnom željom da osigura odjeću kao sve mijenjajući proizvod sociokulturnog okruženja, navodeći neorealizam i futurizam u svojim kolekcijama i oglašavanju. Miyake oblikuje haljine koje slave vitalnost i kretanje ljudskog tijela, osobito ukazujući na sudanske, japanske i američke načine prekrivanja diktatima visoke mode u svrhu oslobađanja globalne estetike. Yamamoto dokazuje najveću odanost japanskoj odjevnoj tradiciji poznatoj po svojim kimono inspiriranim kaputima i majicama iz devedesetih. Iako pod vidljivim utjecajem čistih geometrijskih oblika odjavnog predmeta, Yamamoto pronalazi metode oblikovanja suvremenih konstrukcija sportske odjeće i završnih detalja kako bi izazvao post-moderni ulični šik, prožet funkcijama zaštite i izdrživosti.

Zainteresiranost za razvoj tehnologije vlakana i predanost tonskom i teksturiranom eklekticismu, potakla je dizajnere da obavezno naglašavaju važnost svojih sirovina. Aspiracije kontinuiranog kretanja u tkanini i strukturi regulirale su koncepciju Miyakeove „*Pleats Please*“ serije zagonetnog uvijanja, pregibanja i draperije Yamamotovih nacrti, i manipulaciju Kawakubovih tekstilnih i slojevitih tehnika.

Dok Miyake dosljedno primjenjuje različite tekstilne tehnike koji utječu na toplinu sintetičkih odjavnih procesa kako bi oblikovao suvremene kiparske oblike, Kawakubo prati romantične suptilnosti povijesne mode načinjene od hladnih sintetičkih materijala.

Yamamoto, Kawakubo i Miyake doprinijeli su usponu japanske mode oblikujući formu estetike na svjetsko tržište, potičući tako na svijest novih generacija avangardnih japanskih umjetnika poput Junya Watanabe, Junko Koshino i Junichi Arai. Iako su zbirke ovih dizajnera često neodvojivo povezane vlastitim izvodima i odstupanjima od zapadnjačke mode, svaki od njih je koristio bogatu, japansku tradicionalnu kulturu kao temelj za estetske, društvene i ponekad političke kolaže kultura diljem svijeta.⁵¹

Prvim istupom u na međunarodnom modnom scenariju sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća avangardni japanski dizajneri su konsolidirali svoju prisutnost. Njihov rad predstavlja značajan doprinos koji je u vrijeme njihovog otkrića bio namijenjen izazivanju, stavljanju u pitanje i suptilno utjecanje na kanone koji su do tada vladali zapadnjačkom modnom scenom. Impresije koje su japanski dizajneri izazvali među zapadnjačkim kritičarima i novinarima, kao i revolucionarnu valenciju svojih kreacija, jasno proizlaze iz kontroverznih reakcija koje su izazvali u to vrijeme. Tijekom desetljeća Yamamoto, Kawakubo, Miyake su svojim radom pridonijeli preispitivanju odnosa između tijela i odjeće. Nekonvencionalni oblici, tamne nijanse, razbacane tkanine, potakli su jednog novinara da govori o „post-Hirošimskom stilu“ koji je bio u potpunom kontrastu sa savršenstvom i bogatstvom tipičnog za to vrijeme. Ipak, izvan raskošnih izlaganja njihovih kreacija, ovi dizajneri su naporno provodili kritično eksperimentiranje sa materijalima, volumenom i prazninama, s ciljem da pokažu kako tijelo u pokretu preobražava „komad tkanine“ i time otkriva neočekivane oblike. Ovim se pitanje japanskog identiteta treba pomno razmotriti, posvećujući pozornost na stajališta koja su u tom smislu preuzeli sami dizajneri. Zajednička nit koja ujedinjuje njihove pristupe radu, zapravo je, kao što je istaknuo Issey Miyake: „novi modni žanr koji nije ni japanski ni zapadnjački“. Kao što se vidi iz nekih najreprezentativnijih izložbi i počasti posvećenih Miyakeu, Yamamotu i Kawakubo, uloga koju takvi dizajneri igraju u suvremenom modnom pejzažu kontinuirano otvara nove načine eksperimentiranja i ne presušen je izvor inspiracije za mlađe generacije.⁵²

⁵¹ Elyssa Cruz, Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century, The Met, https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm , 2004.

⁵² Flavia Loscialpo, The fashion revolution of Japanese designers: Issey Miyake, Rei Kawakubo, and Yohji Yamamoto, Southampton Solent University, <http://ssudl.solent.ac.uk/3243/> , 2013.

