

Jacques Derrida i dekonstrukcija u suvremenoj modi

Krašina, Ksenija

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:201:974905>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Studij teorije i kulture mode

DIPLOMSKI RAD

JACQUES DERRIDA I DEKONSTRUKCIJA U SUVREMENOJ MODI

Ksenija Krašina

Zagreb, kolovoz 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Studij teorije i kulture mode

DIPLOMSKI RAD

JACQUES DERRIDA I DEKONSTRUKCIJA U SUVREMENOJ MODI

Dr. Sc. Žarko Paić, prof.

univ.bacc.ing.des.text. Ksenija Krašina

Zagreb, kolovoz 2021.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
Department of Textile and Fashion Design
Study of Theory and Culture of fashion

MASTER THESIS

**JACQUES DERRIDA AND DECONSTRUCTION IN CONTEMPORARY
FASHION**

Ph.D. Žarko Paić, Prof..

univ.bacc.ing.des.text. Ksenija Krašina

Zagreb, august 2021.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Studij: Diplomski studij teorije i kulture mode

Broj stranica: 59

Broj slika: 25

Broj literaturnih izvora: 37

Članovi povjerenstva:

1. doc.dr. sc. Tonči Valentić, predsjednik/ica
2. prof.dr.sc. Žarko Paić, član/ica
3. izv.prof.dr.sc. Martinia Ira Glogar, član/ica
4. izv.prof.dr.sc. Nina Katarina Simončič, član/ica

SAŽETAK

Ideja za pisanje diplomskog rada pod nazivom Filozofija dekonstrukcije u suvremenoj modi: Analiza procesa dekonstrukcije tijela nastala je dugogodišnjim zanimanjem za samu paradigmu suvremene umjetnosti te njenim kompleksnim karakteristikama. Detaljnijim izučavanjem i istraživanjem navedene paradigme razvio se interes za analizom i spajanjem nekoliko različitih interdisciplinarnih pristupa poput semiotike, filozofije, antropologije, umjetnosti, performansa, vizualnih studija te modnih studija. Diplomski rad se temelji na analizi pojma dekonstrukcije kao semiotičkom alatu koji je utvrdio francuski filozof Jacques Derrida u svojoj knjizi iz 1967. godine - *De la grammatologie*. Nastoje se analizirati i razmišljanja, pretpostavke i shvaćanja koja su utjecala na pojavu semiotičke teorije dekonstrukcije te prikazati njen utjecaj na društvene sfere izvan lingvistike, a koje uključuju: arhitekturu, umjetnost i dizajn te modu. Nakon što se utvrdio teorijski okvir, bitno je definirati i osnovne pojmove koji su ključni za razumijevanje i razvoj mode kasnih 80ih i 90ih godina prošlog stoljeća te pojavu novih disciplina vizualnih i modnih studija. Cilj diplomskog rada je utvrditi i povezati teoriju dekonstrukcije s pojmovima poput *slike*, *performansa*, *modne izvedbe* i *tijela*. Rad također nastoji usvojene interdisciplinarne pristupe primijeniti u analizi prominentnih dizajnera suvremene mode. Analizirat će se opus skupine japanskih dizajnera i pionira dekonstruirane mode Yohji-a Yamamoto, Rei Kawakubo i Isseyi-a Miyake te njihov utjecaj na pojedine pripadnika Antverpenske šestorke te Martina Margiele. Navedeni dizajneri često su se služili alatom dekonstrukcije u svrhu rušenja barijera koje je nametnuo dotadašnji „zapadnjački“ sistem mode i kontinuiranim dekonstruiranjem odnosa arhitekture samog tijela i odjeće čime nastaje novo područje – tzv. vizualna semiotika tijela. Ključni pojmovi koji se vežu za Derridin doprinos filozofiji uključuju *dekonstrukciju*, *logocentrizam*, *écriture* (franc. pismo) te *différance* (franc. *razlika*) koji su prvi puta spomenuti još 60ih godina 20. stoljeća.

SYNOPSIS

The idea for writing a thesis entitled Philosophy of Deconstruction in Contemporary Fashion: Analysis of the process of deconstruction of the body arose from a long-standing interest in the paradigm of contemporary art and its complex characteristics. A more detailed study and research of this paradigm have developed an interest in analyzing and combining several different interdisciplinary approaches such as semiotics, philosophy, anthropology, art, performance, visual studies, and fashion studies. The thesis is based on an analysis of the concept of deconstruction as a semiotic tool established by the French philosopher Jacques Derrida in his 1967 book - *De la grammatologie*. They also try to analyze the thoughts, assumptions, and understandings that influenced the emergence of the semiotic theory of deconstruction and show its impact on social spheres outside of linguistics, which include: architecture, art and design, and fashion. Once the theoretical framework has been established, it is important to define the basic concepts that are key to understanding and developing fashion in the late 80s and 90s of the last century and the emergence of new disciplines of visual and fashion studies. The thesis aims to determine and connect the theory of deconstruction with concepts such as *image*, *performance*, *fashion performance*, and *body*. The paper also seeks to apply the adopted interdisciplinary approaches in the analysis of prominent designers of contemporary fashion. The work of a group of Japanese designers and pioneers of deconstructed fashion, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, and Issey Miyake, and their influence on individual members of the Antwerp Six, as well as Martin Margiela will be analyzed. These designers often used the tool of deconstruction in order to break down the barriers imposed by the previous "Western" fashion system and continuously deconstruct the relationship between the architecture of the body and clothing, which creates a new area - the so-called visual semiotics of the body. Key terms related to Derrida's contribution to philosophy include *deconstruction*, *logocentrism*, *écriture (script)*, and *différance (difference)*, which were first mentioned in the 1960s.

SADRŽAJ

1. UVOD	4
2. DEKONSTRUKCIJA: POSTAVLJANJE TEORIJSKOG OKVIRA	6
3. DEKONSTRUKCIJA U OKVIRU MODNIH PARADIGMI.....	11
3.1. POJAM PARADIGME	11
3.2. MODNE PARADIGME.....	12
4. POJAM I POJAVA PERFORMANSA I IZVEDBE	18
4.1. MODNI PERFORMANS KAO SUBJEKT DEKONSTRUKCIJE	20
5. POJAVA DEKONSTRUKCIJE U MODI: <i>LA MODE DESTROY</i>	23
5.1. DEKONSTRUKCIJOM DO <i>TIJELA KAO SLIKE</i>	25
6. ANALIZA DEKONSTRUKCIJE U MODI NA RADU DIZAJNERA	28
6.1. JAPANSKA DEKONSTRUKCIJA: <i>MIYAKE, KAWAKUBO, YAMAMOTO</i>	28
6.1.1. Rei Kawakubo: <i>Commes Des Garçons</i>	30
6.1.2. Johyi Yamamoto	33
6.1.3. Issey Miyake	38
6.2. ANTWERP <i>SIX + 1</i>	41
6.3. MARTIN MARGIELA	45
7. DEKONSTRUKCIJA DANAS: JOHN GALLIANO ZA MAISON MARGIELA SS2050	
8. ZAKLJUČAK	54
9. LITERATURA.....	55

1. UVOD

Dekonstruktiju je, kao filozofsku teoriju, lingvističku kritiku i analizu teksta u sklopu postmodernizma i poststrukturalizma, utvrdio i razradio francuski filozof Jacques Derrida u svojim kritičkim analizama zapadnog svijeta. Jacques Derrida rođen je 15. srpnja 1930. godine u El – Bairu u Alžiru koji je tada bio pod Francuskom vlasti. Nakon II. Svjetskog rata – 1949. godine, Derrida seli u Pariz gdje počinje studirati filozofiju 1952. godine na prestižnom sveučilištu École Normale Supérieure. Tijekom svog djelovanja, Derrida je bio kulturna figura postmoderne filozofije; njegova pojava na europskoj intelektualnoj sceni značajno je doprinijela heterogenom teorijskom mišljenju druge polovice 20. stoljeća. 1967. godina se pokazala najplodnijom godinom: simultano su završena tri važna Derridina djela u kojima definira pojmove dekonstrukcije: *L'Écriture et la différence*: Pisanje i razlika, *La Voix et le phénomène*: Glas i fenomen te *De la grammatologie*: O gramatologiji na čijim se pretpostavkama ovaj rad ponajviše temelji. Prvi dio rada usmjeren je na objašnjavanje filozofskog smjera u kojem se Derrida kretao te kako su njegovi prethodnici i kolege utjecali na njegovu filozofsku misao.

Nakon što se utvrde osnovne pretpostavke dekonstrukcije, potrebno je utvrditi kako je došlo do njenog utjecaja unutar konteksta modnog sustava prožetog znakovima i njenu funkciju u otkrivanju onog što je *sakriveno*, na prvu oku *nevidljivo*. Također je važno utvrditi koje su to paradigme mode kako bi se objasnila uloga utjecaja dekonstrukcije i širenja Derridinih principa u razvitku mode u kojoj središte promišljanja postaje *tijelo* i *tjelesnost*. Razvitkom suvremene mode dolazi i do pojave performansa tijela te je važno istaknuti poveznicu između nove prezentacije modnog objekta i primjerice filozofije japanskih dekonstruktivista, ili pak odnosa tijela i odjeće u radu Martina Margiele. Rad se prilikom ovog dijela analize ponajviše oslanja na literalne izvore poput *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela* i *Zbornika tekstova Teorije i kulture mode* autora i urednika Žarka Paića, ali i rada *Suvremena moda kao događaj – Novi mediji i preobrazbe tijela* autorice i teoretičarke mode Petre Krpan te brojnih dodatnih publikacija i članaka iz raznih zbornika s područja *Fashion studies*.

Nakon što su se objasnile osnovne teze i pojmovi vezani za problematiku odnosa *performansa*, *tijela* i *odjela* rad se fokusira na analizu pojedinih pionira dekonstrukcije u modi. Analiziraju se redom: Rei Kawakubo, Yohjia Yamamoto i Issey Miyake kao začetnici dekonstrukcijskog prisutpa u modi, te s druge strane Antverpenska šestorka kao daljnji nositelji japanskog utiska na modu. Također je bitno naglasiti i Martina Margielu kao jednog od najbitnijih konceptualnih

dizajnera čiji je rad i promišljanja odnosa tijela i odjeće ostavio neizbrisiv trag unutar paradigme suvremene mode. Margiela se služio dekonstrukcijom kako bi propitao odnos tijela i odjeće te je stvorio novu sliku i značenje samog *tijela* u digitaliziranom dobu.

2. DEKONSTRUKCIJA: POSTAVLJANJE TEORIJSKOG OKVIRA

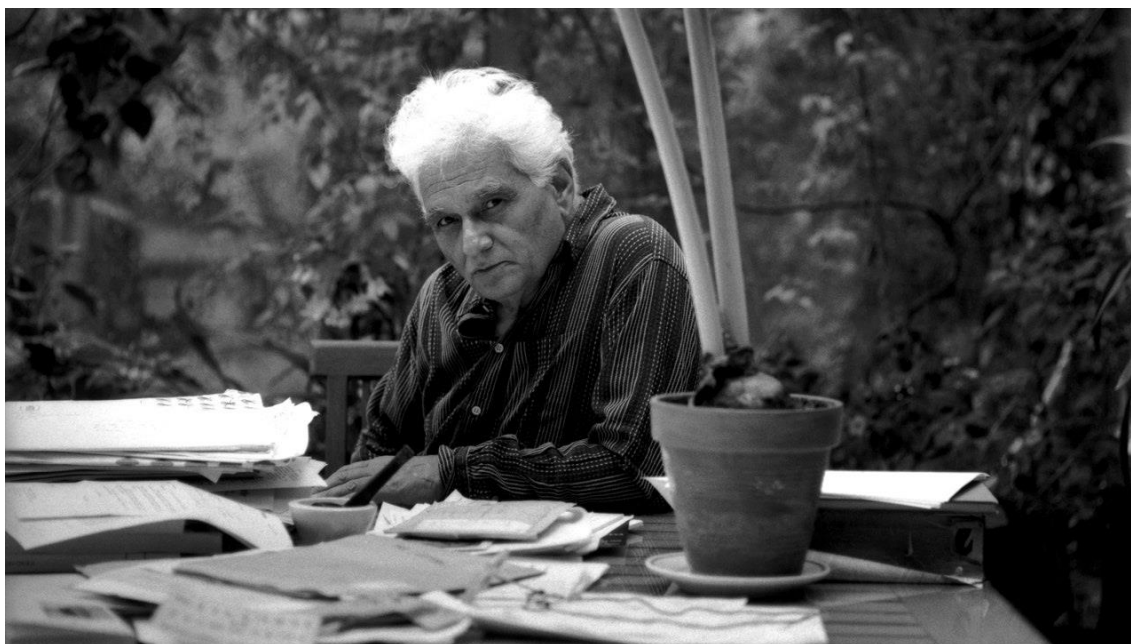
Porijeklo riječi dekonstrukcija dolazi od francuske riječi *déconstruction*. Sama riječ je kompleksne prirode; ona označava čin raščlanjivanja cjeline na njene zasebne dijelove kako bi se moglo pobliže shvatiti njeno značenje, posebice ukoliko se ono razlikuje od prethodno utvrđenih shvaćanja. Time se otvara prostor slobodne interpretacije te značenje ovisi o čitatelju. Sam pojam se javlja krajem 60ih godina 20. stoljeća u radu autora i začetniku ovog pravca – Jacquesu Derridi. Derridina ideja dekonstrukcije odnosi se na vrstu semiotičke i filozofske analize koja služi otkrivanju različitosti strukturnih i osnovnih značenja proučavanog subjekta. Prema njemu bit je nesvodljiva na bilo kakav identitet. To je također teorija usmjerena prema (ponovnom) čitanju filozofskih spisa. Njezin utjecaj leži u činjenicama da dekonstrukcija sve pisanje vidi kao složeni povijesni i kulturni proces ukorijenjen u međusobnim odnosima među tekstovima te institucijama i konvencijama pisanja te ujedno na sofisticiranosti i intenzitetu razumijevanja da ljudsko znanje ne može biti toliko kontrolirano niti uvjerljivo kao što to nameće zapadnjačka misao. Jezik operira na suptilan i često kontradiktoran način tako da izvjesnost uvijek izmiče; to potvrđuju i riječi književnog kritičara i teoretičara J. Hills Millera:

Dekonstrukcija nije puko rastavljanje strukture teksta, već demonstracija da se on sam već raščlanio. Njegovo čvrsto tlo nije stijena već čisti zrak.¹

