

Konstrukcija i modeliranje ženskih haljina inspiriranih japanskim modnim dizajnerima krajem 20. i početkom 21. stoljeća

Gaunt, Emma Stephanie

Undergraduate thesis / Završni rad

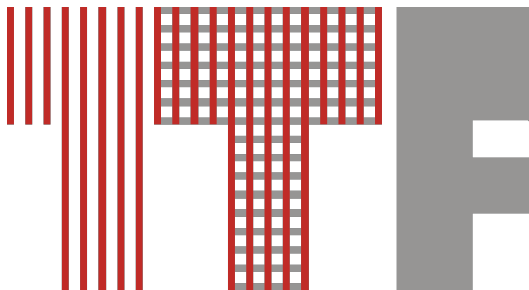
2019

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:201:353667>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-01**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno - Tehnološki Fakultet

ZAVRŠNI RAD

**KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE ŽENSKIH HALJINA
INSPIRIRANIH JAPANSKIM MODNIM DIZAJNERIMA
KRAJEM 20. I POČETKOM 21. STOLJEĆA**

Emma Stephanie Gaunt

Zagreb, rujan, 2019.

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno -Tehnološki Fakultet

Zavod za tekstilni i modni dizajn

ZAVRŠNI RAD

**KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE ŽENSKIH HALJINA
INSPIRIRANIH JAPANSKIM MODNIM DIZAJNERIMA
KRAJEM 20. I POČETKOM 21. STOLJEĆA**

Mentor:

doc.dr.sc. Blaženka Brlobašić Šajatović

Student:

Emma Stephanie Gaunt

Broj indeksa:10540/TMD

Temeljna dokumentacija kartica

Naziv zavoda: Zavod za tekstilni i modni dizajn

Broj stranica:86

Broj slika:58

Broj literaturnih izvora:8

Članovi povjerenstva:

1. Doc.dr.sc. Renata Hrženjak, član
- 2.Doc.dr.sc. Blaženka Brlobašić Šajatović, Predsjednik
- 3.Doc.dr.sc. Irena Šabarić, član
- 4.Doc.dr.sc. Alica Grilec, zamjenik člana

Datum predaje rada:05.09.2019.

Datum obrane rada:13.09.2019.

SADRŽAJ:

1.Uvod	2
2.Modna figura - silueta.....	3
3.Moda kroz stoljeća u Japanu- kratki pregled.....	4
4.Japanski modni dizajneri s kraja 20. i početka 21. stoljeća.....	8
4.1. Issey Miyake.....	11
4.1.1. Pleats,please.....	12
4.1.2.Tehnika i materijali.....	16
4.2.Yohji Yamamoto.....	20
4.3.Yohji Yamamoto i Rei Kawakubo.....	24
4.4.Rei Kawakubo.....	26
4.4.1.Neutralnost spolova.....	26
4.4.2.Konceptualizam,dekonstrukcija,rekonstrukcija.....	29
5.Konstrukcija i modeliranje haljine.....	34
5.1.Izračun konstrukcijskih mjera.....	34
5.2.Konstrukcija haljine.....	35
5.2.1.Modeliranje Modela 1.....	36
5.2.2.Modeliranje Modela 2.....	61
5.3.Fotografije modela prve haljine.....	81
6.Zaključak.....	84
7.Literatura.....	85

SAŽETAK

Tema ovog završnog rada je: Konstrukcija i modeliranje ženskih haljina inspiriranih japanskim modnim dizajnerima krajem 20. i početkom 21. stoljeća.

U početku ovog završnog rada, istražuje se što je zapravo silueta, što može predstavljati i kakvu ona ulogu može imati kod predstavljanja ljudskog tijela. Prikazana je silueta kroz različite uloge i koju zadaću ima kod prikaza vizualnog identiteta u formi uniforme, odnosno vrste klasičnog prikaza; i individualnih identiteta.

Izgled siluete je kroz ovaj rad prikazana do neklasičnih pomaka, odnosno silueta je prikazana na način na koji nije prikazana u svakidašnjem smislu, te je istražen i opisan način na koji su Japanski dizajneri krajem 20. i početkom 21. stoljeća se “poigravali” i istraživali siluetu kroz različite konstrukcijske i “mouflage” tehnike, odnosno drapiranje do te mjere da je korištena primjenjena umjetnost.

Radi boljeg razumijevanja, prožimanja i utjecaja zapada na Japan i obrnuto, završni rad sadrži i kratki povijesni pregled odijevanja u Japanu. Završni rad obrađuje radove japanskih dizajnera s kraja 20. i početka 21. stoljeća te njihov utjecaj na modu.

Eksperimentarni dio, odnosno tehnički dio nastao je po uzoru poigravanja siluetom, odnosno kombiniranjem jedne od klasičnih silueta (T, A, X, I) i metodama plisiranja. Usporedno s japanskim dizajnerima krajem 20 i početkom 21. stoljeća, haljine vezane uz temu su konstrukcijski izrađene, dok su kod japanskih dizajnera odjevni predmeti vrlo često izrađeni metodama plisiranja ili drapiranja te često graničile između “pret-a- porter-a” i “Haute Couture-a”, te samim pitanjem:” Što je moda?”

1. UVOD

Odijevanje i moda su pojmovi koji se vrlo često koriste u svrhu opisivanja određenog stila, no odijevanje i moda su dva zasebna pojma koja ne bi trebali opisivati jednaki koncept, iz razloga jer modu ne možemo definirati, a ni kulturu jer su promjenjivi koncepti i uvijek se formiraju prema duhu vremena. Oba koncepta imaju različite sociološke posljedice. "Odjeća je materijalna proizvodnja, dok je moda simbolička proizvodnja. Odjeća je opipljiva dok je moda neopipljiva. Odjeća je nužnost, dok je moda višak. Odjeća ima funkciju korisnosti dok moda ima statusnu funkciju" [1]. Odjeća se nalazi u svakom društvu ili kulturi u kojoj se ljudi odijevaju, dok moda mora biti institucionalno konstruirana i kulturno raspršena. Modni sustav djeluje na pretvaranje odjeće u modu koja ima simboličku vrijednost i koja se očituje kroz odjeću.

Odjeća također može "kavezati" tijelo, osuđujući ga na prisilan zadatak predstavljanja društvene uloge, položaja ili hijerarhije. U povijesti odjeće, vojne, školske i zatvorske uniforme primjeri su kako odjeća može biti kontrolni uređaj za tijelo, sankcionirajući zatvoreni sustav podudarnosti vanjskog izgleda i društvenog poretka. Ipak, svatko u jednom ili drugom trenutku nosi uniformu, čak i oni koji misle da su stekli slobodu izbora ili društveno priznanje s prvim "plemenskim" predmetom koji su stavili, bilo da se radi o kožnoj jakni ili o Rolexu. Od tada je moda postala prava sintaksa tog složenog govora tijela koji nazivamo haljinom- ili, kako kaže Barthes, "vêtement"¹ - svi smo upoznati s osjećajem otuđenja od vlastitog tijela koji se oblači prema sustavu društveno kontroliranih slika.

Obučeno tijelo izražava način na koji je subjekt u svijetu i kroz njegov estetski i fizički izgled, njegov odnos s drugim tijelima i življena tjelesna iskustva[2].

¹ Fra. Vêtement - ruho

2. MODNA FIGURA - SILUETA

Hrvatska enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, u svom mrežnom izdanju, siluetu ili shiluetu (fra. á la Silhouette (prema francuskom ministru financija iz 18. st. Étienne de Silhouetteu, poznatom po mjerama štednje) definira kao jednobojan, plošnan, konturni prikaz lika čovjeka ili predmeta; nejasan oblik)[3].

Moda je odjevni oblik/odjevna silueta u stalnoj promjeni. Tijekom vremena ona se stalno mijenja, a svaku njenu promjenu nazivamo novim modnim trendom. Ona se uvijek odnosi prema volumenu tijela bilo da ga negira ili afirmira. Negacija tijela prisutna je kod odjavnog oplošja nastalog nabiranjem dok se afirmacija u pravilu odnosi na ukrojene i elastične anatomske siluete [4].

Razlikujemo četiri osnovna tipa silueta – “TAXI” (slika 1.).



Slika 1. Siluete T, A, X, I (lijevo prema desno) - Comme des Garçons [1]

3. MODA KROZ STOLJEĆA U JAPANU – KRATKI PREGLED

Prva važna prekretnica u Japanu dogodila se nakon razdoblja Meiji 1912.g., kada prihvaćaju zapadnjačke uniforme u vojsci i državnim službama. To je bio početak implementacije zapadnjačkog stila na odijevanje u Japanu. Do tada se standardno nosio kimono. U početku su muškarci prisvojili zapadnjačke šešire koje bi nosili uz tradicionalni kaput *haori*², *hakamu*³, dok su žene implementirale čizme uz kimono. Tako je već 1920-ih muško odijevanje bilo potpuno zapadnjačko, u poslovnom svijetu imperativ je bio klasično zapadnjačko poslovno odijelo. Čak su i žene koje su radile potpuno prihvatile duh zapada te se sve više odijevaju u tome stilu, ne samo na poslu već i kod kuće.

Nakon Drugog svjetskog rata moda u Japanu potpuno je inspirirana zapadnim „*American style*“ koji postaje svakodnevica. Žene nose duge suknje, uske u struku a šire prema dnu te široko remenje. Naravno i europska moda utjecala je na Japan, ponajviše Dior koji svojim utjecajem na američku modu utječe i na japansku. 1950.-ih Japan prati trendove u Americi kroz filmove.

Šezdesetih godina događa se procvat mladih dizajnera te se prelazi na masovnu modu sa „*haute couture*“⁴. Mini suknje doživljavaju svoj procvat u Japanu, iako u početku nailaze na negodovanje od zagovornika tradicionalne siluete, vrlo brzo nakon djevojaka prihvaćaju je i starije žene. Muškarci populariziraju stil američke elite zvan „*Ivy League*“⁵ dok se u poslovnom svijetu zadržava klasičan „*business suit*“⁶ ali u tamnim bojama. Stil odjevanja koji su nosili muškarci postajao je sve mračniji i manje upadljiviji tijekom stoljeća.

Sredinom sedamdesetih u lučkim gradovima Kobe i Yokohama razvija se ženski ekvivalent „*Ivy league*“ stila. Struja iz Kobe poznata je pod nazivom „*nyutora*“⁷ (slika

² Jap. haori - široki kaput do koljena nadahnut japanskom tradicionalnom odjećom

³ Jap. Hakama - Hakama su tamne široke hlače koje neki aikidoke nose. Tradicionalno, hakama je bila dio samurajske opreme. Standardni kakav se nosi u aikidu kao i u drugim borilačkim vještinama poput juda ili karatea prvenstveno je bio donje rublje. Nošenje hakame je dio tradicije većine škola aikida.

Hakama je originalno bila smišljena da štiti noge jahača, nešto slično kaubojskim kožnim navlakama preko hlača ('chaps'). Kako je koža bila teško dostupna u Japanu, umjesto nje koristila se teška tkanina.

⁴ Fran. Haute couture - Visoka moda

⁵ Eng. Ivy League - Skupina od osam sveučilišta u Sjeveroistočnim Sjedinjenim Američkim Državama koje se smatraju najboljim koledžima u državi (ili čak svijetu). Osnovan od strane sportskog pisca Caswella Adamsa 1937. kao termin za tada snažnu istočnu nogometnu ligu, izvorno je bio uključen u vojsku i mornaricu.

⁶ Eng. Business suit - Poslovno odijelo

⁷ Jap. Nyu - tora -Novi Tradicionalni: Časopis toga vremena "an - an" zapečatio je izraz Nyutora - (Nyu-Tora).New Tradtional bio je opis za prvi procvat i JJ magazin kodirao je izgled posebno u Yokohami (zapečatio pojam Hama Tora). Izgled je bio jednostavnih paleta boja i vrlo ženstven.Izgled je bio konzervativan, ali to nisu bile uobičajene

2.), a ovaj stil opisivan je riječima poput *onna – rasha*⁸ i *otonappoku mieru*⁹ te su je karakterizirale jednostavne košulje ili bluze sa suknjom do preko koljena. Stil iz Yokohame nazivao se *hamatora*¹⁰ (slika 3.), a identificiraju ga riječi poput *kodomopposa*¹¹, a isticali su se sa majicama sa ovratnicima na preklop na kojima se ističe ime dizajnera ili robne kuće.

Osamdesetih godina prošlog stoljeća ekonomija u Japanu je u procvatu te sukladno tome cvjeta i moda. Javlja se izraz *DC burando – „designer and character brands“*. Japanski dizajneri koji se pojavljuju još sedamdesetih godina, kao Takada Kenzo, Miyake Issey i Yamamoto Kansai prepoznati su i u svijetu te uvelike utječu na modnu industriju toga vremena. Valja spomenuti i Kawakubo Rei iz skupine dizajnera *“Comme de Garçons”* koja je privukla mnogo pažnje u Parizu, te Kikuchi Takeo i Inaba Yoshie iz skupine *“Bigi”*, Matsuda Mitsuhiro, iz skupine *“Nicole”*.

Krajem desetljeća ženska moda odlazi u dva smjera – *bodikon*¹² i *shibukaji*¹³. *Bodikon* karakterizira naglasak na prirodne linije tijela dok je ležeran *shibukaji* popularan među učenicima i studentima. Na radnom mjestu i dalje se cijeni jednostavnost i praktičnost u odijevanju ali se i sve više prihvaća ležeran način odijevanja pa sve više tvrtki dopušta svojim radnicima da prije vikenda dođu ne toliko strogo odjeveni.

Nakon ekonomskog kolapsa krajem osamdesetih, tj. početkom devedesetih godina prošlog stoljeća, Japan proživljava krizu pa tako pati i modna industrija. Iako se tada u modi može naići na tragove orijentalizma i romantizma ipak je za devedesete u Japanu karakteristična koegzistencija različitih stilova bez i jednog koji bi se mogao izdvojiti kao dominantan. U tom periodu zanimljivo je da školarke počinju ne samo pratiti već postavljati modne trendove pa tako boje kosu, preplanulog su tena u kratkim suknjama ili hlačama sa širokim čarapama koje često padaju preko cipela. U ovom periodu ljudi žele jeftinu ali kvalitetnu odjeću tako da se tržište okreće masovnoj proizvodnji nazvanoj *„fast fashion“*¹⁴. Japanski proizvođači šire se i izvan granica svoje zemlje, otvaraju dućane i tvornice u inozemstvu ali isto tako i strani

boje, crna i bijela. Bile su to roze i druge ženske boje. Ovo nije bio poslovni izgled, osmislile su ga djevojke koje nisu morale raditi te je iz njih proizašao izgled koje su zaposlene žene nosile tijekom svojih slobodnih dana.

⁸ Jap. onna - rasha - ženstvena

⁹ Jap. otonappoku mieru - izgledati odraslo

¹⁰ Jap. hamatora - tradicionalan

¹¹ Jap. kodomopposa - dječja vrlina

¹² Jap. bodikon - body conuous

¹³ Jap. shibukaji - casual

¹⁴ Eng. fast fashion - brza moda

dizajneri nalaze svoje mjesto u Japanu ali na tržištu se pojavljuju i luksuzni inozemni brandovi koji ciljaju na imućnu elitu. Važno je spomenuti i modnu emisiju „Tokyo Girls Collection“ koja je ciljala na *teenager-ice* i djevojke u ranim dvadesetima, a koja od 2005. godine kada se počela emitirati, nije izgubila na popularnosti[5].



Slika 2. Nyu - tora look (novi tradicionalni) [2].

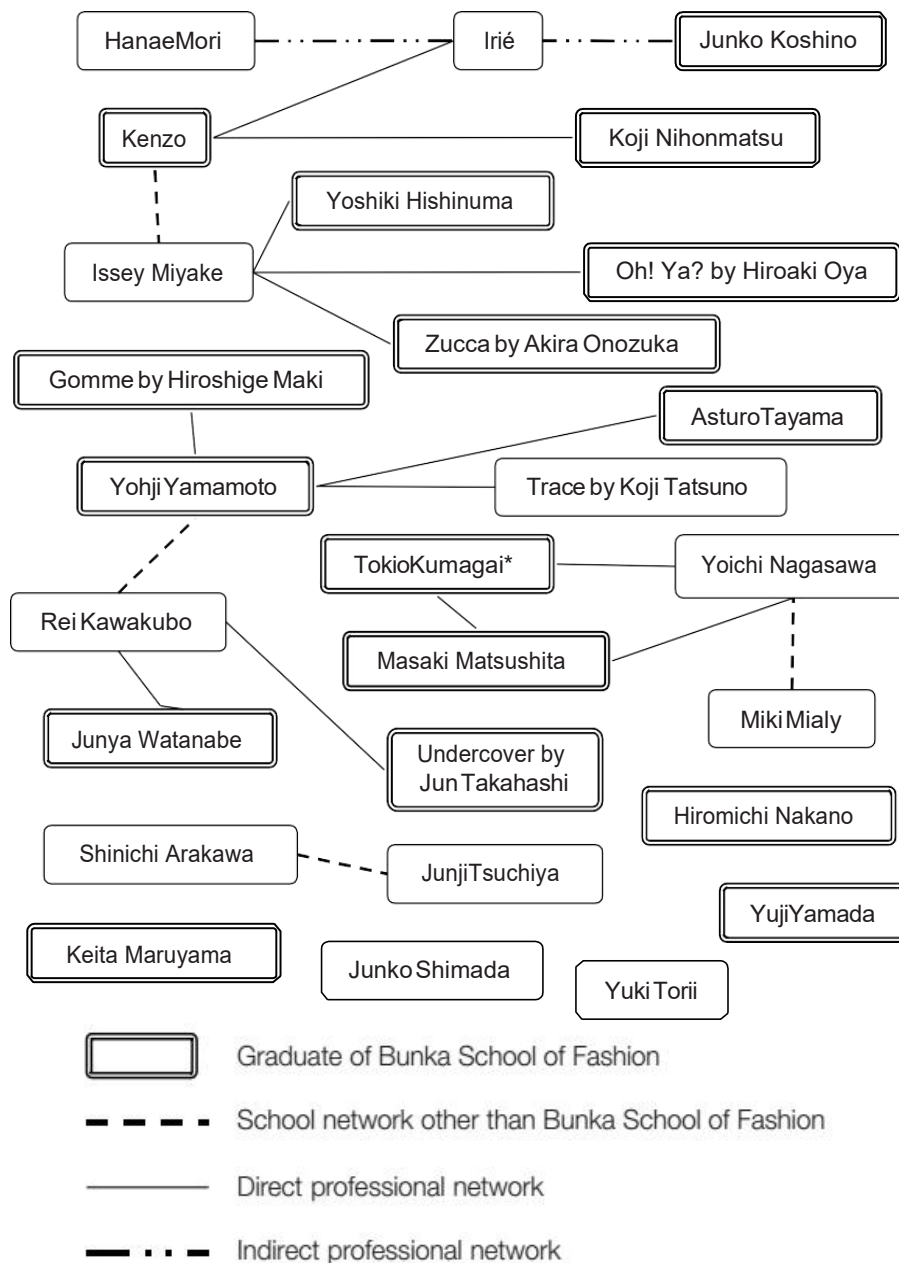


Slika 3. Hama tora look (tradicionalan) 1980. [3].

4. JAPANSKI MODNI DIZAJNERI S KRAJA 20. I POČETKA 21.STOLJEĆA

U ovom poglavlju opisan je rad najznačajnijih japanskih dizajnera: Yohji Yamamoto, Issey Miyake, Rei Kawakubo.

U shemi (slika 4.) je prikazana profesionalna i akademska povezanost Japanskih dizajnera. Nakon prve generacije japanskih dizajnera, drugi Japanci se sele u Pariz jedan za drugim. U Parizu se pojavljuju druga, treća i četvrta generacija. Postoje formalne i neformalne veze gotovo svih japanskih dizajnera u Parizu, neke preko školskih mreža, a druge putem profesionalnih mreža. Moguće ih je izravno ili neizravno pratiti do Kenzoa, Miyakea, Yamamota, Kawakubo i Morija pošto su naučili mehanizam modnog sustava u Francuskoj. Najjača i najšira veza koja se može vidjeti na mrežnoj karti je školska mreža među tim dizajnerima. Većina njih su maturanti modne škole Bunka u Tokiju. Prvo su Kenzo, Junko Koshino, a potom i Yamamoto, drugima pružili prilike da predstave svoje revije u Parizu. U karti nisu uključene nikakve osobne mrežne veze s obzirom na to da je teško potvrditi u kojoj se mjeri osobno poznaju. Iako su se na nekim revijama primijetili neki osobni odnosi na modnim revijama. Na primjer, čini se da su Yoshiki Hishinuma i Yoichi Nagasawa osobno povezani iako nisu iz iste škole niti su ikada zajedno radili. Hishinuma je bio na reviji u Miyakea, dok je Nagasawa bio na reviji Tokio Kumagai[1].



Slika 4. Profesionalna i akademska mreža među japanskim dizajnerima u Parizu, 1998-9.[4].

„Dekonstruktivizam se u modi manifestira pojavom Japanaca u Parizu osamdesetih godina 20. stoljeća. Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto izazvali su konvencionalne ideje ljepote i poljuljali temelje *haute couture* mode u Europi. Oni dolaze iz kulture u kojoj ne postoji tradicionalna razlika između zanata i umjetnosti i donose potpuno novu viziju. Eksperimentiraju s novim materijalima i tehnologijama kao i idejom tijela, koju propituju kroz radikalne odjevne forme. Navedene karakteristike svrstavaju u rang s tadašnjim umjetničkim istraživanjima”[6].

