

Vizualni studiji i japanska dekonstrukcija u modi

Opančar, Karlo

Undergraduate thesis / Završni rad

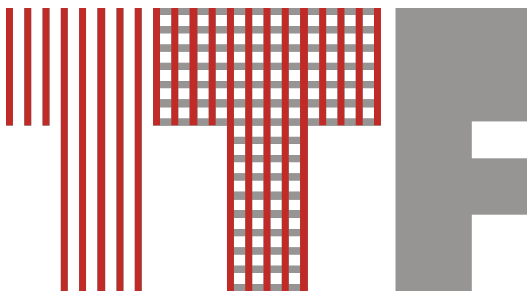
2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:291434>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO TEHNOLOŠKI FAKULTET
MODNI DIZAJN

ZAVRŠNI RAD

**VIZUALNI STUDIJI I JAPANSKA DEKONSTRUKCIJA
U MODI**

MENTOR:

izv. prof. dr. sc. Žarko Paić

STUDENT:

Karlo Opančar, 9798

Zagreb, rujan 2018.

SAŽETAK

Ideja iza ovog Završnog rada pod nazivom „*Vizualni studiji i japanska dekonstrukcija u modi*“, je predstaviti relativno novu disciplinu u polju vizualnosti koja otvara pitanja i nudi rješenja na problematiku analize suvremenih vizualnih iskaza kroz interdisciplinarnu metodologiju u kojoj se koriste paradigme poput povijesti umjetnosti, semiotike, filmologije, filozofije, sociologije, psihoanalize, intermedijalne naratologije, rodnih studija i sličnih disciplina koje su proizašle iz poststrukturalizma. Riječ je o *vizualnim studijima* koje ću u nastavku teksta nastojati pojasniti kroz tumačenja W.J.T. Mitchella i Centra za vizualne studije iz Zagreba, te koristiti kao metodu analize kako bi razotkrio što pojam *japanska dekonstrukcija u modi* predstavlja. Kao analitički alat koristiti ću samu filozofiju dekonstrukcije Jacquesa Derridae, definirati njeno značenje, zatim njenu primjenu, koja se prvotno afirmira kao filozofski pravac no kasnije širi na razna područja ljudskog stvaralaštva pa tako i na modu, prikazati na radu japanskih dizajnera Issey Miyakea, Rei Kawakubo i Yohji Yamamota. Prije svega za potpuno razumijevanje problematike kojom se bavim u radu pojasniti ću pojmove koji u svijet vizualnosti unose značajne promjene te zbog kojih je potrebno napraviti svojevrsan zaokret u samoj epistemologiji vizualnosti, a to su *pictorial turn* ili „slikovni obrat“ i *iconic turn* ili „ikonički obrat“. U nastavku teksta na primjeru rada belgijskog modnog dizajnera Martin Margiele ukazati ću na koji je način *japanska revolucija u modi* kako ju naziva teoretičarka mode Yuniya Kawamura oblikovala suvremenu modu i tijelo.

Ključne riječi: *vizualni studiji, slikovni zaokret, dekonstrukcija, japanska dekonstrukcija u modi, suvremena moda i tijelo*

SADRŽAJ

1. UVOD	4
2. VIZUALNI STUDIJI	5
2.1 Problem slike	5
2.1.1 Pojam slikovnosti	6
2.1.2 Povijest slike	7
2.2 Slikovni zaokret	9
2.3 Interdisciplinarna metodologija	11
3. DEKONSTRUKCIJA	13
4. JAPANSKA DEKONSTRUKCIJA U MODI	17
4.1 Japanska revolucija u modi: Miyake, Kawakubo, Yamamoto	18
4.2 Japanska dekonstrukcija tijela	25
5. SUVREMENA DEKONSTRUKCIJA U MODI	30
5.1 Maison Martin Margiela	31
6. ZAKLJUČAK	37
7. LITERATURA	39

1. UVOD

Život u 21. stoljeću donosi nekad nezamislive inovacije i samo nagovještaj onoga što našu civilizaciju očekuje u budućnosti. Objektivno sagledavajući odnos prošlosti i sadašnjosti, te na bazi sadašnjosti predviđajući budućnost možemo reći da je započelo novo doba koje je zahvatilo cjelokupno područje vizualnosti i način na koji percipiramo sve ono što nas okružuje. Očigledne novine i promjene koje su prethodile postavile su zahtjev za nove teorijske pristupe u području vizualnosti pomoću kojih ćemo dobiti bolji uvid u razumijevanje pojma i ideja umjetnosti u suvremeno doba.

Pojam slike koji je privlačio mislioce od pamtivijeka sada više nego ikad biva stavljen u središte pozornosti teoretičara i kritičara modernog doba. Opće je poznato kako epohe imaju svoja viđenja umjetnosti; time postaje evidentno da povijesni slijed teorija slike reflektira spomenute promjene nastale u umjetnosti unutar određene epohe. Novo doba postavlja zahtjev za novim teorijama slike za što su temeljne kriterije za razumijevanje problematike ikoničke razlike i slikovnog zaokreta postavili vizualni studiji (visual studies) i znanost o slici (Bildwissenschaft) polazeći od ideje da je danas područje vizualnog jednakopravno i da je svaki kritički stav spram slike jednakopravan te kao takav zaslužuje da se njime pozabavimo, bez obzira o kojem predmetu, artefaktu ili pojavi je riječ. Na taj način dolazimo do konstatacije kako je potreban svojevrsan rez od antologijske podijele koju je zastupala povijest umjetnosti dijeleći vizualne artefakte na djela „visoke” i „niske” kulture. Vizualnom spektaklu današnjice nakon slikovnog obrata potreban je novi metodološki pristup udaljen od tradicionalne znanstvene paradigme u kojemu će povijest umjetnosti biti samo jedna među jednakim metodama analize slike. Novi interdisciplinarni pristup povezuje tako široko područje shvaćanja pojma vizualnosti danas, od povijesti umjetnosti do popularne kulture, filma, televizije, i reklamne industrije do novih medija, multimedijske i konceptualne prakse u umjetnosti, fotografije, dizajna, performansa i mode.

Putem razumijevanja i poznavanja slika dobiti ćemo nove upute za razotkrivanje suvremene teorije mode. Iz toga se da zaključiti da istraživanjem slike dolazimo do razumijevanja kako modnog dizajna tako i dizajna tijela.

Moda nekad sustavno podcjenjivana te smatrana proizvodom luksuza danas nakon prelaska iz modernizma u postmodernizam ima vlastiti zaokret u očima filozofa, teoretičara i kritičara koji vide modu kao refleksiju svijeta u kojem živimo.

Pojavom novih termina poput destrukcije, deformacije, transformacije i dekonstrukcije, moda u postmodernizmu dobiva novi identitet. Posljedica je to rada novih dizajnera koji modi pristupaju na netradicionalan način. Pitanjima tko su ti inovatori, na koji način su ostvarili novine, te što su one donijele kao i o samoj metodi analize potrebne za razumijevanje njihova rada pozabaviti ću se u poglavljima koja slijede.

2. VIZUALNI STUDIJI

2.1 Problem slike

Kako bi uopće mogli pristupiti problematici kojom se bave *vizualni studiji* potrebno je postaviti bar temeljne odrednice za razumijevanje kompleksne problematike slike postavljanjem pitanja: što je problematika slike danas, što podrazumijevamo pod pojmom slikovnosti, te kako se pojam slike povijesno shvaćao i mijenjao?

„Ako je danas jednostavnije postaviti pitanje što su slike, to ne znači da su one izgubile moć nad nama, i sigurno ne zato jer posve shvaćamo njihovu narav. Svakidašnja je stvar u kulturnoj kritici da slike u našem svijetu imaju moć kakva je bila nezamisliva drevnim idolopoklonicima“ (Mitchell 2009: 17).

Široko semantičko područje označavanja koje se smjestilo u jednom pojmu »slika« upućuje primarno na nedostatnost jezika, koji je objedinjavanjem tako širokih razlika unutar samog pojma prikrio važne dimenzije značenja. Kod pristupanja samom pojmu slike valja istaknuti da je ono što nazivamo slikom imenovano jezikom, i da ono ima različite definicije u različitim govornim područjima (Martinis 2018: 108). Problem nastaje kada pokušamo svesti slike na samoobjašnju formu jezika. Moderna kritika postavljala je problem slike odmah iza problema jezika no to ne znači da će zagonetke slike biti lako riješene prisustvom velikih umova. „Jezik i slikovnost za modernu su kritiku postali enigme, problemi što ih treba objasniti, zatvori koji razumijevanje skrivaju od svijeta“ (Mitchell 2009: 18). Svaka slika koja prati riječ nema vlastitu mogućnost iskazivanja smisla osim kao nešto puko ukazujuće, neizgovorivo i neiskazivo. Čovjek kao umno biće ima mogućnost govora. Već je prvim činom postavljanja moći govora

kao jezika postavljena i granica u onome što jezik može iskazati. Samom činjenicom da se slika podvrgava pravilima jezika i njegovim ograničenjima ona ima mogućnost nekog drugačijeg govora u konceptu neodređenosti horizonta i viška imaginarnog čak i u slikama suvremenog digitalnog okruženja (Paić 2008: 37).

2.1.1 Pojam slikovnosti

Problematiku slike bolje ćemo razumjeti sagledavanjem fenomena slikovnosti odnosno razumijevanjem na što se pojam slike odnosi. „Dvije stvari odmah bi trebale privući pozornost onih koji žele baciti sveobuhvatan pogled na fenomen pod imenom slikovnost. Prva je široko mnoštvo pojmova što ih se označuje tim pojmom. Govorimo o slikama, kipovima, optičkim iluzijama, kartama, dijagramima, snovima, priviđanjima, prizorima, projekcijama, pjesmama, primjerima, sjećanjima, čak idejama kao slikama, pa bi već sama raznolikost ovog popisa onemogućila sustavno, jedinstveno razumijevanje. Drugo je što bi nas moglo iznenaditi da, iako za sve te stvari rabimo pojam »slika« to ne znači nužno da one imaju nešto zajedničko. Bilo bi bolje početi razmišljati o slikama kao rasprostranjenoj obitelji koja je putovala u vremenu i prostoru i u tom procesu doživjela duboke promjene“ (Mitchell 2009: 19). Slike se tako dijele kao obiteljsko stablo u kojem se uspostavlja neka vrsta geneze čiji cilj uspostave nije sveobuhvatna definicija slike već uvid u mjesta razdvajanja diskursa. Slike su posložene u pet kategorija s potkategorijama koje čine: grafičke (slike, kipovi, crteži), optičke (ogledala, projekcije, pojave), opazajne (osjetni podaci, »vrste«), mentalne (snovi, sjećanja, ideje, fantazme) i verbalne (metafore, opisi). Svaka grana obiteljskog stabla slike predstavlja tip crteža koji je od bitne važnosti kao predmet promatranja određenih intelektualnih disciplina kao što su psihologija, epistemologija, filozofija, povijest umjetnosti, književna kritika itd. U kategorizaciji se uspostavlja znamenita razlika između slika koje su stvarne odnosno realne, a to su grafičke i optičke, i onih koje su nestvarne odnosno metaforične, a to su mentalne i verbalne. Glavna razlika postavlja se u tome što grafičke i optičke slike su razumljivije i odaju jasniju opipljiviju ideju, recimo apstraktne slike ili nereprezentacijska platna koje nisu nužno istinske slike već se nalaze u javnom objektivnom prostoru, za razliku od mentalnih i verbalnih koje nisu provjerljive nego su rezultat osobnog misaonog procesa poput onog koji nastaje čitanjem knjige ili slušanjem glazbe čime se stvaraju misaone vizualne slike koje su individualnog karaktera i koje nisu opipljive. Mentalne i verbalne slike nisu isključivo vizualne već uključuju sva

osjetila, tako mogu predstavljati neke apstraktne ideje poput pravde ili zla (Mitchell 2009: 19-23). „Podjela slika prema stabilnosti i trajnosti izdvaja mentalne i verbalne slike iz ove obitelji, kao slike koje su prisutne kod svakoga ali nisu posve »dokazive«; mentalne i verbalne slike naime značajno ovise o subjektivnom doživljaju »promatrača«, tj. čitatelja, premda Mitchell ukazuje na to da i »prave« slike ovise o promatraču, tj. da ne postoji univerzalan doživljaj“ (Martinis 2018: 110). Pojam mentalne i verbalne slike postaje preokupacijom mnogih teoretičara koji ili potvrđuju ili odbacuju njihovo postojanje i izjednačavanje sa slikom, što je povod sukoba modernih teorija uma.