Iako se isključivo vezala uz književnost i lingvistiku, kasnije utjecaj dekonstrukcije širi i na ostale sfere društva kao što su arhitektura, umjetnost, film, dizajn, pa tako i na suvremenu modu. Kasnije je uz Michel Foucaulta, Jean-François Lyotarda, Jean Baudrillarda, Gilles Deleuzea i druge francuske teoretičare postao jedna od najvažnijih figura koje su oblikovale postmoderna razmišljanja, ideje i pravce. Tijekom studija Derrida je bio orijentiran prema učenju njemačkog teoretičara Edmunda Husserla i u ranijim istraživanjima se može uočiti utjecaj njegova pravca - fenomenologije, takozvane filozofske misli koja nastoji zorno dohvatiti i promatrati samu bit stvari. Husserlova fenomenološka redukcija omogućuje istraživanje i razumijevanje svijeta i bića u njemu ne kao puke činjenice, nego s obzirom na njihov bitak i istinu. Prema njemu to je znanost *o samim stvarima*. Kako bi se pojasnio svijet stvari kako su nam one dane s obzirom na svoju bit i bitak fenomenološki pokret pomoću intencionalne analize nastoji osmisliti kontekstualna iskustva, a s pomoću genetičke analize preobraziti statične poretke u razvojne

¹ <https://literariness.org/2016/03/22/deconstruction/>

processe konstituiranja svijeta i stvari u njemu.² Iako Derrida nije slijepo pratio Husserla i njegovu fenomenologiju, ovaj pravac razmišljanja uvelike je utjecao na njegove kritike. Uz Husserlov utjecaj, potrebno je istaknuti i djela Nietzschea (bavio se njegovom kritikom metafizike, posebice kritikom Bića i Istine), Freuda (i njegova kritika samoprisutnosti), Saussura (strukturalizam) te Heideggera (istraživao je njegov pristup uništenju metafizike te određivanju Bića kao prisutnosti) te su se njegovi rani tekstovi uglavnom bavili istraživanjem njihovih djela. Teorijska struja koja se razvila na Saussurovim temeljima leži u pretpostavci da svaki predmet proučavanja tvori organsku cjelinu, odnosno strukturu (franc. *structuralisme*, prema *structure*: struktura). Sastavni elementi te cjeline nemaju autonomne funkcionalne vrijednosti, nego njihove funkcije i narav proizlaze iz opozicijskih i distinktivnih odnosa svakoga pojedinog elementa prema svim drugim elementima sustava. Jezik je sustav neovisan o onome što je izvan njega, a elementi koji ga sastavljaju imaju značenje isključivo unutar njega.³



Slika 1. Jacques Derrida: Šezdesetih predavao je na École Normale Supérieure, a od 1983. sve do smrti 2004. godine na École des Hautes Études en Sciences Sociales; jednim od najprestižnijih sveučilišta društvenih znanosti na svijetu.

² <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19238>

³ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58479>

Kao što je Saussure zaslužan za strukturalistički pristup analizi i kritici teksta, tako se Derrida prema nekim teoretičarima smatra i jednim od središnjih začetnika pokreta poststrukturalizma. Upravo se Derridina ideja analiziranja i čin interpretiranja tekstova dekonstruiranjem njegovih vrijednosti može nazvati kritikom strukturalističkog pristupa Saussurea. Strukturalizam je kao takav, težio obnoviti tradicionalnu metafiziku kako bi se sačuvao transcendentni karakter pojma strukture što je jedna od glavnih stavki koju kritizira čin dekonstrukcije. *Derridina kritika strukturalizma nije nipošto jednostavno odbacivanje strukturalizma, nego upozoravanje na logocentrizam sadržan u zbirci de Saussurea zvanoj Cours de linguistique générale ili „Općem tečaju“, tj. na problematičnost favoriziranja sinkronijske strukture* [Klobučar 2007: 185-186].

Derrida je također odbacio uvjerenje da tekstovi mogu prepoznati tzv. središta značenja – što je također kritika formalizma. Gledište formalizma je da je književno djelo organizirano oko jednog centra koje se može identificirati; da je ono objedinjeno od početka do kraja te da se njegovo značenje nalazi u složenoj mreži zvukova, aluzija, slika itd. koje predstavljaju dijelove književne cjeline. Dekonstrukcija odbacuje ovo gledište jer suprotno formalističkom vjerovanju, na djelo i tekst gleda radikalnije heterogeno te sa strane njegove neodređenosti i neodredivosti. Odbacivanjem središta dolazi do beskonačne igre. Derrida je također odbacio uvjerenje da tekstovi mogu prepoznati tzv. *središta značenja* – što je također kritika formalizma. Gledište formalizma je da je književno djelo organizirano oko jednog centra koje se može identificirati; da je ono objedinjeno od početka do kraja te da se njegovo značenje nalazi u složenoj mreži zvukova, aluzija, slika itd. koje predstavljaju dijelove književne cjeline. Dekonstrukcija odbacuje ovo gledište jer suprotno formalističkom vjerovanju, na djelo i tekst gleda radikalnije heterogeno te sa strane njegove neodređenosti i neodredivosti. Odbacivanjem središta dolazi do beskonačne igre.

*Jezik je u smislu dekonstrukcije tek bezdana struktura razlika, pomaka i odgoda nesvodljiva na simetričnu opreku označitelja i označenoga.*⁴

Sama bit pisanja je prema Derridi *emancipiranje značenja u odnosu na svako aktualno područje percepcije* [Derrida, 2007: 13] kao što je naveo u svojoj knjizi *Pisanje i Razlika* koja je uz *O Gramatologiji* važan zapis teoretičareve misli. U ovom djelu Derrida predstavlja također važan pojam u razumijevanju procesa dekonstrukcije, a odnosi se na izraz *différance*, (diferancija). *Différance* je modifikacija francuskog glagola *différer*, koji u sebi sadrži dva značenja, a to su

⁴ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=14306>

razlikovati i odgoditi. U toj modifikaciji glas *a* (ili bolje rečeno graf *a*) na mjestu standardnog *e* ilustrira s jedne strane nesvodivost pisma na obično pomagalo govoru, jer francuski (iz)govor ne može razlikovati *différence* i *différance* bez pomoći pisma. Budući da sam sadrži svojevrsnu razliku između *a* i *e*, razliku u pisanju, *différance* istovremeno referira na de Saussureovu tezu o jeziku kao *sistemu razlika*, a kroz vremenski i prostorni pomak ili odgodu *i* na prastaru tezu o pismu općenito kao reprezentantu prostorno i vremenski neprisutnog [Klobučar, 2007: 186]. *Différance* narušava koherentnost i cjelinu teksta kada se izvodi aktivnost dekonstrukcije, a zbog toga značenje se širi i može se naći samo u tragovima kroz zapis.

Prema Derridi čin pisanja uvijek vodi novom pisanju, a ovo ponovo novom isto kao što i povijest ne vodi apsolutnom znanju ili konačnom obračunu; nego novoj povijesti, a ova opet novoj. Ova misao također je proizašla iz razmišljanja i dekonstruiranja tekstova njemačkog teoretičara Martina Heideggera i njegove egzistencijalne fenomenologije. Čin dekonstrukcije povezan je Heideggerovom mišlju uništenja metafizike i ontologije određivanja Bića kao prisutnosti. U filozofskoj tradiciji kao što Heidegger objašnjava termin *destrukcije* ili *razaranja* (njem. *Destruktion*) predstavlja svojevrsno ometanje i iznošenje na vidjelo ne-misaono i neizrečeno na način koji podsjeća na autentično iskustvo onoga što jest *Izvornik*. [Loscialpo, 2011:2]. Slično destrukciji, dekonstrukcija se bavi onim što je neizrečeno; proučavanjem već postavljenih tvrdnji Derrida otkriva ono što one na prvi pogled nisu iskazale.

Čitanje treba uvijek smjerati na izvjestan odnos, neopažen od strane pisca, između onoga čime on vlada i onoga čime on ne vlada, s obzirom na jezične sheme koje upotrebljava. Taj odnos nije neka kvantitativna raspodjela sjenke i svjetla, slabosti ili snage, nego struktura značenja koju kritičko čitanje treba proizvesti. [Derrida, 1997:158]

Dekonstrukcija preispituje binarne opozicije u zapadnjačkoj misli, u kojima je jedan pojam privilegirani nad drugim. Prema Romčeviću binarne se opozicije ne ispostavljaju kao mirne dijade ravnopravnih članova, nego kao hijerarhije s dijagonalnim odnosima dominacije; jedan član uvijek ima logičko i aksiološko prvenstvo nad drugim. [Romčević, 2017:632]. Derrida to objašnjava na primjeru koncepta znaka kojeg je postavio Saussure. Prema lingvistu znak je sastavljen od *označitelja* i *označenog* gdje označitelj predstavlja fizičku konstituciju *znaka*, a označeno je *riječ* (verbalni oblik) koji se koristi za definiranje *označitelja*. Derrida nastoji reducirati ono što je binarno u relaciji *označitelj – označeno* tako da potpuno ukloni proizvoljan odnos nastao između ove dvije relacije. Derrida smatra da u kulturi zapada, ljudi imaju veliku tendenciju razmišljati i izražavati svoje misli binarnim opozicijama. Neke od binarnih opozicija su *jezik / misao, nazočnost / odsutnost, govor / pisanje, identitet / razlika, istina / pogreška,*

svjesno / nesvjesno, crno / bijelo, zapad / istok, , muško / žensko, praksa / teorija. Dekonstrukcija pokušava razbiti ove opozicije ističući da u slobodnoj igri označavanja jedan označitelj ne dovodi do konkretnog totalnog označenog, već do drugog označitelja koji zauzvrat vodi do još jednog označitelja i tako dalje, što dovodi do nepreglednog lanca označavanja. Tako ono što je krajnje označeno ili *transcendentalno* (što nadilazi sve označitelje) nikad nije postignuto. Prema Derridi značenje se nikad ne može pronaći u cijelosti u označitelju jer ono se nalazi i unutar njega, a opet je odsutno. Svaki se znak definira u odnosu na druge znakove čime se ističe da nema središta te je čak i transcendentalnog označitelja potrebno definirati uzimajući u obzir druge znakove. Ovime se također sugerira da zapadna kultura jedan od ovih pojmova smatra superiornim nad drugim (ili čak pozitivnim), dok je drugi inferioran (ili negativan). Može se tvrditi da su navedene opozicije zapadnjačke misli hijerarhije u malom. Kroz aktivnost dekonstrukcije Derrida briše granicu između ustaljenih binarnih opozicija tako da hijerarhija koja se opozicijama implicira, bude dovedena u pitanje. Njome se istražuju nove mogućnosti označavanja i reprezentacije koje ovise upravo o subjektivnom iskustvu svake individue, ali i o povijesnom kontekstu unutar vremena.

"Dekonstruirati" opoziciju znači istražiti napetosti i kontradikcije između hijerarhijskog uređenja pretpostavljenog ili utvrđenog u tekstu i ostalih aspekata značenja teksta, posebno onih koji su neizravni ili implicitni.⁵ Za Derridu dekonstrukcija predstavlja aktivnost: čitanje teksta kojim se pokazuje da spomenuti nije zasebna cjelina, već ima nekoliko interpretacija koje su često kontradiktorne same sebi. Ona nije metodologija, analiza niti kritika.

Iako se u početku vezala isključivo za područje lingvistike, aktivnost dekonstrukcije izazvala je interes u mnogim područjima izvan svog područja. Može se tvrditi da je u drugoj fazi razvoja prešla iz teorije u praksu. Tijekom 70ih i 80ih Derridine ideje proširile su se na filozofiju, umjetnost, arhitekturu, film, dizajn pa tako i na revoluciju modnog dizajna 80ih godina prošlog stoljeća. Sam Derrida proširio je ovaj pristup na područja poput estetike, psihoanalize, tehnologije i medija u radovima poput *La Vérité en peinture* (1978.), *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines* (1990.) te *La connaissance des textes*. te se svojim radovima također svrstava u jedne od važnijih predstavnika estetičke avangarde.

⁵ <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Derrida>

3. DEKONSTRUKCIJA U OKVIRU MODNIH PARADIGMI

3.1. POJAM PARADIGME

Paradigma prema kasnolatinskom ili παράδειγμα prema grčkom dolazi od spoja riječi *parà* što znači „pored“ i *deiknymi* što označava „pokazati“ ili „učiniti razumljivim“; dok u pluralu ova imenica znači „primjer“, „uzor“, „uzorak ili matrica“. Danas se pojam paradigme odnosi na formu, strukturu i jezik kojom znanosti djeluju u suvremenom, tehnološkom svijetu; one čine određene sklopove u kojima se pojavljuju pretpostavke i pravila koja su nužna i potrebna kako bi se znanstveno shvaćanje stvarnosti pravilno interpretiralo. Okviri i modeli paradigmi se specifično vežu za pojedine povijesne epohe, ali je također bitno naglasiti da su one podložne promjenama. Znanstvene paradigme su konstantno podložne promjenama te iz njih kontinuirano nastaju nove tehnologije koje mijenjaju ljudsku organizaciju djelovanja, posebice unutar društvene i kulturne sfere. U teoriji ovakav pristup pojmu paradigme predstavio je povjesničar i filozof Thomas Samuel Kuhn u svojoj knjizi *Struktura znanstvenih revolucija* iz 1962. godine.⁶ Prema Kuhnju paradigma je skup znanstvenih teorija koje zajedno čine pogled na svijet- svjetonazor te tvrdi da sama znanost doživljava revolucije koje se izmjenjuju periodično što dovodi do promjena paradigmi. Dok traje određena paradigma znanstvenici intenzivno rade na njoj; Kuhn taj period definira kao tzv. *normalna znanost*. Nadalje, istraživanjem znanstvenici dolaze do novih spoznaja koje se ne mogu objasniti unutar okvira postojeće paradigme te se ona dovodi u pitanje. Tada se ruši postojeći svjetonazor i dolazi do stvaranja novih pretpostavki čineći novu paradigmu. Proces stvaranja novih *normalnih znanosti* je uvijek ubrzan i kontinuiran [Bermanec, 2012:314-317].

Okvir za djelovanje pojmova i kategorijalnog aparata koji pripada isključivo određenoj paradigmi nije pritom zatvoren u neke neprobojne forme, već se radi o prijelazima i promjenama različitog intenziteta. [Paić, 2018:17].