6. ZAKLJUČAK

Oni koji su se na bilo koji način susreli s japanskom kulturom ističu da civilizacija, kultura i umjetnost Japana nikoga ne ostavljaju ravnodušnim. Otuda i naša znatiželja, te jedan od razloga uspostavljanja veze sa Japanskom umjetničkom scenom.

Pri pisanju ovog diplomskog rada željela sam bolje upoznati njihovu suvremenu umjetnost, a preko nje i njihovu kulturu, običaje, drevnu civilizaciju i umjetnost koja posljednjih pola stoljeća azijskom senzibilnošću slijedi tradiciju i prihvaća najnovije svjetske poticaje i nove medije. Time sam ujedno željela saznati koliko povijest i tradicija Japana utječu na oblikovanje suvremenih umjetničkih pristupa, te koliko na njih utječu globalna društvena i kulturna kretanja suvremenog svijeta.

Bez obzira na vrstu dizajna ili mješavinu disciplina, novi dizajneri imaju zajedničke ciljeve: da otkriju stvarne potrebe ljudi, te da dizajniraju proizvode i sociotehničke sisteme koji donose promjene prema boljem. Razlika između „Starog“ i „Novog“ dizajna je u stvari razlika između dviju antologija, npr. dva različita pogleda na svijet. Kontrastne poglede na svijet ne bi trebalo shvaćati kao suprotnosti, već kao kontinuitete. Mnogo toga iz „Novog dizajna“ je protuteža, i koegzistira sa „Starim dizajnom“.

Analizom tj. proučavanjem ove tematike uočavamo da se manji dio japanskih umjetnika okreće nacionalnom nasljeđu i tradiciji, dok se većina autora bavi životnim, socijalnim i kulturološkim aspektima suvremenoga Japana, ili pak apstrakcijom i nadrealnim gdje se znatno osjeća utjecaj zapadne kulture. Tako, bez obzira na poneka naša očekivanja, umjetnici nam ne daju odgovore na pitanja o ulozi tradicije u recentnoj umjetnosti Japana, niti nude nove spoznaje o japanskoj suvremenoj sceni i njezinu razvoju. Oni nam, ustvari, upućuju na pluralizam umjetničkih pozicija, što je inače obilježje suvremene umjetnosti u svijetu uopće. Na kraju, možda je to i bio cilj naših prijatelja iz dalekog Japana.

7. LITERATURA

1. Ivan Biočina, Ozbiljan pristup trendovskim temama, <http://www.matica.hr/vijenac/354/OZBILJAN%20PRISTUP%20TRENDOVSKIM%20TEMA%20AMA!> , 10.6.2018., 2007.
2. Sandra Križić Roban, Život u umjetnosti, http://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_84-2009_052-059_Roban.pdf , 10.6.2018., 2002.
3. Leila W. Kinney: Fashion and Fabrication in Modern Architecture, University of California Press, 1999.
4. Michael Zoeter, Arhitektura i moda, http://dans.org.rs/?option=com_content&task=view&id=376&Itemid=1 , 10.6.2018., 2012.
5. Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, AGM , Zagreb, 2004.
6. W. J. T. Mitchell, Critical terms for media studies, University Of Chicago Press, Chicago 2010.
7. Michel Zoeter, Arhitektura i moda, http://dans.org.rs/?option=com_content&task=view&id=376&Itemid=1 , 10.6.2018., 2012.
8. Ivana Šverko, Teorija i povijest dizajna, https://www.umas.hr/html/sverko.pdf_hr , 10.6.2018., 2003.
9. <https://bs.wikipedia.org/wiki/Minimalizam> , 10.6.2018
10. Toby Slade, Japanese fashion a Cultural history, Oxford, New York, 2009.
11. James Meyer, Minimalism, Phaidon Press, Abr Rev Up edition , 2010.
12. Davor Šiftar, Futuristička arhitektura u ritmu tradicije, <https://www.jutarnji.hr/arhiva/futuristicka-arhitektura-u-ritmu-tradicije/3799404/> , 10.6.2018., 2009.
13. James Meyer, Minimalism, Phaidon Press, Abr Rev Up edition, 2010.
14. Slobodan Maldini, Zen arhitektura, <http://www.arhitektura.rs/rubrike/razvoj-arhitekture/385-zen-architecture> , 10.6.2018., 2006.
15. Gian Carlo Calza, Japan style, Phaidon Press, 2007.
16. Mornarius/ Japanske zen umjetnosti: Zen slikarstvo, Ikebana, Origami, Bonsai, Chado, Kimono, <https://mornarius.wordpress.com/2011/03/09/japanske-zen-umjetnosti-zen-slikarstvo-ikebana-origami-bonsai-chado-kimono/> , 10.6.2018., 2011.