2.1.2 Povijest slike

Opće je poznato kako epohe imaju svoja viđenja umjetnosti; time postaje evidentno da povijesni slijed teorija slike reflektira spomenute promjene nastale u umjetnosti unutar određene epohe. „U tradiciji zapadnjačke filozofije još se i prije Platona slikom označavalo ono odslikano ili preslikano. Slika je izvorno bila odslik ili nalikovina (eikon) neke već prisutne realnosti bogova, bića i stvari. Slika nekog boga ili mitskoga heroja u kipu, na keramici u hramu prikazuje živu prisutnost božanskoga. Slika ne prikazuje nešto odsutno, nego je živa prisutnost lika božanskoga i polubožanskoga u mitsko–kultnoj umjetnosti Grka. Stoga je slika mimetičko posredovanje božanskoga i ljudskoga u svijetu kao horizontu otvorenosti. Slika odslikava nešto već unaprijed postojeće, bilo ono realno ili irealno, zamišljeno ili nezamislivo“ (Paić 2008: 38). Ideja slike kao mimezis koja zrcali prirodu i tako se prikazuje čovjeku kao ideja izvornog oblika predstavljena u nekom prirodnom, božanskom ili ljudskom liku postaje manje vrijedna od njegova izvornog oblika. „Za Platona ona predstavlja puku osjetilnost, pomoću osjetila doživljavamo izgled (*eidos*) nekog bića. Riječ slika (eikon, icon, Bild, image/picture, imago) danas ima mnogo značenja. Kad se vraćamo izvornome razumijevanju slike u Platona i neoplatonizma, tada je potrebno prethodno kazati da se riječju slika upućuje na djelo slikarstva ili njegov nadomjestak, zrcalnu sliku nekog predmeta i mimetički sadržaj bića u umjetničkome posredovanju ideja i oblika stvari“ (Paić 2008: 38). Mimetičko-reprezentacionalistička koncepcija slike tek će dobiti na značaju u srednjem vijeku uvođenjem perspektive, površine i dubine prikaza, istine i imaginacijske sposobnosti prikaza religijske tematike. U srednjem vijeku dakle dolazi do stanovitog prijelaza iz mimetičkog u reprezentacijsko već u samom nazivu za sliku. Jezik srednjeg vijeka rabi izraz *imago* što je prijevod grčke riječi *etikon*, koji u svom

podrijetlu upućuje na nešto drugo. Uz *imago* pojavljuje se i naziv *icon* koji se odnose na moć zamišljanja subjekta kao stvaratelja i moć zamišljanja objekta kao onog stvorenog ljudskom moći imaginacije. Konceptija slike u srednjem vijeku biti će povod sukoba koji će se svesti na dvije struje jednu koju će činiti ikonoklasti i drugu koju će činiti ikonofili, a predmet sukoba biti će oko prikazivanja božanskog kao puke slike koja odslikava njegovu zamišljenu (imaginarnu) tjelesnu egzistenciju. Formirati će se tako dvije vrste vizualne prisutnosti reprezentacije slike; prva je imaginarna prisutnost i reprezentacija slike, druga je virtualna prisutnost i reprezentacija slike. Možemo uvidjeti jasnu razliku između mimetičke i reprezentacijske koncepcije slike i u samom prikazu; prikaz kulturno-magijskog koje nije samo prisutno u umjetnosti starih Grka već i drugih povijesnih naroda označava prisutnost lika na kojega se slika odnosi, dok u reprezentacijskom slika odnosi na prisutnost onog neprisutnog. Razlika u konačnici različite koncepcije slike nastaje u razlici dvaju svjetonazora i dvaju pristupa umjetnosti (Paić 2008: 39-41). Tehnička slika je posljednji preobražaj u povijesnosti slike. U razdoblju moderne umjetnosti pojam stvaranja zadobiva attribute autonomnosti (samozakonodavnosti) gdje umjetnici stvaraju samopokretački. Tehnička slika proizvodi novu realnost; ona ništa ne pokreće niti nešto predstavlja s toga je izvan mimetičko-representacijskog modela. Prelaskom u novo doba doživljavamo i prijelaz poimanja paradigme slike koja nastaje krizom samog pojma referencije na realno. 70-ih godina 20-og stoljeća dolazi do nastanka nove situacije, tzv. kraj analognog razdoblja u proizvodnji i reprodukciji slike i ulazak u digitalno doba. Umjetnost u digitalno doba počiva na slici koja više ne odgovara istini tog svijeta, već je takva slika s onu stranu pojmova istine i laži, zbilje i fikcije, ovostranog i onostranog, lijepoga i ružnoga, estetskoga i etičkoga. To je virtualna umjetnost vizualizacije slike bez svijeta (Paić 2008: 48-50).

Područje umjetnosti još od početka 20. stoljeća pokazuje se kao laboratorij u kojemu su se pretpostavke umjetnosti, njezini elementi, pravila prikazivanja i mogući sadržaji podvrgavali svojevrsnom eksperimentu, kako bi rekao Marcel Duchamp »nagrizajućoj« provjeri. Tako se slika temeljito preobrazila, a eksplozivno su se umnožili oblici prikazivanja. Slika je bila ograničena, komponirana i na sebe koncentrirana, no sada se pojavljuje kao objekt, kao *shaped canvas*, kao instalacija, kao konceptualna umjetnost, kao performans i sl. (Purgar 2009: 19).

2.2 Slikovni zaokret

„Od slike kao odslika ili preslike realnoga (Ab–bild), slike kao reprezentacije forme i materije onoga realnog do slike kao komunikativnoga medija koji ne odslikava, preslikava niti više predstavlja i prikazuje nešto samorazumljivo realno, nego generira novu realnost medijalno–komunikativno vodi povijesni put redukcije i oslobađanja slike od nečega njoj nadređenoga—ideje, Boga, jezika, govora, pisma—u posvemašnju vizualizaciju svijeta“ (Paić 2008: 51).

Povijest slike prate promjene nastale raznim prevratima, otkrićima, mijenjanjem društvenih paradigmi, i zaokretima. Premještanje interesa za sliku od korisnika prema proizvođaču neizbježno vodi prema novim uvidima, kako spram vizualnosti kao društvenoj činjenici tako i fiziologiji percepcije novih medija nastalih tehnološkim napretkom s jedne strane te nezasićenom ljudskom potrebom za novim vizualnim podražajima s druge strane. Promjena odnosa spram slike u postmodernom dobu odnosila se na promjenu u poimanju logocentrične paradigme (vladavine jezika), zbog toga danas govorimo o slikovnom obratu (W.J.T Mitchell) te ikoničkom obratu (Gottfried Boehm) (Martinis 2018: 110). *Pictorial turn* ili „slikovni obrat“ pojam je koji se pojavljuje 1992. godine u danas već kanonskom tekstu američkog časopisa *Art-forum* gdje autor W.J.T Mitchell vidi zaokret prema slici kao nešto što uvodi nestabilnost i nelagodu u kulturu kojom je vladao jezik. Mitchell govori kako *pictorial turn* nije (samo) pojam kojim označavamo dominaciju ili novu osjetljivost na ikoničke sadržaje u suvremenim postkapitalističkim društvima, nego ponajprije nova dijalektika slike i teksta s onu stranu tradicionalne ikonologije i tumačenja slikovnih sadržaja metaforama jezika (Purgar 2009: XI). Gottfried Boehm povratak slika koji se zbiva na raznim razinama nazvati će *iconic turn* ili „ikonički obrat“, taj naziv poveziv je sa analogijom 60-ih godina nazivanom *linguistic turn* ili „lingvistički obrat“ (Purgar 2009: 4). Za Boehma ikonički obrat nije u opoziciji prema lingvističkom nego mu je svojevrsan nasljednik; argumentira kako su slike (u obliku metafora) oduvijek obitavale u jeziku, da se jezik ne odnosi prema pojmovima kao slike prema svojim objektima, i da danas više nego ikada ranije svjedočimo radikalnoj sumnji u referencijalni odnos čovjeka prema svijetu. Nakon promjene u logocentričnom sustavu koji je rezultirao sužavanjem pojma *logos*, Boehm promjenu paradigme zaokreta prema slici vidi u razumijevanju slike kao *logosa*. Prisustvo metafora kao dijela jezika ide u prilog tezi, a modernu

umjetnost izdvaja kao primjer promijenjenog razumijevanja slike za koju navodi da zbog umnogostručavanja načina prikaza i stapanja mogućnosti oblikovanja daje slici posvudašnju prisutnost koja nije bila moguća u mimetičko-reprezentacijskom modelu. Pristup slikama ostvaruje se sagledavanjem razlike koju Boehm naziva „ikonička razlika“ (Martinis 2018: 111-112).

Zaokret prema slici nije nikakav konkretan događaj, i kod Mitchella i kod Boehma radi se o procesu. Razlika je u tome što je kod Boehma proces znatno dulji; njegov *iconic turn* nastaje promjenom shvaćanja umjetnosti predmodernizma i modernizma. S toga za Boehma „ikonički obrat“ počinje već sa impresionistima, gdje se glavna ideja predstavlja u odnosu spram slike kao samostalnog objekta koji više ne odgovara stvarnosti već ima svoj vlastiti entitet. To je zapravo taj zaokret prema autonomiji slike, prema autonomiji gledanja u kojemu slika ima svoj vlastiti život. Boehm sagledava nastale promjene iz povijesne perspektive, a razlog tomu je konstatacija da ne postoji ništa što nema svoju povijest. Pomalo paradoksalno Boehmovo teoriji nedostaje taj element preokreta u paradigmi koje će rezultirati početkom nove; dakle ikonički obrat je za Boehma proces koji je zasigurno započeo no ne znamo da li je završio, da li još uvijek traje i koliko dugo će trajati. Kod Mitchella je situacija nešto drugačija, iako obojica polaze od sličnih premisa. Oni dijele mišljenje o tome kako dolazi do slikovnog zaokreta, i kod jednog i kod drugog radi se konstataciji prevlasti jezika nad slikom nakon čega slijedi spoznaja da jezik nije samo lingvističko sredstvo sporazumijevanja, već ono funkcionira kao niz metafora odnosno slikovnih prispodoba gdje je pojam asociran s individualnom mentalnom projekcijom asociranom nečim čime smo se već upoznali. Obojica, dakle smatraju metaforičnost jezika tj. slikovitost jezika jedan od preduvjeta za slikovni obrat, no Mitchell radi jednu veliku distinkciju, on u svoj pictorial turn ugrađuje svijest o preokretu paradigme; dakle da bismo analizirali slike uopće ne trebamo model ikonologije kao eksponenta jezika kojim se povjesničari umjetnosti koriste već stoljeće i pol. Za potrebe suvremenog doba biti će potrebno rekonstruirati klasični ikonologiju i predložiti novu.¹

¹ Izvor: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/suvremena-umjetnost-napustila-je-domenu-povijesti-umjetnosti-20131028>

2.3 Interdisciplinarna metodologija

Promicatelj vizualne kulture kao generalne kulture novog doba W.J.T Mitchell tvrdi da njegova ideja iza pictorial turna nije napuštanje paradigme jezika nego upravo suprotno ideja je obogaćivanje jezika kroz prodor slikovne paradigme. Ideje koje zastupa Mitchell rezultirati će interdisciplinarnom hermeneutikom novog vremena—*vizualnim studijima*.