⁶ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46585>

3.2. MODNE PARADIGME

Povećavanjem interesa za tematiku odijevanja i mode razvile su se tri paradigme koje postaju temelj izučavanja povijesnih okvira unutar kojih djeluju. Tri temeljne paradigme mode u analitičko – strukturalnome i povijesno - genealogijskome smislu su ponajprije *moderna*, zatim *postmoderna* i na poslijetku *suvremena* moda kao što je to predložio teoretičar Paić u svojoj knjizi *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici tijela*. One su istodobno i način tvorbe teorijskog pristupa modi te zajedno čine put prema totalnome dizajnu tijela [Paić, 2007:20-36]. Potrebno je pobliže objasniti svaku od navedenih paradigmi kako bi se uočila pojava i važnost dekonstrukcije unutar modnog diskursa; u kojoj je mjeri ona utjecala na rušenje duboko ukorijenjenih društvenih pretpostavki te kako je došlo do novog razumijevanja *mode* i *tijela*. Kao što autorica Petra Krpan navodi:

Ipak, ne možemo se baviti fenomenom suvremene mode... bez odnosa prema prethodnim paradigmama postmoderne mode. Razlog treba vidjeti u tome koje su tijesne veze i suptilne razlike između njih, osobito kad je riječ o shvaćanju modnog tijela i modnog objekta. To je razdoblje obilježio pojam dekonstrukcije u modi i označuje raskid s dotadašnjim razumijevanjem mode i modnog tijela. [Krpan, 2021:27-29]

Prva paradigma veže se uz klasno – socijalne podjele modernog društva pod nazivom *trickle – down – theory*. Ovim načinom, modni trendovi se šire počevši od građana više klase prema građanima nižeg klasnog reda. Moda postaje opće prihvaćena te je viša klasa odbacuje, istodobno stvarajući novi trend kojeg niže klase prate. Ova teorija je također uspostavljena oko temeljnih pretpostavki američkog sociologa, antropologa i ekonomista Thorsteina Veblena i njegove *Teorije dokoličarske klase* iz 1899. godine . Za Veblena moda je rezultat upadljive dokolice (*conspicuous leisure*); upadljive potrošnje (*conspicuous consumption*) i upadljive rastrošnosti (*conspicuous waste*). Moda je definirana kao potreba čovjeka za obožavanjem simboličkog sustava novčane moći u uvjetima natjecateljske prirode kapitalizma, a dizajn postaje značajka estetiziranja života u industrijskome kapitalizmu [Paić,2018: 18-20]. Dakle, moderna moda se isključivo veže za kapitalizam, služi kao pokazatelj društvene i klasne moći te se nalazi u funkciji luksuza elitnog načina života. Moda se definira kao društvena forma unutar zatvorenog društva. Kasnije prijelazom u postmodernost, ova se forma ruši te nastaje tzv. *društvo spektakla* (kao što ga je definirao Guy Debord u svojoj istoimenoj knjizi iz 1967.

godine) kao obilježje postmoderne paradigme koja se kao i u teorijskim disciplinama poput filozofije, može nazvati i kritikom moderne mode.

Razdoblje postmoderne mode se odvija između 1960ih te 1980ih godina prošlog stoljeća te ga je obilježio novi teoretski okvir koji se temelji na različitim disciplinama poput filozofije, umjetnosti, humanističkih znanosti, pa čak i religije. Na postmodernu modu najviše je utjecao teoretičar Jean Baudrillard koji je uvidio promjenu unutar modnog sustava:

Moda je, međutim, samo njegova parodija, ili simulacija: ona nije pravi ciklus, ona je recikliranje. Ona nije bivanje, ona je samo kodirano ponavljanje.. [Baudrillard, 2002:192].

Uz Baudrillarda, najznačajniji doprinositelji su Roland Barthes sa svojim Sustavom mode (1967.) i konceptom označitelj – znak – označeno; Gilles Deleuze s konceptom razlike i ponavljanja; Gilles Lipovetsky sa svojim pojmom otvorene/dovršene mode te složenom istraživanju onog što je skriveno među binarnim opozicijama Jacquesa Derride: dekonstrukciji.

Upravo se unutar paradigme postmoderne mode prvi put javlja pokret dekonstrukcije i to 80ih godina prošlog stoljeća dolaskom japanskih dizajnera, začetnika dekonstruirane mode: Rei Kawakubo, Issey Miyake i Yohji Yamamoto te kasnije radom belgijskog dizajnera Martina Margiele. Dekonstrukcija unutar modnog sustava je svakako jedan od najznačajnijih modnih stilova 20.stoljeća i prominentan primjer razgradnje tradicije i preklapanja neo i retro tendencija u modnome diskursu na svim razinama. Može se tvrditi da je postmoderna moda upravo mahnito transformiranje svih identitetskih oznaka kao što su rod/spol, rasa/klasa, muško/žensko, travestija/transgresija [Paić; 2018:24-27].

Ideje dekonstrukcije u velikoj su mjeri prisutne i unutar paradigme suvremene mode koja započinje oko 1989. godine te se nastavlja na period 1990ih godina prošlog stoljeća. Kao što je već utvrđeno, ideja Jacquesa Derride se do 80ih godina prošlog stoljeća proširila na brojna područja: lingvistiku, filozofiju, umjetnost, arhitekturu te na poslijetku – suvremenu modu. Predstavljena u radu japanskih dekonstruktivista, postala je simbol revolucije unutar sustava mode. Prema autorici Flaviji Loscialpo razlog ovom širokom spektru kojim se dekonstrukcija proširila, leži u njenom asistematskom i transverzalnom karakteru zbog kojeg ona ne pripada isključivo jednoj, specifičnoj disciplini niti sama po sebi čini neko određeno specijalističko znanje. [Loscialpo, 2011:1]. I za samog Derridu, dekonstrukcija ne predstavlja disciplinu niti metodologiju, već akciju:

Modna dekonstrukcija označila je kraj svega što je u modnom djelovanju do tada bilo poznato i duboko promijenila način oblikovanja odjevnog predmeta i izvedbeni element modne revije.. [Krpan, 2021:43].

U radu japanskih dizajnera može se uočiti njihovo poigravanje samom konstrukcijom odjevnog predmeta te uporabom tkanine na način *dekonstrukcije* koji dovodi u pitanje rodno – spolne uloge, novog - starog te odnos zapada – istoka. Svojim dizajnom htjeli su postići negaciju onog što se označava kao *formalno* ili *estetsko*. Ove ideje prelijevaju se unutar paradigme suvremene mode, ali s promjenom na mjestu modnog subjekta. Tijelo i njegova metamorfnost postaju središte modnog fokusa:

Početak suvremene mode, uistinu, pokazuje traumatično iskustvo tijela u svijetu u kojemu se nalazi, uvijek na nasljeđu reciklaže i montaže prošlosti i njezinih duhova. [Krpan, 2021:31].

Tijelo unutar suvremene mode podložno je procesima stalne promjene, ono je izmučeno i podložno ekscesu i smrti, ono se nalazi u stalnom preispitivanju povijesti unutar okvira novih medija. Koristeći se konceptom japanskih dizajnera, najbolji primjer uvođenja dekonstrukcije unutar suvremene mode je rad belgijskog dizajnera Martina Margiele čiji rad sastavlja, formira i rastavlja modno tijelo suvremene mode. Upravo se na njegovom radu može uočiti temeljna razlika između dekonstrukcije japanskih dizajnera te kasnije pojave konceptualnih dizajnera 90ih godina. Utjecaj dekonstrukcije je neosporiv: bitno je naglasiti njen doprinos uspostavi modnog objekta kojeg čine međusoban odnos tijela i odijela otvarajući neistraženi prostor između njih. Ovakvo razumijevanje modnog objekta pridonijelo je stvaranju novih izvedbi unutar mode. Iako je njihov pristup bio revolucionaran, japanska se dekonstrukcija velikim dijelom bazirala na tradicionalnom odjevnom predmetu Japana – kimonu. Suvremena se moda, s druge strane, pokušava odmaknuti od tradicije te je usmjerena na oslobađanje tijela od ustaljenih društvenih i kulturnih normi.

Umjesto jezika s njegovim krutim označiteljima opće primjene u svim kulturama, naglasak se premješta na lake označitelje fluidnog tijela-kao-slike čiji identitet više nije pitanje odijevanja kao navike i običaja, već neprestane želje za fascinacijom drugoga. [Paić,2018:32].

Rad Margiele i dizajnera Antwerpenske šestorke među kojima su istaknutiji dizajneri Ann Demeulemeester and Dries Van Noten dodatno proširuje koncepte dekonstrukcije mode predstavljene u radu japanskih dizajnera. Akcija dekonstrukcije, kako je Derrida definira, više se ne temelji samo na dekonstrukciji odjevnog predmeta, već ona postaje složeni alat u razumijevanju i binarnih opozicija koje također vidimo i u sferi suvremene mode. Rad ovih

dizajnera istražuje zapadnjački orijentirano društvo te utjecaj istoka (ovo posebice dolazi do izražaja ako se u obzir uzme političko stanje i utjecaj religije na spomenuto društvo na prijelazu stoljeća); rodne podjele i pitanja seksualnosti, i pitanja poput *visoke* i *niske* mode.



Slika 2. Revija Martina Margiele F/W 1997. godina [1]

Dekonstrukcija unutar suvremene mode postaje još kompleksnija pojava koju je bitno uzeti u obzir istražujući radove poput Martina Maisona Margiele ili Husseina Chalayana. Primjenjujući ovaj princip, izvedba tijela suvremene mode dobiva na još većoj dubini i složenosti. Impuls dekonstrukcije u suvremenoj modi širi se na sve aspekte, od performansa, izvedbe, tijela i

odijela; toliko se proširila da je postala skoro neprimjetna: dekonstrukcija postaje ono što suvremenu modu čini suvremenom.

Slika tijela određuje modi njezino polje upisivanja značenja. Ona su načelno beskrajna kao što je i svijet koji se modom stvara rezultat apsolutne slobode konstrukcije/dekonstrukcije života. [Paić: 2018:20].

Primjerice, u Margielinom radu tragove dekonstrukcije moguće je uočiti u širokom spektru elemenata koji čine njegovu izvedbu kompleksnom: od kroja i forme, korištenja recikliranih materijala, ali i eksperimentiranja i pomicanja granica na samoj pisti što ga čini jednim od najznačajnijih vizualnih umjetnika koji svojim radom briše granicu mode i performansa. Primjerice, u vremenu kada su supermodeli vladali pistama, on se odlučuje sakriti identitet tijela koji predstavljaju njegove kolekcije otvarajući pitanja o onom što je skriveno, neizrečeno. S druge strane za Chalayana više ne postoji razlika između arhitekture i mode. Suvremena moda više ne koristi samo odjeću već se njen prostor djelovanja uspostavlja kao dizajniranje sustava, ali i okoline estetskih objekata među koje pripada i samo ljudsko tijelo: moda je postala dizajn metamorfnog dijela [Paić, 2018:31-32].

Pionira dekonstrukcije, kasnije zamjenjuje Hussein Chalayan koji je ne koristi samo na konstrukciji same odjeće, već je primjenjuje i u istraživanju složenih odnosa Istoka i Zapada kao što se može vidjeti u reviji, koja je ujedno i performans: *Between: S/S 1998.* godine. Performans čini jedinstveno preplitanje muslimanskog odjevnog koda sa zapadnjačkim ustaljenim poimanjem istog. Ovime su se dekonstruirala duboko ukorijenjena zapadnjačka mišljenja te uvela *drugačije razumijevanje pogleda, jer su pokrivena lica i gola tijela izokrenula postojeće Zapadne protokole koji se tiču pitanja muslimanskog odjevnog kôda.* (Evans, 2003: 229). U svojem je radu Chalayan dekonstruirao samo značenje modnog objekta kako bi im podario novu ontologiju. Kako bi konstruirao značenje Chalayan se koristio performansom kako bi razvio tri različita konceptualna puta: upućivanje na društveni problem, simbolično pripovijedanje ili fenomenološki događaj. [Kipöz, Güner, 2011:329].



Slika 3. Hussein Chalayan: Between 1998. godina [3]

4. POJAM I POJAVA PERFORMANSA I IZVEDBE

Pojam performansa počinje se koristiti 1970ih godina prošlog stoljeća. Dolazi od engleske riječi performance te označava oblik izvedbe koji se razvio iz tradicije i likovnih i predstavljačkih umjetnosti. Performans se njima suprotstavlja svojom ekspresivnom, žanrovskom, intermedijalnom i interkulturalnom hibridnošću što ga čini jedinstvenim oblikom izvedbe. Iako se pojam počinje koristiti tek 1970ih godina prošlog stoljeća, njegovi začeci sežu u početak 20. stoljeća te ga se povezuju s futurizmom, dadaizmom, nadrealizmom, flaksusom koji su bili skloni fragmentaciji, kolažu, simultanosti i provokaciji. Kasnije se performans širi i na američki kontinent gdje dolazi u doticaj s happeningom (oblikom umjetnosti u kojoj se koriste raznolika izražajna sredstva u obliku usporedno ili raspršeno izvedenih nepredvidljivih događaja koji gledatelja navodi na aktivno sudjelovanje) . Performans ima elemente kazališta, plesa, pantomime, glazbe ili cirkusa. Tako dolaze do izražaja osnovni elementi u igri; vrijeme, prostor, tijelo umjetnika, dramaturgija.



Slika 2. Charles Ray: Plank Piece I i II; performans [4]

Tijekom dvadesetog stoljeća, performansi su se često doživljavali kao netradicionalni način stvaranja umjetnosti. Život, fizički pokret i nestalnost umjetnicima su nudili alternative statičnoj trajnosti slike i skulpture. U poslijeratnom razdoblju izvedba se uskladila s konceptualnom umjetnošću, zbog svoje često nematerijalne prirode. U 1960-ima i 70-ima umjetnost performansa karakterizirala je improvizacija, spontanost, interakcija publike i politička agitacija. Također je postala omiljena strategija feminističkih umjetnica čiji je cilj razotkriti seksizam, ali i rasizam. U novije vrijeme performans se shvaća kao način izravnog bavljenja društvenom stvarnošću, specifičnostima prostora i politikom identiteta.

Danas, u urbanom postindustrijskom društvu dolazi do zamjene gdje osnovne funkcije ljudskog tijela bivaju otuđene i pomaknute na rubove simboličkog prikazivanja i upotrebe tijela; odnosno prednost se daje performativnoj dimenziji tijela. Izražavajući se putem tijela, umjetnici intenzivnije razvijaju vlastitu subjektivnost i preferencije kako kroz svoj rad tako i na mjestu susreta s recipijentom. Stoga se, prednost performansa pred drugim umjetničkim medijima očituje u tijelu kao glavnom posredniku između našeg vlastitog i vanjskog svijeta [Jovanović 2017:20142].