Od sedamdesetih godina prošlog stoljeća japanski dizajneri indirektno utječu na zapadnu modu. Moglo bi se reći da je Yohji Yamamoto nastavio ono što je njegov preteća Issey Miyake počeo deset godina prije. Yohji Yamamoto dio je japanskog modnog branda poznatog pod imenom „*Comme des Garçons*“ zajedno sa Rei Kawakubo te donose karakterističan izraz umjetničke ekspresije u kojem propitkuju uvriježena mišljenja o statusu i seksualnosti. Tipičan je predstavnik japanske mode koju karakterizira jednostavna, nenametljiva elegancija, graciozna ali nenametljivo zamijećena. Japansku kulturu karakterizira povezanost sa vlastitom povijesti i kulturom koju implementira u moderan način života i ekspresiju istog. Najbolji primjer je sveprisutni tradicionalni kimono koji je i dalje imperativ u formalnim događanjima ali je i temelj modernog modnog izričaja japanskih dizajnera. Miyake, Yamamoto i Kawakubo mnogo su puta u svojim dugim i uspješnim karijerama istaknuli upravo *kimono*¹⁵ kao bazu, temelj svog dizajna. Ova tri dizajnera smatraju se zaslužnima za implementaciju umjetnosti u svakodnevni život dodavanjem elemenata u odijevanje kao što su asimetrija, nesavršenu i nedovršenu ljepotu odbijajući idealizaciju, pompoznost i detaljnost – sve karakteristike kontinentalnih civilizacija. Usprkos tome Japanska avangardnost ekspresije u umjetnosti, modi i arhitekturi imala je velik utjecaj na Zapadnu kulturu tokom dvadesetog stoljeća. Japanski dizajneri gledaju u budućnost ne odbacujući prošlost, odbijaju promijeniti se radi same promjene – a kako je jedina konstanta u modi njena promjena, japanski dizajneri iskorištavaju tu karakteristiku kako bi konstantno evoluirali svoju ekspresiju, gradeći nove poglede na starim temeljima.

Miyake, Yamamoto i Kawakubo često su opisivani „*Niceovim dizajnerima*“¹⁶ – dizajnerima koji ne prate trendove za razliku od svojih europskih kolega.

¹⁵ Jap. Kimono - odjevni predmet sastavljen od osam pravokutnih komada zašivenih zajedno

¹⁶ Eng. Niche designers - Većini dizajnera je namjera ugoditi većini ljudi, a nice dizajneri želi privući ljude koji traže nešto jedinstveno i drugačije od onoga što nose svi drugi.

4.1. ISSEY MIYAKE

Issey Miyake, izvorno ime Miyake Kazumaru, rođen je 22. travnja 1938., u Hiroshimi, Japanu. Japanski modni dizajner koji je bio poznat po spajanju istočnih i zapadnih elemenata u svom radu. Također je imao popularnu liniju parfema koji je uključivao *L'Eau d'Issey*.

Miyake je studirao grafički dizajn na tokijskom umjetničkom sveučilištu Tama, a nakon diplome preselio se 1965. u Pariz, gdje se upisao na čuvenu školu krojenja *École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*. Karijeru je započeo 1966. godine, radeći iza kulisa četiri godine u ateljeima kojima upravlja trio modnih legendi 20. stoljeća - francuski couturieri Guy Laroche i Hubert de Givenchy, kao i pažljivi američki dizajner Geoffrey Beene.

Issey Miyake nije htio biti nazivan umjetnikom. Ni on ne želi biti označen kao 'japanski' modni dizajner. Međutim, sa zapadnog stajališta, on je oboje. On tvrdi da stereotipne granice ograničavaju moguće pojmove oblikovanja, ali ipak njegova je povijest otkrila da ništa nije spriječilo Miyakea da u svom životu djeluje miješanjem prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Izgovarajući konvenciju kao estetski stav, on kaže, "vjerujem u ispitivanje." Miyake je tijekom četrdeset godina izumio oblik, redefinirao granice odjeće u funkcionalnom i estetskom kontekstu i pomladio nove moderne metode izrade odjeće. Promicao je integralnu vezu između likovne umjetnosti, fotografije, primijenjene umjetnosti i mode i svijetu pokazao pravo značenje zajedničkog napora. Potaknuo je nove talente i „vratio se“ ili „unaprijedio“ ono što je naučio od svojih prethodnika, svojih kolega, godina eksperimentiranja i svojeg iskustva u modnoj industriji. Nesumnjivo, on se danas smatra jednim od najkreativnijih dizajnera u svijetu.

Miyake je nazvan "*Picasso of Fashion*", vjerojatno u vezi sa raznolikost njegova rada, sklonost otkrivanju novih umjetničkih metodologija i izazov tradicionalnih dizajnerskih koncepcija. Moglo bi se tvrditi da je najveći izazov njegovog rada njegova sposobnost prisiljavanja gledatelja da se suoči sa vlastitim pretpostavkama o tome što uključuje odjeću ili 'odijevanje'. Miyake se bavi i zanatskom proizvodnjom i novim tehnologijama te istražuje sve očekivane i neočekivane mogućnosti u tom procesu. U obje svoje kolekcije "*Pleats, Please*" i "*A-POC*" prihvatio je novu

postmodernu ženu kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog stoljeća. Pokazao joj je da na ljepotu jednostavnosti odjeća ne može utjecati pomičnim plimama ukusa. Njegov rad sugerira da značenje, bilo simbolično ili zaključeno, može omogućiti mašti da se širi izvan doslovnih potreba za odjećom. Ipak, Miyake također odjeću doživljava kao nešto što treba koristiti, a u novije vrijeme i nešto za obnovu ili ponovnu upotrebu. Osmislio je nove načine minimiziranja otpada u proizvodnji odjeće i kupca vidi kao svog najvećeg suradnika.

4.1.1. PLEATS, PLEASE

Vjerojatno, Miyakeov obnovljeni ili redizajnirani koncept - iz 1993. godine, "*Pleats, please*" - duguje mnogo Fortunyju, španjolskom couturieru, koji je bio gospodar 'poetnog plisea'. Kao dizajner ranog dvadesetog stoljeća, Fortuny je koristio drevne metode za oživljavanje grčkog plise sustava. Usavršio je to u svojim "*Delphos*" odjevnim predmetima, stvorenim u prvom desetljeću dvadesetog stoljeća, koji su nakon toga inspirirali brojne dizajnere 1920-ih i 1930-ih. Uzevši korak dalje, Miyake je tu tehniku kombinirao sa sintetičkim tekstilima nove tehnologije kao inovativan pristup plisiranju, a rezultat je nadahnuo njegovu "*Pleats, please*" kolekciju, koja se već desetljećima prikazuje širom svijeta. Miyakeove haljine su izrezane dva i pol do tri puta veće od gotovih odjevnih predmeta i najprije se spajaju, zatim se stavljaju između slojeva papira, a pojedinačni se komadi ručno ubacuju pomoću preše za toplinu, gdje se skupljaju. Tkanina memorira i zadržava nabore i kad se oslobodi papirnate prevlake, te je spremna za nošenje. Ovaj industrijski postupak omogućuje istodobno stvaranje teksture i oblika. Vertikalno, horizontalno i cik-cak plisiranje koristi se za stvaranje različitih efekata i arhitektonskih oblika (slika 5). Časopis "*Interview*" citira Miyakea:

“Pleats give birth to texture and shape all at the same time. I feel I have found a new way to give individuality to today’s mass-produced clothing.”

“Plisei istodobno rađaju teksturu i oblik. Osjećam da sam pronašao novi način da dam individualnost današnjoj masovno proizvedenoj odjeći.”

Issey Miyake



Slika 5. Miyakeova “Minaret” haljina sa sedam “kolutova [5].

Kada je Miyake dizajnirao plesne kostime za Frankfurtski bal, 1990. godine, koristio je ultra laki poliesterski materijal, trajno plisiran. Shvatio je da je ova nova metoda izrade odjeće idealna stvar za plesače - poput druge kože - jer je tako dobro držala svoj oblik. Želio je raditi s tijelom u pokretu i želio je da se odjeća kreće kako se tijelo pomiče. Razgovarao je s mnogim plesačima i proučavao kako nose odjeću.

Sljedeće godine (1991.) poslao je od 200 do 300 rekvizita plesačima da odaberu ono što žele nositi u svakoj izvedbi filma *"The Last Detail"*, tako da je svaki dan nastup bio drugačiji. Nakon toga, to ga je nadahnulo da koristi plesače umjesto modela za prikaz svog rada na pisti. Za svoju kolekciju *"Fête"* iz 1991. godine koja je proslavila život i tehnologiju, Miyakeove tkanine izrezane su u složene uzorke pomoću ultrazvučnih valova koji su emitirali vibracije topline (slika 6.). Zacijelo, stvorio je do sada najsnažnije i najsofisticiranije plisee, jasno vidljive u svojoj haljini *"Colombe"* (slika 7.). Ovaj odjevni predmet, napravljen od kratkih kopči koje su transformirale jednu ravnu tkaninu u nježno drapiranu haljinu, pokazao je da nema potrebe za šivanjem jer se pričvršćivači mogu koristiti i funkcionalno i ukrasno. Ovaj ikonski odjevni predmet kasnije je izložen u instalaciji u Benaki muzeju u Ateni 2004. nazvanoj *"Ptychoses: Folds & Pleats"*: Draperija od drevne grčke haljine do mode 21. stoljeća.



Slika 6. Haljina iz kolekcije *"Fête"* 1991.[6].



Slika 7. Haljina "Colombe" [7].

Serijska "Pleats, Please" svjedoči o Miyakeovoj želji da proizvede prilagodljivu odjeću koja je ujedno i odraz funkcionalnosti i odraz moderne jednostavnosti u egalitarnom društvu. Plisei i haljine od poliestera, dio su standardiziranih konvencija tkanina, koje je Miyake na novi i izazovan način koristio, čime je prisililo gledatelja da preispita svoju ulogu u modernom društvu. "Ali jesu li plisei stvarno moderni?" Issey Miyake je tvrdio „da“ jer su bili lagani za nošenje na putovanja, te nudili su slobodu pokreta (elastičnost poliestera omogućila je dovoljno rastezanje da se udobno razvuče i obuče bez potrebe za pričvršćivačima) i nije se mijenjalo kroz sezone. Godine 1993. počeo se baviti proizvodnjom tkanina jer su cijene bile previsoke da bi ih većina ljudi mogla kupiti. Pristupačnost je uvijek bila glavna briga za Miyakea.

Miyake je veliki naglasak stavio na metode izrade svojih odjevnih predmeta, informirajući kupca da u njegovoj odjeći ima nešto više od samo površinske 'kože'. To postaje očito kada netko pogleda njegovu nagrađivanu web stranicu, www.pleatsplease.com, koja detaljno govori o istraživanju i razvoju njegovih

proizvoda i aludira na finese proizvodnih tehnika pružanjem ilustrirane priče koja ocrtava korak po korak u procesu izrade njegovih “*Pleats, please-a*”. Didaktički je pristup marketingu koji privlači na intelektualni način klijente, a on kombinira ovaj zaplet s paradoksalnim slikama živih, živopisnih i vrlo aktivnih figura plesa koje se vrte oko točaka fokusa, potičući i energizirajući zaslon računala.

4.1.2. TEHNIKA I MATERIJALI

Miyake u svom radu dosljedno koristi tradicionalne tehnike bojenja, drapiranja, nanošenja, omotavanja i slojevitosti. Na taj način se u suvremeno odijevanje vraćaju drevni umjetnički oblici *shiborija*¹⁷, *tie-dye-a*¹⁸, *origamija*¹⁹ ili preklapanje papira u suvremenom odijevanju. Presavijeni papir ima religijski značaj u Japanu, često je vezan slamnatim užem i obješen pred svetim mjestom. Koncept presavijenog ili plisirano materijala presudan je za Miyakeovu praksu. Počeo je iskušavati plisiranje koristeći različite materijale, uključujući laneni *crêpe*²⁰, tkani pamuk, poliester i dres od *trikota*²¹. Za njega je plisiranje predstavljalo vrhunsku funkcionalnost, zajedno s izvrsnom teksturom površine.

Početak svoje karijere Miyake je proizvodio odjeću koja je sadržavala istu vrstu karirane tkanine i tehniku *sashiko*²² (japanski oblik prešivanja pamuka) koja se koristi za kapute koje tradicionalno nose japanski seljaci kao alternativa denimu²³. Upotrijebio je i tkaninu nazvanu *tabi-ura*²⁴, koja je prethodno bila korištena za dno uske japanske čarape. Miyake referira svoje kulturno nasljeđe tekstilom na mnogo

¹⁷ Jap. Shiboru - stisnuti, stiskati, pritisnuti; Shibori je japanska riječ za različite načine dorađivanja tekstila oblikovanjem tkanine i pričvršćivanjem je prije bojenja.

¹⁸ Eng. Tie-dye - metoda bojanja tkanine vežući je u čvorove tako da se vezana mjesta kada se stave u boju (supstanca za promjenu boje tkanine) upiju manje boje i proizvedu kružne uzorke kada se čvorovi odvežu

¹⁹ Jap. Ori - presavijanje; Jap. Kami - papir; Jap. Origami - Japanska umjetnost presavijanja papira u ukrasne i dekorativne oblike

²⁰ Fra. Crêpe - uvijen; lagana, tanka tkanina s naboranom površinom

²¹ Fra. - Tricot; tricoter - tkati; Trikot - jersey /đersej- sportska majica

²² Jap. Sashiko - mali ubodi; oblik ukrasnog šivanja radi ojačanja (funkcionalan vez). Sashiko se tradicionalno koristio za ojačanje istrošenih ili poderanih mjesta na tkanini. Ova tehnika vezenja se često koristi za dekorativne svrhe u prešivanju i vezivanju. Bijela pamučna nit na tradicionalnoj indigo plavoj krpi daje Sashiku svoj karakterističan izgled, iako se za ukrasne predmete ponekad koriste crvene niti.

²³ Eng. Denim- čvrsta pamučna tkanina, često plave boje, koja se koristi posebno za izradu traperica

²⁴ Jap. Tabi - čarapa koja odvaja veliki nožni prst od ostatka prstiju, Japanci ih nose sa sandalama japankama

različitih načina. *Aburi-gami*²⁵, nauljeni papir ručne izrade koji se često koristi za izradu suncobrana i lampiona, je često tkan u tradicionalnom *ikat*²⁶ dizajnu i tiskan drvenim blokovima, odnosno drvorezom. Čini se da Miyakeov odjevni predmet "*Cicada Pleats*" iz 1989. godine dijeli prirodu ovog poluprozirnog papira gdje svjetlost raspršuje i omekšava. Miyake je kontinuirano istraživao koncept odjeće kao 'druge kože', a "*Cicada Pleats*" upućuje na slične pojave u svijetu insekata. Predlaže se temeljna referenca na metamorfozu, aludirajući na insekta koji izlazi iz vanjske kože, a njegova upotreba prozirnog tekstila pojačava čarobni učinak:

"The model glows through this golden paper skin, like an insect set in amber . . . One of Miyake's most innovative images is found in the bark of a tree. The body can move inside a tube of fabric as if in a caterpillar skin. Miyake asked: 'Did you know there's a tree in Africa where the bark comes off completely? It's round, just like a tube of jersey. I wanted to make something woven, that was warped like African bark.'"

"Model svijetli kroz ovu zlatnu papirnatu kožu, poput insekata postavljenog u jantaru ... Jedna od najinovativnijih slika Miyakea nalazi se u kori drveća. Tijelo se može kretati unutar cijevi od tkanine kao u koži gusjenice. Miyake je upitao: 'Jeste li znali da u Africi postoji drvo u kojem se kora skida potpuno? Okrugla je, baš poput cijevi jersey-a. Htio sam napraviti nešto tkano, obavijeno poput afričke kore. "

Issey Miyake

U Miyakeovom djelu, postupak pojednostavljenja diktirao je uporabu jednog komada tkanine koji je lebdjeo tijelom. Njegove skulpturalne kreacije simboliziraju puristički pristup dizajnu, jer izgleda da njegovi odjevni predmeti sami po sebi postaju umjetnički oblici.

²⁵ Jap. Aburi - užareni plamen; Aburi- tora- gami- papir koji upija ulje

²⁶ Ind. Ikat - vezati; tkanina izrađena pomoću indonezijske dekorativne tehnike u kojoj su osnovine i potkine niti obojene tie-dye metodom prije tkanja

Njegova japanska srodnost s prirodom nadahnjuje oblike odjeće koji podsjećaju na školjke, kamenje i morske trave, a često se izrađuju od prirodnih materijala kao što su papir, svila, lan, pamuk, koža, krzno i bambus. Na primjer, poznati “*Shell Coat*” (1985.) pojavio se kada su Miyakeovi dizajni postajali sve biomorfni. Teksture ovog kaputa poboljšavaju jednostavnost dizajna i simuliraju površinu školjke.

Drevna japanska povijesna referenca vidljiva je u mnogim njegovim zbirka, a to je, u kombinaciji s fascinantnošću teksture površine i potragom za inovativnim oblikom, nadahnulo njegovo eksperimentalno korištenje sjajnog silikona u primarnim bojama, koji oblikuje u oblikovane korpice. Ovi su oblici postali metafora oklopa samurajskih ratnika. U japanskoj povijesti samurajski ratnici su bili žestoki i vrlo vješti ratnici. Bili su vrlo cijenjeni članovi društva i samurajski potomci cijenili su svoje fine mačeve kao obiteljski nasljednici. Njihov oklop obuhvatio je gornji dio torza, a crna boja postala je simbol njihove snage i hrabrosti. “*Red Plastic Bustier*” (1980) je oblikovani “*bustier*”²⁷ koji istražuje odnos tijela i odjeće i na paradoksalan način replicira tijelo kao odjeću (slika 8). Napravljen je u suradnji s Nanasajem, proizvođačem manekenskih lutaka. *Bustier* se često prikazuje s dugim hlačama ili suknjama kako bi se složili tvrdi i meki materijali, naglašavajući izgled korpice koji podvlači paradigmu donjeg rublja i odjeće. Modulirani oblik ističe kiparsku prirodu komada. Ti su dijelovi bili središnji dio Miyakeovih izložbi “*Bodyworks*” koje su se održavale u Tokiju, LA, San Franciscu i Londonu između 1983. i 1985. godine.

²⁷ Fra. Bustier - steznik bez naramenica kojeg nose žene



Slika 8. "Red plastic bustier" [8].

Miyakeov dizajn također ima jake paralele s arhitekturom. Njegov "Rattan Bustier" iz 1982. godine tkao je Shochikudo Kosuge, majstor bambusa i ratana. Opet, ovaj oblik u obliku kaveza oponaša drevnu ratnu samurajsku odjeću, ali također postaje kruta kuća za tijelo. Ove konstrukcije su primjer tijela koje se kreće unutar prostora ispod vanjskog prostora. Bilo bi teško pronaći drugog dizajnera koji bi bio više eksperimentalan u korištenju materijala od Miyakea. On vidi da su mogućnosti neograničene - željezo, papir, trska, bambus i kamenje.

Tehnologija tkanina postala je dio rituala razvoja japanskog tekstila. Brojne tvrtke, posebice u Kyotu (drevno središte razvoja tekstila tisućama godina) i Tokiju, sada vode u svijetu. Također, pojedine dizajnerske radionice, uključujući Miyake Design Studio (MDS), stekle su reputaciju svojih uzbudljivih tekstilnih eksperimentiranja i istraživanja[7].

4.2. YOHJI YAMAMOTO

Rođen je 1943. u Japanu u Tokyju. Diplomirao je pravo 1966. godine ali odriče se svoje prosperitetne karijere kao odvjetnika kao bi pomogao majci u butiku ženskih haljina. Tako je naučio šivati i krojiti. Osniva svoju dizajnersku tvrtku Y's 1972.godine a debitira tek 1981. u Parizu, te ga francuski tisak podrugljivo proziva „*Hiroshima chick*“ zajedno sa Rei Kawakubo iz razloga što je njihov dizajn izazivao dotadašnje tradicionalne vrijednosti u modi. Kolekciju je karakterizirala predimenzioniranost asimetričnih geometrijskih oblika formiranih u odjevne predmete crne boje a modeli su imali obojana lica u bijeloj boji, naglašavajući kontrast geometrije odjevnog predmeta i ljudske siluete, odnosno naglašavajući način na koji Yamamoto negira prirodnu liniju tijela stvarajući apstraktne, groteskne siluete baveći se prostorima između tijela i odjevnih predmeta. Yamamoto „uredno“ odijevanje smatra dosadnim a toliko preferiranu crnu boju opisuje skromnom ali u isto vrijeme i arogantnom. Svojom antimodom Yamamoto izaziva imperitive u odijevanju zapada – glamur, seksualnost i status, ukrojene oblike koje prate liniju tijela. Također je bitno spomenuti Yamamotov „androgeni“ pristup modi:

„I think that my men's clothing looks as good on women as my women's clothing.”

“Mislim da moja muška odjeća jednako dobro izgleda i kao ženska i kao muška odjeća.”

Yohju Yamamoto

Moda dvadesetog stoljeća suprotstavlja se elitizmu u modi prošlog stoljeća, srednja klasa postaje važan faktor na tržištu pošto masovna proizvodnja čini proizvode cjenovno pristupačnijima. Time, polako ostavlja prošlosti pa čak i izruguje potrebu isticanja imovinskog stanja i socijalnog statusa. Upravo ono što je definiralo modernističku *haute couture* - ručno šivanje, istančano krojenje, urednost završne obrade, ekskluzivnost, dalo je priliku masovnoj proizvodni da zavlada u postavljanju trendova, dalo je priliku svojevrsnoj revoluciji u modi, a Yamamoto je nedvojbeno utjecao na postmodernističku modu.

1983. godine svojom izložbom u Muzeju Umjetnosti Phoenix, Yamamoto još jednom potvrđuje svoju titulu avangardnog dizajnera te ga se svrstava među druge velike dizajnere „atipičnih haljina“ kao što je Paul Poiret sa svojom „*hobble*“ suknjom iz 1911. i Diorov „*New Look*“ iz 1947.