Psihoanalitičkim pristupom Mitchell sugerira da do prave promjene paradigme dolazi ne zato što »ja gledam tebe, drugoga ili drugo« nego zato što »ti gledaš mene« odnosno ja postojem slikom koju gleda netko drugi. Ova konstatacija je važna i kao implikacija vizualne analize i kao uvid da su slike i tehnike promatranja slike u neraskidivoj vezi, a ponajprije kao odrednica u utvrđivanju metode. Kada bi promatrali sliku kao narativ tumačen ikonografskim modelom ostali bi na dvodimenzionalnom planu slike. Psihoanaliza, semiotika i kasnije filmologija ukazale su vizualnim studijima kako je potrebno stvoriti disciplinu s drugačijim pogledom na sliku. Za razliku od većine humanističkih znanosti vizualni studiji imaju potencijal stvarati nove objekte analitičkog interesa koji ne moraju biti unaprijed poznati. Oni preuzimaju dijelove specifičnih znanja znanstvenih disciplina s kojima dolaze u kontakt s toga kada bi ih i smatrali samostalnom disciplinom oni ne posjeduju vlastitu metodologiju analize koja bi ih razlikovala od drugih disciplina. Oni su kritička i problemska nadopuna s obzirom na nova znanja i nove medije koji se u civilizaciji slike ubrzano razvijaju. Vizualni studiji su fleksibilna znanstvena metoda koju možemo prilagoditi konkretnom objektu našeg znanstvenog interesa. S toga za vizualne studije možemo reći da su ne-disciplinarni ili interdisciplinarni. Za Mitchella nedisciplinarnost je posljedica preokreta u epistemologiji tj. potrebe za znanjem i potrebe za drugačijim znanjem u slici (Purgar 2009: VIII-X). Dakle vizualni studiji nisu zasebna disciplina oni svoju teoriju grade na postojećim disciplinama; nemaju vlastitu ideologiju ili vlastiti politički cilj. Oni polaze od činjenice da je danas kompletno područje vizualnog ravnopravno i da je svaki kritički stav spram problematiki slike jednakopravan i da jednako zaslužuje da se njime pozabavimo bez obzira o kojem predmetu, artefaktu, ili pojavi je riječ. Ne možemo zanemariti ulogu povijesti umjetnosti i način na koji ona primjenjuje ikonologiju u vlastitim disciplinama, upravo nadilaženje odnosa povijesno-umjetničke struke i ikonologije otvara mogućnost pristupa slici u promijenjenim uvjetima slikovnog zaokreta (Purgar 2009: XV).

Vizualni studiji ne odmjenjuju povijest umjetnosti, oni su sasvim druga disciplina. Potrebno je razjasniti kako povijest umjetnosti obuhvata povijest umjetnosti od antike, odnosno od prehistorije do danas, no kako njemački teoretičar Hans Belting tvrdi u svojoj knjizi *Kraj povijesti umjetnosti* takva vrsta umjetnosti je definitivno završila. Povijest umjetnosti bi trebala obuhvaćati razdoblja do kraja 19. stoljeća, odnosno do pojave Duchampa čija djela poput *In Advance of the Broken Arm* ili *Fountain* ne samo da su „prevratnička“ odnosno ona koja dokidaju dotadašnju povijest umjetnosti i započinju novu povijest—povijest suvremenosti, već su prihvaćana kao umjetnička djela; s tim nastaje i novi pojam umjetnosti koji je potrebno zasebno proučavati.

Konceptualnu umjetnost nije moguće proučavati na isti način kao renesansnu umjetnost, jednostavno nemaju ništa jedna s drugom. Konceptualizam namjerno stvara prekid, dakle ne samo da radikalno mijenja umjetnost već i radikalno mijenja naše poimanje umjetnosti. Time analizi djela konceptualne umjetnosti nije moguće pristupiti klasičnom ikonologijskom metodom kojom smo pristupali djelima do radikalnog prekida. Tako dolazimo do konstatacije kako je potreban svojevrsan rez od antologijske podijele koju je zastupala povijest umjetnosti dijeleći vizualne artefakte na djela “visoke” i “niske” kulture. Vizualnom spektaklu današnjice nakon slikovnog obrata potreban je novi metodološki pristup udaljen od tradicionalne znanstvene paradigme u kojemu će povijest umjetnosti biti samo jedna među jednakim metodama analize slike. U interdisciplinarnoj metodologiji vizualnih studija, za koju možemo reći i da je multidisciplinarna, nalaze i paradigme poput semiotike, filmologije, filozofije, sociologije, psihoanalize, intermedijalne naratologije, rodnih studija i sličnih disciplina koje su proizašle iz poststrukturalizma, koje povezuju široko područje shvaćanja pojma vizualnosti danas, od povijesti umjetnosti do popularne kulture, filma, televizije, i reklamne industrije do novih medija, multimedijske i konceptualne prakse u umjetnosti, fotografije, dizajna, performansa i mode.²

² Izvor: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/suvremena-umjetnost-napustila-je-domenu-povijesti-umjetnosti-20131028>

3. DEKONSTRUKCIJA

Pojam dekonstrukcije kao filozofskog smjera nastaje 70-ih godina prošlog stoljeća djelom *De la grammatologie* ili „O gramatologiji“ francuskog filozofa Jacquesa Derrida (slika 1). Iako prvotno filozofski smjer dekonstrukcija se popularizira te širi na područja literature, filma, slikarstva, arhitekture, mode, te cjelokupnog područja dizajna.



Slika 1. Jacques Derrida³

Derrida prethodno 60-ih godina objavljuje dvije važne i utjecajne knjige: „Glas i fenomen“ (*La voix et le phénomène*), te „Pisanje i razlika“ (*L'écriture et la différence*). *Écriture* se prevodi kao pismo ali i kao čin i proces pisanja. Pisanje je kao predmet Derrida ekstenzivno obradio u knjizi „O gramatologiji“ u kojoj pojašnjava kako pisanje za sobom povlači golemu mrežu de Saussureove lingvistike, strukturalizma, fenomenologije, Rousseaua, Platona itd. Ono što se na prvi pogled čini kao model dekonstrukcijskog manirizma, obrtanje hijerarhijski strukturirane binarne opozicije koja je u ovome slučaju par *pismo-govor* zapravo je gesta usmjerena dovođenju hijerarhije i same njene mogućnosti u pitanje svojevrtnim izjednačavanjem epistemološkog i ontološkog statusa pisma i govora. Derridaino inzistiranje na pismu nije pokušaj da se pismu pridoda položaj izvornosti, unutrašnjosti, položaj transcendentnog označenog, položaj za koji Derrida tvrdi da je bio povlastica govora u metafizici Zapada, već pokušaj da se suspendira mogućnost hijerarhije, ili da se svijesti razotkrije autosubverzija skrivena u takvoj hijerarhiji. Smatra kako je suština pisanja emancipiranje značenja u odnosu na svako aktualno područje percepcije.

³ Izvor: <https://s-usih.org/2015/12/jacques-derrida-what-a-difference-an-a-makes/>

Drugi dio naslova, *razlika*, usko je vezan za drugi važan kompleks, *différance*, koji je modifikacija francuskog glagola *différer*, a u sebi sadrži dva značenja, razlikovati i odgoditi. U toj modifikaciji glas „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, vremensku kao i prostornu, i na prastaru tezu o pismu općenito kao reprezentantu prostorno i vremenski neprisutnog. Tim slojevima višeznačnosti i neodlučnosti pridružuje se dvoznačnost nastavka –ance, koji istovremeno može tvoriti i pasivni i aktivni oblik. Kao odgoda vlastite definicije koja time postaje nešto što se opire biti uključeno u klasično definirane odnose jezika, *différance* nije ni riječ ni koncept. Grafem se pretvara u filozofem i između ostalog postaje radikalizacija de Saussureove strukturalne lingvistike, detaljnije provedene u knizi „O gramatologiji“, i otpor kategorizaciji unutar okvira metafizike prezencije. Derridina kritika strukturalizma nije nipošto jednostavno odbacivanje strukturalizma, nego upozoravanje na logocentrizam sadržan u zbirci de Saussurea zvanj *Cours de linguistique générale* ili „Općem tečaju“, tj. na problematičnost favoriziranja sinkronijske strukture (Klobučar 2007: 185-186).

Umjesto definirajući dekonstrukciju kao metodologiju, analitičku metodu ili kritiku, Derrida ostavlja dekonstrukciju nedefiniranom, tako ona predstavlja više radnju čitanja teksta koja nam ukazuje da tekst nije diskretna cjelina i otvara mogućnosti više od jedne interpretacije teksta koje su vrlo često u sukobu. Neovisno o kontekstu dekonstrukcija se pokazuje kao sistematski karakter dekonstruktivnog čitanja u kojemu se dovode u pitanje i promišljanje niz termina na osnovu binarnih opozicija kao što su subjekt – objekt, prirode – kulture, prisutnosti – odsutnosti, unutarne – vanjsko, koji su elementi metafizičke hijerarhije. Ono što Derrida želi istaknuti je da je jezik uvelike subjektivan što znači da se razlikuje od čitatelja do čitatelja, te ovisi o povijesno-vremenskom razmaku, tako da ni ne može postojati apsolutna istina u teoriji, filozofiji, ili institucijama.