4.1. MODNI PERFORMANS KAO SUBJEKT DEKONSTRUKCIJE

Posljednjih godina performans odjevenog tijela postala je središnja za prezentaciju na modnoj pisti. Aspekt performativnosti je sastavni i neizostavni dio odjevnih manifestacija od početka čovjekova postojanja do danas jer ona pasivno ili aktivno, svjesno ili nesvjesno okupira javni prostor. Fenomen performativnosti mode javlja se u odnosu mode i njene izvedbenosti i izvedenosti. [Hošić, 2018: 125]. Mehanika modnog performansa postaje izuzetno skupa produkcija, a modne predstave postale su vrlo sofisticirane, umjetnički usmjerene i spektakularne. Iako je do 90ih godina nedvojbeno još uvijek fokus bio na promociji dizajnera i modne kuće, sve se mijenja dolaskom nove grupe dizajnera kao što su Hussein Chalayan, Martin Margiela, Rei Kawakubo i Victor & Rolf. Upravo se u njihovom radu naglasak stavlja na odjeveno tijelo u izvedbi kroz koje se komuniciraju ideje i poruke. Njihov rad postaje radikalniji te nadilazi konvencije i ulazi u sferu performativnosti, društvenog djelovanja te političkog aktivizma. Modna sfera se dramatično promijenila, jer su komercijalizacija i brži pristup modi ušli u igru, a vrhunski dizajneri su reagirali sporijim pristupom te su se počeli baviti političkim, socijalnim i globalnim pitanjima kroz svoj rad. Njihov rad komunicira ideje i koristi se interdisciplinarnim metodama koje uključuju i pristup *dekonstrukcije*. Moda se diverzificirala te počinje slati poruke putem modnog filma, animacije, glazbene industrije, umjetničke fotografije, ilustracije i grafike te ono najvažnije virtualnog prostora, performansa i umjetničkih galerija. Performans obuhvaća široku definiciju koja uključuje glazbene spotove, film, izvedbu uživo, operu, suvremeni ples, ulične performanse, mimiku... Ova platforma daje širi opseg za razumijevanje novonastalog područja suvremene prakse koje, čini se, upućuje na hibridnu praksu između mode i ostalih srodnih disciplina. Upravo se performativnost mode veže uz kazalište i eksperimentalne izvedbe.

Fokus na tijelo, fizičko i emocionalno, i doživljaj odjeće kao dijela složene performativne dinamike omogućuje komunikaciju kroz i na tijelu. Upravo je ljudsko tijelo stoga ključni medij performativnosti mode, svojim otkrivanjem ili razotkrivanjem. Početak simbioze ljudskog tijela i odjeće u performativnom smislu počinje u 19. stoljeću odlukom Charlesa Fredricka Wortha da svoju odjeću predstavi na živim modelima [Hošić, 2018:126] i to se može smatrati trenutkom kada modna performativnost putem živog i gibajućeg tijela stječe središnju poziciju u kulturnim procesima. Modeli predstavljeni na pozornici predstavljaju sintezu tijela i mode, a transformacija običnog tijela u model potaknula je transformaciju odjeće u modu. [Hošić, 2018:127]. Dakle, upravo je tijelo kao glavni subjekt svojom performativnošću zaslužno za

nove mogućnosti eksperimentiranja mode te dobivanja novih značenja. Tijelo s vremenom postaje izloženo neprestanoj dekonstrukciji. Nakon Wortha, za performans unutar mode izuzetno je bitan pokret nadrealista koji tijelo sagledavaju kao neprestani eksperiment i ono postaje subjektom intenzivna promatranja, fragmentiranosti, raščlanjenosti, desakralizacije i erotizacije [Hošić 2018: 129]. Najbolji primjer spoja praksi nadrealizma i mode je Elsa Schiaparelli koja je predstavila sasvim novu dimenziju performativnosti mode. Njihovi postupci raščlambe i defragmentacije postaju glavnom odlikom modnog izražavanja postmodernizma.

Glavni alati performativnosti mode su propitivanje vrijednosti, izmjena pozicija na hijerarhijskim ljestvicama i radikalno sučeljavanje pojmova. [Hošić, 2018:136]. Sučeljavanje pojmova koje u Derridinom kontekstu možemo nazvati i binarnim opozicijama česta je odlika mode 1990ih godina. Važna odlika performansa unutar mode je da je on, kao i izvorni oblik performansa, također uvjetovan ekonomskim, socijalnim, estetskim i političkim prilikama sredine. Prema autorici Caroline Evans tijelo kao središte modnog performansa je tijelo ekscesa i smrti, horora i patologije te ono postaje narcisoidno, opsjednuto i beživotno. [Evans, 2003.] . Dekonstrukcija je uvelike pridonijela shvaćanju tijela kao monokromatskog, odnosno tijela koje karakterizira nesavršenost odjevnog predmeta, spajanje nespojivog, rupe, asimetrija, predimenzioniranost i multifunkcionalnost. Upravo se njome ostvarila nova vrsta reprezentacije tijela te se uvelike pridonijelo na teorijskoj težini performativne izvedbe modnog tijela. Kako tvrdi autorica Krpan:

Sveza između arhitekture i mode iziskuje dekonstrukciju tijela u svim aspektima izvedbe. ..Od procesa nastanka odijela do krajnjeg performativnog čina, dekonstrukcija je omogućila oslobođenje tijela od bilo kakvih dotadašnjih pravila.. [Krpan, 2021:48-49]

Kao što je već spomenuto najvažniji predstavnici koji koriste navedene performativne aspekte tijela su Hussein Chalayan (Kolekcija *Between* (S/S 98)), Alexander McQueen (Revija *(Wo)man and machine* (S/S 99)), Viktor&Rolf , Martin Margiela (Izložba *9/4/1612*, 1997.) te predstavnici japanske dekonstrukcije Johji Yamamoto, Rei Kawakubo, Issey Miyake.



Slika 5. Alexander McQueen: S/S99 „No.13“ [5]

Jedan od najvažnijih primjera modnog performansa su svakako revije Alexandra McQueena. Mračne tematike, njegove revije propituju pitanja fetišizma i izmučenog tijela u modi. Modno tijelo McQueena je tijelo ekscesa u performativnom događaju. Primjerice, revija *Highland rape* iz jesensko/ zimske kolekcije 1995. godine prikazuje izmučeno žensko tijelo kako bi se modnim performansom ukazalo na probleme globalnog seksualnog nasilja i genocida. Jedna od njegovih najpoznatijih revija je svakako *Plato's Atlantis* za proljeće/ljeto 2010. godine gdje je prema riječima kritike simbiozom tijela i odjeće stvorio potpuno novu vrstu čovječanstva gdje priroda, čovjek i tehnologija žive u potpunoj harmoniji. Također ne valja zanemariti i reviju *No. 13* u kojoj je model Shalom Harlow stajala centralnoj pozornici gdje su je žutom i crnom bojom prskale ruke robota. Ovaj modni performans izazvao je zgražanje i zanimanje javnosti te je jedan od najboljih primjera u modi 90ih godina. [Knox, 2010:15,21,117].

5. POJAVA DEKONSTRUKCIJE U MODI: *LA MODE DESTROY*

Derridin *čin* dekonstrukcije se, nakon njenog predstavljanja unutar lingvističkih i semiotičkih krugova krajem 60ih godina prošlog stoljeća, u modi prvi put javlja tek dekadu kasnije. Također se u to vrijeme počela javljati i unutar okvira filozofije i arhitekture. Iako je u arhitekturi ovaj način razmišljanja pobudio velik interes i veliku pokrivenost, u modnoj praksi je 80ih godina ostala teorijski zanemarena. Dekonstrukcija je bila prisutna već niz godina, ali se ovaj termin unutar okvira modnog sustava nije upotrijebio sve do 1990. godine. Prvi ga koristi američki modni fotograf za New York Times - Bill Cunningham u 8. izdanju časopisa *Details*. Časopis sadrži 128 strana eseja posvećenog prominentnim dizajnerima 80ih godina: od Rei Kawakubo, Issey Miyakea, Yohji Yamamota do Martina Margiele. Upravo su svi navedeni dizajneri glavni predstavnici dekonstrukcije unutar modnog diskursa.

Tri godine kasnije termin se, u kontekstu mode, upotrebljava ponovo. U članku *Coming Apart* (The New York Times, 1993.) autorice Amy Spindler koja tadašnji pokret dekonstrukcije u modi naziva *krajem mode kakvu poznajemo* ili *raskol unutar modne baštine*; pritom se referirajući na Margielin rad.⁷ Radi se o njegovoj spektakularnoj reviji iz 1989. godine koja se odvila u predgrađu Pariza. Ova godina također simbolički predstavlja kraj modernosti i početak vizualne *kulture spektakla* unutar suvremenog modnog diskursa: *1989. Margiela uvodi dekonstrukciju kao jezik u modni leksikon* [Kipöz, Güner, 2011:332]. S druge strane Cunningham je predložio da je Margielin odabir napuštenog zemljišta u pariškom *getu* te izgled predstavljene odjeće zrcalila sliku urušavanja političkog i društvenog poretka u istočnoj Europi:

Cunninghamovo tumačenje ovisi o snazi slike rušenja zidova za proricanje simboličnog kraja Berlinskog zida u studenom i demontažu europskog raskola, jer sugerira da je slika modela koji paradiraju uz napola srušene zidove djelovala kao proročanska slika veselog Berlinca koji u studenom pleše na zidu koji se raspada.. [Gill, 1998:33].

Uistinu, vezu između pada Berlinskog zida i promjena unutar modnog diskursa uočava i teoretičar Paić objašnjavajući kako se događa svojevrsni *Fashion turn* ili zaokret u modi. 1989. godina simbolično predstavlja kraj postmodernog doba i početak *forme spektakla slike* čija je odlika šokirati, izazivati pozornost ekstremnim stavovima i stvarati ekscese. [Paić, 2018:28 - 32].

⁷ <https://www.nytimes.com/1993/07/25/style/coming-apart.html>

Nakon što je Derrida predstavio seciranje binarnih opozicija kao svojevrsnu kritiku zapadnjačke kulture (u svojem djelu *Of Grammatology*), tako su je dizajneri 80ih i 90ih objeručke prihvatili i također je pretvorili u kritiku mode toga doba. Posebice kritiku prikaza savršene modne siluete: *Igrajući se idealiziranim tijelom, moda dekonstrukcije osporila je tradicionalne suprotnosti između „subjekta“ i „objekta“, „iznutra“ i „izvana“... „tijela“ i „odjeće“* [Loscialpo 2011:7-8].



Slika 6. Revija Martina Margiele (1989.) kroz oko i kritiku Billa Cuninghama, ožujak 1990. godine; časopis *Details* [6]

5.1. DEKONSTRUKCIJOM DO TIJELA KAO SLIKE

Praksa modnih performansa i postavljanje tijela u fokus promišljanja postaju glavna odlika kasnijih radova s elementima dekonstrukcije. Radove već spomenutih dizajnera kritičari su često opisivali kao *nedovršene*, *raspadajuće* ili pak *reciklirane* te se čin dekonstrukcije u početku često vezao za pojam *antimode*. *Antimoda* je izravna posljedica doba 80ih godina kada se kroz nju počinje iskazivati nezadovoljstvo trenutačnim stanjem i kao neka vrsta revolta prema prijašnjem razdoblju mode u kojem prevladava istaknuta veza između mode i društvenog statusa, roda/spola ili stila. Upravo se zbog početne uske veze s antimodom, dekonstrukcijski pokret često opisivao kao *grunge* ili *punk*. Ali, iako na prvu slični, oni se razlikuju prvenstveno po metodološki jasnijem i profinjenijem pristupu odjevnom predmetu te je za razliku od punk ili grunge pokreta njihov dizajn produkt jasno određenog sustava pravila. [Krpan, 2021:55]. Dekonstrukcija je preformulirala postojeće pojmove, promišljanjem funkcije i značenja odjavnog predmeta. Njihova plodna razmišljanja dovela su u pitanje odnos između tijela i odjeće, kao i koncept samog tijela [Loscialpo, 2011:4] ili kako tvrdi autorica Krpan:

Oslobađajući tijelo od jasnih rodno/spolnih uloga, dekonstrukcija u modi paradigmatička je po tome što je promišljala o drugačijem tijelu u drugačijoj modi.. stvorila je prepoznatljiv modni diskurs. [Krpan, 2021:55].

No, u objašnjavanju modne dekonstrukcije bitan je polazak od činjenice da se ona prvenstveno počela koristiti kao metoda konstruiranja odjavnog objekta, a tek kasnije dobiva kompleksnije značenje prilikom dekonstrukcije same tjelesnosti i digitaliziranog svijeta. Nedovršena, ekscenčna, šokantna dekonstrukcijska moda produkt je nekoliko kombiniranih konstrukcijskih elemenata kako to definira autorica Maksimova u svome tekstu *Thoughts on: The Anti-fashion – Deconstruction Revisited*. Prema Maksimovoj dekonstrukcijska konstrukcijska praksa se može podijeliti na tri elementa.

1. *Premještanje/zamjenjivanje/uklanjanje* elementa odjeće na neuobičajeno mjesto kako bi izgledali atipično. Primjerice Rei Kawakubo je na ovaj način uklanjala cijele dijelove kaputa, ili Margiela, koji koristi rukavice kao džepove.
2. *Inverzija* unutrašnjosti odjeće prema van. Inverzija se postiže preokretanjem rukava, vidljivim šavovima, patentnim zatvaračima i jastučićima za ramena. Ovu praksu je također moguće pronaći ponajviše u radovima Kawakubo te kasnije Margiele koji ju je dodatno razvio.

3. *Dodavanje nekonvencionalnih i neuobičajenih* elementa odjeće. Često se na tijelo dodavalo nekoliko slojeva materijala kako bi se ono izobličilo ili bi se čak određeni dijelovi punili punilom kako si se naglašavala dekonstruirana silueta. Ovom se metodom konstrukcije često postiže izgled deformiranog, predimenzioniranog tijela koje postaje neprepoznatljivo. [Maksimova, 2020: 136]

Ove se tri pretpostavke izgleda dekonstruirane odjeće mogu uočiti u radovima svih modnih dekonstruktivista od Kawakubo do današnjih revija Ricka Owensa. Dekonstrukcijom do konstrukcije modnog objekta postiže se da odjevni predmet i tijelo zajedno tvore cjelinu, zajedno ovise jedan o drugome postižući sinergiju te su u stalnoj interakciji s pokretom i prostorom. Dekonstruirana forma modnog objekta u promatraču izaziva svojevrsan osjećaj uznemirenosti i šoka. Primjerice, kod japanskih dekonstruktivista, tradicionalna forma kimona je rastavljena na dijelove te ponovo sastavljena dekonstrukcijom. Nakon ovog procesa on promatraču izgleda nedovršeno, izobličeno, ali se pritom sam odjevni predmet nije oštećivao ni uništavao. Modno tijelo redefinirano je suprotstavljajući se tadašnjem poimanju tijela savršenih proporcija i siluete. Autorica knjige *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Barbara Vinken smatra da je pojava dekonstrukcije 80ih godina doba post – mode ili mode nakon slike te da moda 80ih počinje dekonstruirati sliku žene kakvu je do tad moda kontinuirano inovirala. [Vinken, 2004:35].