Bila je to samo prva u nizu izložbi koje kao cjelina zaokružuju bit postmodernističkog dizajna a to su radikalni pristup dizajniranju koji direktno napada tradicionalno značenje odjevnih predmeta. Izazivaju zapadnjačku viziju strukturiranih ukrojenih formi s naglaskom na seksualnost skrećući centar pozornosti na skulpturalnost oblika, teksturu tkanina te interaktivni prostor između tijela i odjevnog predmeta.

Na Yamamotv rad 80-ih godina prošlog stoljeća, kako tvrdi i sam Yamamoto, utjecao je rad njemačkog fotografa Augusta Sander. Svoju estetiku toga razdoblja Yamamoto opisuje kao „osiromašenu“ estetiku. Sander je bio poznat po fotografiranju ljudi iz svih društvenih slojeva između dva svjetska rata, sa svojim tipološkim katalogom od oko 600 fotografija njemačkog naroda dolazi na glas i kao fotograf koji „otkriva“ dostojanstvo siromašnih. Fotografije su većinom nastale na selu te Yamamoto crpi nadahnuće iz izbljedjele i pohabane odjeće seljaka te zaposlenika željezničkih postaja u svojim radnim kombinezonima i hlačama na tregere. Smatra da je odjeća u direktnoj vezi sa svojim nosiocima te reflektira njihove živote, postaje jedno sa osobom koja ju nosi. Opisuje svoj rad kao anti – komercijalistički upravo zbog svoje ljubavi prema iznošenom i starom. Stvara odjeću univerzalne estetike, bezvremensku kvalitetu, odjeću koja traje (slika 9.).



Slika 9. Yohji Yamamoto, muški pleteni smeđo-sivi džemper sa sivim hlačama i kaput, siječanj 2009, Paris Fashion week menswear[5].

Dona Karan 1998. godine opisuje sebe dizajnericom, a Yamamota umjetnikom. Yamamoto odgovara:

„She says so, and it’s a compliment but I’m thinking I’m a designer, a fashion designer. I’m not putting special meaning on artist. There is no difference between designer and artist. Maybe I can say designer is the new genre of artist..”

„Ona tvrdi tako, komplicirano je ali sebe smatram dizajnerom, modnim dizajnerom. Ne smatram prefiks umjetnika ničim posebnim. Ne postoji razlika između dizajnera i umjetnika. Možda bih mogao reći da je dizajner novi žanr umjetnika...“

Yohji Yamamoto

Usprkos Yamamotovom nastojanju da skrene pozornost sa skulpturalnosti svoje odjeće na njezinu funkcionalnost, odnosno na dizajnerska rješenja istih i dalje se na njegov rad gleda izričito kroz prizmu apstraktnog umjetnika. Njegov rad osvrt je na paradoksalnu prirodu borbe između muške i ženske strane svake žene, uspijeva ne razgoliti ženu već upravo suprotno. Yamamotova vizija žene čista je i čedna, ne otkriva svoje tijelo ali je paradoksalno tome i dalje zavodljiva i erotski provokativna.

U jednom trenutku svoje karijere, točnije 60-ih godina prošlog stoljeća Yamamoto mijenja crnu boju za bijelu te je opisuje kao najsuvremenijom od svih boja. Stvara glatke, futurističke, bijele haljine zakrivljenih oblika i savršene kvalitete izrade. Poznat po tome što preko svojih modela predstavlja različite slojeve kontradiktornih značenja. Jedna takva kontradiktornost leži u činjenici da Yamamoto, iako prodaje skupe odjevne predmete, izražava svoju zabrinutost za mlade žene u kapitalističkom društvu koje su po njegovom mišljenju targetirane i zavedene trgovačkim marketinškim trikovima. Tako u svojoj kolekciji iz 2000. godine predstavlja hlače sa halter topom²⁸ koji izgledom podsjećaju na novčanike pa tako direktno poručuje da se žene s kraja dvadesetog i početka dvadeset i prvog stoljeća definiraju prema onome što stječu.

Tradicija je važna Yamamotu počevši od strukturnih slojeva kimona pa do njegove posvećenosti materijalima, posjeduje zavidno majstorsko znanje o tkaninama te se njegov rad često podsjeća na tehniku origami – njegove haljine svojim preklapanjima, naborima zaokružuju tradicijsku priču a njegovo znanje i inovativna upotreba tehnološkog tekstila upoznaje tradiciju sa modernim rješenjima.

Uz velike pojedince u modnoj industriji kao što su Azzedine Alaia, Jean Paul Gaultier, Martin Margiela and Rei Kawakubo, Yamamoto poštuje i one *haute couture* dizajnere, iako je koliko je mogao uvijek volio izostati sa *haute couture* revija. Prepoznaje i cijeni rani rad i revoluciju u modi Yvesa St Laurenta, zahvalan je na Gallianovoj ekscentričnosti te Karl Lagerfelda naziva kraljem. Yamamoto je u pravom postmodernističkom svjetlu refleksijska tradicije zapadnih i istočnih kultura.

²⁸ Eng. Halter top - Vrsta majice bez rukava, ali s naramanicama koje se vežu oko vrata

Interes za sportsku odjeću pokazuje od 2001. godine a misao vodilja je laka i udobna odjeća. U svoj rad uključuje suvremene konstrukcije sportske odjeće i završne detalje sa funkcijama zaštite i trajnosti kako bi dobio „*postmodernistički chick*“. Zanimljivo je spomenuti da je njegova suradnja sa addidasom nastala tako što je Yamamoto primijetio da djeca nose ružne, tehnološke tenisice. Istraživao je o brandu ali si je dopustio slobodu u redizajnu addidasove obuće te je svaki par rasprodan.

Yamamoto nastoji stvarati odjeću koja je povezana sa svojim nosiocem stvarajući tako određeni osjećaj intime ili pak odražava razumijevanjem onoga što je nositelj htio iskomunicirati sa okolinom. Njegova odjeća komunicira sa umjetnicima, profesionalcima i intelektualcima te mnogi smatraju da je imao veći utjecaj na mušku nego na žensko odjeću, veći utjecaj od bilo kojeg drugog dizajnera svoga vremena[7].

4.3. YOHJI YAMAMOTO I REI KAWAKUBO

O Yohjiu Yamamotu i Rei Kawakubo gotovo je nemoguće govoriti odvojeno. Prvu zajedničku reviju imali su 1976. u Tokiju, samo 5 godina prije slavne revije 1981. u Parizu. Ovi dizajneri dijele istu viziju, filozofiju, nasljedstvo i ambiciju, vjerojatno se iz tog razloga njihova odjeća teško razlikuje. Kako bismo bolje shvatili važnost njihove revije u Parizu važno je napomenuti kako su oboje odrastali u poslijeratnom Japanu. Njihova kolekcija iz 1981. simbolizirala je siromaštvo i teškoće, potpuno crne, asimetrične, nesvakidašnje postavljenih džepova i zatvarača, predimenzioniranih oblika koje su povećavale siluetu lomljenu asimetričnim krojevima. Tkanine su bile poderane, pohabane i izlizane – dekonstrukcija. Ova revija stvorila je mnogo kontradiktornih mišljenja i teorija o onome što predstavlja te mnogi danas smatraju da u to vrijeme nisu dobili dovoljno zasluga za revolucionarnost svoga dizajna. Postojale su, desetljećima nakon Drugog svjetskog rata, određene predrasude prema Japanu i Japancima, što nije teško zaključiti iz podrugljivih reakcija zapadnog tiska na rad Yamamota i Kawakuba. Ipak postojala je i struja koja je njihov dizajn smatrala pravodobnom ekspresijom recesijskog stanja sa početka osamdesetih godina prošlog stoljeća.

Dvije godine nakon revije u Parizu američki Vouge objavio je članak o Yamamotu i Kawakubo te su time dobili zasluženu titulu avant-garde dizajnera, te je time njihov uspjeh na zapadu bio zagarantiran.

Ovaj par dizajnera nedvojbeno je i direktno utjecao na modu i mlade modne dizajnere s kraja dvadesetog stoljeća, promovirali su anti – modu u postmodernističkim modnim trendovima. Njihovi radovi negirali su sve vrijednosti *haute couturea* – bez dovršenih obruba i finih završetaka, krojeva koji ne pristaju, a šavovi se slobodno kreću oko tijela. Kawakubo čak postavlja umetke na netipična mjesta kao što su trbuh, lopatice, između poprsja i ramena. Nesumnjivo ovi postmodernistički dizajneri ne ostavljaju mjesta onom starom, dekonstruiraju u potpunosti dotadašnju sliku žene izazivajući njenu glamuroznu viziju koja je vladala modnim pistama osamdesetih godina. Međutim nisu se bavili samo dekonstrukcijom vizije žene, poznata je i njihova kritika na imidž „poslovnog muškarca“ gdje stavljaju fokus na individualnost pojedinca a ne na korporativne norme i komercijalni uspjeh istog.

Ekspresija Kawakubo i Yamamota u početku je svrstana kao još samo jedna od formi anti-estetike, međutim danas možemo vidjeti da je njihov utjecaj bio mnogo dublji od same kritike društvu i dekompozicije dotadašnjih vrijednosti. Njihov rad podupire tvrdnje da moda i dizajn kao i umjetnost mogu biti konceptualni i eksperimentalni.

U vrijeme kada Armani stvara svoja fluidna, arhitektonski krojena odijela, uskih revera i ramena, sa tri gumba, bijele košulje te crne sjajne cipele Kawakubo i Yamamoto doslovce dekonstruiraju tradicionalan „*western bussyness suit*“ s ciljem da odijelo bude lakše i udobnije uklanjaju jastučice za ramena, zaokružili ramena, proširili rukave, spustili gumbe i produljili revere. Svoje redefinirane oblike muškog odijela predstavljaju u svojoj kolekciji jesen – zima, 1985. – 1986.

Od sedamdesetih godina prošlog stoljeća japanski dizajneri indirektno utječu na zapadnu modu. Moglo bi se reći da je Yohji Yamamoto nastavio ono što je njegov preteća Issey Miyake počeo deset godina prije. Yoshi Yamamoto dio je grupe poznate pod imenom „*Comme des Garçons*“ zajedno sa Rei Kawakubo, te donose karakterističan izraz umjetničke ekspresije u kojem propitkuju uvriježena mišljenja o statusu i seksualnosti. Tipičan je predstavnik japanske mode koju karakterizira jednostavna, nenametljiva elegancija, graciozna ali nenametljivo zamijećena[7].

4.4. REI KAWAKUBO

Rei Kawakubo osnovala je svoju etiketu 1969. i formalno osnovala svoju tvrtku Comme des Garçons u Minami-Aoyama, Tokio 1973. U svijet međunarodne pariške mode ušla je 1980., kada je otvorila svoj butik u Parizu i pokazala svoju prvu kolekciju, zajedno s Yohji Yamamotom, 1981. Oba su dizajnera bili proizvod poslijeratnog Japana i odrastali su u zemlji koja je odgovarala na ekonomske nevolje 1930-ih i 40-ih, vremena u kojem je Japan trpio posljedice ekonomske depresije. Tijekom njihovog ranog djetinjstva, Japan je bio jedna od najsiromašnijih zemalja u Aziji i ta su se desetljeća uobičajeno zvala *kuraitani* - Dolina tame. Japanci su žustro skupljali svoje društvene i kulturne dijelove, kao i pokušavali obnoviti svoje domove i gradove nakon ratnih katastrofa.

4.4.1. NEUTRALNOST SPOLOVA

“Many designers cater to the idea of what they think men would like to see women as . . . I think it takes courage to do something [different] . . .”

“Mnogi dizajneri pružaju ideju o tome što misle kako bi muškarci željeli vidjeti žene. . . Mislim da je potrebno hrabrosti za učiniti nešto [drugačije]. . .”

Kawakubo

Kao i Miyake, i Yamamoto i Kawakubo inzistiraju na tome da je temeljni utjecaj kimona u njihovom radu dubok. Slažu se da je prostor između tkanine i tijela najvažniji. To negira oštru seksualnost opremljene zapadnjačke odjeće i uvodi mogućnost slojevite ili voluminozne odjeće koja postaje vlastiti kiparski oblik. Kawakubo komentira 'rodno neutralni' dizajn njezinih kimono-nadahnutih konstrukcija:

“Modni dizajn nije o otkrivanju ili naglašavanju oblika ženskog tijela, njegova je svrha omogućiti osobi da bude onakva kakva jest”.

Kawakubo

To je obilno jasno u njenim proljeće / ljeto 1997., 'haljina postaje tijelo' kreacijama, obično se naziva “*Bump*” kolekcija (slika 10.), i opet u njezinoj kolekciji za 2010. godinu, gdje su dodani popunjeni dijelovi odjeći kako bi iskrivili konture tijela, uključujući ramena, leđa i bokove, dopuštajući stvarnoj odjeći da kritizira pojam savršenog ženskog oblika. Čini se da Kawakubo ove distorzije vidi kao "stvarno", a ne "prirodno". “Tijelo postaje haljina postaje tijelo” -”*The body becomes dress becomes body,*”, objasnila je Kawakubo. To je u velikoj mjeri u skladu s postmodernističkom praksom, u kojoj samokritika i samorefleksija prihvaćaju norme života i društva. “Jel seksualnost uvijek mora biti određena oblikom tijela?” Kate Betts tvrdi u časopisu *Time* (2004) da Kawakubo poziva na otvorenu interpretaciju svog rada, ali također sugerira da zbirka *Bump* iz 1997. godine zahtijeva određenu razinu samosvijesti.



Slika 10. *Comme des Garçons*, 'body meets dress—dress meets body' proljeće /ljeto 1997. kolekcija, nylon i punila s guskinim perjem[5].



Slika 11. *Comme des Garçons*, Jesen 2017., dvadeset godina kasnije Rei Kawakubo "preporađa *Bump*" kolekciju koristeći nove tekstilije i suvremenu tehnologiju[9].

Nije iznenađujuće što je Kawakubo 1983. godine komentirala da je vidjela njujorške dame s torbicama kao "idealne ženu" za odijevanje, a 1984. godine da je žena koja "zarađuje na svoj način" njen tipični klijent. Druga često citirana izjava iz 1990-ih odnosi se na to kako je dizajnirala odjeću za 'jake žene koje privlače muškarce svojim umom, a ne tijelima'. Ta urođena feministička kritika, očita i u njezinim riječima i u njenom djelu, odjeknula je u mnogim različitim oblicima umjetničke i dizajnerske prakse 1980-ih i 1990-ih, kao i u književnosti, medijskom oglašavanju, filmu i teatru.

U proteklih trideset godina odjeća je nadmašila statusnu primarnu funkciju i seksualnost, a neki dizajneri, poput Japanaca, prihvatili su ideju da moda može usvojiti značenje i stvoriti uspomene na mjesto, vrijeme, ljude i osjećaja, kao i pružiti psihološki portret nečijih osjećaja unutar današnjeg društva (slika 11.)[7].

4.4.2.KONCEPTUALIZAM, DEKONSTRUKCIJA,

REKONSTRUKCIJA

“With all collections, I start abstractly . . . I try to find two to three disparate themes, and think about techniques to express them not in a straight way. This is always the longest part of the process.”

“Sa svim kolekcijama započinjem apstraktno. . . , Pokušavam pronaći dvije do tri različite teme i razmišljam o tehnikama da ih izrazim ne izravnim putem. To je uvijek najduži dio postupka.”

Kawakubo

Kawakubo nalazi ljepotu u nedovršenom, nepravilnom, jednoboju i dvosmislenom. Smješteno u kontekst zen budističke filozofije, to znači uvažavanje siromaštva, jednostavnosti i nesavršenosti. Ono što je definiralo modernističku *haute couture* modu - jedinstvenost dizajna, fine tehnike dorade, neočišćene površine, izvrsno krojenje i ručno šivanje - ustupilo je mjesto prevladavanju masovno proizvedene odjeće „*prêt-à-porter*“²⁹. Kawakubino djelo predstavlja vrhunac postmodernističke vizualne umjetnosti jer se oslanja na zahtjevne umjetničke konvencije, uključujući pojam savršenstva ili ideala, održivosti ili planiranog napretka.

²⁹ Fra. prêt-à-porter, Eng. Ready-to-wear - Odjeća koja se proizvodi u standardnim veličinama, a nije izrađena da odgovara određenoj osobi

Umjesto toga, postala je okarakterizirana kao utjelovljenje pojmova anti-moda, često asimetričnog izgleda, koristeći nabore i plisee, izložene šavove i kontrastne teksture i tkanine, kao i uključivanje 'pronađenih' predmeta. Kawakubo tvrdi da ona nema postavljenu definiciju ljepote:

“I find beauty in the unfinished and the random . . . I want to see things differently to search for beauty. I want to find something nobody has ever found . . . it is meaningless to create something predictable”

“Ljepotu nalazim u nedovršenom i slučajnom. , , Želim drugačije vidjeti stvari u potrazi za ljepotom. Želim pronaći nešto što niko nikad nije pronašao. , , besmisleno je stvarati nešto predvidljivo.”

Kawakubo

Kawakubina konceptualizacija svojstvena je njenoj filozofiji prema dizajnu dok pokušava se unaprijediti prema budućnosti, pomičući takoreći granice.

„Nije dobro raditi ono što rade drugi. Ako nastavite raditi iste stvari bez rizika, neće biti napretka ”

Kawakubo

Kawakubo se u svom radu oslanja na spontanost. Kako Kawakubo nije bila formalno osposobljena za modu, u početku nije imala predrasuda o dizajnu ili procesu izrade.

“Moglo bi se reći da je moj rad traženje nesreća. Nesreće su za mene prilično važne. Nešto je novo jer je to nesreća “

Kawakubo

Kao i drugi japanski dizajneri, tkanina je bila središte u dizajnu odjeće za Kawakubo. Proces dizajna uvijek je započeo suradnjom s dizajnerom tekstila i eksperimentalnom formulacijom tekstila. S Hiroshi Matsushitom surađivala je na izradi tekstila tako što je prilagođavala nove i različite tehnike tkanja tijekom tkanja, tj. preoblikovanjem stvarne tkanine u tkalačkom stroju.

Do 1982. džemperi su se namjerno izrađivali s rupama ili ispuštenim šavovima u pletenju kako bi izgledali poderano i izrezano. Neovlašteno diranje računalnih upravljanih tkalačkih strojeva omogućilo joj je stvaranje raznih slučajnih „propusta“ kako bi se izbjegla uniformnost tekstila koji se proizvodi masovno, a sofisticirani računalni programi dopuštali su samostalno generiranje uzoraka s zanimljivim površinskim teksturama. Ova metodologija pojačala je njezinu antikomercijalizaciju mode koja se oslanjala na konvencionalnost, preciznost i uniformnost u dizajnu[7]. Prema Sudjicu (1990: 80), Kawakubo je objasnila:

“I like it when something is not perfect. Hand-weaving is the best way to achieve this, but since this isn’t always possible, we loosen a screw on the machines here and there so they can’t do exactly as they are supposed to.”

“Sviđa mi se kad nešto nije savršeno. Ručno tkanje je najbolji način da se to postigne, ali budući da to nije uvijek moguće, olabavimo vijak na strojevima ovdje i tamo, tako da ne mogu raditi baš onako kako su trebali[8].”

Kawakubo

Iako je njezin rad beskompromisan u svojim anti-modnim smjerovima, poput Yamamota, i dalje je vrlo osoban i samoreflektirajući:

“Kad dizajniram, važno mi je izraziti ono što se događa u mom životu, izraziti svoje osobne osjećaje kroz svoje dizajnovne “

Kawakubo

Možda je upravo taj pojam o slobodi samoizražavanja zabranio Kawakubo da nameće svoje ideje svojim pripravnicima i proizvodnom osoblju.

Watanabe je često primjećivao da je od nje dobivao vrlo malo povratnih informacija u vezi s njegovih kreativnih metodologija, a Tao Kurihara je zauzvrat iznio slične primjedbe o Watanabeu kada je bila njegova naučnica.[7] Prema Sudjicu (1990: 30–4), Kawakubo bi dala skicu svojim proizvođačima uzoraka bez mnogo detalja; ponekad bez skice; ponekad i zgužvani komad papira te bi zamolila svoje tvorce uzoraka da protumače. Inače bi im davala verbalne upute ili bi im pokazala fotografiju zgrade. Jasno je da njeni tvorci uzoraka igraju veliku ulogu u estetskom i kreativnom oblikovanju procesa dizajniranja. Ovaj zajednički, konceptualni pristup prilično je jedinstven u svijetu visoke mode. Sudjic prepričava (1990: 28–9) što je objasnio Kawakubooov tekstilni proizvođač, koji s njom surađuje već neko vrijeme:

“Between four to six months before a collection, she will call to talk to me about what she has in mind . . . Usually it’s a pretty sketchy conversation; sometimes it’s just a single word. It’s a particular mood that she is after, and that can come from anywhere.”

“Između četiri i šest mjeseci prije kolekcije nazvala bi me da razgovara sa mnom o onome što ima na umu., Obično je to prilično lahak razgovor; ponekad je to samo jedna riječ. To je posebno raspoloženje za kojim ona ide, a može doći iz bilo kojeg mjesta.”

Oslanja se na svoju intuiciju da razumije Kawakubinu apstraktnu temu i smisli nekoliko uzoraka. Njihovi razgovori se vraćaju naprijed-nazad sve dok ne dosegnu točno ono što Kawakubo ima na umu. Odjeća izrađena od različitih tkanina često se kombinira kako bi napravio jedinstven, ali netipičan ansambl[8].

U pogledu izrade odjeće, Kawakubo prvo dekonstruira, a zatim rekonstruira.