Pojam *dekonstrukcije* je svojevrsno povezan s pojmom *destrukcije* njemačkog filozofa Martina Heideggera. Poveznica je u skretanju pažnje na ono što je obično neprimijećeno, nepromišljeno, neizrečeno, na način da podsjeća na autentičan doživljaj onog izvornog. I dekonstrukcija i destrukcija teže zajedničkom cilju, a on je miniranje svih slojeva metafizike koji su stoljećima dominirali filozofijom. Dekonstrukcija u primjeni nikada

ne pronalazi svoj kraj, već je otvoren i kompleksan postupak. Derrida objašnjava kako se dekonstrukcija dotiče određenih društvenih i političkih struktura, nailazeći na otpor i svrgavajući institucije prilikom toga. On misli kako se i u umjetničkim oblicima i u arhitekturi uspješno dekonstruiraju tradicionalne vrijednosti bile one teorijske, filozofske, kulturalne. Derrida smatra kako se moraju premjestiti čvrsto etablirane strukture, ne samo u materijalnom smislu, već i u onom kulturnom, pedagoškom, političkom i ekonomskom. Prema tome dekonstrukcija se bavi već postavljenim tvrdnjama, no koncentrirana na sve ono što te tvrdnje nisu uspjele iskazati, zanemariti i negirati, dakle njen fokus je ono neizrečeno. S toga dekonstrukcija se ovisno o objektu proučavanja, bilo da se radi o književnosti, slikarstvu, arhitekturi ili modi, primjenjuje na različit način; time ona nije univerzalna metoda već se prilagođava odgovarajućem kontekstu. Bilo da se radi o govoru, tekstu ili vizualnosti možemo pronaći i prepoznati zastupljenu hijerarhiju u jeziku i u našoj svijesti koju je teško raspoznati. Zadaća dekonstrukcije je pronaći i preispitati autoritativnu hijerarhiju te na taj način otkriti da li postoje nove mogućnosti značenja. Između već ustaljenih binarnih opozicija dekonstrukcija želi preispitati i neke druge, kao što su „jezik – misao“, „praksa – teorija“, „književnost – kritika“ „označitelj – označeno“ i sl. (Loscialpo 2009: 13-15).

Desetljećima koja su slijedila ideje dekonstrukcije imale su snažan utjecaj na raznovrsna područja ljudskog stvaralaštva, kako na književnost, arhitekturu, grafički dizajn, nove medije, film i modni dizajn, tako i na teoretičare, kritičare i filozofe suvremenog doba.

Dekonstrukcijom slike razumije se na analogan način ideja filozofske dekonstrukcije u jeziku. Teoretičari slikovnog zaokreta dekonstrukciju vide kao metodu rastavljanja i razlaganja razlike između onoga što se u slici nalazi kao preostatak ili vladavine jedne tradicije reduciranja slike na funkciju ili znak nečeg što ima dublje značenje od samo puko slikovno realnog. Početna pretpostavka dekonstrukcije slike u digitalnom dobu je vladavina kulture kao slike nad kulturom kao tekstom koji je tom dobu prethodio. Pojam same slike održao se do danas, promijenjeni su samo pojmovi i kategorije kojima označavamo što slika jest, primjerice u virtualnoj umjetnosti treba govoriti o uronjenosti (*imerziji*) slike, a ne simbolično odnosno onom što ona prikazuje.

Derrida se u svojoj metodi dekonstrukcije metafizike nužno mora usredotočiti na upisivanje traga kao teksta i slike. Zagonetka slika nije samo njen mistični trag koji od mitske i religijske umjetnosti preostaje i u djelima moderne i suvremene umjetnosti,

ovdje je posrijedi nešto drugo od tradicionalnog razumijevanja mističnosti; odgonetnuti zagonetku značilo bi unaprijed pretpostaviti da je umjetnost ili zagonetka smisao bitka ili da je smisao bitka zagonetka. Derrida je otvorio problem tradicionalno gledajući o ontologijskom statusu i funkciji slike kao području bitka onog imaginarnog. Slike se više ne odnose na neku postavljenu realnost izvanjskog ili unutarnjeg svijeta, već se slike odnose jedna na drugu stvarajući tako zatvoreni semiotički krug koji određuje suvremenu kulturu i umjetnost slike.

Shvatimo li dekonstrukciju kao alat koji će nam služiti kao uvođenje razlike između onoga što se govorom pokazuje, jezikom iskazuje, te pismom tekstualno artikulira nalazimo se u situaciji koja je gotovo posvuda primjenjiva, s tim da metoda jednog mišljenja koristi se u svim društvenim i humanističkim znanostima, bez propitivanja njezinih poteškoća odnosno bez kritičke dekonstrukcije samog pojma dekonstrukcije. S toga dekonstrukcija nije samo metoda tumačenja tekstova metafizičke tradicije, već putokaz drukčijem koraku iz teksta u ono pred-tekstualno (Paić 2008: 52-55).

Jednako kao njena primjenu u filozofskoj ili arhitektonskoj praksi, dekonstrukcija u modi generirati će novu konstrukciju i mogućnosti, te preispitati tradicionalna shvaćanja kako bi uvidjeli ono *nevidljivo*; time potkopavajući parametre koji određuju što je „visoka“ i „niska“ moda. Dizajneri proizlaze sa novim skulpturalnim modnim siluetama koje se za Zapadnu tradiciju doimaju kaotično, a kaos odlikuje nesavršenost i nedovršenost odjevnih predmeta, premještanje ušitaka, spajanje nespojivog, rupe, asimetrija, voluminoznost, multifunkcionalnost, monokromatske boje, grubi materijali, *unisex* odjevni predmeti bez rodnog identiteta. Time su prikazali snažan pokret otpora i privukli veliku pažnju svjetskih medija koji na svojim naslovnicama njihov rad nazivaju *anti-modom*, dok iz suvremenog pogleda njihov rad možemo nazvati *prevratničkim*.

U početku, neobuzdan *second hand* izgled njihovih kreacija potaknuo je neke novinare da ga opisuju kao „*post-punk*“ ili „*grunge*“. Ipak, razornost njihovog rada nije bila samo u dokidanju odnosa s ustaljenom strukturom određenih odjevnih predmeta, već u odricanju njene dovršenosti, dodavanju i oduzimanju, a prije svega preispitivanju funkcije i značenja samog odjevnog predmeta. Tako su postavili platformu za promišljanja koja su dovodila u pitanje odnos između tijela i odjeće, kao i samog pojma tijela (Loscialpo 2009: 15-16).

4. JAPANSKA DEKONSTRUKCIJA U MODI

Ranih 80-ih godina prošlog stoljeća dva progresivna dizajnera iz Japana, Rei Kawakubo iz modne kuće *Comme des Garçons* i Yohji Yamamoto, po prvi puta predstavljaju svoju kolekciju Pariškoj publici koja će zauvijek ostaviti neizbrisiv trag u svijetu mode. Oboje su već bili etablirani modni dizajneri u rodnom Japanu godinama prije dolaska na zapad, Kawakubo je s radom započela 1975., a Yamamoto 1972. godine. Njihov dolazak na internacionalnu scenu biti će prekretnica u Zapadnjačkom dizajnu mode koji će nakon njih preispitati vlastite vrijednosti (Kawamura 2004: 126).



Slika 2. i 3. Rei Kawakubo, Comme des Garçons i Yohji Yamamoto u Parizu 80-ih⁴

U svojoj knjizi „Japanska revolucija u pariškoj modi“ (2004.) profesorica sociologije Yunija Kawamura ističe kako je odluka Rei Kawakubo i Yohji Yamamota (slika 2 i 3) da svoje kolekcije predstave u Parizu bio način da legitimiziraju vlastiti dizajn unutar pariškog sustava mode koji bi im omogućio ulazak na međunarodnu modnu scenu. Njihov prelazak iz Tokija u Pariz došao je u pravo vrijeme, točno onda kada se međunarodni fokus počeo okretati prema Japanu.

⁴ Izvor: <https://denverartmuseum.org/exhibitions/shock-wave>
Izvor: <https://www.pinterest.fr/pin/633387421144076/>

4.1 Japanska revolucija u modi: Miyake, Kawakubo, Yamamoto

Zapadni svijet već je bio izložen japanskoj modi tijekom 1960-ih i 1970-ih, ranim dizajnerima poput Hanae Mori, Kenzo Takadae i Kansai Yamamota slika, koji su se pokazali sposobnima da spoje istočne elemente dizajna s onima koji su već bili etablirani na zapadu, kako bi proizašli sa novim egzotičnim izgledom. Značajke kao što su slojevitost, voluminoznost, široki krojni dijelovi (slika 5) i upotreba fine svile tiskane motivima prirode (slika 4) bili su predstavnici elementa tradicionalne japanske siluete. Rastući interes bila je posljedica osvježavajućeg vala nove kreativnosti koji je donesen iz Japana čiji dizajneri nisu bili vezani za uspostavljene tradicionalne norme u modi kao što su to bili francuski dizajneri, ili za komercijalizam kao što su to bili američki dizajneri. Japanski dizajn doimao se slobodno i najednom svi su okretali ka Japanu u potrazi za novom inspiracijom.



Slika 4. Hanae Mori, *East meets West*.⁵ Slika 5. Kansai Yamamoto, *Aladdin Sane* turneja David Bowiea⁶

Jedan od dizajnera koji je prethodio dvojcu bio je i Issey Miyake koji je također smatran revolucionarnim i inovativnim dizajnerom s futurističkim načinom razmišljanja. Njegov rad, iako ukorijenjen u tradicionalnoj japanskoj filozofiji dizajna, ipak je istraživao odnos tradicionalne japanske odjeće i zapadne mode (Kawamura 2004: 127).

⁵ Izvor: <http://asafeharbour.blogspot.com/2010/05/east-meets-west-hanae-mori-show.html>

⁶ Izvor: <http://www.zoeygoto.com/2016/02/david-bowie-is/striped-bodysuit-for-aladdin-sane-tour-1973-design-by-kansai-yamamoto-photograph-by-masayoshi-sukita-sukita-the-david-bowie-archive-2012/>

Već više od četrdeset godina Miyake redefinira formu, pomiče granice odjeće i u funkcionalnom i estetskom smislu te iznova proizlazi s novim suvremenim metodama proizvodnje odjeće. Njegov rad povezuje likovne umjetnosti, fotografiju, primijenjene umjetnosti i modu. Miyake također povezuje ono što je naučio od svojih prethodnika sa svojim vlastitim idejama i eksperimentima. Izazivajući uspostavljene konvencije estetike, Miyake tvrdi: „Vjerujem u ispitivanje“. Dugogodišnje iskustvo u modnoj industriji, količina i raznovrsnost njegova rada, sklonost otkrivanju novih umjetničkih metodologija i preispitivanje tradicionalnih koncepata dizajna razlog je što ga se naziva *Picassom svijeta mode* te jednim od najkreativnijih umova danas. Može se reći da ono što čini njegova djela izazovnim jeste njegova sposobnost prisiljavanja gledatelja da se suprotstave vlastitim pretpostavkama o tome što podrazumijevaju pod „odjećom“. Miyake se oslanja na obrtničku proizvodnju i nove tehnologije, te istražuje sve očekivane i neočekivane mogućnosti u tom procesu. U obje svoje kolekcije *A-POC* i *Pleats, Please* (slika 6 i 7) predstavlja novu postmodernu ženu kraja 20-og i početka 21-og stoljeća. Pokazuje kako je ljepota u jednostavnosti, te kako na nju neprestane promjene poimanja ukusa u modi ne mogu utjecati. Njegov rad sugerira da značenje, bilo simbolično ili zaključeno, može dopustiti mašti da se širi daleko izvan osnovnih potreba odjeće (English 2011: 10).