U zbirci interdisciplinarnih tekstova *Fashion Forward*, autori Kipöz i Güner pojavu filozofije dekonstrukcije u suvremenoj modi dijele na 3 različita područja djelovanja koja uključuju:

1. *Dekonstrukcija estetike.*
2. *Dekonstrukcija tehnike*
3. *Dekonstrukcija procesa i značenja*

Smatraju da su dekonstrukciji estetike najviše pridonijeli pioniri konceptualnog i religijskog pokreta u modi Kawakubo i Yamamoto (posebice s kolekcijom *Destroy* iz 1981.) i to svojom nekonvencionalnom estetikom i spiritualnim stavom kojim napravili odmak od vlastite kulture. Ključne za razvoj dekonstrukcije u tehnici autori navode dizajnere Kraljevske akademije primijenjene umjetnosti u Antwerpenu ili *Antwerp six*: Martina Margielu, Dries Van Notena, Ann Demeulemeester i druge. Šestorka je koristila dekonstrukcijsko razmišljanje kako bi preispitivala formalnu logiku samog odijevanja; dekonstruirala se slika odjeće hranjene potrošačkom kulturom. Ovim pokretom došlo je do raskola prema novom individualizmu, došlo

je do konceptualnog i radikalnog razumijevanja mode. Kako kaže Bonnie English u svojoj knjizi *Japanease Fashion Designers*:

*Za Japance, dekonstrukcija je značila da šavovi ne drže samo dva komada tkanine zajedno, već su, kad su izloženi, dizajnu dali energiju i dinamiku te su nastale asimetrične točke kretanje i zanimljiva neravnoteža.*⁸

Iako su pisani tragovi promišljanja o dekonstrukciji u modnom diskursu počeli tek 90ih godina, ona je itekako prisutna u radu dizajnera koje skupno nazivamo japanskim pionirima dekonstrukcije: Yamamoto, Kawakubo i Miyake. Njihovi su radovi postavili temelje dekonstruktivističkog promišljanja i pristupa modi na prijelazu moderne i suvremene mode te potaknuli dizajnere poput Martina Margiele i Ann Demeulemeester na daljnje razvijanje ovakvog pristupa. Danas se dekonstrukcija mode ili kako su je Francuzi nazvali, *La Mode Destroy*, ponajviše veže uz ove dvije skupine dizajnera: japanske dekonstruktiviste i Antverpensku šestorku te Martina Margielu. Radovi svih navedenih dizajnera pobliže su analizirani u sljedećem poglavlju.

⁸ <https://shopdonttell.com/blogs/the-gone-library/the-origins-of-deconstructionism-in-modern-fashion>

6. ANALIZA DEKONSTRUKCIJE U MODI NA RADU DIZAJNERA

6.1. JAPANSKA DEKONSTRUKCIJA: MIYAKE, KAWAKUBO, YAMAMOTO

Korijeni dekonstrukcije unutar modnog sustava sežu još u doba kraja 70ih godina (dok svoj vrhunac ostvaruje unutar dekade 80ih) pojavom japanskih dizajnera Issey Miyakea, Rei Kawakubo sa svojom Commes Des Garçons i Yohji Yamamota u zapadnjačkom središtu mode – Parizu. Novi kolektivni val dizajna, često je u literaturi vezan uz etiketu *antimode* i *avangarde*. Japanski dizajn u Parizu potaknuo je revoluciju i postavio temelje za novo razumijevanje mode (i tijela) u zapadnjački orijentiranoj kulturi u kojoj je dominirala društvena *forma mode*. Njihov eksperimentalni dizajn je također uvelike utjecao izmjenom paradigmi prema suvremenom shvaćanju mode čime je potaknut rez spram prošlosti te na razumijevanje mode kao kreativnog *dizajna tijela* kako je Paić naziva u svojoj knjizi *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici tijela*. No, metoda dekonstrukcije nije negirala niti brisala povijesnu konstrukciju prije nje same, već je intervenirala unutar te iste povijesti tvoreći novu formaciju sadašnjosti. Njihov provokativni pristup tradiciji istoka izazvao je šok te su uništili tipičnu, stereotipnu sliku istočnjačke mode (ali i kulture). Prema sociologinji Yuniyi Kawamuri ovi su se dizajneri suprotstavili svemu što postoji u društvu napuštanjem dotadašnjih konvencija o izradi odjeće, inoviranjem novih i originalnih materijala te su tako redefinirali prirodu odjeće i same mode. [Morar, 2016:1]. Navedeni su se dizajneri prkosili razlikovanju muškog i ženskog tijela te dotadašnjim shvaćanjem onog što je estetski lijepo. Njihova je odjeća često kontradiktorna u svome značenju. Novo modno tijelo izgledom je podsjećalo kao da je nedovršeno ili izobličeno kako tvrdi Krpan: *Temeljna oznaka japanske dekonstrukcije upravo je nedovršenost odjevnog objekta, preformulacija roda i spola, ali i uvođenje novog tipa modne reprezentacije*. [Krpan, 2021:48].

Predimenzionirani odjevni komadi, često izrađeni od netipičnih materijala, namjerno iskrivljenih proporcija i nerazrađenog krojenja, otkrivenih i vidljivih šavova, netradicionalnih uzoraka i boja u cilju su imali skrivanje tijela, omogućavajući mu slobodu kretanje. Izvor inspiracije je nedvojbeno bila japanska kultura: kabuki – vrsta tradicionalnog japanskog kazališta, kimono (jap: stvar koja se nosi), gejša (jap: osoba umjetnosti) i planina Fiji. Japanski dekonstruktivisti su željeli stvoriti sinergiju između tijela i odjevnog komada koji u

međusobnom djelovanju postaju svojevrsni modni performans. Kako tvrdi autorica Bonnie English u svojoj knjizi *Japanese Fashion Designers*:

Za Japance dekonstrukcija je značila da šavovi nisu samo držali dva komada tkanine zajedno, već su, kad su izloženi, dizajnu dali energiju i dinamiku te su nastale asimetrične točke kretanje i zanimljiva neravnoteža. [English, 2011:130].

Iako su dekonstrukcijske konstrukcijske metode vidljive u estetskom smislu, važno je naglasiti i njihovu teorijsku dubinu. One služile kao metafore promišljanja i prenošenja novih značenja modnog tijela unutar povijesti te o daljnjem razvoju u budućnosti. U njihovim radovima se često mogu pronaći promišljanja o suprotstavljenim pojmovima – binarnim opozicijama poput: istok/zapad, muškarac/žena, tijelo/odjeća, prisutnost/odsutnost, predmetnost/bespredmetnost, prisutnost/ odsutnost. Primjerice, kako bi se izbrisale granice između muške i ženske odjeće potrebno je ukloniti cijeli sustav binarnog razmišljanja i binarne logike, što je jedini način da se ponište granice nametnute zapadnom rodnom konstrukcijom. Upravo iz tog razloga su japanski dizajneri pribjegli Derridinoj misli. Odras njihovih promišljanja oslikava se na dizajn ove trojice konceptualnih dizajnera, za koje English tvrdi:

Prvo u Tokiju 1976., a zatim u Parizu 1981.; izgleda kao da su dizajneri dijelili istu viziju, iste ambicije i istu filozofiju. Zapravo, bilo je teško razlikovati njihovu odjeću. [English, 2011:37]

Može se reći da je upravo zajednička revija Rei Kawakubo i Yohjia Yamamota iz 1982. jedna od najvažnijih za prepoznavanje dekonstrukcije u modi i početak prekretnice unutar modnog promišljanja u vrijeme kad je pariškim modnim pistama dominirao glamur Giannija Versacea i Thierryja Muglera. Ova težnja za elegancijom manifestirana je težnji savršenstvu i ravnoteži svih elemenata modne siluete: simetriji do sitnih detalja. Japanska dekonstrukcija bila je čista suprotnost: oni su predstavili vlastitu interpretaciju mode kako su smatrali da ona treba i može biti. Njihov rad inspirirao je brojne dizajnere među kojima su najistaknutiji pripadnici belgijske šestorke: Martin Margiela, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dries Van Noten te kasnije Ricka Owensa i Husseinu Chalayana.

6.1.1. Rei Kawakubo: *Commes Des Garçons*

Ljepotu nalazim u nedovršenom i slučajnom.. želim vidjeti stvari drugačije kako bih pronašla ljepotu. Želim pronaći nešto što nitko nikada nije pronašao... besmisleno je stvarati nešto predvidljivo. (Kawakubo prema Kawamura 2004:137]

Rei Kawakubo japanska je modna dizajnerica sa sjedištem u Tokiju i u europskoj prijestolnici mode - Parizu. 1969. Kawakubo je obilježila svoju karijeru unutar *Commes Des Garçons* (fra. poput dječaka) koju je osnovala 1973. godine kao glavni kreativni dizajner. Potrebno je naglasiti da Kawakubo nikad nije imala formalno obrazovanje u sferi dizajna i izrade odjeće, već je studirala umjetnost i književnost na Sveučilištu Keio gdje je stekla teorijsko znanje, koje uključuje i dekonstrukciju koju je Derrida prvenstveno primijenio u lingvistici. Kao predstavnica japanskog dekonstruktivizma ostavila je velik utjecaj na svijet mode koji se osjeti i danas. 1981. predstavlja reviju simboličnog naziva *Destroy* (zbog toga su parižani prozvali cijeli dekonstrukcijski pokret – *La mode destroy*); ovu reviju brojni su opisali kao teatralni nastup koji je šokirao mnoge. Kritičari su ga čak prozvali osvetom Hiroshime, referirajući se na izgled modela i tijela koji su podsjećali na deformirane ratne uniforme.⁹ Svoj debitantski nastup predstavljajući *Commes Des Garçons* u InterContinental hotelu u Parizu ostvaruje 1982. godine zajedno s Johjiem Jammamotom. Fokusirajući se na materijale, uveli su novitete poput tekstila kontrastnih tekstura i pamučnih ušivenih umetaka koji su zajedno tvorili novu sliku modnog tijela – ono je djelovalo uništeno, groteskno. Eksperimentalan pristup konstrukciji i formi je odjeknuo negativno u zapadnjačkom krugu dizajnera orijentiranim tradicionalnom prikazu ženstvenosti. Predstavljena odjeća (u kojoj je prevladavala crnina) opisana je prljavom, a netipični modeli mrtvačkog izgleda, obrijanih glava, bijelih lica i prljave, neuredne kose [English; 2011:39]. Ova revija označava raskid s estetikom prošlosti.

Karakterističan izgled njenih odjevnih predmeta sačinjava dramatična asimetrija te dominantna crnina. Asimetrija se nalazi u funkciji prikaza razlika tijela muškarca i žene kao promjenjivih i prilagodljivih, dok dominantna crnina nastoji dočarati aseksualnost odjevnog predmeta kako bi se izbrisale rodne podjele. Ovakav pristup se posebice vidi u revijama poput *Gloves, Skirts, Quilted Big Coats* iz 1953. Kako to opisuje Yuniya Kawamura:

⁹ <https://www.newyorker.com/magazine/2005/07/04/the-misfit>

U ožujku 1983. Kawakubo predstavlja kolekciju koja uključuje haljine - kaputa, velike i četvrtaste krojeve bez prepoznatljivih linija, oblika ili siluete. Mnogi su imali krivo postavljene revere, gumbe i rukave te neusklađene tkanine. Dobro postavljena neravnoteža stvorena je čvorovima, kidanjem i rezanjem tkanina koje su bile zgužvane, naborane i tkane u neobičnim teksturama. Obuća se sastojala od papuča ili gumenih cipela s četvrtastim prstima.[Kawamura, 2004:138]



Slika 7. Ogrtač od teške vune sa rezovima koji simboliziraju prekomjernu uporabu japanske radne odjeće *Gloves, Skirts, Quilted Big Coats* 1983. [7]

Slika 8. Dekonstruirana jakna, *Patchworks and X Collection*, 1983. [8]

Tijekom sljedećih godina Kawakubo nastavlja šokirati svojim pristupom, i to u revijama kao što su *Holes* (Jesen/Zima 1982.-83.) i *Patchworks and X* (proljeće/ljeto 1983.) u kojima također dominira crna boja izrađena od ugljena koji se koristi za japansku kaligrafiju, vidljivih, naglašenih šavova, pohabanih rubova i namjerno stvorenih rupa na tekstilu kojima želi naglasiti

ništavilo i prazninu što je ključna karakteristika njenog dizajna. Njene kolekcije uključivale su haljine/kapute velikih četvrtastih krojeva bez prepoznatljivih linija, oblika i siluete, mnogi odjevni predmeti su imali krivo postavljene revere, dugmad ili pak rukave. Metodološki i inteligentno izveden nered stvoren je drugačijim postavljanjem raznih čvorova, kidanjem i rezanjem izgužvanih i naboranih tkanina neobičnih tekstura kao polazišta japanskog dizajna. Kawakubo stavara dizajn koji odražava neovisnu ženu, odbacujući stereotipnu sliku ženstvenosti i seksualnosti te zamagljujući rodne kategorije. [Kawamura, 2004:138].

Slijede kolekcije Gloves, Skirts, Quilted Big Coats (Jesen/Zima 1983–84), Patchworks and X (Jesen/Zima 1984–85), Bias Cutting (proljeće/ljeto 1986). Kawakubo na svojim radovima nije primjenjivala princip konstrukcije odjeće na tradicionalan način krojenja forme, već je rastavljala postojeći obrazac kako bi ga procesom rekonstrukcije ponovo sastavila. Ovim načinom dovodila je u pitanje simetriju odjavnog predmeta, najbolji primjer za to je njeno rekonstruiranje dekonstruiranih elemenata muških jakni i zajedno s elementima ženskih bluza. Njene kontroverzne kolekcije imale su i element antiratne propagande; posebice dekonstruiranjem muške odjeće rupama i rezovima.

Mnogi se slažu da je ipak njen najvažniji rad - Body meets dress, dress meets body iz proljetne kolekcije 1997. godine. Simbolična naziva, ova revija postaje jednom od najvažnijih plodova suvremene mode. Kawakubo je predstavila novi način promišljanja modnog objekta, stavljajući modno tijelo u prvi plan. Siluete su predstavljale deformirano tijelo ekstremnih proporcija te se ova kolekcija često naziva i Lumps and Bumps (eng. kvržice i izrasline) ili Quasimodo kolekcija. Kawakubo ovom revijom ironično kritizira i parodira zapadnjačku ideju ženskog tijela i kakvom ono treba biti te svojim performativnim pristupom modi ova revija postaje oličenje vizualne umjetnosti 90ih.



Slika 9. *Body meets dress, dress meets body*, 1997. godina [9]

6.1.2. *Johji Yamamoto*

Japanski dizajner Yohji Yamamoto je, zajedno s Rei Kawakubo, postao prominentna figura na pariškoj modnoj sceni 1981. godine. Svoje znanje stekao je u japanskoj školi dizajna Bunka Fashion Collage te je odmah po završetku studija boravio u Parizu. Poznat po dekonstruiranju tradicionalne ženstvenosti, u njegovom radu se često može vidjeti androgeno tijelo koje predstavlja kombinaciju estetike modne i sportske odjeće. Svoju prvu kolekciju pokazuje u Tokiju 1977. godine te postaje poznat po mračnom estetskom pristupu u kojem prevladava paleta izrazito tamnih boja, što je u doba 70ih i 80ih izazvalo šok (u to doba prevladavale su iskričave boje, odvažni uzorci..)