Kawakubo također rekonstruira proporcije. Ona istražuje prostor i volumen. Slično kao i kod njezine “*Bump*” kolekcije, ona ponovno razmišlja o odnosu ramena do struka i linije struka do duljine haljine, a da pritom ne primijeti tijelo ispod podloge. Njeni krojevi odjeće rijetko odgovaraju prirodnim proporcijama tijela, a tkanine se nerijetko vuku ili omotaju tijelom rukavima, ovratnicima, džepovima i kopčama u neobičnim položajima. Kako su njezini dizajnirani odjevni predmeti prkosili zdravom razumu i standardnim tehnikama izrade krojeva, njezine su krojačice morale biti naučene kako šivati te komade zajedno. Kad su njeni dvodimenzionalni krojevi formulirani i postavljeni na ravnu podlogu, postalo bi očigledno da ih je nemoguće kopirati jer su oblici nekonvencionalni i izuzetno složeni. To je ne samo da je uklonilo mnogo modnih kopiranja u njenom radu, već je i steklo divljenje njezinih kolega dizajnera. Slično tome, Madleineine Vionnet postigla je uporedivi status u ranom dvadesetom stoljeću sa svojim dizajnom koji je onemogućio kopiranje, od kojih su se mnogi dizajnovi oslanjali na ručno manipuliranje tkanine, te su je članovi industrije nazvali „dizajnerom dizajnera”[7].

5. KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE HALJINE

5.1. Izračun konstrukcijskih mjera

OV (Odjevna veličina) : B-25

Glavne tjelesne mjere:

TV	Tjelesna visina:	162cm
OG	Opseg grudi:	100cm
OS	Opseg struka:	80cm
OB	Opseg bokova:	104cm

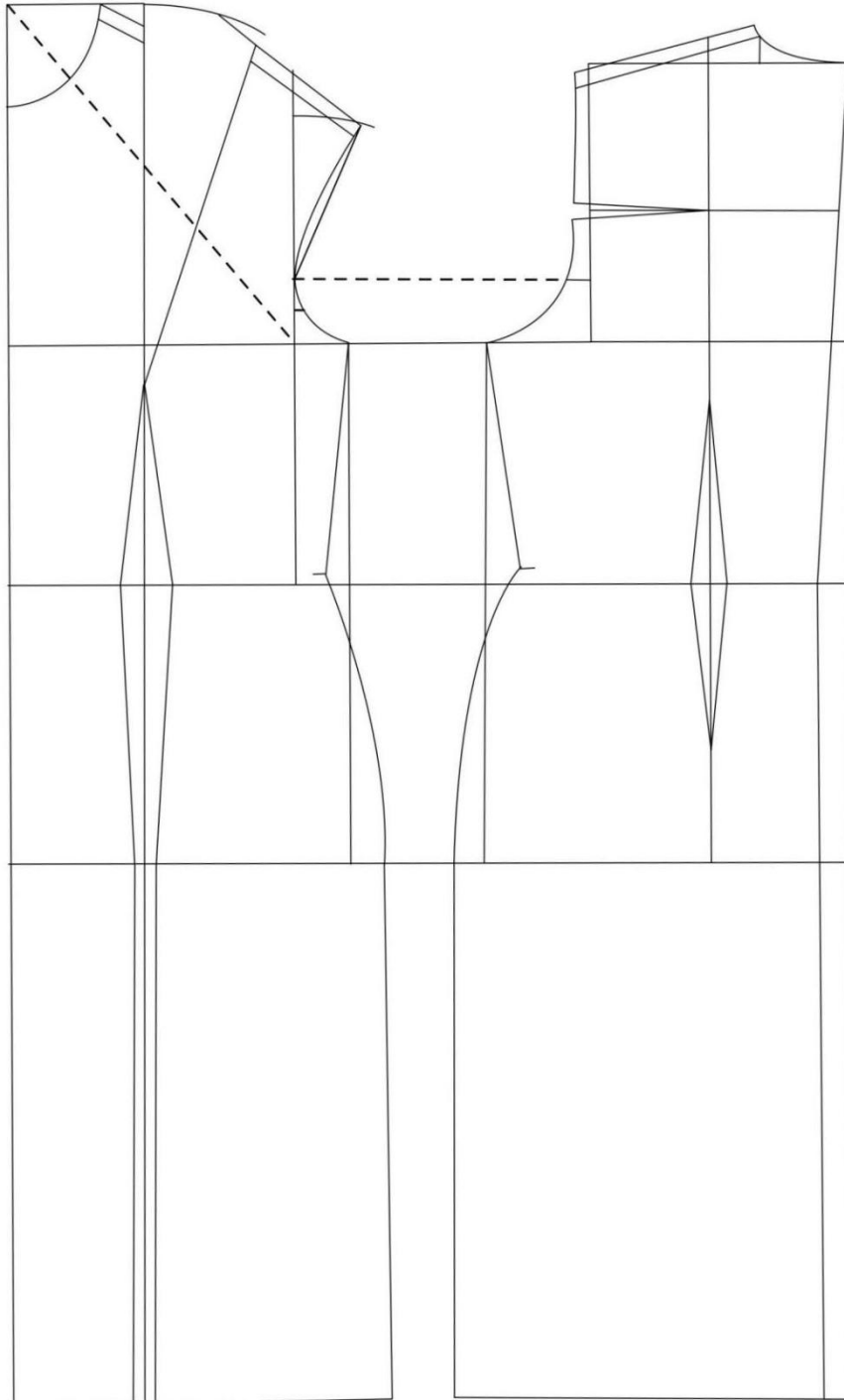
Konstrukcijsk mjere:

Dodatak:

DO	Dubina orukavlja	$1/10OG+10.5cm$	21.50cm	+1cm
DL	Dubina leđa	$1/4TV-1cm$	39.50cm	
VB	Visina bokova	$3/8TV$	60.75cm	
DK	Duljina kroja	$5/8TV$	101.25cm	
ŠVI	Širina vratnog izreza	$1/20OG+2cm$	7.00cm	
VPD	Visina prednjeg dijela	$DL+1/20OG-0.5cm$	43.50cm	
ŠL	Širina leđa	$1/8OG-1.50cm$	19.00cm	+0.5-1cm
ŠO	Širina orukavlja	$1/8OG-1.50cm$	12.50cm	+1.5-2cm
ŠG	Širina grudi	$1/4OG-4cm$	22.50cm	+1,5cm
ŠS	Širina struka	$1/4OS-1cm$	16cm	

5.2. KONSTRUKCIJA HALJINE

Kako bi se mogao modelirati odabrani kroj za haljinu, najprije je potrebno konstruirati temeljni kroj haljine.

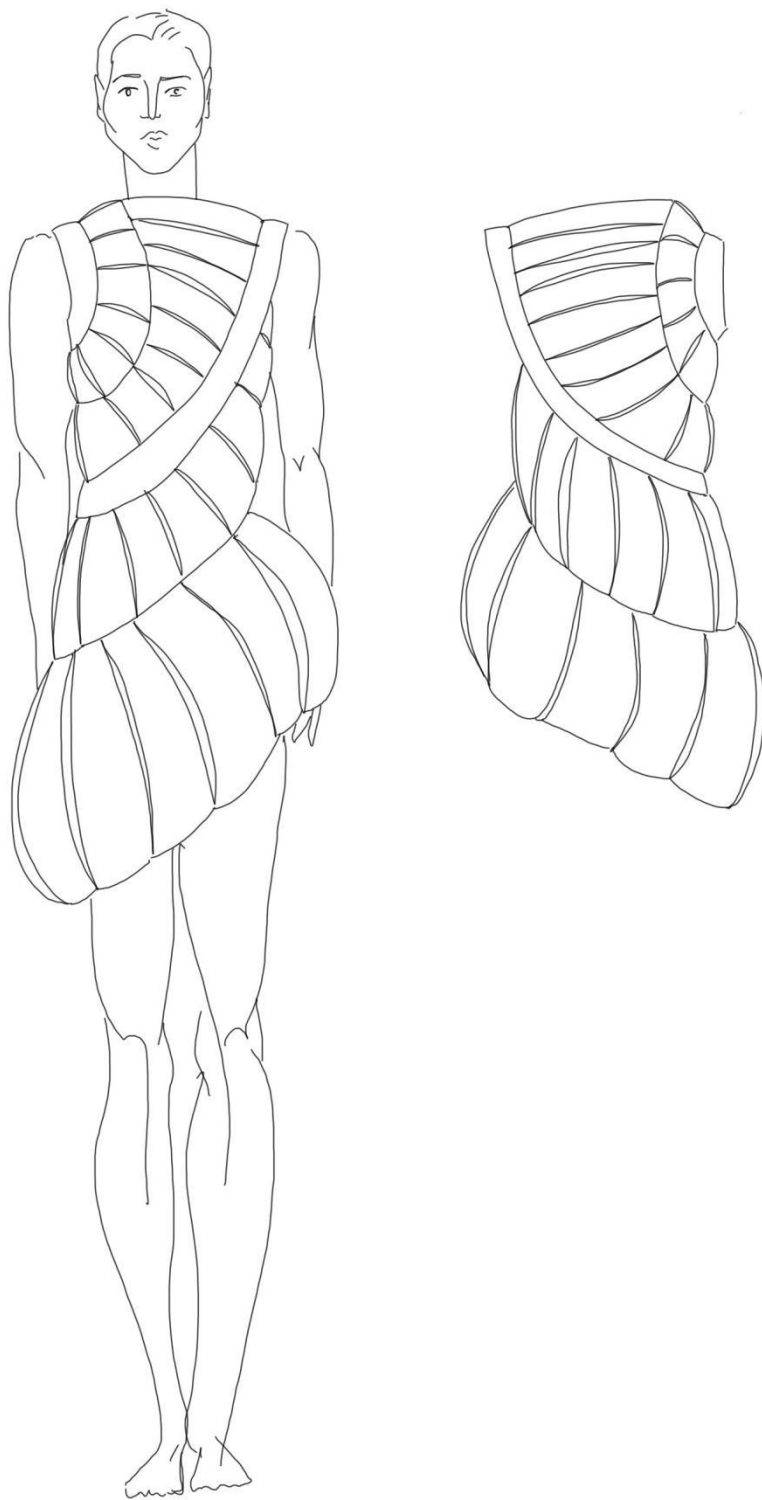


Slika 12. Konstrukcija temeljnog kroja ženske haljine

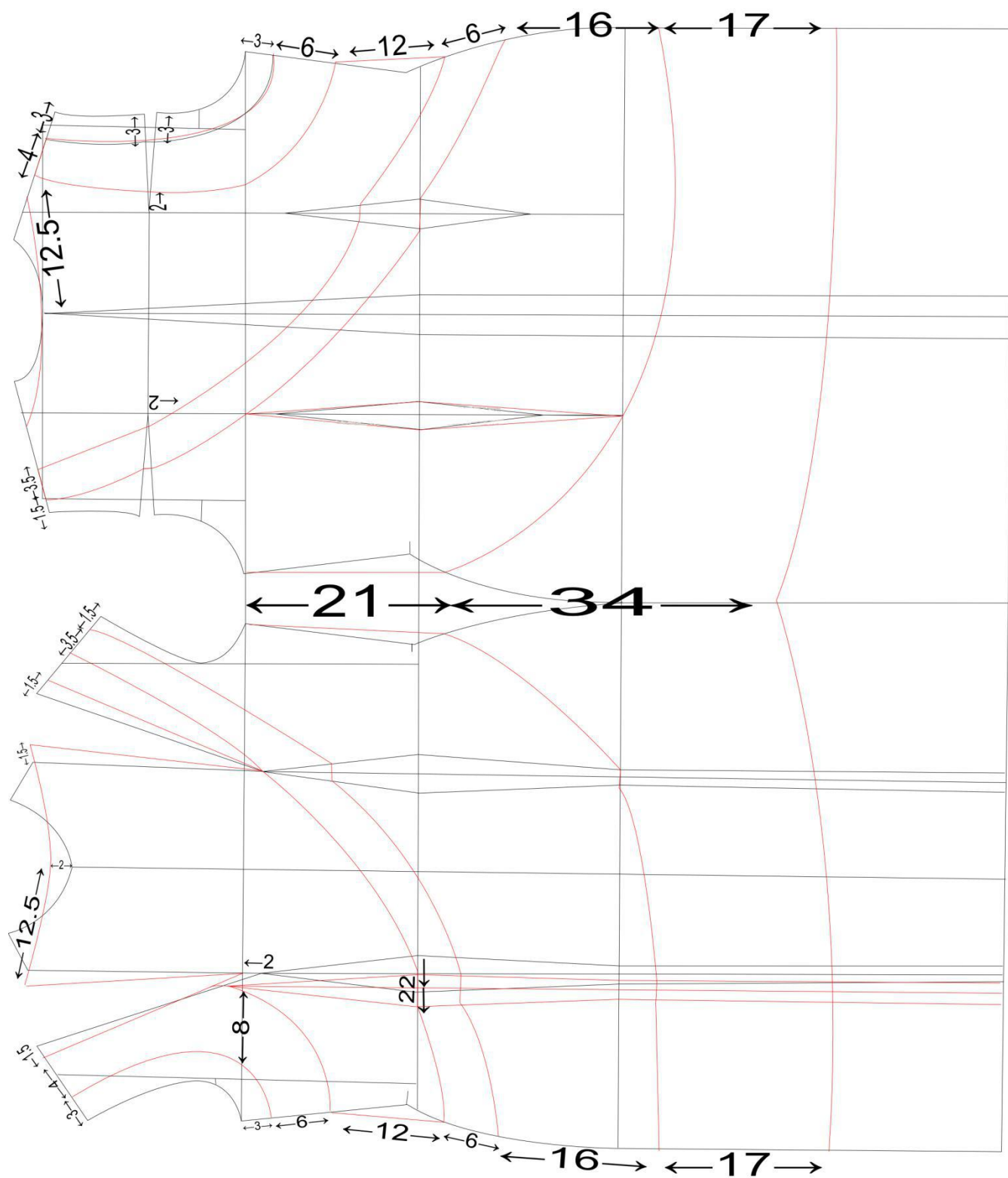
5.2.1. MODELIRANJE MODELA 1

Nakon konstrukcije temeljnog kroja, slijedi modeliranje. Prednji i stražnji dio haljine sastoji se od 7 krojnih dijelova, s tim da su neki prednji dijelovi spajeni sa stražnjim u dijelovima kod ramenog šava ili kod bočnih šavova. Razlog tomu je manji broj spojnih točaka koje bi morali sakriti ispod nabora. Prednji i stražnji dijelovi, odnosno spojeni stražnji i prednji dijelovi pod nazivima PD2, PD3, PD5, PD6 ; SD2, SD3, SD5, SD6 se šire tako što se režu i između rezova dodani su dodaci za nabore. Nabori su složeni izvana prema unutra.

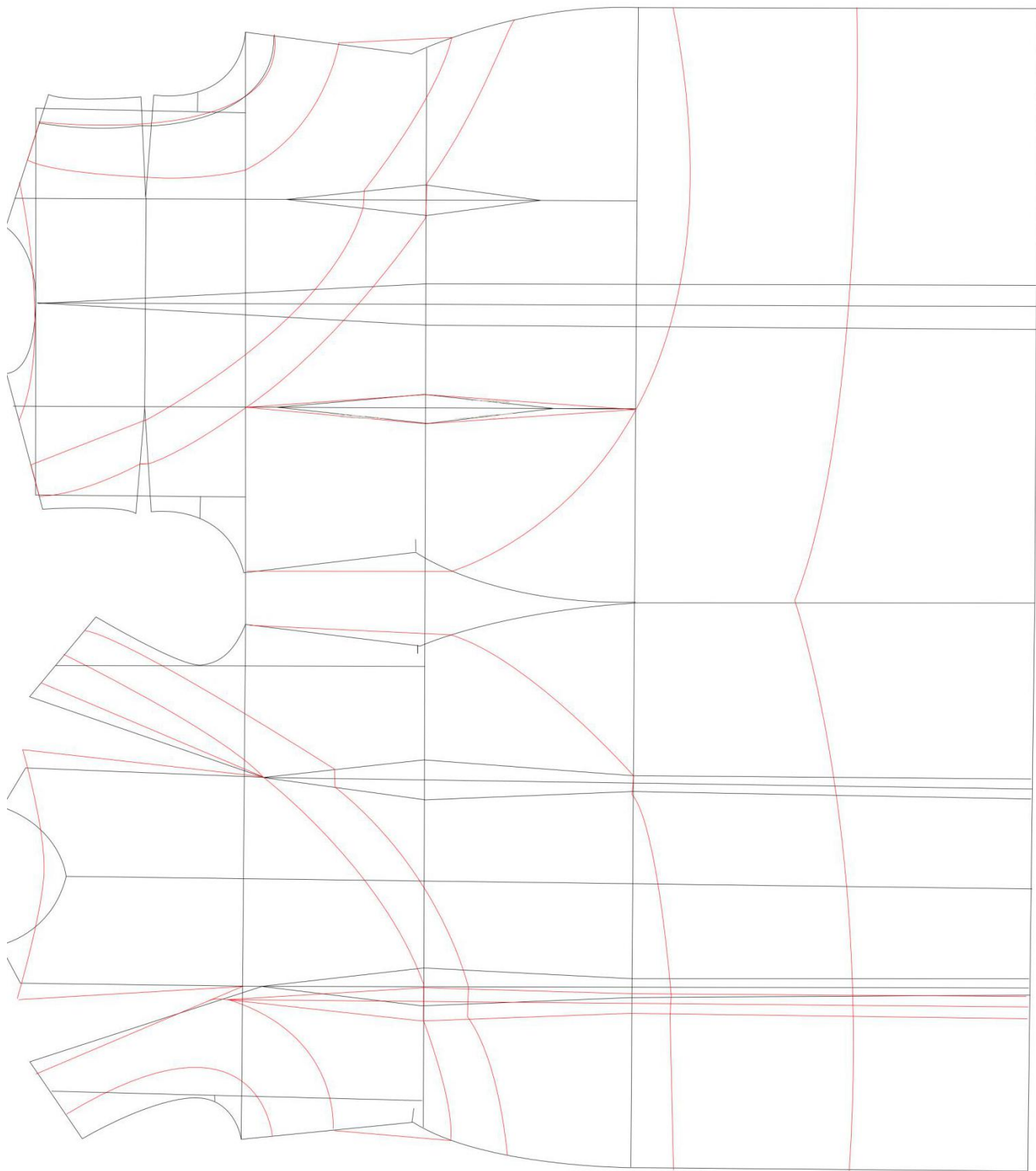
Pošto haljina nije simetrična, prvo se spajaju “polovice” haljine, kako bi se prikazali cijeli prednji i stražnji dio. Nakon toga označene su konture, gdje se reže haljina s tim da ako konturne linije prelaze preko ušitaka linije su “izravnate”, te nakon toga se nastavlja krivulja. Zbog uštede vremena, većina konturnih linija prolaze kroz vrhove ušitaka, tako da nisu uklonjeni, već su dodani u nabore, što proširuje haljinu u prostoru gdje se haljina širi još više, što je i cilj kod ovog modela.