Slika 6. i 7. Issey Miyake, *Pleats, Please*⁷

⁷ Izvor: <https://i.pinimg.com/564x/0f/c9/43/0fc943f0b01e2c4d1f57d19b3eb594c9.jpg>

Izvor: <https://i.pinimg.com/564x/72/54/19/725419de0792e6cb9ae40193eb8d4424.jpg>

Inovativni odjevni predmeti za Pleats, Please kolekciju rađeni su na dva mjesta u Tohoku sjevernoj regiji Japana. Stotinjak zaposlenika u tvornici je uglavnom radilo na produkciji nabora. Inspirirani zajedničkom misijom da dostave inovativne proizvode tim *Miyake Design Studio* u suradnji sa tehničkim odjelom radio je na razvoju i usavršavanju nove tehnologije. Ona će 1988. rezultirati revolucionarnim naboranim odjevnim predmetima. Sve do tada odjeća je bila izrađena od materijala koji su bili već prethodno naborani. Ideja Issey Miyakea bila je potpuno obrnuti proces. On izrezuje i sastavlja odjevne predmete dva i pol do tri puta veće od njihove odgovarajuće veličine. Materijal se zatim presavija, glača, i prošiva kako bi ravne linije ostale na svome mjestu. Odjevni predmet se zatim stavlja pod presu između slojeva papira nakon kojeg zadržava otisnuti izgled. Nabori su bili glavni element kolekcije Issey Miyakea pod nazivom Pleats, Please 1988. godine. U ovom razdoblju svog stvaralaštva Miyake se susreće sa koreografom Williamom Forsytheom koji priprema produkciju za balet pod nazivom *The Loss of Small Detail* zajedno sa Frankfurtskim baletom (slika 8 i 9). Miyake tu primjećuje sve mogućnosti primjene i eksperimentiranja s naborima. Varijacije u tjelesnim građama te zavodljivost plesa fascinirale su Miyakea koji je odlučio raditi kostimografiju za produkciju baleta. Ideja iza kostima je bila demonstrirati sve posebnosti i prednosti materijala iz kolekcije nabora koji će biti lagani, lepršavi i moći se brzo povratiti u svoj početni oblik nakon pokreta, a u njima će se tijela balerina činiti slobodnim i poletnim (Sato 1999: 23-24).



Slika 8. i 9. Issey Miyake, *The Loss of Small Detail*⁸

⁸ Izvor: <https://i.pinimg.com/564x/bd/c6/59/bdc6596f99f7da1e6293ae6261d81dd5.jpg>
Izvor: https://b-yu.com/wp-content/uploads/2016/07/penn_miyake.jpg

Miyake, zatim Yamamoto i Kawakubo pomaknuti će granice krojačkih normi, predlažući različite načine nošenja odjevnih predmeta. Zajedno sa svojim prethodnicima, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto popularizirati će istok na zapadu, te potaknuti lavinu koja će kasnije biti nazvana i japanskom avangardom (Vollmer 2010: 66).

No, njihov uspjeh nije bio uspjeh preko noći kako se to obično misli. U travnju 1981., Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto debitirali su sa svojom prvom kolekcijom u Parizu koja je bila održana u Paris Intercontinental Hotelu. Obzirom na nedostatak medijske popraćenosti, revija nije bila posjećena u očekivanom broju, i nije privukla očekivanu pažnju (Kawamura 2004: 127-128). Tek sljedeće godine, uz pomoć francuskog publiciste, Kawakubo i Yamamoto ozbiljno su privukli pozornost i stupili na svjetsku pozornicu mode. Godine 1982. kreacije Kawakubo i Yamamota izazvale su pažnju kako u Europi tako i preko tihog oceana. U Sjedinjenim Američkim Državama početni prijem njihovog rada nije bio dobro prihvaćen, budući da je većina Amerikanaca gledala na prevelike asimetrične dekonstruirane odjevne predmete s nedovršenim rubovima, ispremještanim džepovima i ušitcima kao izravno ismijavanje konvencionalnih stilova odjeće. Osim što su se odjevni predmeti u kolekciji nazivali predmetima osiromašenog izgleda, monokromatske tamne boje odjevnih predmeta bile su protumačene kao simbol straha, beznađa i smrti Zapadne kulture. U stvarnosti, Kawakubo i Yamamoto koristili su crne tkanine kako bi proizveli bezoblični, aseksualni izgled bez rodnog identiteta, a ne kao sredstvo izlaganja post-apokaliptičnih slika sa svojim kreacijama kao što su neki kritičari tvrdili. Štoviše, mnogi američki modni novinari, kao i njihovi europski kolege, opisuju njihove odjevne predmete kao protu-zapadne i protu-ženstvene (Mears 2006: 33). Njihova je odjeća bila opisivana ne samo kao anti-glamurozna i anti-estetska, nego i kao anti-komercijalna. Japanski dizajneri zamolili su Zapad da pronadu eleganciju i ljepotu u *drugacijem*, u monokromatskim crnim bojama, u nedovršenosti, u izobličnim siluetama i grubim materijalima, no publika je vidjela samo odjevne predmete koji su se doimali uznemiravajuće i rastrojeno. *Dekonstrukcija stila* bio je pojam kasnije pripisan takvom stilu izrade odjeće, tako je poststrukturalistički pojam dekonstrukcije koji se obično koristio za opisivanje razbijanja elemenata, tradicija i ideja u jeziku pronašao primjenu i u umjetničkom kontekstu (English 2011: 38).

Neki kritičari su tvrdili da su „skandalozni“ odjevni predmeti bili reakcija na globalnu recesiju ranih osamdesetih godina, dok su ih drugi kritizirali u političkom, a ne ekonomskom smislu nazivajući prve kolekcije „Fashion's Pearl Harbour“, a Kawakubo „Rag Picker“, te „Hiroshima chick“. Zapadni anti-japanski mentalitet još uvijek je bio prisutan i to je bio jedan od razloga zbog koga je njihov rad kritici bio dodatno odbojan. Kritika je tvrdila kako bi se dalo raspravljati o prevratničkim kolekcijama japanskih dizajnera kao suptilnim i apstraktnim reakcijama na japanski položaj u poslijeratnim godinama, te kako bi se u tom pogledu, avangardne kolekcije predstavljene početkom 80-ih godina u Parizu mogle bolje razumjeti. No Yamamoto kasnije tvrdi kako je odrastao bez anti-američkih osjećaja, i bez negativnih utjecaja poslijeratnih godina u Japanu koje su bile posljedica bacanja atomskih bombi na Hirošimu i Nagasaki, radilo se o dekonstrukciji u modi (slika 10 i 11) (English 2011: 39).



Slika 10. i 11. Yohji Yamamoto, dekonstrukcija u modi⁹

Kada je američki *Vogue*, u travnju 1983. napisao članak o dvojcu, priznajući njihov utjecaj kao avangardnih dizajnera, bio je trenutak u vremenu kada su Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto stekli ugled i osigurali uspjeh (slika 12 i 13). Japanska dekonstrukcija u modi tako se opisuje kao novi koncept pristupa modi i tijelu. Povijesno gledano,

⁹Izvor: <https://i.pinimg.com/564x/1d/1a/2d/1d1a2d9d52a8054b09c1615c76a428ef.jpg>
Izvor: <https://i.pinimg.com/564x/8b/f9/34/8bf93471844da7da4f49800679b62978.jpg>

povjesničari mode uspoređuju njihov rad iz 1980-ih s trendom koji se odvijao 1890-im, koji je također vidio dekadenciju kao estetski ideal. Ideološki gledano, dizajn mode nesumnjivo je reagirao na društvene, političke i ekonomske nestabilnosti kroz povijest. Globalne pojave poput visoke stope nezaposlenosti, revolucija, antiratnih pokreta, globalnog siromaštva i ekološke katastrofe utjecale su na savjest društva i postali jedan od izvora inspiracije postmoderne umjetnosti.

Dekonstrukcija japanskih dizajnera, Yohji Yamamota i Rei Kawakubo, znala se uspoređivati s kulturno sličnim pokretom britanske punk mode Viviane Westwood. Iako uspoređivani pristupi u modi, postoji poseban motivacijski čimbenik koji ih čini različitim. Punk modu mora se postaviti u kontekst prosvjeda nove generacije, koja se oslanja na provokaciju, vizualnu opscenost i tešku seksualnost. Za Japance, ako bi odjevni predmeti simbolizirali protest onda bi on bio postignut na pasivan i diskretan način, no avangardni dizajneri bili su stajališta da ne žele biti kategorizirani na ovaj način. Yamamoto objašnjava kako se htio maknuti od kategorizacije dizajnera koji na zapad suptilno donose tradicionalne japanske vrijednosti poput kolekcije s kimonima, nije želio da ih se smatra „dizajnerima suvenira“, te da je sama ideja prikaza tradicionalnih japanskih ideala u Parizu u njemu izazivala nelagodnu. Kao Miyake, Yamamoto je želio biti oslobođen od nametnutog identiteta (English 2011: 40).



Slika 12. i 13. Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto u US Vogue-u 1983. ¹⁰

¹⁰ Izvor: <http://knitoriousknits.blogspot.com/2011/01/us-vogue-july-1983.html>

Kawakubo kao Miyake i Yamamoto dijeli iste kvalitete slobode i bezvremenosti vlastitih kreacija. U retrospektivnoj zbirci dekonstruktivističkih radova Rei Kawakubo *Art of the In-Between* (slika 14) predstavljenoj na izložbi u Metropolitan Museum of Art u New Yorku sagledavamo zbirku radova u kojoj se od početka 80-ih bez suzdržavanja preispituju svojevrsne estetske vizualne nesigurnosti i dvosmislenosti na principu binarnih opozicija dekonstrukcije Jacquesa Derridaea koji se provlače i kroz same naslove radova, a neki termini koji se dovode u pitanje su: prisutnost – odsutnost, moda – antimoda, jednostruko – višestruko, visoko – nisko, onda – sada, objekt – subjekt, predmetnost – bespredmetnost. Zbirka otkriva kako njezini dizajni zauzimaju prostore između tih razlika koji se predstavljaju kao prirodni, a ne društveni ili kulturni, te način kako rješavaju i razbijaju binarnu logiku, prkoseći tako bilo kakvoj klasifikaciji sebe njezina odjeća otkriva umjetnost, proizvoljnost i „prazninu“ konvencionalnih dihotomija.