*"Crna je skromna i arogantna u isto vrijeme", rekao je za The New York Times 2000. "Crna je laka i lijena, ali tajanstvena ... Ali prije svega crna kaže " Ne smetam vam. Nemoj ni ti meni smetati."*¹⁰ Zajedno s Kawakubo, svoj princip rada seli u Pariz gdje 1981. predstavlja svoju

¹⁰ <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/yohji-yamamoto-the-japanese-designer-who-redefined-avant-garde-fashion/>

prvu značajnu kolekciju koja je promjenila pogled na modu 90ih godina. Yamamotoova estetika, koja se oslanjala na potpuno drugačiji pristup modnoj odjeći koja se na novi, šokirajuć način obavijala oko tijela. Također je dala novi zamah krojenju i istaknula se među siluetama stegnutih strukova, jastučićima na ramena i odvažnim bojama koji su vladali modnom scenom osamdesetih. Sama srž Yamamotove filozofije prilikom izrade kolekcija je bezvremenost, njegova odjeća je namjenjena da *traje*. Kako tvrdi kustosica retrospektivne izložbe Victoria & Albert muzeja povećane životnom djelu Yamamota, Ligaya Salazar:

*.. njegovi su odjevni predmeti dizajnirani da traju izvan sezona, a postoji i kontinuirana ideja prikrivanja, a ne otkrivanja tijela.. svaki njegov dizajn počinje tkaninom, a ne siluetom. To je tipično japanski pristup.*¹¹

Ovakav pristup konstrukciji i estetici odjavnog predmeta dijeli s Kawakubo, što je posebice očito u asimetriji krojeva, nedovršenom izgledu i tamnoj paleti boja te promišljanu muško – ženskih uloga. Kawakubo i Yamamoto težili su biti oslobođeni tradicije, običaja te geografskih i kulturnih podjela Istoka i Zapada; to se posebice ističe u njihovoj slobodi izražavanja oblika, boja i tekstura tkanina. Za razliku od Kawakubo, Yamamoto ne upotrebljava vidljive dekonstruirane šavove te i potpuno elminira. Često se poigrava težinama i teksturama tkanina, kombinirajući tešku vunu i laganu svilu. Okusnica njegova rada je ravna konstrukcija materijala, upotpunjena drapiranjem i umatanjem tkanine, što se najbolje vidi na revijama jesen/zima 1982. godine, ili pak nešto kasnije - jesen/zima 1996. godine. Na taj način odjeća obavija tijelo, stvarajući prostor za kretanje i tvoreći voluminoznu siluetu. Njegova voluminozna, slojevito drapirana odjeća preoblikovala je oblik tijela čineći ramena, bokove i bedra izdefromiranima i predimenzioniranima. Njegova se estetika često naziva estetikom nesavršenosti, nedovršenosti ili siromaštva, stavlja naglasak na prolaznost stvari koje na koncu dovode do *propadanja*. Ovakva filozofija koju čini ogoljenje predmeta do njegovih temelja u potrazi za svojstvenim integritetom svakog predmeta duboko je japanska.

¹¹ <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/yohji-yamamoto-the-japanese-designer-who-redefined-avant-garde-fashion/>



Slika 10. Dekonstruirana silueta iz *ready to wear* kolekcije jesen/zima, 1981. godina [10]

Konstrukcija tijela modela bila je važan čimbenik prilikom ovih revija, jer je ona određivala kako će slojevi odjevnih komada padati na tlo, čineći jedinstvenu siluetu. Ovime postaje jasno da tijelo i odjeća postaju jedno, zajedno tvore jedinstvenu izvedbu. Predimenzionirana odjeća također je bila u funkciji skrivanja spolnog identiteta nositelja, ostavljajući dojam nedorečenosti. Spolno – neutralan pristup odjevnom komadu Yamamoto dijeli s Kawakubo,

koja je također brisala granice između muškog i ženskog predstavljanja odjećom. Kasnije se u njegovom radu mogu vidjeti i tzv. dvije podijeljene siluete koje gledateljima prezentiraju dva potpuno različita identiteta. To je vidljivo i na reviji iz 2018. godine gdje modeli hodaju podijeljenih šešira i haljina, formirajući dvije potpuno različite slike ovisno o promatračevom kutu gledanja. Ovaj način prezentiranja asimetrije i nesavršenosti nastao je iz ideje da ljudsko tijelo nije nikada simetrično te se rađa nova percepcija savršenosti.



Slika 11. Yamamoto: asimetrijom do savršenosti, ready to wear S/S 2018. [11]



Slika 12. Yohji Yamamoto: S/S ready to wear collection 2018 [12]

6.1.3. Issey Miyake

Issey Miyake prvi je od trojice predvodnika japanske dekonstrukcije koji svoj rad počinje u Parizu. Obrazovao se na Sveučilištu u Tokiju Tama Art, a zatim na pariškoj školi École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Karijeru je započeo već 1966. godine, a 1973. pokazuje svoju prvu samostalnu kolekciju u Parizu gdje postaje prepoznatljiv po slojevitom i naboranom izgledu modne siluete. Ovakav način rada prepoznatljiv je kroz cijelu njegovu karijeru te kritičari njegove kolekcije često opisuju kao *Istok se susreće sa Zapadom*. 80ih godina zajedno s Kawakubo i Yamamotom postaje glavni predvodnik japanske dekonstrukcije i jedan od najvažnih dizajnera koji su promijenili tok mode sljedećih godina.

Ipak, najpoznatiji je po svojim revijama pod nazivom *Pleats, please* iz 1993. godine i *A piece of clothing* iz 1997. godine. *A piece of clothing* je ujedno predstavlja njegovu ideju o stvaranju odjeće izrađene od pojedinačnih komada tkanine koja bi obavijala tijelo. Ovaj koncept izrade iz jednog komada tkanine Miyake je započeo već 1976. godine. [Kawamura, 2004:134]. A Miyake ovdje, kao i Kawakubo i Yamamoto, također stavlja naglasak na određeni međuprostor između tijela nositelja i odjevnog objekta. Njegov karakterističan način izrade uključuje tkanje tkanina koje su čak dva do tri puta veće od samog odjevnog predmeta, oni tvore monokromatski izgled siluete. Njegova revolucionarna tehnika plisiranja nastaje toplinskim prešanjem kako bi se stvorili trajni nabori tkanina. Nabori su u funkciji prikaza predimenzionirane siluete i na taj način se mijenja i prirodan oblik tijela. Ovakva silueta slaže se s japanskim konceptom *ma* (*ma* označava višak prostora između tijela i tkanine) te tijelu dopušta maksimalnu slobodu kretanja. Kako tvrdi English u svojoj knjizi *Japanese Fashion Designers*:

Htio je raditi s tijelom u pokretu i želio je da se odjeća pomiče dok se tijelo kreće. [English, 2011: 12]

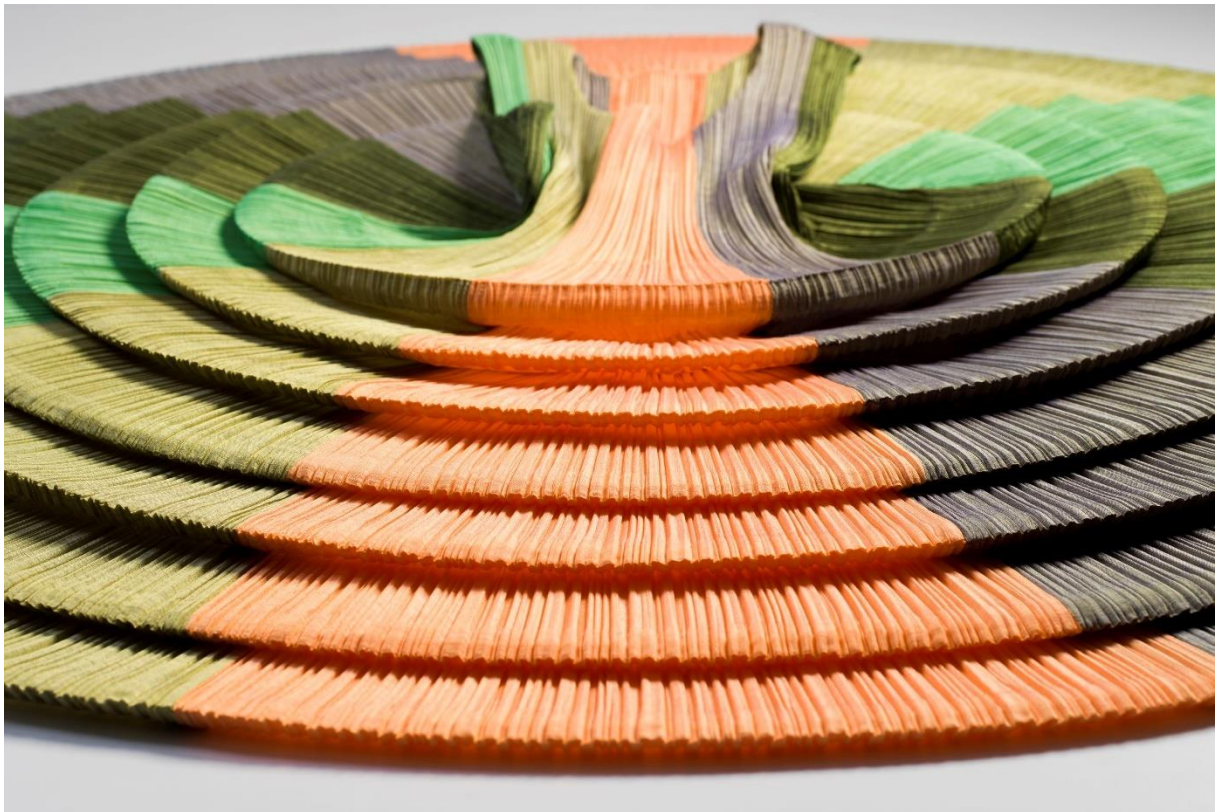
Njegov rad, na prvi pogled širok i bezobličan, nalazi se u funkciji skirvanja rodno-spolnih konstrukcija zapada. Jedan od njegovih najpoznatijih radova svakako je The Minaret dress, savršen prikaz i fuziju istočnjačke i zapadnjačke kulture. Referirajući se na Paula Poireta i njegov rad, haljina je odličan primjer arhitektonskih elemenata u njegovm radu. Miyake je tada, u kontekstu odnosa istoka/zapada, izjavio: *postoji samo jedan isti svijet za svakoga.*¹²

¹² <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/issey-miyake>

Njegovo promišljanje i dekonstruiranje zapadnjačkih konvencija sugerira nošenje odjeće na nekoliko načina, što je vidljivo kroz cijelu njegovu karijeru. Primjerice, primjenom nove, napredne tehnologije, stvorena je nabrana haljina za njegovu kolekciju proljeće/ljeto iz 2010. godine. Sadržavala je nekoliko različitih otvora za glavu i tri rukava umjesto dva, na taj način nositelj je imao mogućnost da sam odluči kroz koji otvor ili rukav želi nositi odjevni predmet.



Slika 13. The minaret dress – Pleats please, 1993. godina [13]



Slika 14. Tehnika toplinskog prešanja, Pleats, please 1993. [14]

6.2. ANTWERP SIX + 1

Rad Miyake, Yamamoto i Kawakubo ostavio neizbrisiv trag u modnom diskursu i promjenio je smjer u kojem se ona kretala 90ih godina. Mnogi dizajneri širom svijeta bili su inspirirani njihovim dekonstruktivističkim metodama rada i inteligentnim načinom promišljanja o konstrukciji odjevnog predmeta te samog tijela. Njihov utjecaj najrprominentiniji je na radu šesterice belgijskih dizajnera kolektivno nazvanih *The Antwerp Six* prema Royal Academy of Fine Arts u Antverpu. Grupa koju tvori šest dizajnera diplomirala je u rasponu od 1980-82. godine, u doba kad je japanska dekonstrukcija bila u punom zamahu. Belgijske studente čine sljedeći dizajneri: Walter Van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Dirk Van Saene, Dirk Bikkembergs i Marina Yee. Uz ovu šestericu, kritičari često navode Martina Margielu kao njihovog posebnog počasnog člana i kolegu. Na internacionalnoj sceni postaju poznati nakon revije u Londonu 1986. godine, na kojoj Margiela nije prisutan te se zbog toga često spominje kao + 1 ove šestorke.¹³ U kratkom roku nakon revije, ova šestorica dizajnera postali su planetarno popularni, a njihov naziv – *Antwerp six* dolazi od samih novinara koji su izvještavali s revije, oni naime, nisu mogli izgovarati njihova imena te su im kolektivno nadjenuli ovaj naziv.



Slika 15. The Antwerp six, 1986. godina [15]

¹³ <https://artsandculture.google.com/exhibit/2Afigiv2h2iaJw>

Japanski dekonstruktivisti inspirirali su radikalno razmišljanje kako tvrdi English, njihova filozofija dizajna uvjerila je svoje sljedbenike da ospore tradicije, ponovo razmisle o starim idejama i konfiguriraju stare oblike. Inspiracija japanskim dizajnom uočljiva je u njihovom okretanju vanjskih i unutarnjih dijelova odjeće, stavljanju naglaska na unutrašnju konstrukciju i šavove koji su stršali izvana. U potrazi za vlastitom estetikom i identitetom, dizajneri su prvo uveli dekonstrukciju prije nego što su počeli rekonstrukcijom. Konceptualizacija i individualizam dizajna postaje važniji nego ikad, kako tvrde autorimi Kipöz i Güner:

Pokretom dizajnera poteklim iz Antwerpea, došlo je do sloma prema novom individualizmu, sa sobom donijevši konceptualno i radikalno razumijevanje mode, dekonstrukcijom konvencionalne estetike i slike odjeće kakvu je hranila potrošačka kultura potrošača [Kipöz i Güner, 2011: 332].

Umijeće i vizija, kultura i funkcionalnost, spol i estetika, koncept i senzibilitet: ovo su nesporni alati kojima su se belgijski dizajneri isticali kao generacijom koja je modi dala vlastiti identitet, dokazujući tako da je moda više nego što se čini.