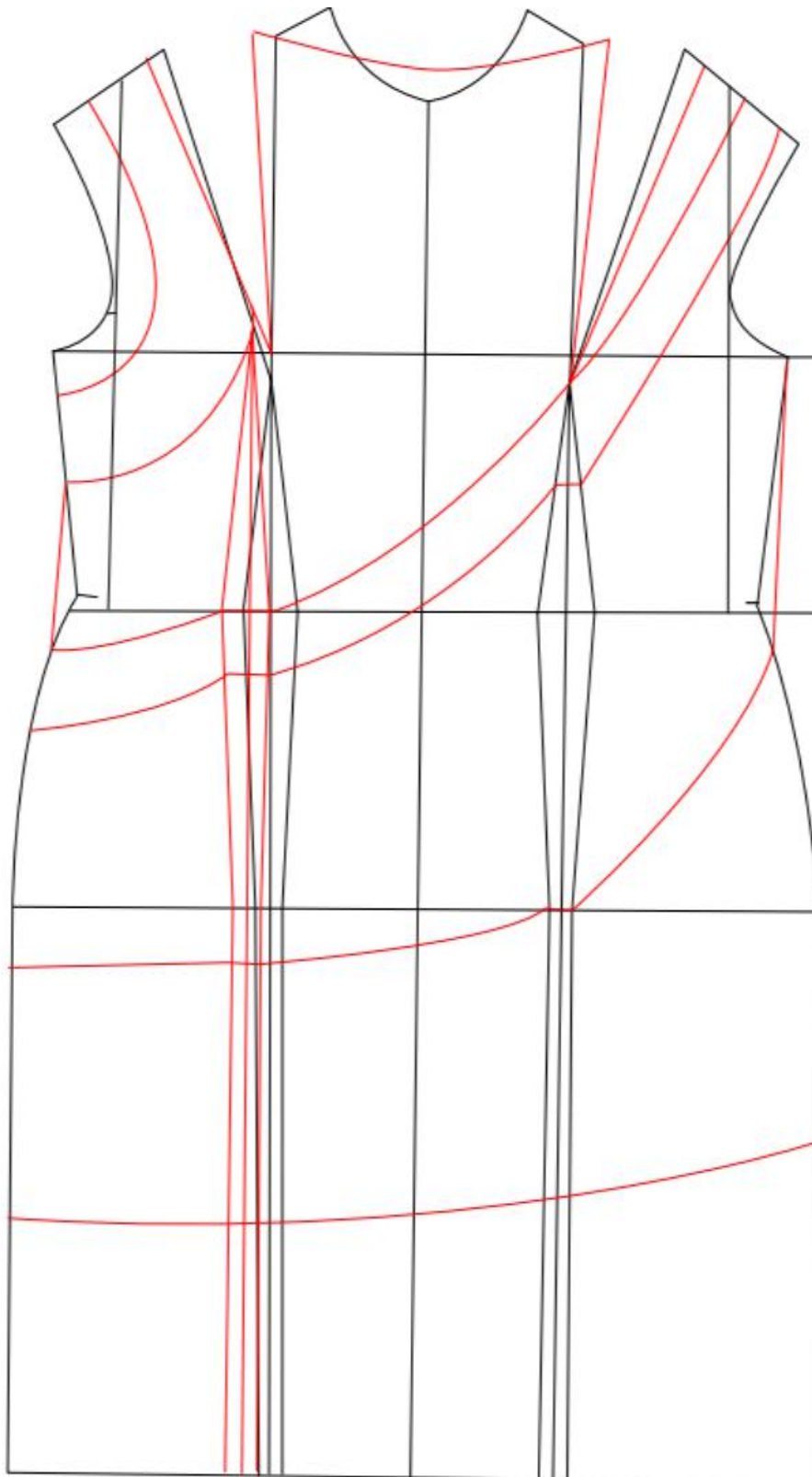
Slika 13. Skica haljine modela 1



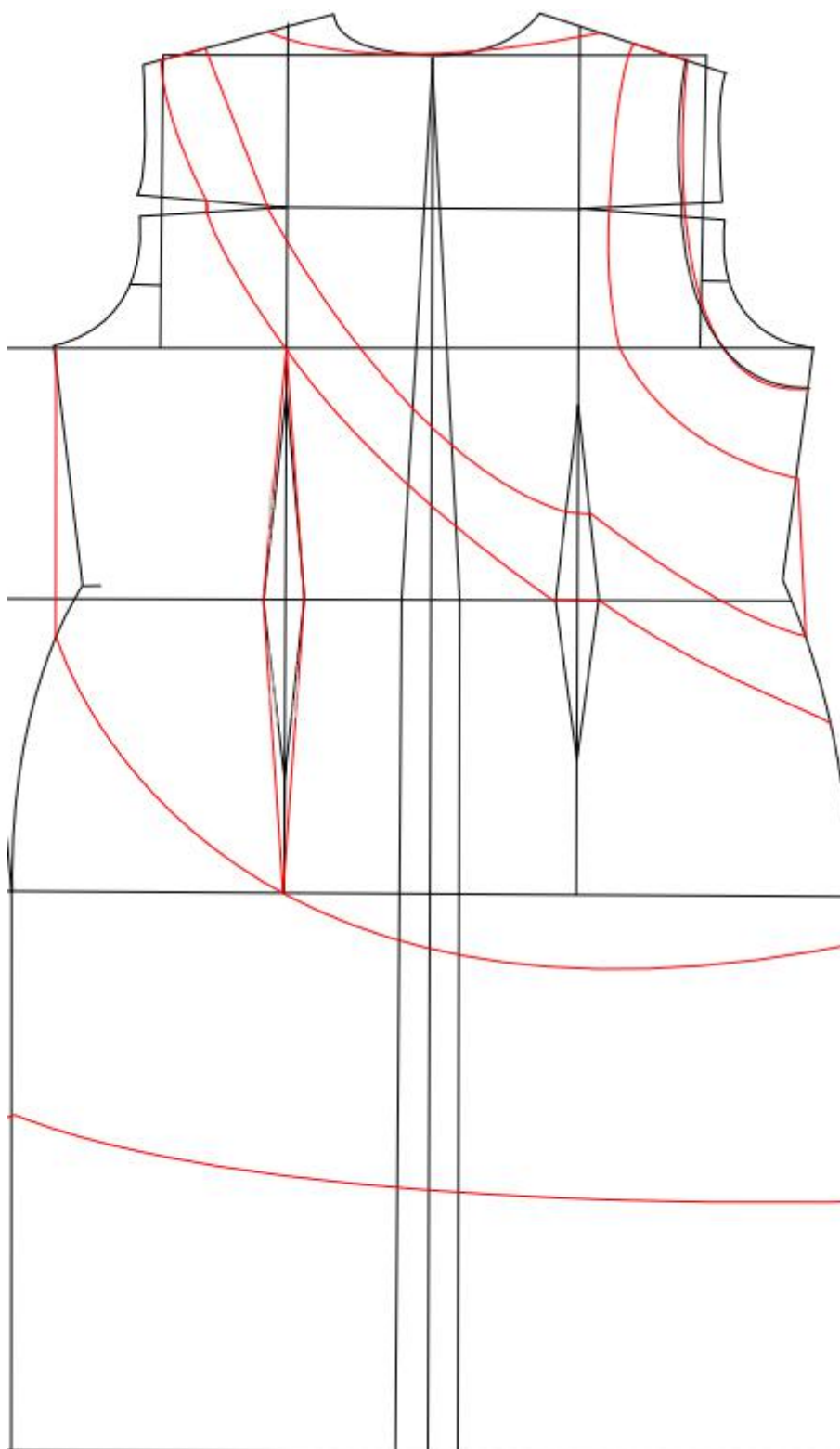
Slika 14. Ocrtavanje kontura, odnosno mjesta rezanja na temeljnom kroju. U prednjem dijelu desni ušitak je pomanuti u desno i podignuli vrh za dva centimetra. Vrh desnog ušitka se sada nalazi na liniji grudni. Kod ušitka koji se spušta od ramenog šava prema grudima će se oduzeti 1.5 cm i prebaciti prema vratnom izrezu, da bi se dobio "duži lađa" izrez.



Slika 15. Konturne linije na temeljnom kroju prema modelu 1



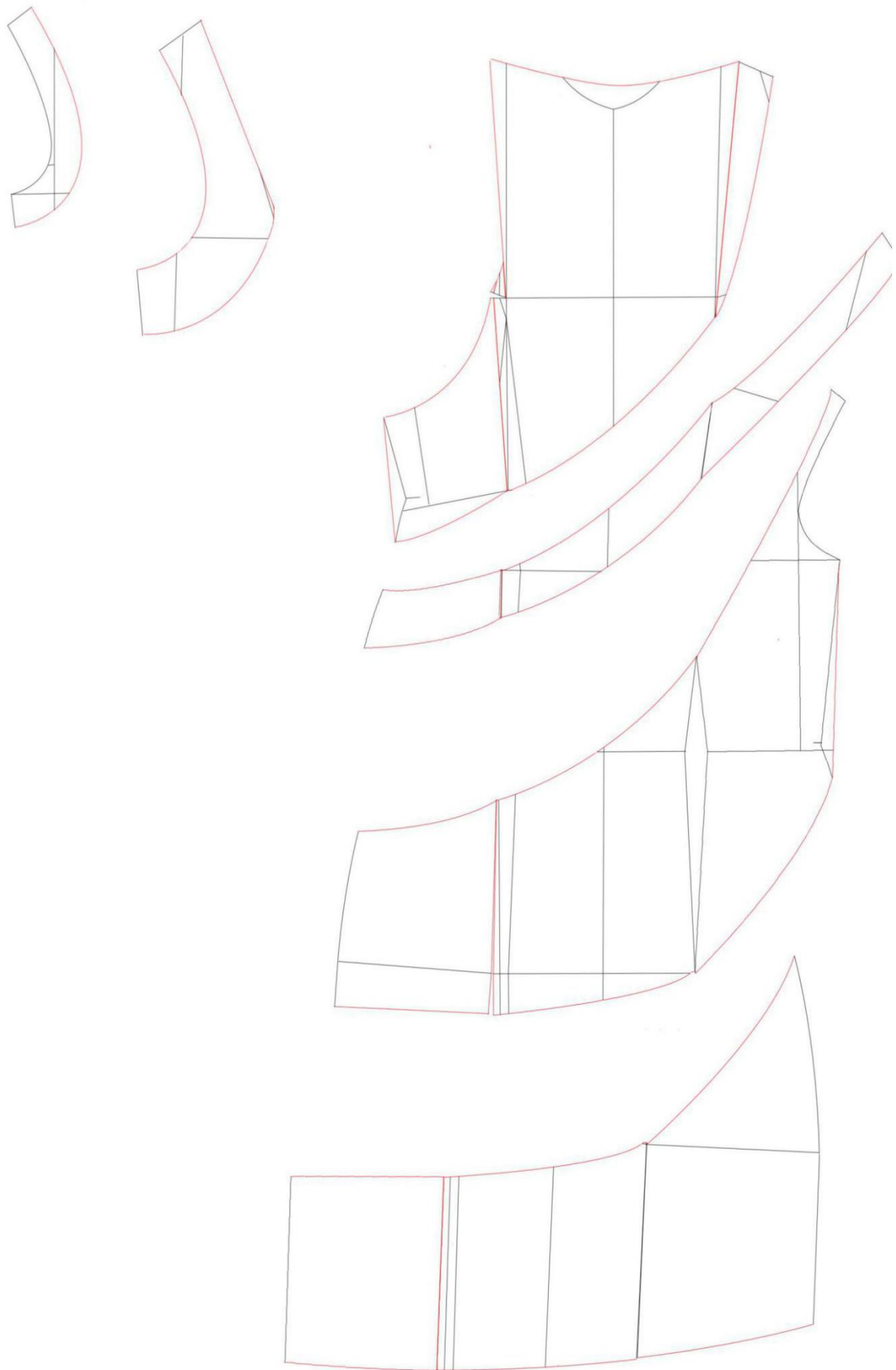
Slika 16. Konturne linije na prednjoj strani temeljnog kroja prema modelu 1



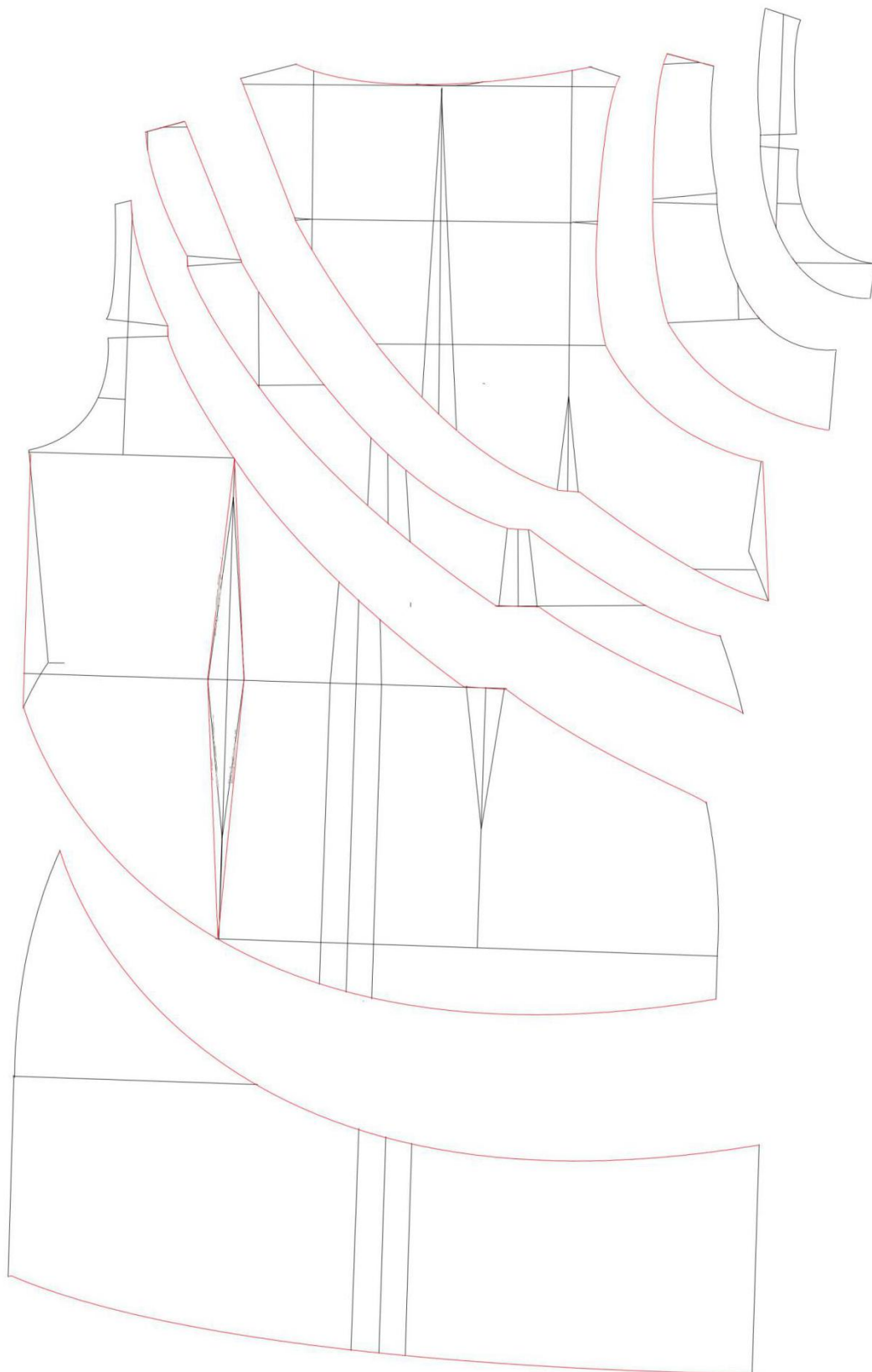
Slika 17. Konturne linije na stražnjoj strani temeljnog kroja prema modelu 1



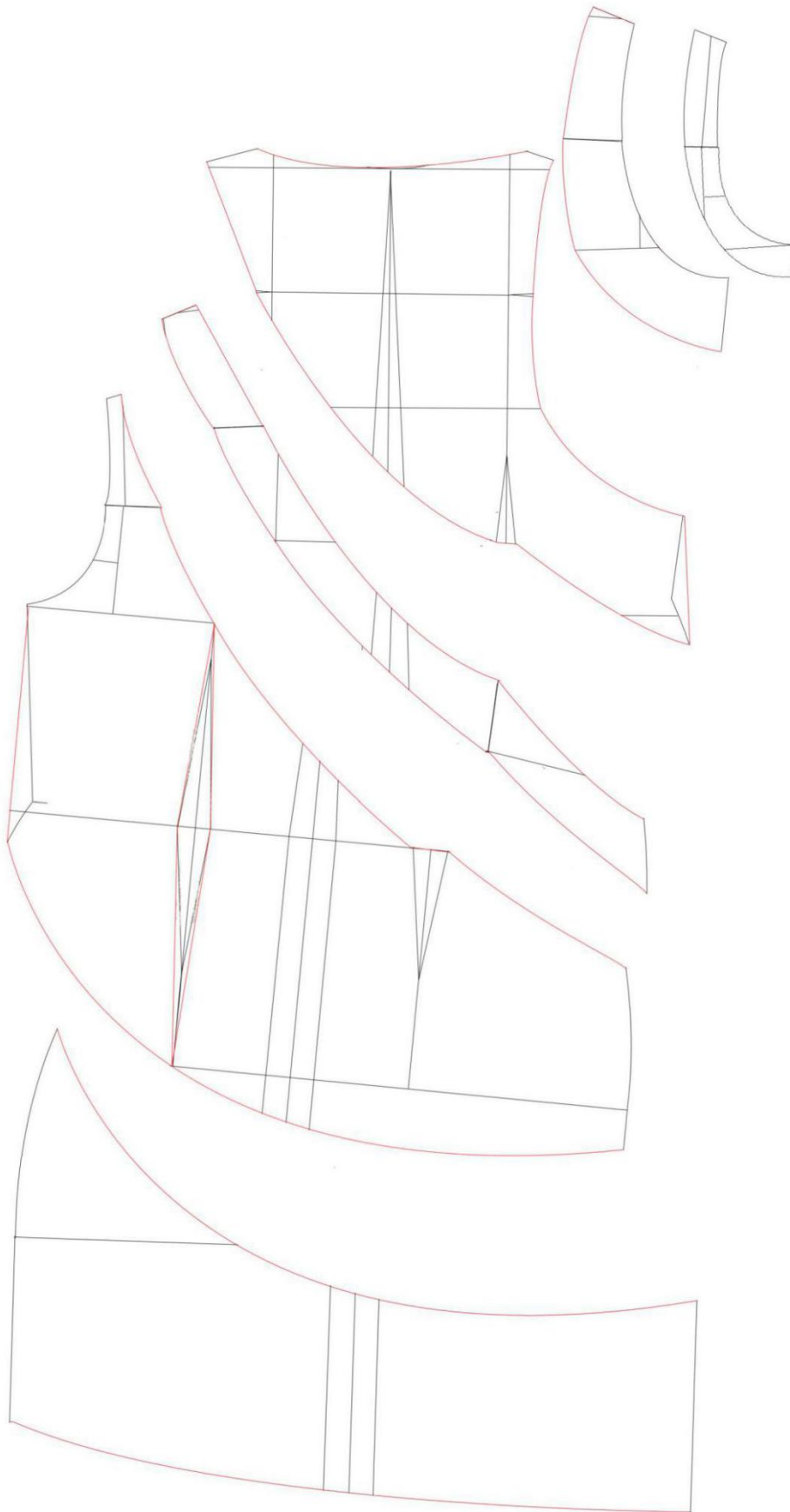
Slika 18. Izdvojeni prednji dijelovi koji će se spajati u području gdje se nalaze ušici.



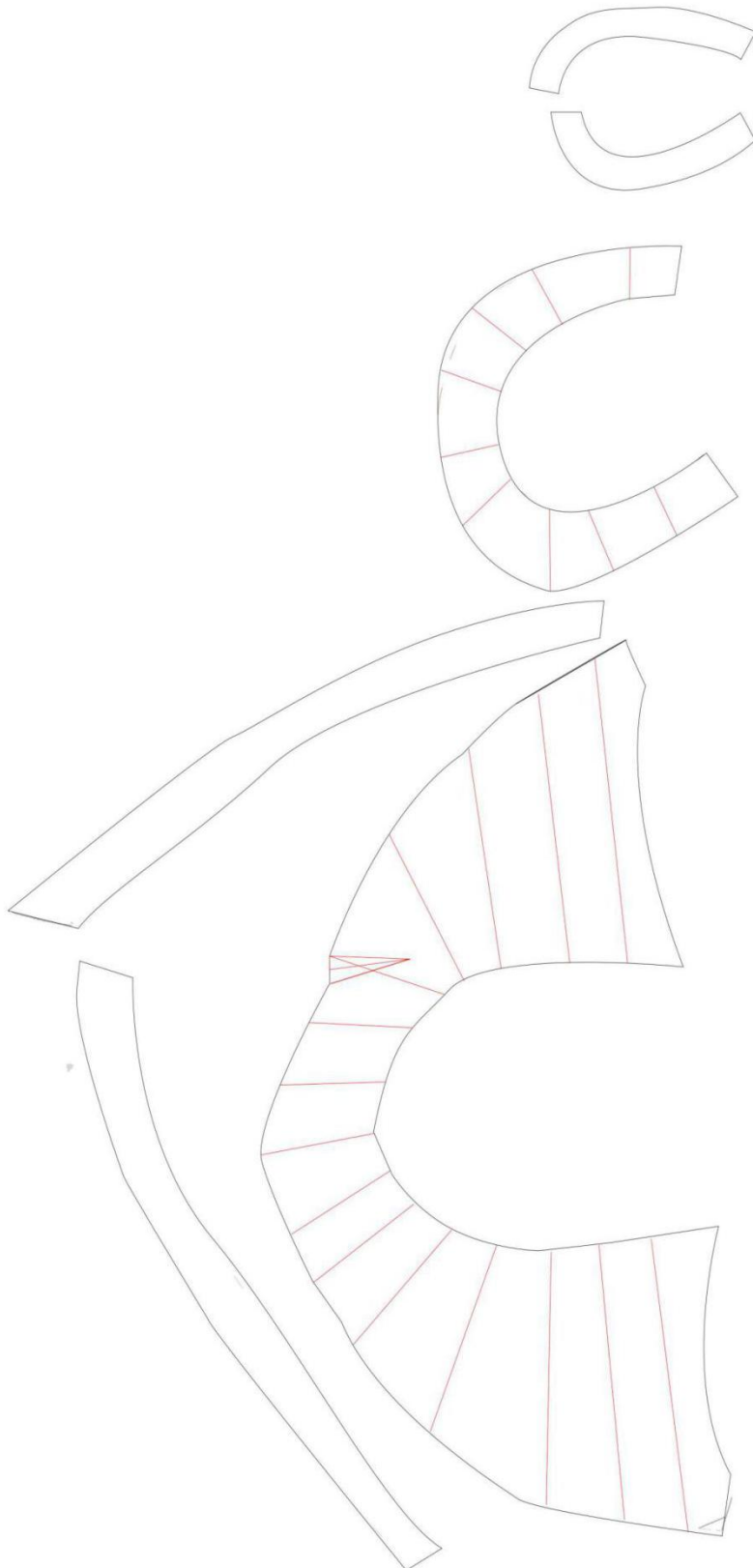
Slika 19. Prednji dijelovi odvojeni i spojeni u području ušitaka, odnosno “prebačeni” ušici