Slika 14. Rei Kawakubo, Comme des Garçons, *Art of the In-Between*¹¹



¹¹ Izvor: <http://designlifefetwork.com/rei-kawakubo-comme-des-garcons-art-of-the-in-between-virtual-tour/>

4.1 Japanska dekonstrukcija tijela

U razdoblju nakon 1945. Japan se nalazio pod američkom okupacijom koja uspostavlja nove političke sustave a time i nove društvene vrijednosti. Uvođenje demokratizacije glasačkog sustava rezultirati će činjenicom da po prvi puta u povijesti žene u Japanu imaju pravo glasa. Promjena društvenih normi i stavova u Japanu postepeno se razvijala tijekom sljedećih nekoliko desetljeća, a status žene, u prvotno patrijarhalnom i konzervativnom društvu, počeo je postupno reagirati na te promjene. Važno je istaknuti kako su japanke dijelile zajedništvo u borbi za emancipaciju i jednakost s mnogim drugim društvima toga vremena. Iz tog razloga u početku japanska feministička kritika koja se bavila problemima s kojima su se suočavale žene snažno se oslanjala na prijevode znanstvene literature koja je početkom 1970-ih među ostalim zemljama najviše potekla iz Francuske, Amerike i Velike Britanije. Jedan od glavnih članaka bio je članak Tanake Mitsu pod nazivom *Liberation from the Toilet*, koji je postao dio manifesta za grupu *Tatakau Onna* ili „Borbena žena“. Ovaj članak odaje strastvenu osudu na sve tradicionalne norme kojima su žene povijesno ponižavane. Kawakubo koja je studirala književnost, umjetnost i filozofiju na Sveučilištu *Keio* u Tokiju 60-ih godina prošlog stoljeća bila je upoznata s pokretom te intelektualnim raspravama vezanim uz status žene i njenom pozicijom unutar društva. Moglo bi se tvrditi da je to jedan od čimbenika koji je bio od ključne važnosti u njejoj misiji da propituje stereotipne slike i percepcije žene kroz modu, a poveznicu možemo pronaći u samom nazivu modne kuće *Comme des Garçons* što bi u prijevodu značilo „Poput dječaka“. Yamamoto je odrastao s majkom koja je bila krojačica koja je uvijek radila prekomjeran broj sati kako bi ga samostalno podizala. Naučio je mnogo o odjeći od majke, no također i o velikim poteškoćama s kojima su mnoge žene morale nositi. Vrlo rano primjećuje kako se moda Zapada koristi kako bi pretvorila žene u svojevrstan status, raskošnim, luksuznim, ekskluzivnim haljinama i visokim potpeticama; te kako se društvo nalazilo pod kontrolom muškaraca, tj. da su se žene nalazile u podređenom položaju. Njegov studij na Sveučilištu mode *Bunka Fukuso Gakuin* u Tokiju i njegova majka formulirali su njegov pogled na žene. Kawakubo i Yamamoto svojim kolekcijama utvrđuju temeljnu feminističku ideologiju, te se udaljavaju od društvenih konvencija i ograničenja. Njihove kolekcije dekonstruiraju stereotipnu Zapadnu sliku tijela, idealistički koncept ljepote i glamura, a umjesto njega predstavljaju tijelo žene oslobođeno od onoga što bi trebalo biti i što bi trebalo predstavljati (English 2011: 68-69).

Pariška kolekcija Kawakubo i Yamamota zaprepastila je modni svijet svojim iznimnim zanemarivanjem prihvaćenih Zapadnjačkih praksi na temelju seksualne razlike, seksualne razmjene i seksualne eksploatacije. I Yamamoto i Kawakubo su naznačili da su oni dizajnirali za samostalne žene koje se ne oslanjaju na oblik tijela kako bi privukle suprotni spol. Tako su napravili revoluciju i u izboru modela, od konvencionalno lijepih mladih žena prebacili su pogled prema ženama koje su bile nekonvencionalno lijepe, zrele i obične. Dekonstruiranjem tradicionalnih odnosa odjeće i tijela njihov rad dosljedno je istraživao probleme oblika tijela, senzualnosti i binarnih opozicija termina muškarac – žena, s toga ga se često tumači i feminističkim pokretom (slika 16). Kawakubo i Yamamoto proizvode tako novi identitet društvene i kulturne sredine, a svoje ideale stavljaju ispred komercijalnog uspjeha. Njihov rad predstavlja dostojanstvo, moć i ljepotu koja se nalazi s druge strane spektra (English 2011: 70). Modeli koje su predstavili Yamamoto i Kawakubo 80-ih godina bili su odjeveni u monokromatsku dekonstruktivističku odjeću, a njihov tjelesni izgled bio je jednako tako dekonstruktivistički nastrojen. Obrijane glave ili naizgled prljava neuredna grubo rezana kosa, s blijedim bijelim licima bez make up-a, ili s make up-om koji je bio uznemirujuće nanesen. Nepotrebno je reći da je pariška publika bila zaprepastena dekonstruiranim odjevnim predmetima, a gledatelji su bili zatečeni izgledom modela (slika 15).



Slika 15. i 16. Rei Kawakubo, Comme des Garçons 80-ih i 2004.¹²

¹² Izvor: <https://i.pinimg.com/736x/02/1f/41/021f411a14c4fb511f162621d9e398ee.jpg>

Izvor: https://i-d-images.vice.com/images/2015/11/02/pat-mcgrath-gallery-body-image-144648656.jpg?resize=1050:*

Japanska dekonstrukcija u modi i njen avangardni prikaz odjeće i tijela za elitističku Zapadnu modnu industriju utemeljenu na tradicionalnim normama siluete i estetike tijela, vizualnoj raskoši, glamuru i luksuzu djelovao je prijeteće; jednako kao što je sama Derridaina filozofija dekonstrukcije djelovala metafizici Zapada koja je stoljećima dominirala filozofijom (English 2011: 39).

Modeli i odjevni predmeti koje su prikazali Kawakubo i Yamamoto u Parizu predstavljali su rastanak sa tradicionalnim Zapadnjačkim konvencijama modnog dizajna, izazivajući tako dugo zastupljena poimanje rodni uloga i ljepote. Kritika koju su zaprimili Yamamoto i Kawakubo bila je negativna, no dovoljno snažna da potrese francuski modni svijet (Kawamura 2004: 128).

Kako smo vidjeli mimetička koncepcija slike u povijesti razvitka pojma slike pokazuje svu ideologijsku moć logocentrizma kao načela univerzalne vladavine svijetu. S toga nije začudo da se Derridainim spisima u drugoj polovici 20-og stoljeća otvorio problem društveno - kulturnih predrasuda spram rodno/spolne slike žene iz ontologijskih izvora, i da je u suvremenoj vizualnoj kulturi zato postkolonijalna i feministička kritika slike kao znaka moći, represije, dominacije Zapada, muškarca, strukture mišljenja i jezika kao zabrane iskazivanja drugoga i drugotnosti pokazala kao iznimno važna strategija kritike ideologije neutralne vizualnosti (Paić 2007: 41). Kada su oboje Yamamoto i Kawakubo predstavili svoje prve kolekciju u Parizu onim što je prikazano prisilili su predstavnike svjetskih medija da preispitaju svoju savjest. Japanski dizajneri odbijajući nametnuti tradicionalni Zapadnjački glamur, rodne uloge, i estetiku proizlaze sa novim pristupom kako modnoj silueti tako i tijelu u postindustrijskom društvu kraja 20-og stoljeća (Loscialpo 2009: 17).

Na prvu postaje jasno da moda postavlja nove vrijednosti unutar modernoga društva. Za razliku od tradicionalnih društava s agrarnim tipom proizvodnje, čini se da moderno društvo novim pristupom oblikovanja mijenja tijelo. Počevši od slobode individualnosti, moda se više ne vodi tijelom već konstruira kulturni poredak značenja pomoću identitetskih znakovlja samih odjernih predmeta. Prema tome moda u estetskom smislu ne može biti razumljiva bez razumijevanje njenog povijesnog razvoja koji je prethodio oslobađanju tijela. Razlog tomu možemo pronaći u unikatnosti i jedinstvenosti mode koja eksperimentima određuje postojanje individualnosti, radije nego puko odijevanje društvene grupe, ono što Sigmund Freud naziva područje nastajanja *super-ega*.

Dakle, istinska rezidencija mode nalazi se u prostoru strukture identiteta tijela izvan „prirodnog“ i „kulturnog“. Moda kao „kulturalna industrija“ pripada utopijskom horizontu „novog“. Modni stilovi kao što je „*New look*“ i japanska dekonstrukcija u modi ranih 80-ih godina područja su povezana društvenim i kulturnim identitetima koji proizlaze iz anti-modnih i uličnih stilova obilježenih pobunom protiv osiromašenih vrijednosti naše tvrdokorne tradicije (Paić 2018: 70-72). Moda u suvremenoj kulturi tako dobiva novo značenje, tijelo se može mnogostruko pojavljivati i reprezentirati u različitim oblicima, s toga moda se u suvremenoj kulturi se ne može gledati samo kao slika nego i kao proces. Tako suvremenu modu možemo shvatiti na dva načina, jedan je kao vizualnu komunikaciju, drugi kao tijelo u procesu koji se odvija u medijski konstruiranom modnom događaju. Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto s modnom dekonstrukcijom početka 80-ih godina obilježiti će početak drugačijeg pristupa kako odjevnom objektu tako i samom tijelu. Njezina apokaliptična moda u kojoj su prisutne rupe, grubo rezani materijali, i izobličena modna silueta podsjeća na neprestani proces tjelesnog propadanja, a odjevni objekt se zajedno s tijelom tretira kao jedna cjelina. Dakle upravo u japanskoj dekonstrukciji u modi možemo shvatiti modu kao proces koji se neprestano obnavlja i koji je direktno vezan uz tjelesne promjene (Krpan 2018: 156).



Slika 17. Rei Kawakubo, Comme des Garçons, *Body Meets Dress, Dress Meets Body* iz 1997.¹³

¹³ Izvor: <https://i.pinimg.com/originals/a3/10/93/a310930ed86928688a6d9421ad6bc228.jpg>

Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto brišu granice između tijela i odjeće. Od 80-ih ka 90-im Kawakubo reprezentira novu deformiranu siluetu tijela u svojoj ready-to-wear kolekciji *Body Meets Dress, Dress Meets Body* iz 1997. godine (slika 17). Inovacije su prisutne ne samo u materijalima nego i u izvođenju tijela kao modnog objekta (Krpan 2018: 156). Slika 18. Rei Kawakubo, Comme des Garçons, *Dress 1997*.¹⁴



Poput Miyakea, i Yamamoto i Kawakubo se slažu da je prostor između tkanine i tijela najvažniji (slika 18). To negira napadnu seksualnost Zapadne odjeće i uvodi mogućnost slojevite ili voluminozne odjeće koja postaje vlastiti skulpturalni oblik. Kawakubo komentira rodno neutralni dizajn njenih kreacija govoreći kako se u dizajnu modela ne radi o otkrivanju ili naglašavanju oblika ženskog tijela nego upravo suprotno, ideja je osloboditi osobu i dopustiti joj da bude ono što je, a ne ono što bi trebala biti. To je iznimno jasno u njezinoj *Body Meets Dress, Dress Meets Body* kolekciji iz 1997. godine, gdje je izobličena silueta u funkciji negacije obrisa tijela, uključujući ramena, leđa i bokove, te na taj način predstavlja otvorenu kritiku svega onoga što nam se predstavlja kao „savršeni“ ženski oblik. Čini se da Kawakubo vidi dekonstrukciju kao pokazalo onog "stvarnog", a ne "prirodnog", tako tijelo postaje haljina, haljina postaje tijelo. Rad koji su predstavili Miyake, Kawakubo i Yamamoto je uvelike u skladu s postmodernističkom praksom, tu je kako bi izazvao prihvaćane norme života i društva te postavio pitanja kao: „Da li seksualnost uvijek mora biti određena oblikom tijela?“. Kawakubo 1983. pojašnjava kako je željela postaviti novi ideal žene; radila je kreacije za jake žene koje privlače svojim umovima umjesto svojim tijelima. Inherentna feministička kritika koju su postavili Kawakubo i Yamamoto, koja je bila očigledna i u njihovim riječima i u njihovom radu, odzvanjala je kasnije u mnogim različitim oblicima umjetnosti i dizajna, kako u modi, tako i u književnosti, novim medijima, fotografiji, performansu, filmu i kazalištu. U proteklih trideset godina, odjeća je nadmašila primarnu funkciju statusa i seksualnosti, japanska dekonstrukcija u modi proširila je vidike te pokazala kako moda može stvarati nova značenja, te pružiti psihološki portret života u suvremenom društvu (English 2011: 72-73).