Moda ove šestorice dizajnera reagirala je na struje tog vremena na vrlo individualan način pa je tijekom godina, svaki od ovih dizajnera nastavio se kretati u vlastitom smjeru, a inspiraciju dekonstrukcijom najviše se vidi u radu dizajnera Ann Demeulemeester, Dries Van Noten i Walter Van Beirendonck. Ann Demeulemeester postala je poznata po svojim eksperimentalnim odjevnim predmetima i stvaranju napetosti između materijala, kontrasnih elemenata njažnih s grupljim materijalima. Demeulemeester prikazuje tijelo u smislu sjena i oblika, bez prenaplašenih boja i ukrasa. Rezovi na njenim odjevnim predmetima rezultat su promišljanja o iluziji kretanje tijela, čak i kad nositelj odjevnog predmeta stoji sasvim mirno: glavna tematika je bila kako izbalansirati tijelo i način reza na odjevnom predmetu kako bi se izazvala gravitacija. Njen dekonstrukcijski pristup očit je i u androgenom izgledu ženske odjeće.

Kao i Demeulmeester, Dres Van Noten često koristi asimetrične krojeve u funkciji promišljanja što definira razlike među spolovima. Koristi ih kako bi se dekonstruirao postojeće modne kodove i pravila odijevanja: muški odjevni predmeti izrađeni su od tkanina koje se smatraju ženstvenim, poput čipke, dok se muški krojevi koriste u ženskim kolekcijama.



Slika 16. i 17. Kolekcija Ann Demeulemeester 1997. godine i kolekcija 2017. godine *Paris Fashion Week* [16] [17]



Slika 18. Dries Van Noten, dekonstruirana jakna, proljeće ljeto, 2017. godina

Dok su se Demeulemeester i van Noten poigrali rezovima i teksturama, Beirendonck je promišljao *novu sliku tijela* kroz dekonstrukciju slike o poimanju savršenog tijela prema rasi, dobi i tijelu na temelju njegovih tjelesnih modifikacija. Estetika Beirendoncka nema normu i odvažno se koristi formom, bojom, uzorkom, tiskom i stilom jer je Beirendonck reinterpreтираo kritičke stavove o bitnim problemima koje ljudski život uključuje u motiv njegovog simboličkog značenja u zabavi. S obzirom na estetiku dizajna. Beirendonck je proširio modu kombinaciji s filozofskom kreativnošću i uporabom dekonstrukcijskog pristupa. [Park, Yim, 2015:1]. U svom radu izbjegavao je modne trendove i nove pokrete, umjesto toga usredotočio se na razvoj vlastite originalnosti te je njegov rad prožet simbolikom i značenjem. U njegovom dizajnu prisutna su promišljanja o tamnoj strani mainstream kulture: seksualnim tabuima, tjelesnim korekcijama i estetskim operacijama koje su dovodile u pitanje samu tjelesnost i ljepotu te je često na svojim modelima koristio prostetiku kako bi naglasio određene tjelesne deformacije. Noviji primjer njegovog rada čini revija naziva *The Pig* F/W 2018 u kojoj je i dalje očigledan utjecaj dekonstrukcijskog pristupa izradi odjevnog predmeta: razni asimetrični šavoovi, bezoblična silueta i rupe na materijalu koje simboliziraju njegovo ogorčenje društvenim medijima i njihovom *lažnom cenzurom*.



Slika 19. Walter Van Beirendonck *The Pig* F/W 2018 [19]

6.3. MARTIN MARGIELA

Belgijski dizajner Martin Margiela se često, zbog sličnog viđenja kako bi moda trebala izgledati, veže za Antverpensku šestorku iako nije sudjelovao u njihovoj zajedničkoj modnoj reviji u Londonu. Margiela je također diplomirao na Royal Academy of Fine Arts u Antverpu, 1980. godine te je odmah nakon završeta studija počeo raditi kao asistent Jean Paul – Gaultieru. Gaultier mu postaje mentor te znatno utječe na viziju Margijele da prkosi ustaljenoj hijerarhiji koju je industrija nametnula. No, njihov se smjer kretanja znatno razlikuje jer Margiela u svom radu zazire od isticanja hiperseskualne ženske forme, kao što je to činio njegov mentor. On izradu svoje odjeće počinje njenim uništavanjem, a u njegovim kolekcijama prevladavaju pretjerano voluminozni oblici i slojevito slaganje tkanina kako bi se modno tijelo zaštitilo od utjecaja samog svijeta i industrije. Kroz svoju karijeru Margiela često promišlja o samoj prolaznosti i cikličnosti mode, u njegovim kolekcijama često se mogu vidjeti njegovi vlastita reciklirana odjeća, ali i odjeću iz prijašnjih dekada. Njegov rad je svojevrsna kritika na samu povijest mode i zapadnjačku viziju mode: beskrajno je mijenjao, sažimao, ubrzavao, pa čak i izmišljao vrijeme u svom dizajnu.¹⁴ Autorica Francesca Granata smatra da se njegov rad može smatrati odgovorom na tjeskobu koja je proizašla iz sve ubrzanije proizvodnje i potrošnje, ali i kao odbacivanje *estetike viška* koje je karakteriziralo prethodno desetljeće. Margielin rad se može promatrati kao dio veće rasprave koja se istodobno odvijala i kroz teoriju i kroz praksu, jer su se njegova promišljanja pojavila i u ostalim dizajnerskim i umjetničkim disciplinama. Granata njegovu dekonstrukciju linearnosti zapadnjačkog poimanja o vremenu i izvrtanje prošlosti i budućnosti naziva *karnivalizacijom vremena* [Granata, 2020:104-15].

Jedna od njegovih najvažnijih revija je ona iz 1989. godine, godina koja je simbolična u smislu rušenja Berlinskog zida – više ništa nije bilo isto. Unutar modnog diskursa odvija se pomak ka vizualnoj *kulturi spektakla*, a Margiela je jedan od glavnih aktera ovog pomaka. *1989. Margiela uvodi dekonstrukciju kao jezik u modni leksikon* [Kipöz, Güner, 2011:332].

*Izašli smo i osjetili da smo vidjeli nešto posebno na načine koje nismo mogli odmah definirati. Da je mladi dizajner priredio svoju reviju na tako neobičnom mjestu i da se pojavilo mnogo moćnih modnih urednika učinio ovu predstavu jedinstvenom.*¹⁵

¹⁴ <https://www.crfashionbook.com/fashion/a36041473/martin-margiela-anti-fashion/>

¹⁵ <https://www.ubercultured.com/2018/03/remembering-margielas-ss-90-show.html>



Slika 20. Djeca u prvim redovima Margieline revije, Pariz, 1989. godine [20]

Revija je održana u predgrađu Pariza te je bila otvorena za svu javnost, odjeća je bila dekonstruirana, a modeli su se ponašali nekonvencionalno noseći odjevne komade, na koncu revije djeca su se pridružila modelima na pisti. Ovo je bio tek početak spektakla i mijenjanja modne industrije iz temelja. Revija je označila i veliki proboj Margieline kultne cipele *Tabi Boot*, dekonstruirane cipele s dva prsta. Čizma *Tabi* izgledala je poput muške cipele, izrađene od debele kože i debelih potpetica, dok su svi predstavljali klasične štikle. *Tabi boot* i danas je prisutna na revijama Maison Margiele te i dalje ostaje jedan od najpoznatijih predmeta proizašlih iz kreativnog promišljanja Martina Margiele.

U sljedećim revijama Margiela nastavlja promišljati o dekonstrukciji na način da su odjevni predmeti izgledali deformirano. *Za Margielu je odjeća arhitektura koja "pristaje" tijelu, pa stoga dijeli arhitektonsko ispitivanje procesa i mehanike izgradnje. Martin i Koda (1993: 94) vrlo jednostavno navode paradoks ove odjeće kada pišu "uništenje postaje proces analitičkog stvaranja"* [Gill: 1998:27]. Karakteristike njegove dekonstruirane odjeće uključuju namjerno deformiranje i nazubljene šavove, šivanje i konstrukcija odjeće bili su u funkciji stvaranja dekonstruirane predodžbe o tome kako bi izgledala tradicionalna košulja ili hlače. U Margielinim kolekcijama često se mogu vidjeti i eksperimentalni, nekonvencionalni materijali

poput pojaseva za automobile, sportskih rukavica ili poveza za oči. Njegov pristup *dizajnu modnog tijela* leži tome da krojač izvodi svojevrsni performans obavljanja tijela gotovim odjevnim predmetom. Ovim načinom podario je modi novo značenje, kako kaže autorica Gill u svojoj knjizi *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*:

Čini se da dizajner poput Margiele ima nešto za reći o djelovanju odjeće kao okviru tijela i, potencijalno, utjecaju mode, kao mehanizma, strukture ili diskursa, odnosno kao (pozivajući se na Barthesa) modni sustav s ogromnim kulturnim, ekonomskim i ontološkim učincima. Pod modnim sustavom mislim na industriju i njezinu prateću infrastrukturu koja donosi redovite promjene u muškoj i ženskoj odjeći i tijelu.[Gill: 1998:27].



Slika 21. Kolekcija 9/4/1615, Rotterdam, 1997. [21]

Derridinim činom dekonstrukcije, kako su to činili i japanski dizajneri, Margiela se služi kako bi propitao odnos tijela i odjevnog predmeta, ali i kako bi pronašao novo značenje samog *tijela*. Njegov dizajn izvrstan je primjer da ne postoji objektivno stajalište unutar povijesnih okvira, sve se može dekonstruirati te ponovo reinterpretirati. Ovime Margiela na novi način semantificira odjeću. 1997. Margiela održava samostalnu izložbu naziva *9/4/1615* u suradnji s mikrobiologom. Izložena je odjeća tretirana bakterijama i plijesni, a prirodnim ciklusom stvaranja i propadanja odjeće Margiela ukazuje na potrošački ciklus ubrzane kupnje i odbacivanja.¹⁶ Mrlje plijesni i bakterija stvorile su uzorke na spojenim haljinama iz 40-ih godina. Plijesan je izrasla za tek nekoliko dana. Margiela je u kolekciji *9/4/1615* promijenio pravila vremena, preko noći je izraslo nešto *staro*, od *starih* stvari je dekonstruirano nešto *novo* i *moderno*.

Margiela problematizira tradicionalne suprotnosti između 'subjekta' i 'objekta', 'tijela' i 'odjeće' [Loscialpo, 2011:18]. Najbolji primjeri njegovog rada nalaze se u revijama jesen/zima 1995. godine ili jesen/zimu iz 1998. godine. Njegova disproporcionalna odjeća nalazila se na lutkama, a ne na stvarnim modelima. Njegova fascinacija lutkama proteže se kroz njegove revije te on time istražuje odnos materijalnosti, komercijalizma, pop kulture i živog ljudskog oblika – tikela. Za Margielu tu se stvara određena napetost između plastičnosti lutke koje su u potpunosti odvojene, ali u isto vrijeme one repliciraju sliku tijela. U pitanje dovodi svrhu i funkcionalnost odjeće, ona postaje konceptualna jer u ovom slučaju, njena svrha i bit više nije praktičnost i funkcionalnost. Njegove kolekcije također ukazuju na ograničenja ljudskog tijela jer se odjeća izrađivala za plastične oblike. Lutka je tijelo samo predstavljala, ona nije mogla imati dinamiku kretanja.

Također, odličan primjer Margielinog dekonstrukcijskog promišljanja je ručno izrađena jakna koju tvore vintige baletne papuče iz 50ih godina prošlog stoljeća. Jakna je dio Artisanal kolekcije iz 2006. godine. Konceptualna kolekcija sastojala se od ručno izrađenih odjevnih predmeta neuobičajenih komponenti poput baletnih papuča. Ovime Margiela kritizira prevladavanje luksuza u modnoj industriji te želi naglasiti važnost ljudskog rada i truda koji odjevnom predmetu daju vrijednost, a ne luksuzni materijal.

¹⁶ <https://www.mediamatic.net/en/page/126140/moulds-growing-on-fashion>



Slika 21. Dekonstruirana jakna izrađena od baletnih papuča, Artisanal kolekcija S/S 2006.
godina [22]

7. DEKONSTRUKCIJA DANAS: JOHN GALLIANO ZA MAISON MARGIELA SS20

Proletna kolekcija Maison Margiele za 2020. godinu vođena je kreativnom vizijom Johna Galliana, izvršnog kreativnog direktora spomenute modne kuće sa sjedištem u Parizu. Galliano je priznati britanski modni dizajner koji je prije Margiele bio na čelu nekoliko modnih kuća poput Givenchy-a te Diora. Imenovan je britanskim dizajnerom godine četiri puta za redom te najutjecajnijom osobom britanske kulture. Na čelu Maison Margiele je od 6.10.2014. godine, nakon što mu je karijeru obilježio skandal zbog anti – semitskih izjava. Upravo je to zanimljiv podatak jer je njegova Défilé kolekcija velikom mjerom inspirirana ljudima i događajima 2. svjetskog rata kroz koja se on bavi političkim pitanjima današnjice. Za poznatog dizajnera to je prva kolekcija koja se zadire u političku sferu. Militaristička kolekcija nadahnuta je posebice povijesnim likovima poput Marie Curie te medicinske sestre Edith Cavell iz 1. svjetskog rata, a kako je sam izjavio, odaje počast svim običnim ljudima, od medicinskih sestara do pilota i vojnika, koji su pridonjeli borbi protiv nacizma.

U skladu s mračnijom temom, kolekcijom dominiraju tonovi crne, tamnoplave, sive te bordo boje, uz poneki odjevni komad boje bjelokosti. Galliano je predstavio niz dekonstruiranih i predimenzioniranih odjevnih predmeta te je reinterpreterao tradicionalne komade inspirirane odorama vojnika te mornarice. Primjerice, dugi kaput je dekonstruiran da čini haljinu ili je na njega dodan plašt od najlona koji podsjeća na padobran, a hlače su pretvorene u ogrtač ili su na njima učinjeni sasvim neobični rezovi. Također je predstavljeno nekoliko komada kaputa, sakoa i haljina koji su intencionalno izbušeni rupama kako bi se ukazalo na današnje društvene probleme. Kolekcijom također dominiraju razna oglavlja, od onih inspiriranih oglavlja medicinskih sestara sve do oglavlja mornarice i takozvanih beretki. Skup izlazaka uključuje bogat spektar materijala koji uključuje tweed, filc, flanel, kožu te najlon.