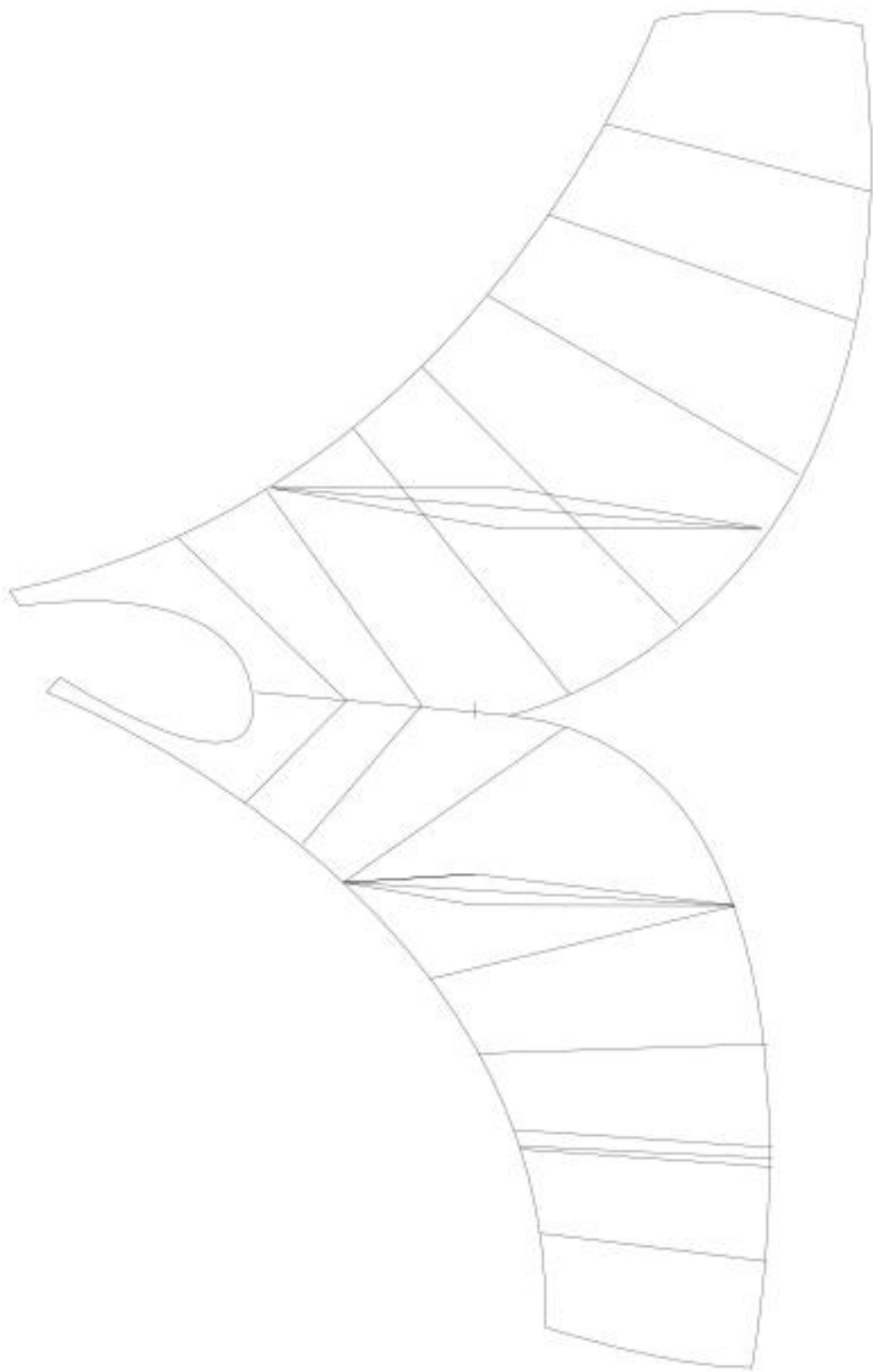
Slika 20. Izdvojeni stražnji dijelovi koji se spajaju u području gdje se nalaze ušici



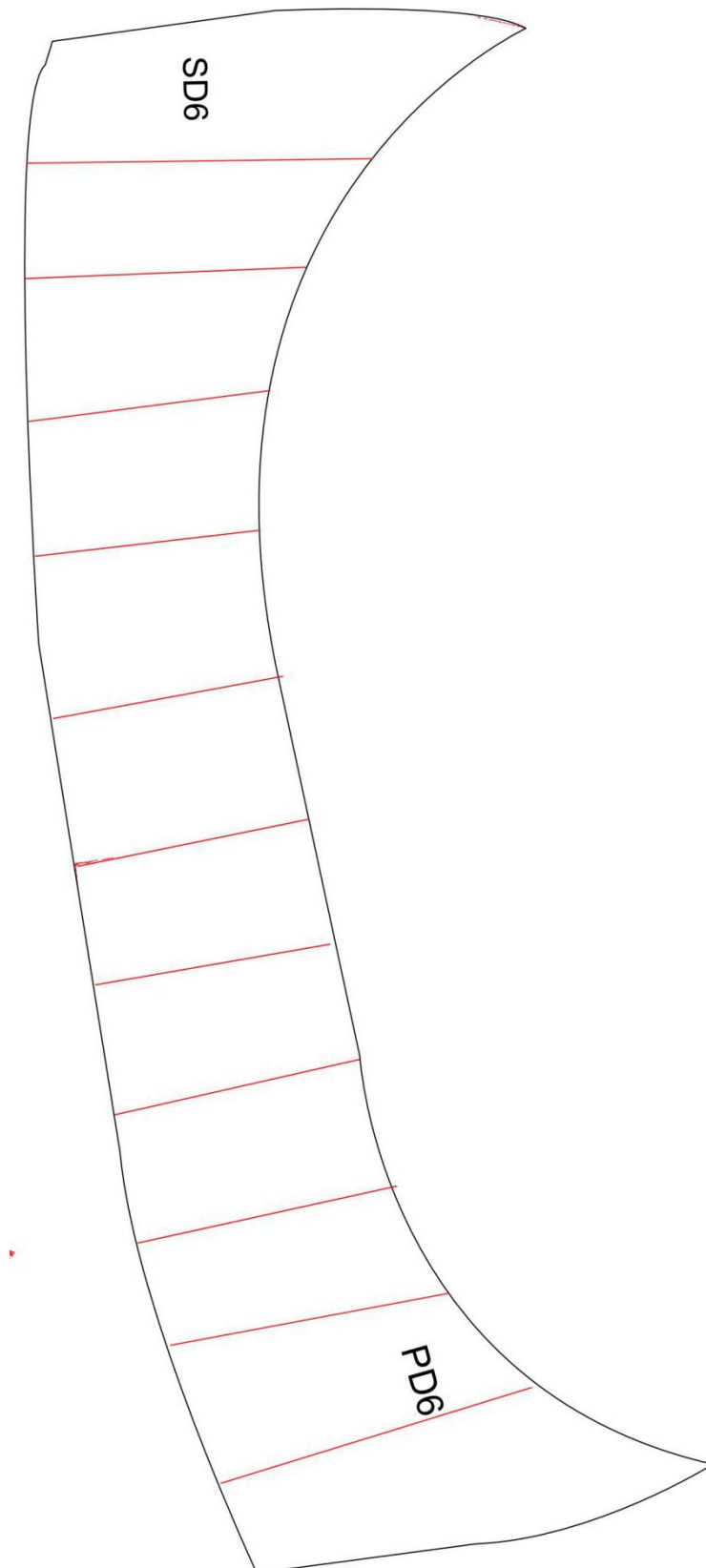
Slika 21. Stražnji dijelovi odvojeni i spojeni u području ušitaka, odnosno “prebačeni” ušici



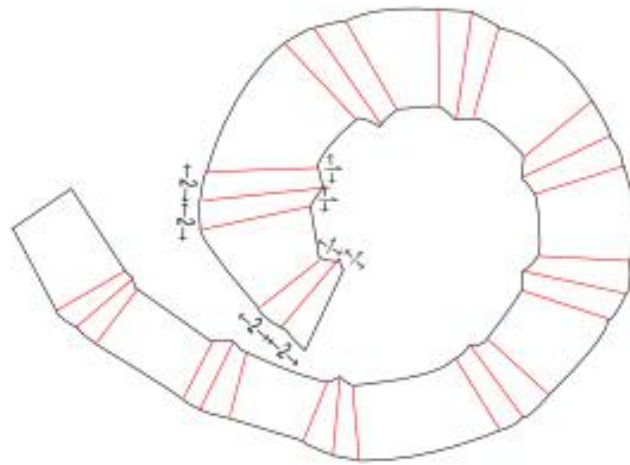
Slika 22. Krojni dijelovi PD2 i SD2 spojeni s označenim mjestima rezanja i dodavanja nabora. Krojni dijelovi PD3 i SD3 spojeni s označenim mjestima rezanja i dodavanja nabora. Mjesta rezanja su označena crvenim linijama.



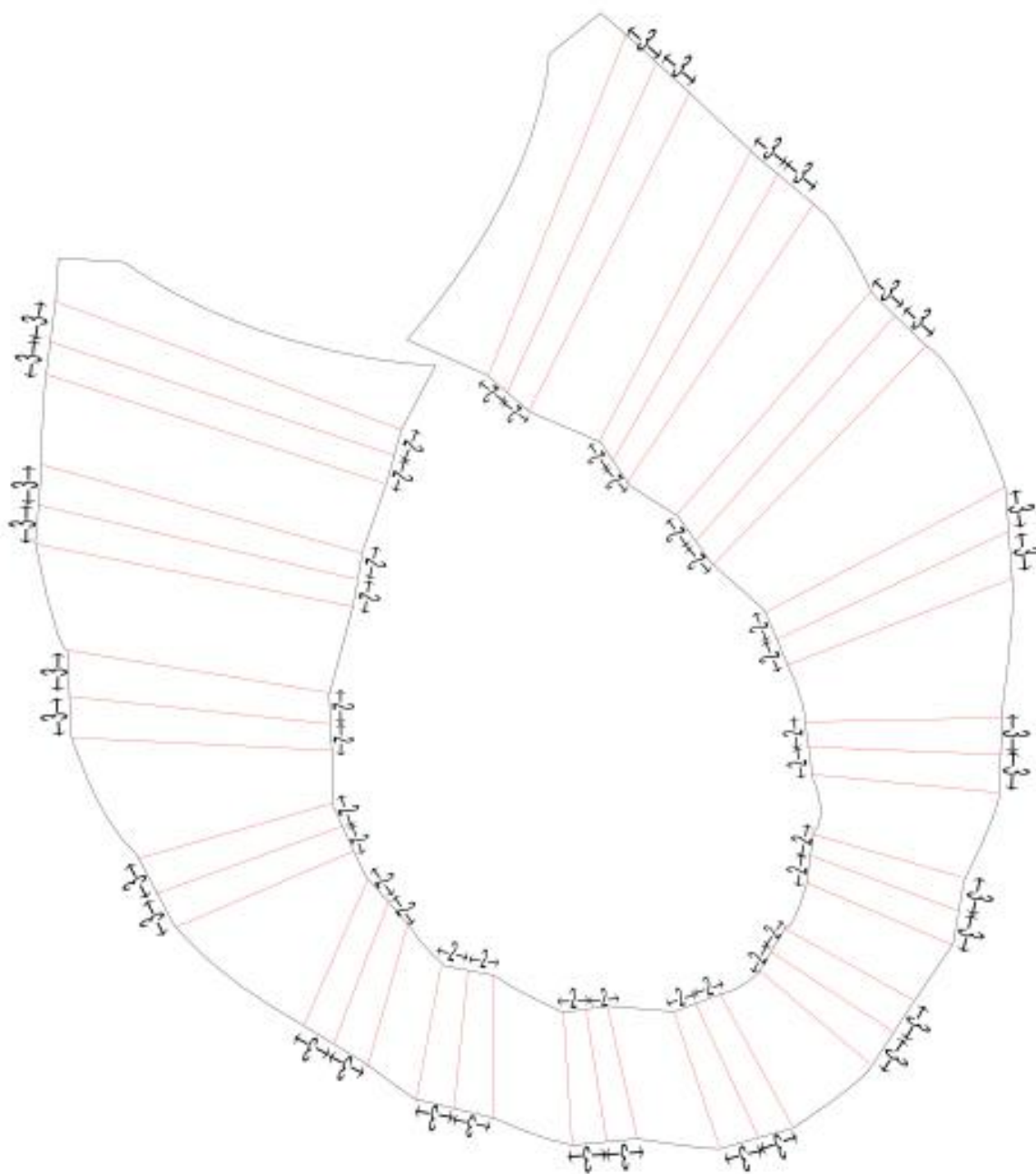
Slika 23. PD5 i SD5 spojeni u području izpod rukavne okrugline, u ovom slučaju samo radi simetričnosti tijekom spajanja



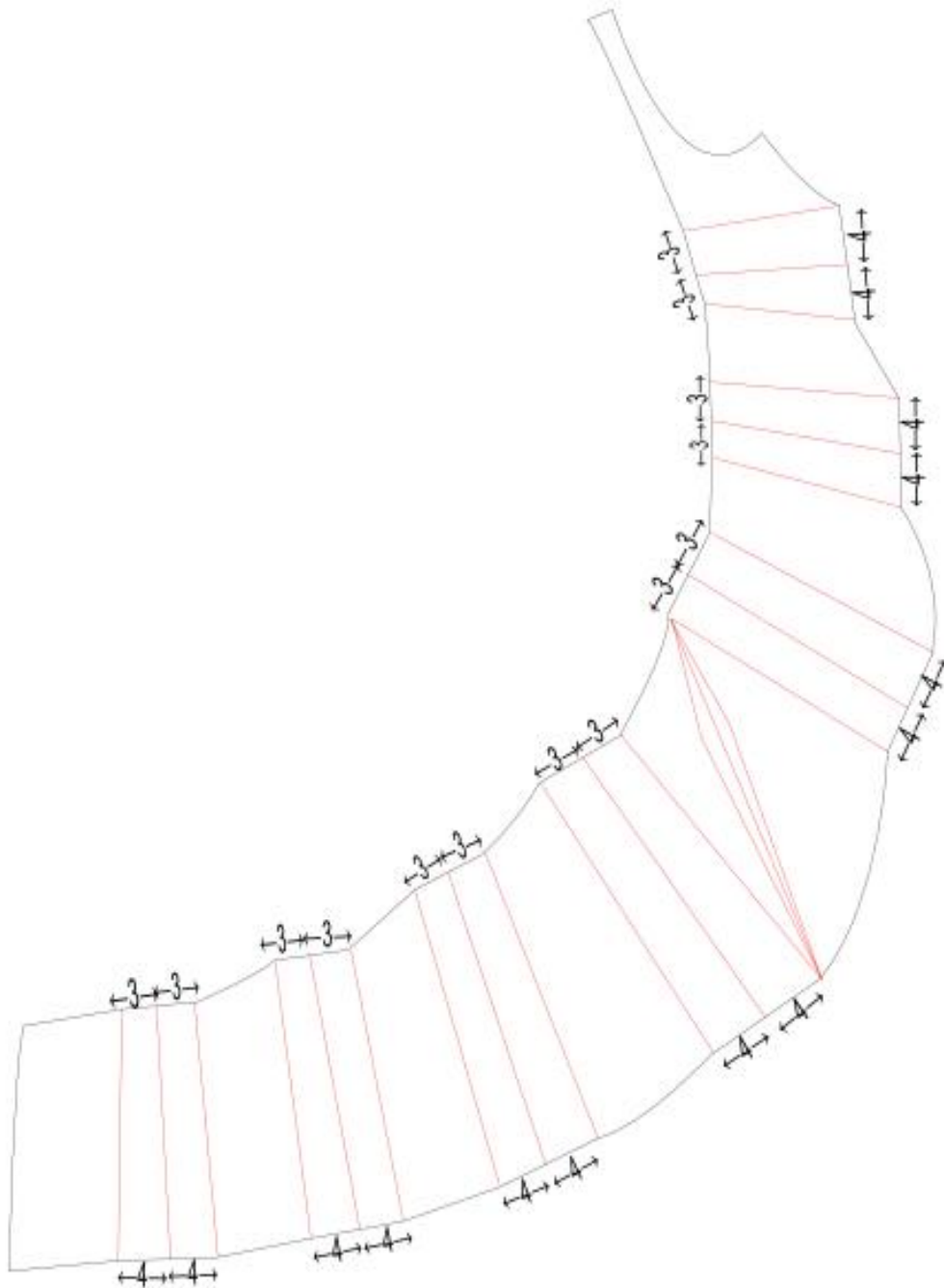
Slika 24. PD6 i SD6 spojeni te su linije rezanja, označene crvenom bojom. PD6 i SD6 će biti odvojeni nakon dodavanja prostora za nabore.



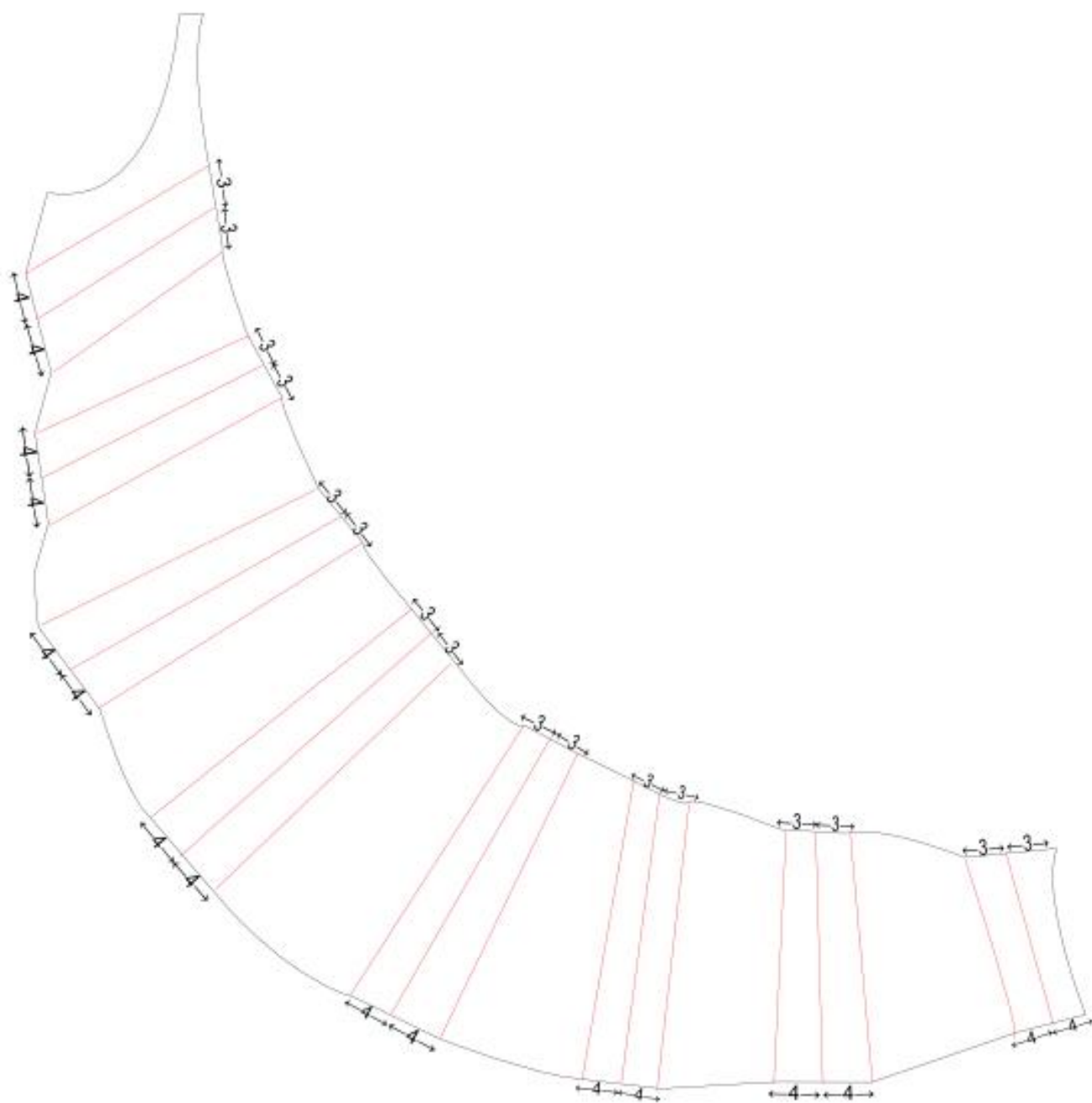
Slika 25. PD2 i SD2 spojeni su u području ispod orukavlja, tesu rezani po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostore dodano 1+1 cm, odnosno 2 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je dodano u međuprostore 2+2 cm, odnosno 4cm.