¹⁴ Izvor: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/rei-kawakubos-dress-2/>

Nema sumnje da suvremena moda obuhvaća nešto doista autonomno unutar novih kreativnih industrija. Fokus je sada premješten na kreativni dizajn tijela. To znači da tijelo nije samo objekt na kojem se zapisani znakovi prethodnih stvaralaštva povijesti nečega jedinstvenog i neponovljivog. Umjesto toga, tijelo sada treba promatrati kao preobrazbu života u kreativnom smislu odabira identiteta u trodijelnom obliku diskursa: (1) visoke mode, (2) anti-mode i (3) novog tradicionalizma (Paić 2018: 72).

5. SUVREMENA DEKONSTRUKCIJA U MODI

Japanska dekonstrukcija u modi označila je kraj jednog razdoblja i početak drugog. Revolucionarnim i inovativnim pristupom dizajnu odjevnih predmeta i tijela, Miyake, Kawakubo i Yamamoto konvencionalnoj modi Zapada dali su novo značenje te tako postavili platformu za generacije modnih dizajnera koje nadolaze. Dizajneri kao što su: Martin Margiela, Ann Demeulemeester, Hussein Chalayan, Rick Owens, Junya Watanabe, Dries Van Noten, Helmut Lang, Viktor Horsting, Rolf Snoeren i dr. iskoristiti će tu platformu kako bi dodatno proširili pojam dekonstrukcije u modi.

Dekonstrukcija u modi otvara širok spektar mogućnosti, taktilnih i konceptualnih. Premještanje ušitaka, prebacivanje i izokretanje materijala s jednog mjesta, i njegovo rekonstruiranje na drugom. Nedovršeni dijelovi, opisivati će djelomično završen predmet koji će predstavljati krajnji proizvod. U smislu izrađivanja odjeće, *toile* se koristi kao naziv za eksperimentiranje s idejama. Obično u procesu izrade, kao skica ili prikaz ideje u konačnici, odnosno kako bi uvidjeli što treba popraviti ili izmijeniti, no s dekonstruktivistima sam *toile* tj. *proces* postaje krajnji proizvod. Proces krojenja i krojačkih tehnika poput linija označenih krojačkom kredom, viška konca, gumbova i zatvarača postavljenih na za njih nepredviđena mjesta, u dekonstrukciji postaju oblici površinskog ukrašavanja odjevnog predmeta. Ljepota se pronalazi u samom procesu izrade odjevnih predmeta, a kako bi se sačuvalo ovo stanje, odjeća se mora „fiksirati u vremenu“, čime se dekonstruira iluzija savršenstva. Proces zahtijeva lomljenje tradicija, promišljanje i reformiranje starih oblika i ideja. Uostalom, zašto bi gotov proizvod uopće bio gotov? Da li odjevni predmeti otkrivanjem onog što je inače skriveno predstavljaju prijetnju estetici i ljepoti? Što je estetika i ljepota uopće? Ovi avangardni mislioci svojim radom otvoriti će pitanja i stvoriti novi leksik dizajna kojim će izazvati postojeće norme kako bi stvorili novi vizualni jezik, jezik odjeće (Loscialpo 2009: 130-131).

Demeulemeester koja je bila pri završetku studija mode kada su japanski dizajneri stupili na svjetsku scenu mode pojašnjava kako se divila hrabrosti i slobodi njihovih kreacija i onome što su one predstavljale, te ističe koliko velik utjecaj su ostavili na nju kao dizajnericu i kao ženu. No od svih dizajnera japanska dekonstrukcija u modi možda je ponajviše utjecala na belgijskog dizajnera Martina Margielu. U to vrijeme student diplomskog studija Antwerpanske kraljevske akademije umjetnosti postati će jedan od vodećih predstavnika dekonstrukcionizma u Europi (Loscialpo 2009: 129).

5.1 Maison Martin Margiela

Margiela je proširio koncept dekonstrukcije i tako ju odveo još jedan korak dalje kombinirajući stvari koje nisu nužno pripadale zajedno. Njegova ideja bila je fragmentirati tijelo spajajući ono što je nespojivo poput preširokog rukava za premalo orukavlje. Margiela ne koristi nove materijale kako bi od njih učinio stare, već koristi stare i iskorištene kako bi napravio nove. Ovaj oblik dekonstrukcije nije označavao samo dublju sociološku poruku, nego stvarao jedan novi umjetnički komad koji će pokazivati znakove vremena i vlastiti estetizam. Margiela izrađuje nove odjevne predmete iz podstava *vintage* odjevnih predmeta, dajući im priliku za novi stari život ovog puta izvana. Stvara nove forme tako što povezuje materijale koji su ne povezivi u tradicionalnom smislu izrade odjevnih predmeta. Smatra kako krojač ili krojačica izvode određeni posao opremanja tijela i daju im zaokupljeni oblik, taj posao iza gotovog odjevnog predmeta postaje svojevrsna tajna, tajna koja se čuva unutar samog odjevnog predmeta, Margiela doslovno iznosi tu tajnu na površinu. Za Margielu odjeća je arhitektura koja se postavlja na tijelo, pa stoga dijeli arhitektonski pristup procesu i mehanici gradnje, a dekonstrukcija postaje proces analitičkog stvaranja. Rad Margiele izgleda kao da ima nešto za reći o izradi odjeće kao okviru tijela i utjecajima mode kao mehanizma strukture ili diskursa, odnosno o modi kao sustavu s ogromnim kulturnim, ekonomskim i ontološkim učincima. Po modnom sustavu, misli se na industriju i njenu prateću infrastrukturu koja donosi redovite promjene muške i ženske odjeće i poimanja tijela. Njegov dvosmjerni rad nastavlja se u odijevanju i nošenju odjeće, jer kao što se pokazalo u radu japanskih dekonstruktivističkih dizajnera odjeća oblikuje, sastavlja i rastavlja tijelo. U odjevnim predmetima nekolicine dizajnera može se promatrati problematika koja nastavlja s dekonstrukcionističkom filozofijom. Od 1989. godine toj nekolicini pripada i Margiela (Grill 1998: 28).

Dizajn kojim se vode Yamamoto, Kawakubo i Margiela zanemaruje kako tradicionalne tako i suvremene „sužavajuće“ tendencije i pravce. Primjerice u repliciranju odjeće, te u sastavljanju odjeće i tkanina iz prošlih vremena prikazuju reprodukcije koje pokazuju da izvan povijesnog nema objektivnog stajališta iz kojeg mogu ideje, pojmovi, kao i njihove manifestacije biti ponovljene ili reinterpretirane. Konstantan dijalog s prošlošću upravo je ono što Yamamoto, Kawakubo, Margiela koriste kako bi proširili vidike. „Semiotičko zamagljenje“ je dugo vremena karakteriziralo modu, u kojoj se neprekidne promjene odvijaju na takav način da se teško mogu interpretirati ili fiksirati u kolektivnoj svijesti, a začarani krug konzumerizma još se više povećava brzim i beskrajnim izmjenama slika. Revoltom protiv sistema „visoke“ mode, komercijalizma i novca koji je dominirao modom, te nedostataka kreativnosti i mašte koje su anestetizirale modu. Margiela je odlučio preokrenuti sistem. On kombinira najrazličitije materijale dobivene iz stare korištene odjeće tj. prisvaja sve ono što bi mu moglo poslužiti kao materijal za svoju prvu parišku kolekciju u ljeto 1989. godine. Modeli su bili prekrivenog lica, a kao mjesto održavanja revije izabrao je parkirališnu garažu. Prilikom ulaska modeli su gazili u crvenu boju te otiskivali korake po položenom materijalu (slika 19). Od tog stopalima označenog materijala Margiela će izraditi svoju sljedeću kolekciju (slika 20) (Loscialpo 2011: 16-20).



Slika 19. i 20. Maison Martin Margiela S/S 1989 i A/W 1989¹⁵

¹⁵ Izvor: <https://www.thefashioncommentator.com/2012/11/martin-margiela-one-and-only.html>

Izvor: <http://www.kaltblut-magazine.com/paris-margiela-galliera-1989-2009-a-retrospective-till-july-15th-2018/>

Već na jesen 1989. godine Margiela sprema novu kolekciju koja će biti prikazana u dječjem vrtiću u predgrađu Pariza pretežito naseljenog sjevernoafričkom populacijom. Nije bilo ekskluzivnih prvih redova, blještave pozornice, luksuznih odjevnih predmeta, i seksualiziranih modela. Prve redove ispunjavala su lokalna djeca, modne piste nije ni bilo, odjevni predmeti bili su potpuno dekonstruirani, modeli su bile „obične“ djevojke koje su se zbog same neravne površine spoticale, a Margiela nije ni htio da hodaju „profesionalno“. Djeca nisu mogla ostati mirna i u jednom trenutku su se spontano uključila u reviju zajedno s modelima, a izrazi na njihovim licima bili su neprocjenjivi (slika 21). Modni dizajner Raf Simons koji je prisustvovao reviji izjavio je kako je kao student oduvijek smatrao modu pomalo površnom, ono što je bilo prezentirano pod modom bilo je blještavilo, luksuz i glamur, no ova revija je pojam mode u njegovim očima zauvijek promijenila. Margiela je dekonstrukcijom konstruirao novi pogled na modu, modu kao konceptualnu umjetnost, kao performans.¹⁶



Slika 21. Maison Martin Margiela A/W1989. godine¹⁷

¹⁶ Izvor: <https://www.businessoffashion.com/articles/bof-exclusive/remembered-the-game-changing-martin-margiela-show-of-1989>

¹⁷ Izvor: <http://cometrend.com/?p=37786>

Promišljanje o granicama i pomjeranje istih od presudne je važnosti za dizajnere koji se bave dekonstrukcijom. Doista, glavna metoda Margieline estetike vidljiva je u njegovom prikazu krojačke lutke na golo tijelo što se može tumačiti kao preokrenuti odnos između nositelja i odjeće. Tijelo zapravo nosi lutku, ona je u normiranoj veličini i proporcijama kojima tijelo treba biti poslušno. Margiela se referira na problematiku standardiziranog tijela, jer ironično ono otkriva inherentne disproporcije odjeće koja pripada tijelu, a koje dovodi u pitanje idealizirano tijelo lutke. Nekoliko kolekcija (A/W 1994-1995, S/S 1999) zapravo sadrže odjevne komade koje su prvotno iskrojene prema lutki i kasnije povećane u ljudske proporcije, tako se disproporcije pojedinosti očituju u samom postupku, a biti će vidljive: prevelikim patentnim zatvaračima, gumbima, prevelikim uzorcima i teškom vunom. Tako Margielin način prezentiranja mode dovodi u pitanje odnos između značenja i reprezentacije značenja, između realizma i „stvarnog“, između stvarnosti i reprezentacije. Odjeća proizvedena za kolekciju *Doll's Wardrobe* zapravo je vjerno „prevedena“ od lutkinih razmjera do ljudske veličine, s naglašavanjem detalja (slika 22 i 23). Margiela ukazuje na razmjenu između gledanja odjeće i nošenja odjeće, pokazujući kako se prijevodu nešto gubi i nešto poetski dobiva preokretanjem odnosa između tijela i odjeće i igranjem sa idealiziranim tijelom. Margiela problematizira tradicionalne suprotnosti na principu Derridinih binarnih opozicija kao što su pojmovi „subjekta“ i „objekta“, „tijela“ i „odjeće“ (Loscialpo 2011: 18-19).