Slika 23. i Slika 24. Dekonstruirane muške vojne uniforme, Maison Margiela S/S 2020. [23]
[24]

Kao što je već spomenuto, *Défilé* kolekcija je inspirirana ratnim herojima – običnim ljudima koji su pridonjeli borbi protiv fašizma i zalagali se za pravo glasa pojedinca. Sam Galliano je izjavio da je šokiran koliko zapravo malo ljudi zna o posljedicama koje je taj režim ostavio na svijet „... revija je bila o sjećanju i oslobađanju. To što imate pravo glasa je zbog toga što su se ti ljudi borili da možete glasati. Zato ga iskoristite. Neka vas se čuje! Probudite se!“¹⁷. Reviju je pratila pjesma „*Abide with me*“, a sam kraj obilježio je hod njemačkog modela Leon Damea koji je u visokim petama izveo oštar, neuobičajen i ratoboran hod koji je potaknuo interes i zgražanje javnosti te je Margielina revija za sam kraj poprimila karakteristike performativnog događaja. Dame jer predstavljao svojevrsnu karikaturu nacista. Galliano time izvrsno u fokus stavlja modnu izvedbu i njenog izvođača. Izvedba mode postaje konceptualni način prezentacije tijela.. [Paić,Purgar; 2018.]. Revija je idealan primjer kako suvremena moda nakon 1990 – ih godina pridaje sve veću važnost ne samo odjevnom komadu, već i tijelu te vezi između odjavnog predmeta i tijela u pokretu [Krpan; 2018.]. Bit Gallianova postmodernog, ekstravagantnog tijela je izazvati šok i provokaciju. Uloga spola u njegovoj reviji nema nikakvu ulogu: transformiraju se i miješaju uloge oznake roda/spola.

Koristeći razne tehnike dekonstruiranja tradicionalnog militarističkog look-a, odnosno uzimanjem nečeg što je unaprijed određenog oblika (kao što je primjerice *trench coat*) i transformirajući ga raznim tehnikama reza u siluetu koja je vizualno sasvim neobična, Galliano se na inteligentan način poigrava s problemima današnjice. Njegova revija jedna je od sve češćih primjera u kojima moda zadire u političku sferu i bavi važnim društvenim pitanjima. Upravo je najvažniji cilj ove revije bio ukazati na aktualno pitanje Brexita i raspada demokracije unutar Europske Unije te upozoriti na mogućnost ponavljanja mračnog dijela moderne povijesti ukoliko se društvo ne pokrene.

Revija modne kuće Margiela je po svim kriterijima postmoderne mode osigurala mjesto jedne od najuspješnijih i najznačajnijih revija ove dekade. Uzimanjem povijesnih odjavnih predmeta te potpunom dekonstrukcijom istih ponovo su se iznjela bitna politička pitanja, ukazalo se na raspad društvenog morala. Nakon revije gledatelj ostaje pod dojmom te je potaknut da se više osvijesti na događaje u svijetu politike koji izravno utječu na društvo. Problem Brexita danas je jedan od najvažnijih u Europi, ali i svijetu. Ukoliko Velika Britanija izađe iz Europske Unije, to će ostaviti velike posljedice na ekonomiju i tržište rada. Posebice su pogođeni mladi kojima o izlasku ovise brojne mogućnosti poput studiranja i rada u inozemstvu. Stoga, jedan od

¹⁷ [Galliano says Brexit and populism threaten 'moral fibre of society' \(yahoo.com\)](#)

najznačajnijih britanskih dizajnera odličnom idejom uzimanja povijesnih događaja koji su nepovratno unazadili svijet u proteklom stoljeću, ukazuje kakve posljedice Brexit može imati.



Slika 25. Kontroverzni hod modela na reviji Maison Margiela S/S 2020 [25]

8. ZAKLJUČAK

Dekonstrukcija kao što se Derrida izjasnio nije niti metodologija, niti pristup, niti analiza određenog predmeta, ona se odnosi na *čin*. Čin dekonstrukcije se nakon njenog predstavljanja u Derridinoj popularnoj triologiji iz 1967. godine proširio iz teorije u arhitektonsku, umjetničku i dizajnersku praksu što uključuje i sferu mode. Bitno je naglasiti da se ona javlja upravo na prijelazu postmodernog i suvremenog doba. Iz doba prevlasti konzumerizma u prevlast vladavine slike i vizualnosti unutar modnog diskursa. Modno *tijelo* nalazi se u središtu promišljanja novih konceptualnih dizajnera. Derridina filozofija dekonstrukcije evidentno je pridonjela promjeni smjera kretanja modnog dizajna, dovela je do rastvaranja granica i novih formacija unutar modnog sustava. Dekonstrukcija unutar mode podigla je ovu disciplinu na novu razinu, ona više nije samo puki površni trend već složeni fenomen kojeg je potrebno teorijski intenzivnije istražiti.

Japanski dizajneri uveli su dekonstrukcijsko promišljanje u modni diskurs novim radikalnim konstrukcijskim metodama, uvođenjem novih silueta i davanjem novog značenja modnom objektu i tijelu stvaranjem novog prostora. Preuzimajući njihove ideje belgijski su dizajneri nastavili sa radikalnim, šokirajućim smjerom modnog kretanja. Proširili su konvencionalne granice mode izvan svojih okvira. Odjevni predmeti suvremene mode sad imaju proširene vrijednosti i tumačenja, a modno je tijelo redefinirano suprotstavljajući se tadašnjem poimanju tijela savršenih proporcija i siluete. Iako je tema japanske dekonstrukcije detaljno istražena u publikacijama poput *Japanese Fashion Designers The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo* i *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, potrebno je detaljnije i sažetije istražiti i analizirati rad konceptualnih, suvremenih dizajnera kao što su to Margiela, Chalayan, Owens, Galliano i drugi imajući u vidu temeljna dekonstrukcijska polazišta. Navedeni dizajneri su uvelike utjecali na suvremenu modu kakvu imamo danas. Iako je Derridina filozofija svoj vrhunac u modnoj sferi imala 80ih i 90ih godina prošlog stoljeća bitno je primjetiti da ovaj način promišljanja nije nestao, dapače, i dalje je izuzetno zastupljen u kolekcijama navedenih dizajnera. Iz tog razloga potrebno je okrenuti se modi nastaloj proteklih nekoliko godina. Modom se više no ikad iskazuju problemi i nezadovoljstvo stanjem u svijetu; tematike društvenog, političkog i ekonomskog stanja glavna su promišljanja suvremene mode danas, a čin dekonstrukcije se pokazao kao izuzetno moćan alat prenošenja radikalnih poruka putem odjavnog predmeta i tijela koji dekonstrukcijski performans omogućava.

9. LITERATURA

1. Derrida, J. (1998) *Of Grammatology*; The Johns Hopkins University Press, Maryland, Baltimore
2. Derrida, J. (2007.) *Pisanje i razlika*; Biblioteka Diskursi, Zagreb/Sarajevo
3. Klobučar, N. (2007) *Jacques Derrida. Pisanje i razlika*. Zagreb/Sarajevo; članak iz *Časopis studenata filozofije*
4. Romčević, B. (2017) *Metodološki profil dekonstrukcije: Opće postavljanje*; Univerzitet u Beogradu, Fakultet bezbednosti, Beograd
5. Loscialpo, F. (2011.) *Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion In-Deconstruction*, Inter-Disciplinary Press, United Kingdom
6. Bermanec, D. (2012.) *Temeljni pojmovi filozofije znanosti Thomasa Kuhna*, članak iz *Obnovljeni Život : časopis za filozofiju i religijske znanosti, Vol. 67. No. 3., 2012.*
7. Paić, Ž.; Purgar K. (2018) *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi i interpretacije*, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb
8. Krpan, P. (2021) *Suvremena moda kao događaj – Novi mediji i preobrazbe tijela*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb
9. Baudrillard, J. (2002) *Moda ili čarolija koda*, Zbornik: *Moda, povijest, sociologija i teorija mode* (urednici: Cvitan-Černelić, M.; Bartlett, Dj.; Vladislavić, A.T), Školska knjiga, Zagreb
10. Evans, C.; (2003) *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*; Yale University Press, New Haven and London
11. Paić, Ž. (2007) *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela*, Altagama Zagreb
12. Kipöz, S., Güner, D. (2011) *Conceptual Resistance of Hussein Chalayan within the Ephemeral World of Fashion*, iz zbornika *Fashion Forward* (urednici: Witt-Paul, A.; Crouch, M.), Inter-Disciplinary Press Oxford, United Kingdom
13. Jovanović, K. (2017) *Tijelo kao medij i metafora u kontekstu umjetničkog performansa*, stručni rad, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka
14. Hošić, I. (2018) *Performativnost mode: medijske slike i ekscesi tijela*, iz zbornika *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi i interpretacije*, (urednici Paić, Ž., Purgar K.), Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb

15. Gill, A. (1998) *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*, članak iz *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2:1, str. 25.-49., Berg, United Kingdom
16. Maksimova, N. (2020) *Thoughts on: The Anti-fashion – Deconstruction Revisited*, članak iz *ZoneModa Journal*. Vol.10, str. 135.-142., Università di Bologna, Bologna
17. Vinken, B. (2004) *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Berg, United Kingdom
18. English, B. (2011) *Japanese Fashion Designers The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, United Kingdom
19. Kawamura, Y. (2004) *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, Berg, United Kingdom
20. Kawamura, Y. (2005.) *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)*, Berg, United Kingdom
21. Evans C., Vaccari, A. (2020) *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalitie*, Bloomsbury Visual Arts, New York/London
22. Zborowska A. (2015.) *Deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique*, članak iz *International Journal of Fashion Studies*; University of Warsaw, Varšava
23. Park S.H., Yim E.H. (2015) *Design Aesthetics of Walter Van Beirendonck*, *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, Korea

E-IZVORI:

24. <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Derrida> pristupljeno 10.7.2021.
25. <https://literariness.org/2016/03/22/deconstruction/> pristupljeno 10.7.2021.
26. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19238> pristupljeno 10.7.2021.
27. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58479> pristupljeno 14.7.2021.
28. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=14306> pristupljeno 15.7.2021.
29. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46585> pristupljeno 16.7.2021.
30. Spindler A., (1993) *Coming Apart*, članak iz *The New York Times*, New York;
e-izvor: <https://www.nytimes.com/1993/07/25/style/coming-apart.html> pristupljeno 6.8.2021.

31. <http://gallery.98bowery.com/2019/details-magazine-1990-03-mar-bill-cunninghams-123-page-international-fashion-reviews/>
32. Thurman J. (2005) *The misfit*, članak iz The New Yorker, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/07/04/the-misfit> pristupljeno 8.8.2021.
33. <https://shopdonttell.com/blogs/the-gone-library/the-origins-of-deconstructionism-in-modern-fashion> pristupljeno 8.8.2021.
34. Bannerman, S. (2018) Yohji Yamamoto, the Japanese Designer Who Redefined Avant-Garde Fashion, članak iz The Culture Trip <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/yohji-yamamoto-the-japanese-designer-who-redefined-avant-garde-fashion/> , pristupljeno 8.8.2021.
35. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/issey-miyake> pristupljeno 12.8.2021.
36. [Galliano says Brexit and populism threaten 'moral fibre of society' \(yahoo.com\)](#) pristupljeno 12.8.2021.
37. <https://www.mediamatic.net/en/page/126140/moulds-growing-on-fashion> pristupljeno 13.8.2021.

POPIS SLIKA:

- [1] <https://www.newyorker.com/books/second-read/what-jacques-derrida-understood-about-friendship> pristupljeno 10.8.2021.
- [2] <https://www.vogue.com/article/spring-2021-trends-deconstruction-trend-now-and-then> pristupljeno 10.7.2021.
- [3] <https://indie-mag.com/2018/10/hussein-chalayan-interview/> pristupljeno 16.7.2021.
- [4] <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/performance-art> pristupljeno 16.7.2021.

- [5] <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99> pristupljeno 3.8.2021.
- [6] <http://gallery.98bowery.com/2019/details-magazine-1990-03-mar-bill-cunninghams-123-page-international-fashion-reviews/> pristupljeno 3.8.2021
- [7] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771127> pristupljeno 5.8.2021.
- [8] <https://www.ngv.vic.gov.au/collecting-comme/rei-kawakubo-reframing-fashion/> pristupljeno 5.8.2021.
- [9] <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/art-and-design/comme-des-garcons-bump-dress/> pristupljeno 6.8.2021.
- [10] <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/yohji-yamamoto-the-japanese-designer-who-redefined-avant-garde-fashion/> pristupljeno 6.8.2021.
- [11] <https://uk.fashionnetwork.com/news/yohji-yamamoto-master-of-deconstruction,875160.html> pristupljeno 8.8.2021.
- [12] <https://uk.fashionnetwork.com/news/yohji-yamamoto-master-of-deconstruction,875160.html> pristupljeno 8.8.2021.
- [13] <https://collection.maas.museum/object/142953#&gid=1&pid=5> pristupljeno 8.8.2021.
- [14] <https://collection.maas.museum/object/142953#&gid=1&pid=5> pristupljeno 8.8.2021.
- [15] <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8881/how-the-antwerp-six-achieved-fashion-infamy> pristupljeno 9.8.2021.
- [16] <https://artsandculture.google.com/exhibit/2Afigiv2h2iaJw> pristupljeno 9.8.2021.
- [17] <https://theculturetrip.com/europe/belgium/articles/the-antwerp-six-belgium-s-most-influential-avant-garde-fashion-collective/> pristupljeno 10.8.2021.
- [18] <http://www.tedore.at/2016/11/in-short.html> pristupljeno 10.8.2021.
- [19] https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2018/01/walter-van-beirendonck-maw18.html pristupljeno 10.8.2021.

- [20] https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2018/01/walter-van-beirendonck-maw18.html pristupljeno 11.8.2021.
- [21] <https://www.crfashionbook.com/fashion/a36041473/martin-margiela-anti-fashion/> pristupljeno 11.8.2021.
- [22] [https://www.google.co.kr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.ch%2Fpin%2F560627853593490371%2F%3Famp_client_id%3DCLIENT_ID\(\)%26mweb_unauth_id%3D%7B%7Bdefault.session%7D%7D%26_url%3Dhttps%253A%252F%252Fwww.pinterest.ch%252Famp%252Fpin%252F560627853593490371%252F%26from_amp_pin_page%3Dtrue&psig=AOvVaw3_sVtyOs3QaXJW_Cv0jMbv&ust=1629151136864000&source=images&cd=vfe&ved=0CAgQjRxqFwoTCICd64iDtPICFQAAAAAdAAAAABAF](https://www.google.co.kr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.ch%2Fpin%2F560627853593490371%2F%3Famp_client_id%3DCLIENT_ID()%26mweb_unauth_id%3D%7B%7Bdefault.session%7D%7D%26_url%3Dhttps%253A%252F%252Fwww.pinterest.ch%252Famp%252Fpin%252F560627853593490371%252F%26from_amp_pin_page%3Dtrue&psig=AOvVaw3_sVtyOs3QaXJW_Cv0jMbv&ust=1629151136864000&source=images&cd=vfe&ved=0CAgQjRxqFwoTCICd64iDtPICFQAAAAAdAAAAABAF) pristupljeno 13.8.2021.
- [23] <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/maison-martin-margiela> pristupljeno 11.8.2021.
- [24] <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/maison-martin-margiela> pristupljeno 13.8.2021.
- [25] <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/maison-martin-margiela> pristupljeno 14.8.2021.