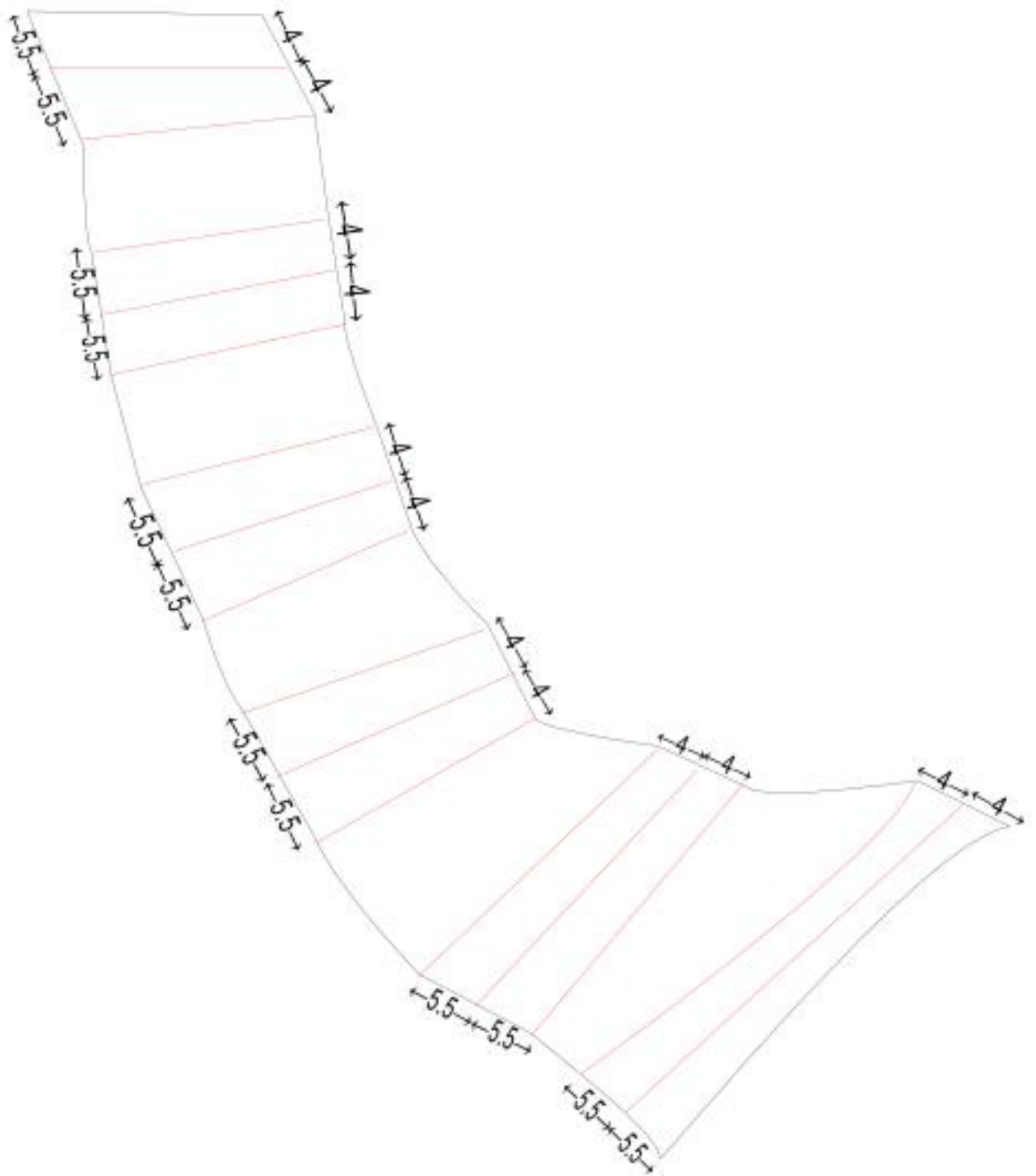
Slika 26. PD3 i SD3 se spajaju u području ispod orukavlja, odnosno bočnom šavu, te su rezani po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" u međuprostore je dodano 2+2 cm, odnosno 4 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je dodano u međuprostore 3+3 cm, odnosno 6cm. Ušitak iz slike broj 20. je ovdje iskorišten za međuprostor za nabore, odnosno uračunat je u zbroj.



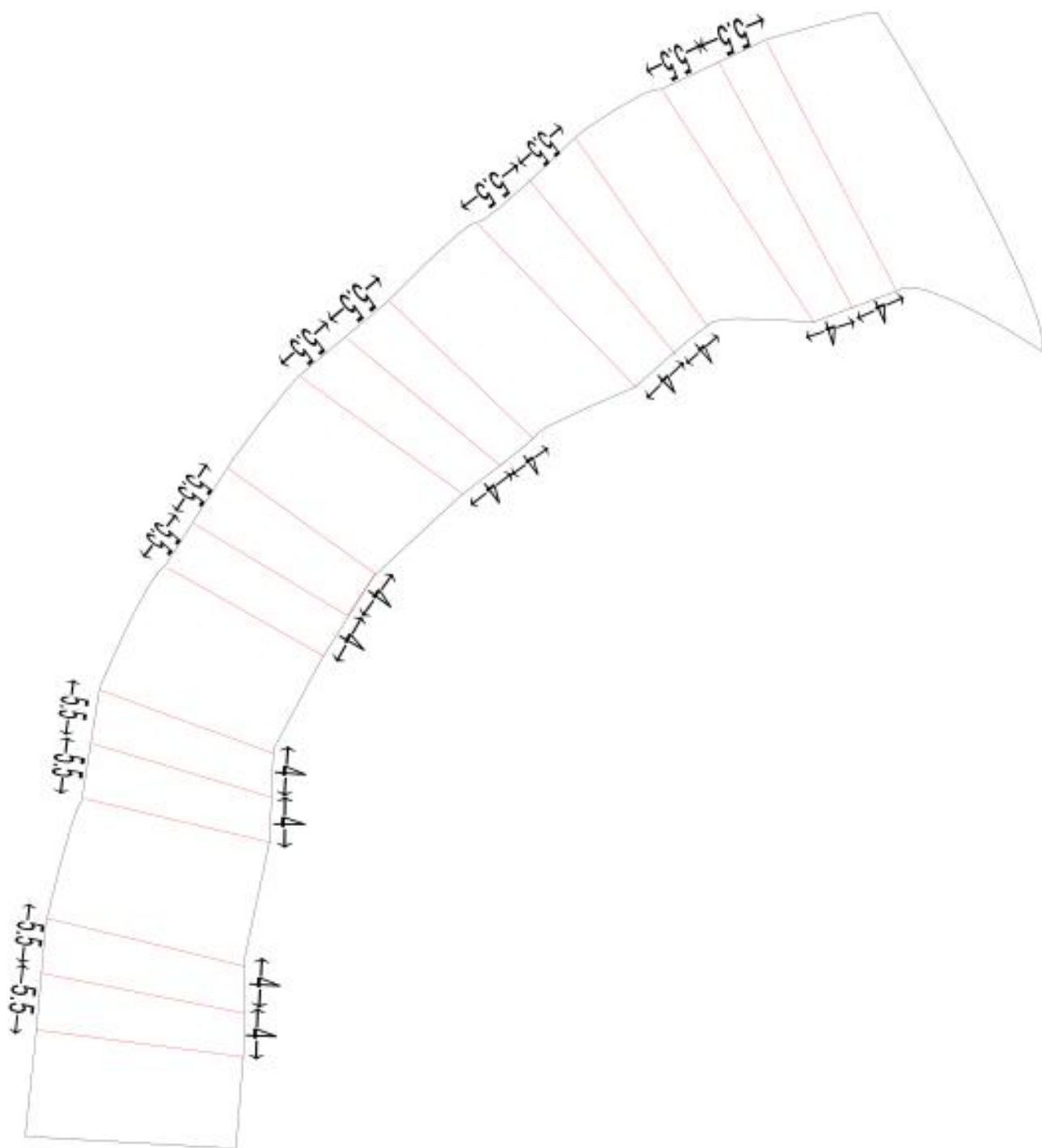
Slika 26. PD5 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani se dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" u međuprostore je dodano 3+3 cm, odnosno 6 cm, a u vanjskom "dužem rezu" u međuprostore je dodano 4+4 cm, odnosno 8cm. Ušitak u ovom krojnom dijelu nije "prebačen" u nabor, pošto je kroj rezan pri vrhovima ušitka, te će u gornjem vrhu biti zašiven s krojnim dijelom PD4 koji prijanja tijelu, odnosno ne širi se poput ovoga. Ušitak u ovom krojnom dijelu proširuje haljinu. Odnosno neće biti prošiven već će biti dodan u svrhu širenja, što je i cilj kod ovog krojnog dijela.



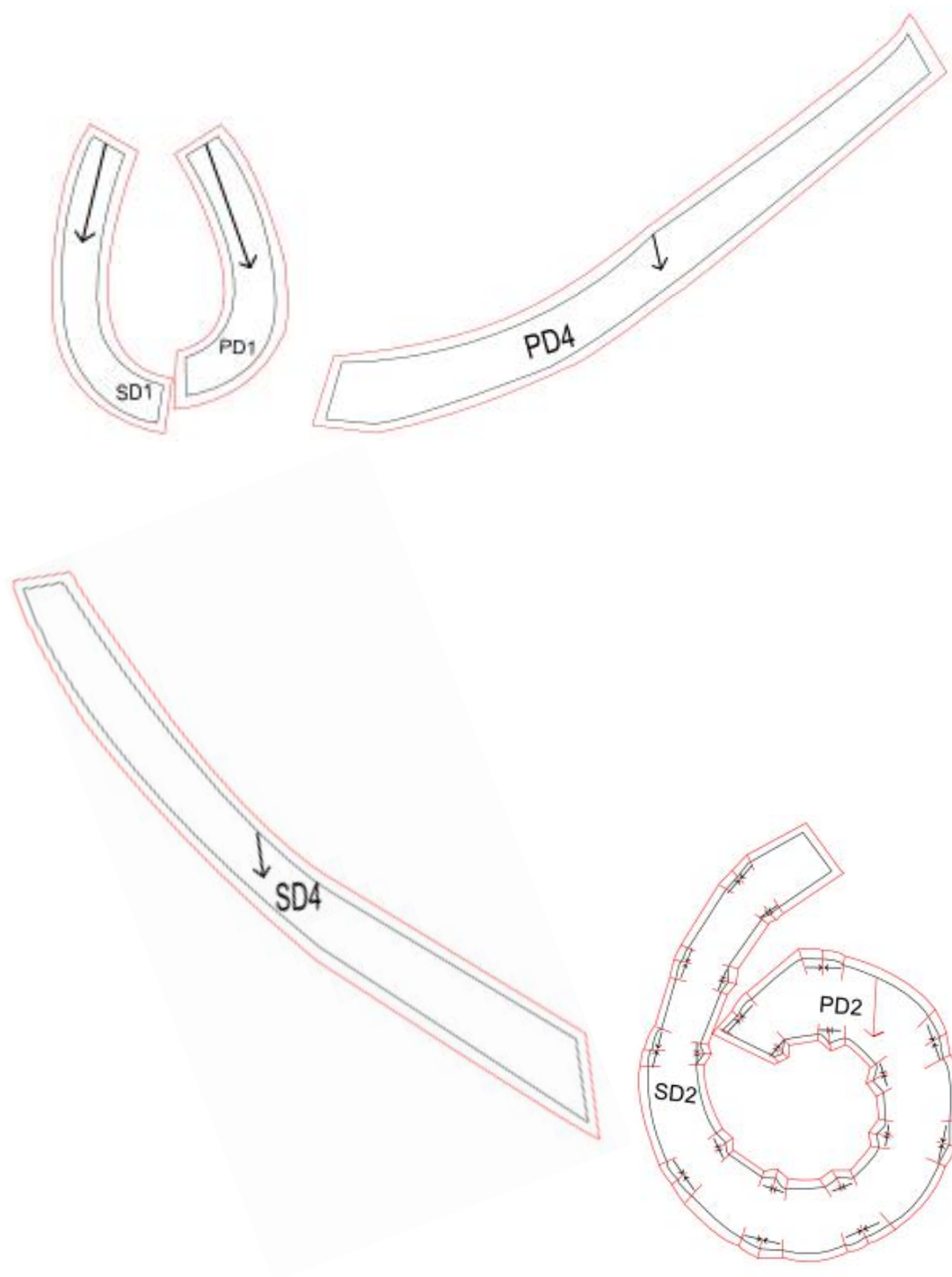
Slika 27. SD5 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani se dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostore dodano 3+3 cm, odnosno 6 cm, a u vanjskom "dužem rezu" u međuprostore je dodano 4+4 cm, odnosno 8cm. Međuprostor kod nabora koji će biti spojen s prednjim dijelom u području boka je zaobljene kako bi kada se spoji s prednjim dijelom stvorio nabor koji je ravniji poput ostalih u ovom krojnom dijelu.



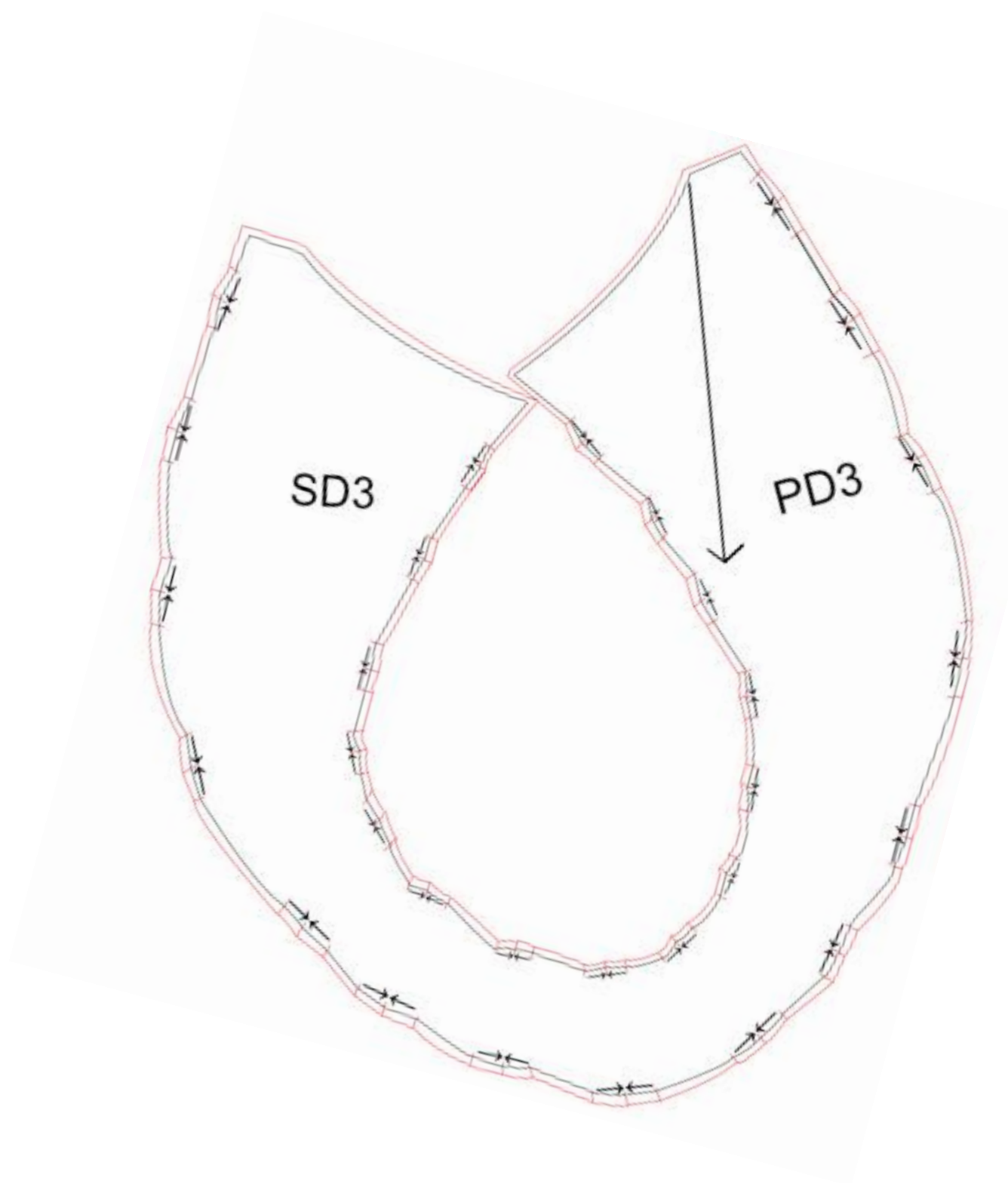
Slika 28. PD6 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostore dodano 4+4 cm, odnosno 8 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je u međuprostore dodano 5.5+5.5 cm, odnosno 11cm. Međuprostor kod nabora koji će biti spojen sa stražnjim dijelom u području boka je zaobljen kako bi kada se spoji s prednjim dijelom stvorio nabor koji je ravniji poput ostalih u ovom krojnom dijelu.



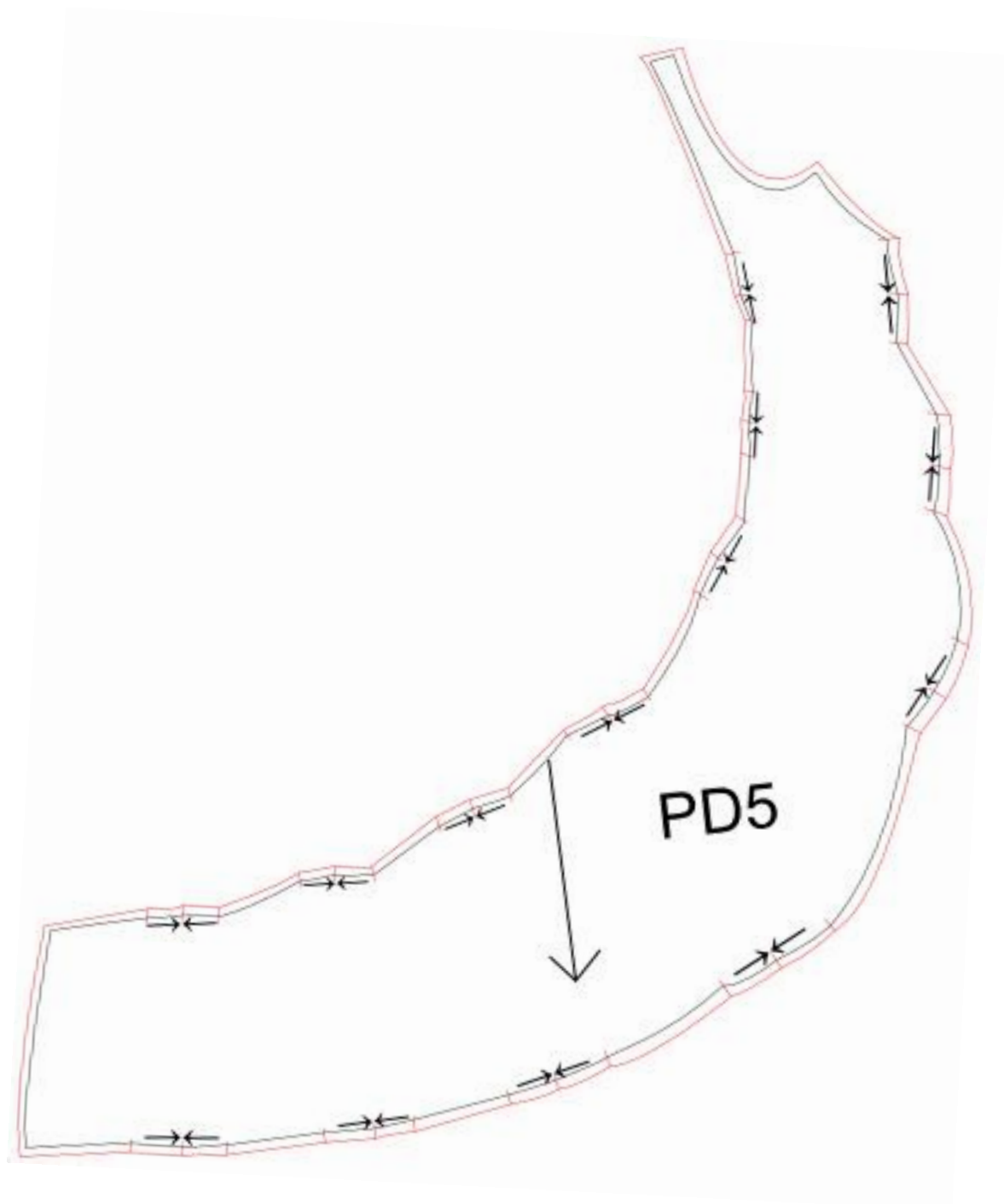
Slika 29. SD6 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostore dodano 4+4 cm, odnosno 8 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je dodano u međuprostore 5.5+5.5 cm, odnosno 11cm.



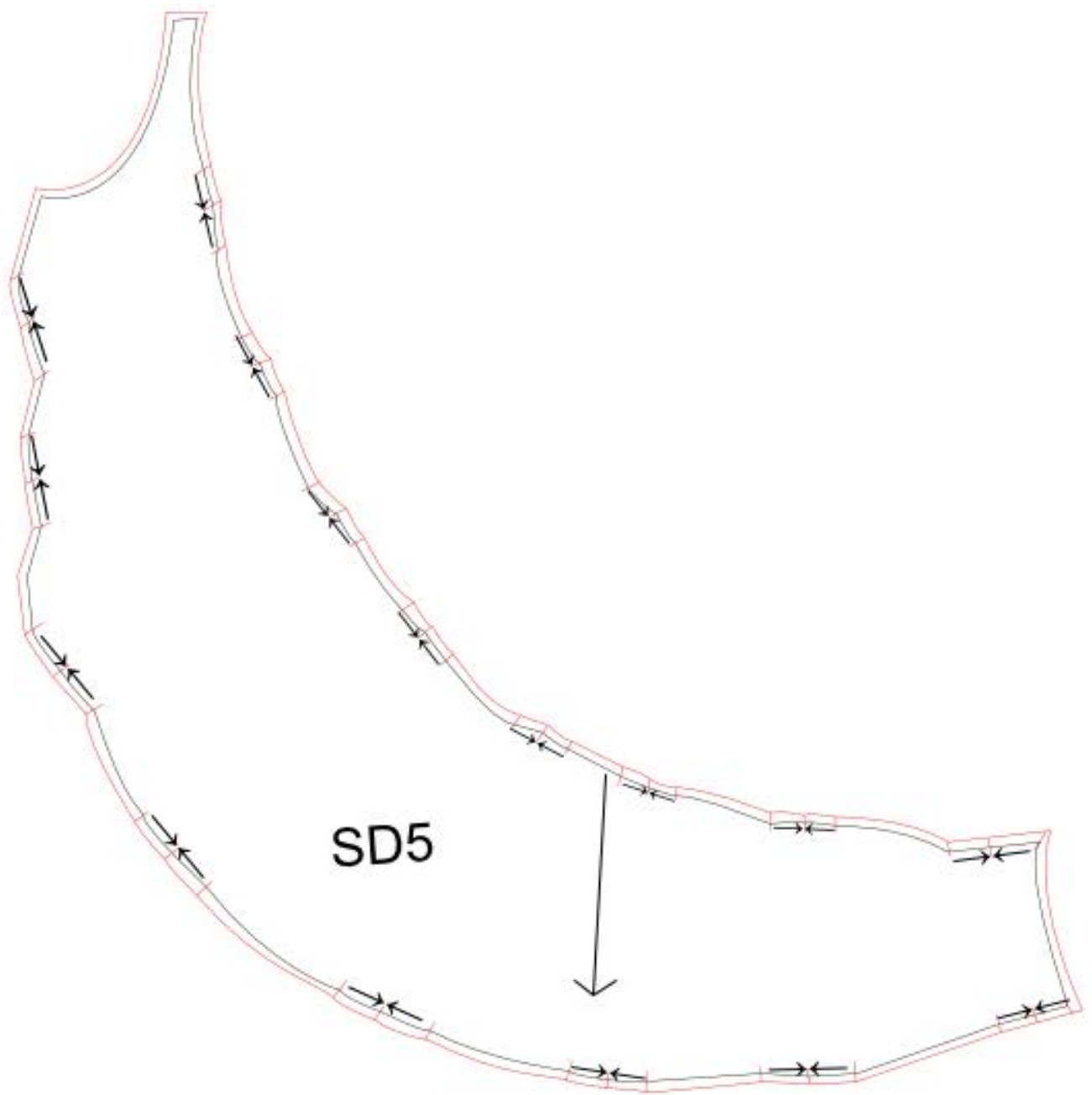
Slika 30. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojne dijelove PD1, SD1, PD2SD2, PD4, SD4.