Slika 22. i 23. Maison Martin Margiela, *Doll's Wardrobe*¹⁸

¹⁸ Izvor: <http://www.independentfashiondaily.com/6675/model-met-rare-tietjes/>

Izvor: <https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1259-view-1980s-profile-maison-martin-margiela-1.html>

Također, njegova izložba *9/4/1612* iz 1997. godine u Rotterdamu (slika 24) u kojoj Margiela eksperimentira sa odjevnim predmetima koji predstavljaju objekte eksperimenta stavljajući na njih umjetno proizvedene bakterije koje ih postepeno proždiru. Margiela na taj način istražuje ciklus propadanja i konzumacije periodične kupovine, te njezino odbacivanje, a testira i samo značenje vremena i prolaznosti u svijetu mode (Loschek, 2009: 190). Tijelo zajedno s odjećom predstavlja prolaznu i propadajuću formu. Nešto što 70-ih godina nagovještava francuski filozof i teoretičar kulture Jean Baudrillard. Tijelo koje nastaje kao rezultat utjecaja novih tehnologija i kreativnosti nakon kojih postaje metamorfno krećući se tankom linijom između života i smrti. Dakle, iz vizualne kulture tijelo prelazi u virtualnu kulturu gdje ono više nema mogućnosti stvarne materijalizacije (Krpan 2018: 149).



Slika 24. Maison Martin Margiela , *9/4/1612* iz 1997. godine u Rotterdamu¹⁹

U svim nedavnim istraživanjima uočavamo prostor eksperimentalnih igara usmjerenih prema transformacijama tijela u suvremenoj umjetnosti i dizajnu, s najvećim estetskim postignućima u djelima modnih dizajnera kao što su japanski dekonstruktivisti i kasnije Alexander McQueen, John Galliano, Hussein Chalayan, Jean-Paul Gaultier i Martin Margiela. Transformacije tijela možemo posmatrati i korištenjem paradigme analize pod nazivom vizualna semiotika u tijelu. Ako je jezik, prema mišljenju Roland Barthesa, bio temeljni pokazatelj modne promjene koja se ponavlja kako se moda vraća na svoje podrijetlo u fenomenu retro-futurizma, onda je suvremena moda znak vladavine novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija i interaktivnih medija koji prevode jezik u

¹⁹ Izvor: <http://www.neonsignsmag.com/semmingly-immateral/>

sliku ili vizualni kod društvenih oblika spektakla. Objašnjenje načina na koji slika sada zauzima „logiku jezika“ može biti moguće samo kad pokušavamo raspravljati o definiciji vizualne semiotike. To je post-disciplina izvan razlike između semiologije i sociologije. Sposobnost vizualne semiotike stvorena je samo s uvođenjem vizualnih studija i vizualne kulture krajem 20-og stoljeća. Znak označava značenje mode kao vizualne informacije. Zato smisao mode postaje događaj interaktivne komunikacije umreženih tijela kao estetskih objekata (Paić 2018: 70).

Slika 25. Maison Martin Margiela retrospektiva 1989-2009., Musée de la mode de la Ville de Paris²⁰



Najutjecajnija modna revija sezone jesen/zima 2018. godine u Parizu nije se odvijala ni na jednoj od raskošnih pista koje su organizirali divovski brendovi. Umjesto toga, bila je to retrospektivna izložba dvadesetogodišnjeg rada Maison Martin Margiele prikazana na lutkama, praćenih starim videozapisima, priborom, tekstovima, skicama i instalacijama, koje su pričale priču o samozatajnom dizajneru čiji je rad sve ove godine govorio umjesto njega. Priča iza stvaranja odjeće i oblikovanja tijela

dekonstrukcijom i rekonstrukcijom postavljena je u pažljivom okruženju jednostavnim bijelim zavjesama unutar zidova muzeja mode *Palais Galliere* u Parizu, zdanja kasnog 19. stoljeća. Isti utjecaj kojeg su Miyake, Kawakubo i Yamamoto ostavili na Margielu ostavio je i on na cjelokupni sustav mode i generacije dizajnera koje nadolaze; utjecaj njegovog stvaralačkog opusa danas je posvuda u modi. Belgijski dizajner izazvao je modu iz perspektive dizajna kako bi promijenio sam pristup dizajnu odjeće i tijela u suvremeno doba; kako dizajna tako i izvedbe mode kao koncepta ili performativnog događaja. Time je stvorio novi poetski dekonstruktivni rječnik koji se odupirao tradiciji i opsesiji konzumerizma, logotipa i etikete (slika 25). Sada kada je moda diktirana novim medijima i ubrzanim izmjena slika, možda je pravi trenutak da se prikaže izložba o nekim dubljim idejama i inovacijama koje su izmijenile modu kakvu poznajemo danas.²¹

²⁰ Izvor: <http://www.kaltblut-magazine.com/paris-margiela-galliera-1989-2009-a-retrospective-till-july-15th-2018/>

²¹ Izvor: <http://www.flaunt.com/content/marigela-galliera>

6. ZAKLJUČAK

Vrijeme osim prolaznosti sa sobom nosi i promjene, neke od njih napraviti će radikalne zaokrete u našem razumijevanju i poimanju svijeta u kojem živimo. Jasno je da kao civilizacija ne možemo isključiti povijest, no ne možemo ni živjeti u njoj. Suvremeno doba donosi sa sobom određene novine kojima se u sveobuhvatnom području vizualnosti treba znati prilagoditi. Prelaskom iz modernizma u postmodernizam dolazimo do situacije u kojoj moramo napraviti jasnu distinkciju između povijesti umjetnosti i njene metodologije, same umjetnosti i njenog kraja, te eksplozije novina nakon slikovnog zaokreta. Vizualni studiji pojavljuju se kao neophodna reakcija na novo. Sama činjenica da su nedisciplinirna ili interdisciplinarna metodologija govori nam o slobodi pristupa i o mnoštvu alata koji se mogu prilagoditi i koristiti u konkretnom objektu našeg znanstvenog interesa, bez podjele vizualnih artefakta na djela „visoke” i „niske” kulture koju je zastupala dotadašnja dijakronija povijesti umjetnosti. Dakle, vizualni studiji mogu adekvatnije pristupiti suvremenoj problematici s obzirom na nova znanja i nove medije koji se u svijetu slike ubrzano razvijaju i mijenjaju. To ne znači da oni potpuno odmjenjuju povijest umjetnosti, već nadopunjuju obzirom na zaokret od mimetičko-reprezentacijskog modela ka suvremenom kojemu su potrebni novi alati poput semiotike, filmologije, filozofije, sociologije, psihoanalize, intermedijalne naratologije, rodni studija i sličnih disciplina koje su proizašle iz poststrukturalizma, kako bi povezale široko područje shvaćanja pojma vizualnosti danas, od povijesti umjetnosti do popularne kulture, filma, televizije, i reklamne industrije do novih medija, multimedijske i konceptualne prakse u umjetnosti, fotografije, dizajna, performansa i mode.

Filozofija dekonstrukcije Jacquesa Derridae sredstvo je koje nas odvodi iza kazališne pozornice, kako bismo uvidjeli ono neprezentirano, zanemareno, skriveno i neizrečeno. Sama nedefiniranost pojma dekonstrukcije čini ju alatom koji je gotovo posvuda primjenjiv. No, možda njena primjena u svim područjima ljudske djelatnosti nije bila toliko važna promjena kolika sama promjena ljudske svijesti koja nas može iskopčati iz matrice i osloboditi um. S tom konstatacijom nemoguće postaje moguće. Razbijanjem tradicionalnih značenja otvaraju se vrata jednog potpuno novog svijeta, do tada neotkrivenog. Dekonstrukcijom u modi, zajedno sa svojim prethodnicima, japanski modni dizajneri Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto napravili su revoluciju u modi i generirali novu konstrukciju i platformu za generacije koje nadolaze potkopavajući

parametre Zapadne podijele „visoke“ i „niske“ mode, njezine tvrdokorne tradicije i zadanih normi estetike, seksualnosti, konzumerizma, luksuza, glamura i raskoši, svojim avangardnim pristupom skulpturalnoj silueti i feminističkom kritikom tijela. Pojam dekonstrukcije u modi zajedno s novim valom dekonstruktivističkih dizajnera dodatno će proširiti i belgijski dizajner Martin Margiela, koji ima nešto za reći o izradi odjeće kao okvira tijela i utjecajima mode kao mehanizma strukture ili diskursa, odnosno o modi kao sustavu s ogromnim kulturnim, ekonomskim i ontološkim učincima iznoseći tajne na površinu recikliranjem i jednim novim arhitektonskim pristupom procesu i mehanici gradnje odjevnih predmeta i dizajna tijela, kao i postavljanjem nove izvedbe mode kao konceptualne umjetnosti ili performativnog događaja. Inovativnost i eksperimentalnost mode i tijela odrediti će modu kakvu poznajemo danas, tijelo je postalo misao koja proizlazi iz suvremene mode, a dekonstrukcija u modi preokrenula je sistem mode kao i njenog značenja, te pokazala kako moda nije pusto obamitanje tijela tkaninom, već složeni sustav kodova koji se neprestano razvijaju i mijenjaju, uključujući nemogućnost fiksiranja identiteta suvremenog doba i neprestano morfiranje i fragmentaciju tijela.

7. LITERATURA:

English, Bonnie (2011). *Japanese Fashion Designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and Rei Kawakubo*. New York: Berg.

Gill, Alison (1998). *Deconstruction Fashion. The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*. Fashion Theory vol. 2 no. 1. United Kingdom: Berg.

Kawamura, Yuniya (2004). *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. United Kingdom: Berg.

Klobučar, Natko (2007). *Jacques Derrida. Pisanje i razlika*. Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić.

Krpan, Petra (2018). *Teorija i kultura mode. Novi mediji i izvedba*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-Tehnološki Fakultet.

Loschek, Ingrid (2009). *When Clothes Become Fashion. Design and Innovation Systems*. New York: Berg.

Loscialpo, Flavia (2011). *Fashion and Philosophical Deconstruction. A Fashion In-Deconstruction*. United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.

Martinis, Ruža (2018). *Teorija i kultura mode. Znanost o slici i Fashion Studies. Interdisciplinarnost kao novi teorijski pristup modi*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-Tehnološki Fakultet.

Mears, Patricia (2006). *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture. Fraying the Edges: Fashion and Deconstruction*. London: Thames & Hudson.

Mitchell, William John Thomas (2009). *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.

Paić, Žarko (2008). *Vizualne komunikacije. Uvod*. Zagreb: Centar za vizualne studije.

Paić, Žarko (2018). *Creativity, Body-Design and Contemporary Fashion. The Deconstruction of the Luxury*. Zagreb: International Journal of Humanities and Social Science Vol. 8 No. 4.

Purgar, Krešimir (2009). *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije.

Sato, Kazuko (1999). *Issey Miyake. Making Things*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Vollmer, John (2010). *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. East Asia volume 6*. London: Bloomsbury Publishing PLC.