17. Jutarnji.hr, Arhitektua u ritmu tedencije, <http://www.jutarnji.hr/arhiva/futuristicka-arhitektura-u-ritmu-tradicije/3799404/> , 10.6.2018., 2009.
18. David Harrison, Japanese design, <https://www.insideout.com.au/products/designers-insiders/japanese-design/news-story/a004527b3930401385b4a5bfdb7e6400> , 10.6.2018., 2014.
19. Elyssa da Cruz, Myake, Kawakubo, Yamamoto: Japanska moda 20. St. http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm , 11.6.2018., 2004.
20. Akiko Fukai, Japonism in fashion, http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf , 11.6.2018., 2010.
21. Bonnie English, Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo , Bloomsbury Academic, 2011.
22. Martin Heidegger, Biće i vrijeme, Harper & Row, New York, 1962.
23. Deconstruction. II, ed.by A. Papadakis, Architecture Design, London, 1999.
24. Ibidem.
25. N.Sarup, Post-Structuralism and Post-Modernism, Harvester and Wheatsheaf, Hertfordshire, 1988.
26. Deconstruction. II, ed. by A. Papadakis, Architecture Design, London, 1999.
27. D.Sudjic, Rei Kawakubo and Comme des Garçons, Fourth Estate and Wordsearch, A Blueprint Monograph, London, 1990.
28. F.Baudot, Yohji Yamamoto, Thames and Hudson, London, 1997.
29. Amy M.Spindler, "Coming Apart", The New York Times, July 25th, 1993.
30. E.Wilson, Adorned in Dreams, I.B.Tauris & Co. Ltd, London, 1985.
31. D. Sudjic, Rei Kawakubo and Comme des Garçons, Fourth Estate and Wordsearch, A Blueprint Monograph, London, 1990.
32. F.Baudot, Yohji Yamamoto, Thames and Hudson, London, 1997.
33. H.Loreck, De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman"s Fashion Photographs, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, 2002.
34. A.O'Neill, "Imagining Fashion. Helmut Lang & Maison Martin Margiela", in Radical Fashion, ed.by C.Wilcox, V&A Publications, London, 2001.
35. B.Vinken, Fashion Zeitgeist, Berg, Oxford-New York, 2005.
36. C.Evans, Fashion at the Edge, Yale University Press, New Haven and London, 2003.
37. B.Vinken, "Fashion: art of dying, art of living", 2009.

38. I.Chambers, "Maps for the Metropolis: a Possible Guide to the Present", in Cultural Studies, 1987.
39. A.Ross (ed.), No Sweat: Fashion, Free Trade and the Rights of Garment Workers, Verso, New York and London, 1997.
40. See Stephen O'Shea, "Recycling: An all-New Fabrication of Style", Elle, 7, 1991.
41. "Derrida – The Movie", documentary by K.Dick and A.Ziering, 2002.
42. https://en.wikipedia.org/wiki/Yohji_Yamamoto , 11.6.2018.
43. Bonnie English: Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo , Bloomsbury Academic, 2011.
44. Ibidem.
45. Ibidem.
46. Ibidem.
47. Ibidem.
48. <https://www.vogue.com/article/met-gala-2017-theme-rei-kawakubo-comme-des-garcons> , 11.6.2018. 2017.
49. Akiko Fukai, Barbara Vinken, Susannah Frankel, Hirofumi Kurino, Rie Nie : Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion, Merrell Publishers, 2010.
50. Issey Miyake: Makeing Things, Scalo Publishers, 1999.
51. Elyssa Cruz, Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century, https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm , 11.6.2018., 2004.
52. Flavia Loscialpo, The fashion revolution of Japanese designers: Issey Miyake, Rei Kawakubo, and Yohji Yamamoto, <http://ssudl.solent.ac.uk/3243/> , 11.6.2018., 2013.

POPIS SLIKA:

Slika 1: Andrea Oliva, minimalistička kuća

Slika 2: Charles Youssef, "crna moda"

Slika 3: Primjer japanskog doma iznutra

Slika 4: Primjer japanskog doma izvana

Slika 5.) Estetski objekt na najjednostavniji i najneposredniji način (Zen)

Slika 6.) Ilustrativni primjer japanskog dizajna

Slika 7.) Yohji Yamamoto

Slika 8.) Yohji Yamamoto, jesen/zima 01/02.

Slika 9.) Yohji Yamamoto, proljeće/ljeto 98/99.

Slika 10.) Rei Kawakubo

Slika 11.) Rei Kawakubo, proljeće/ljeto 97.

Slika 12.) Issey Miyake

Slika 13.) Issey Miyake, jesen/zima 91/92.