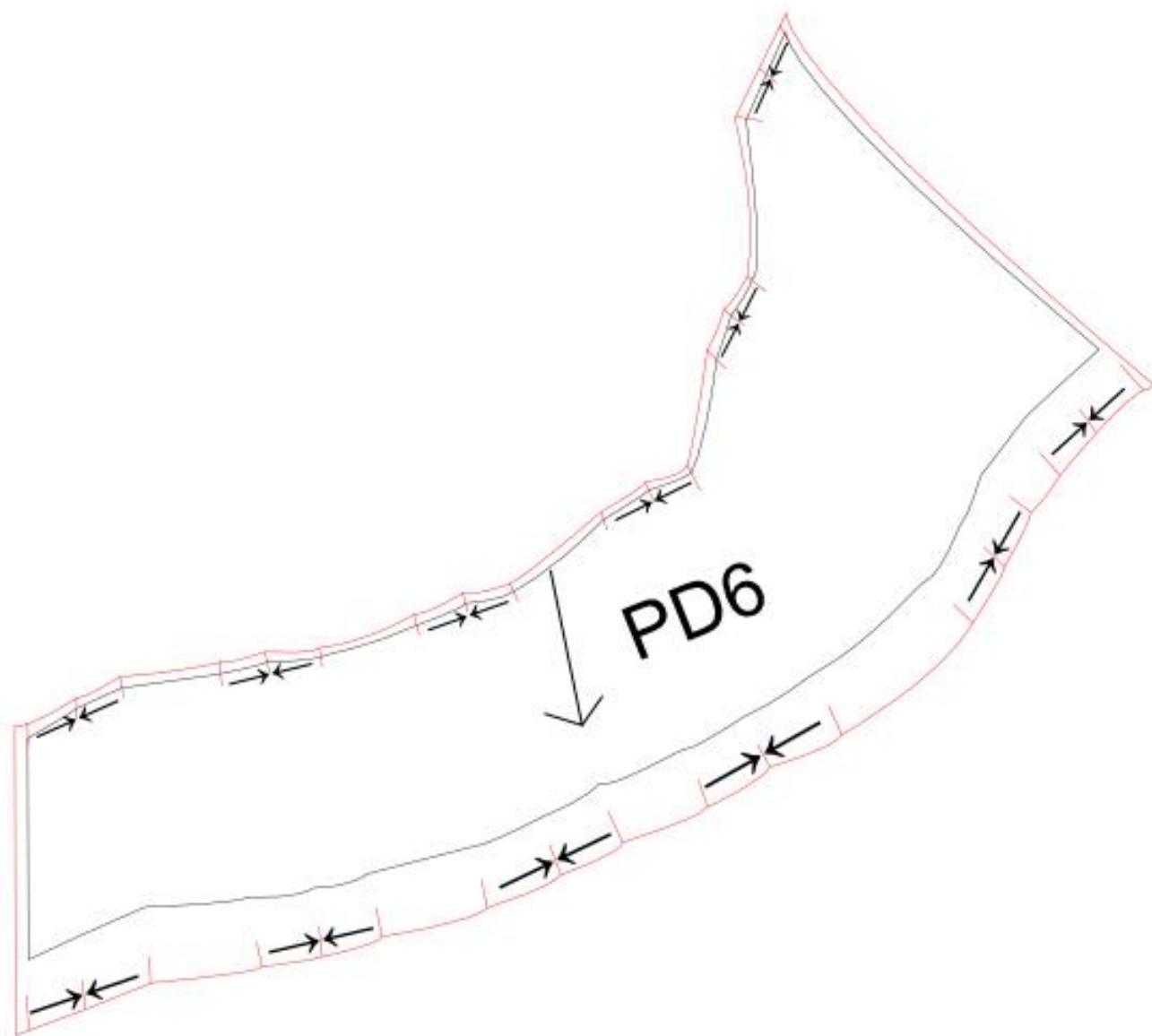
Slika 31. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio PD3SD3.



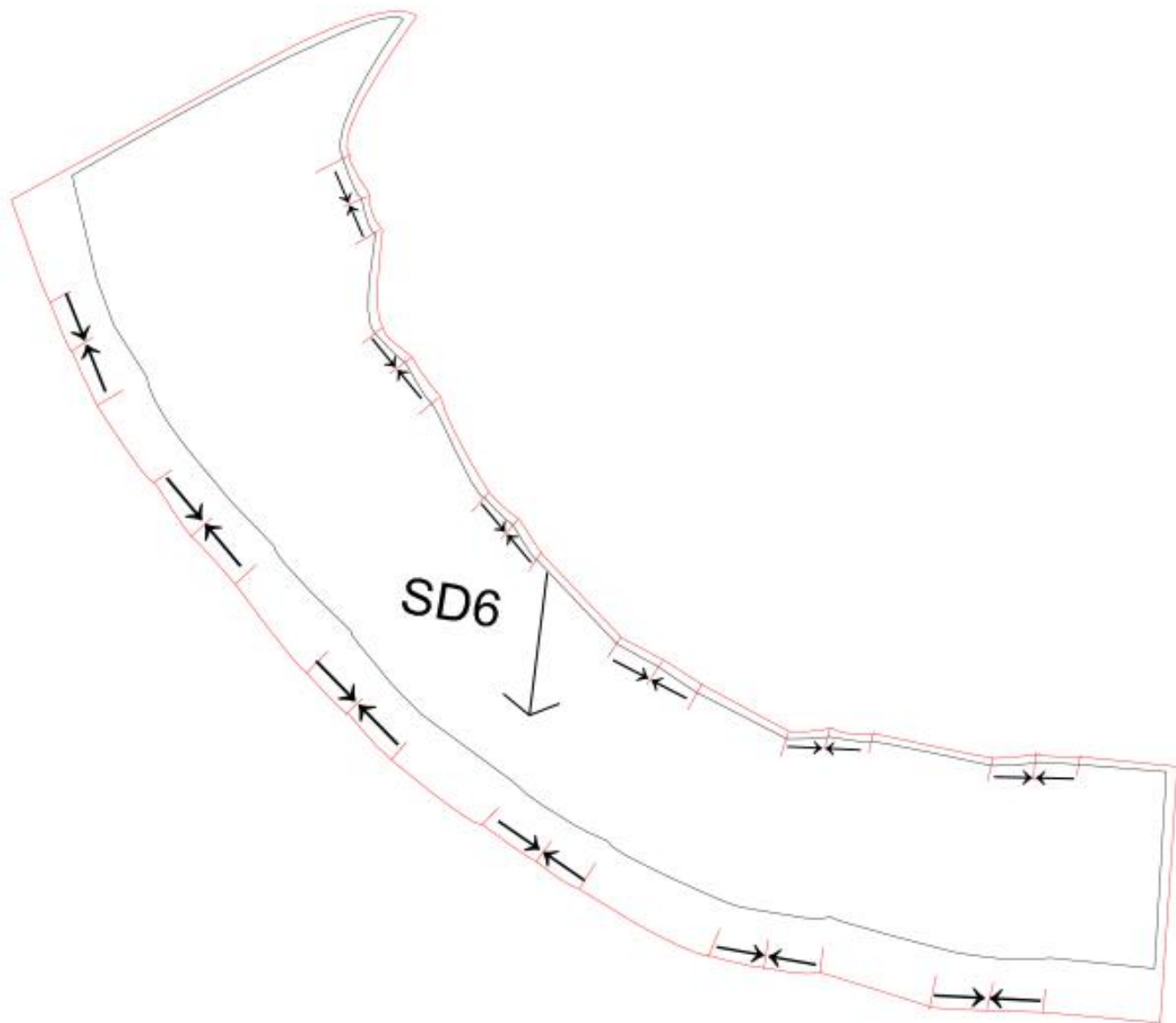
Slika 32. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio PD5.



Slika 33. Dodavanje dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio SD5.



Slika 34. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio PD6. Za šav za porub je dodano 5cm, a s podstave je oduzeto 5 cm kako bi se rub haljine “vukao” prema unutrašnjem dijelu kao što je i na skici modela.

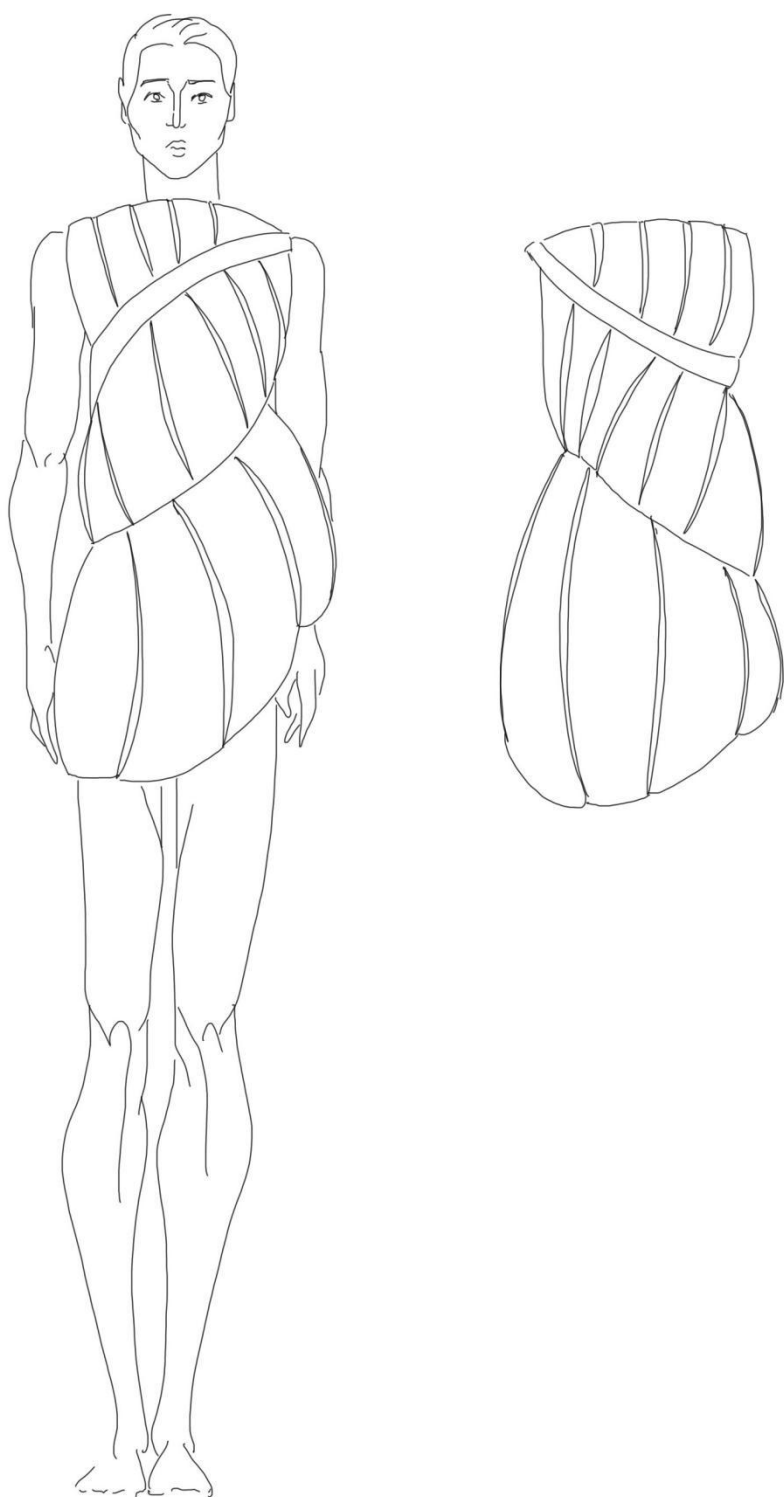


Slika 35. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio SD6. Za šav za porub je dodano 5cm, a s podstave je oduzeto 5 cm kako bi se rub haljine “vukao” prema unutrašnjem dijelu kao što je i na skici modela.

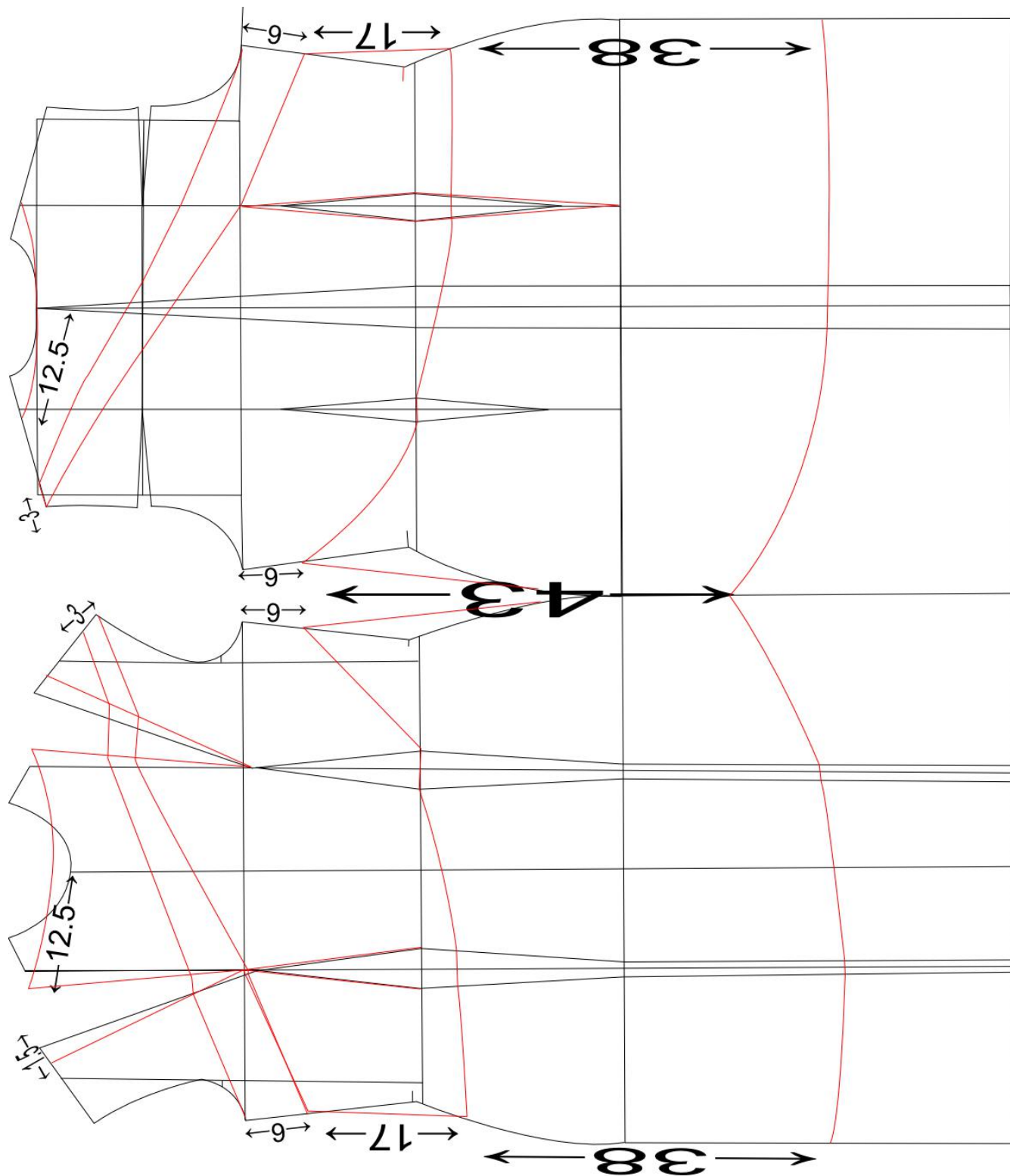
5.2.2.MODELIRANJE MODELA 2

Prednji i stražnji dio haljine sastoji se od 4 krojnih dijelova, s tim da su neki prednji dijelovi spojeni sa stražnjim u dijelovima kod ramenog šava ili kod bočnih šavova. Razlog tomu je manji broj spojnih točaka koji bi bili sakriveni ispod nabora. Prednji i stražnji dijelovi, odnosno spojeni stražnji i prednji dijelovi pod nazivima PD1, PD3, PD4 ; SD1, SD3, SD4 se šire tako što su rezani i između rezova dodani su dodaci za nabore. Nabori su složeni izvana prema unutra.

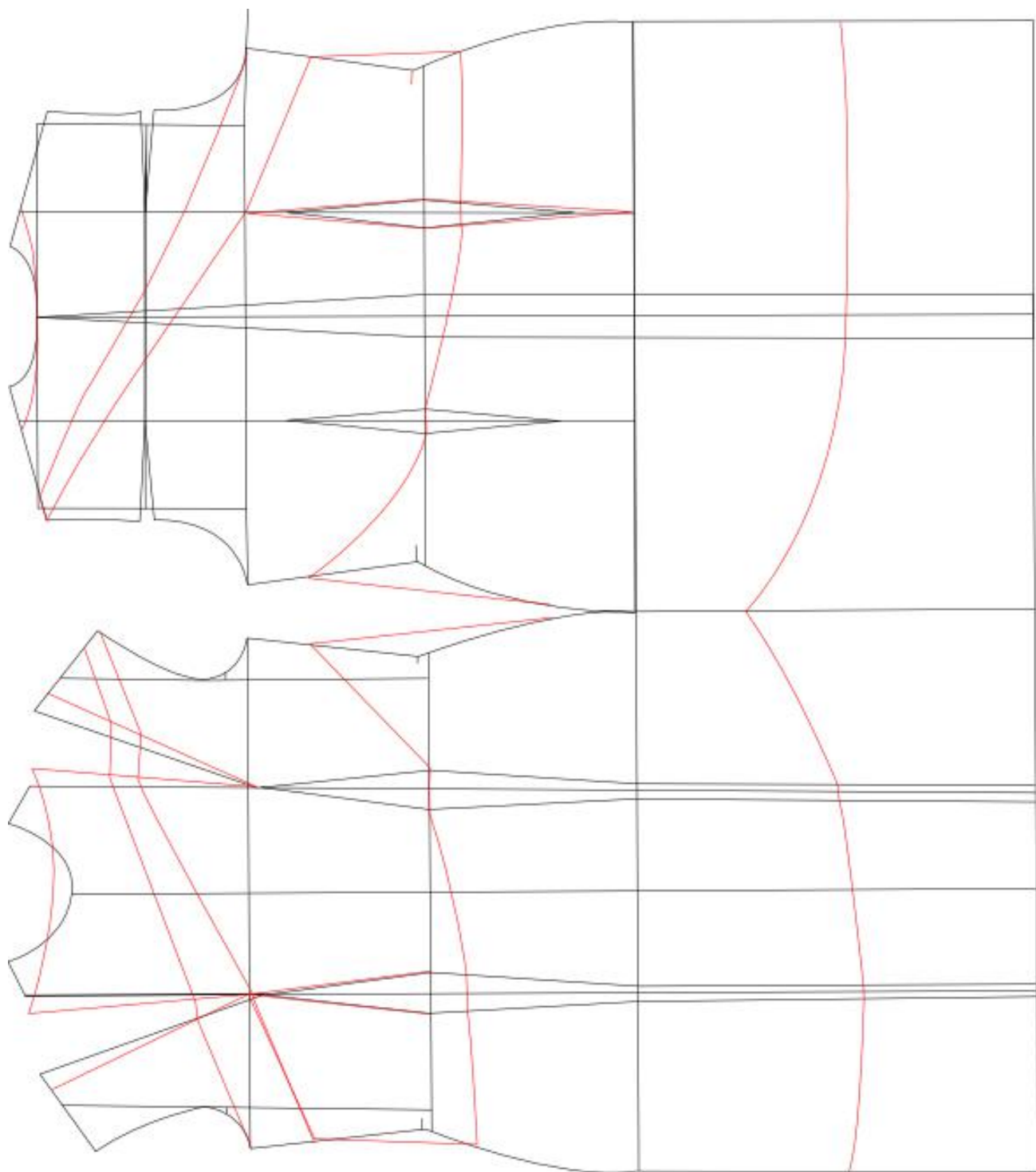
Jer haljina nije simetrična, prvo se spajaju “polovice” haljine, kako bi se prikazali cijeli prednji i stražnji dio. Nakon toga označene su konture, gdje se reže haljina s tim da konturne linije koje prelaze preko ušitaka su “izravnate”, te se nakon toga nastavlja krivulja. Zbog uštede vremena, većina konturnih linija prolaze kroz vrhove ušitaka, tako da nisu uklonjeni, već dodani u nabore, što proširuje haljinu u prostoru gdje se haljina širi još više, što je i cilj kod ovog modela.



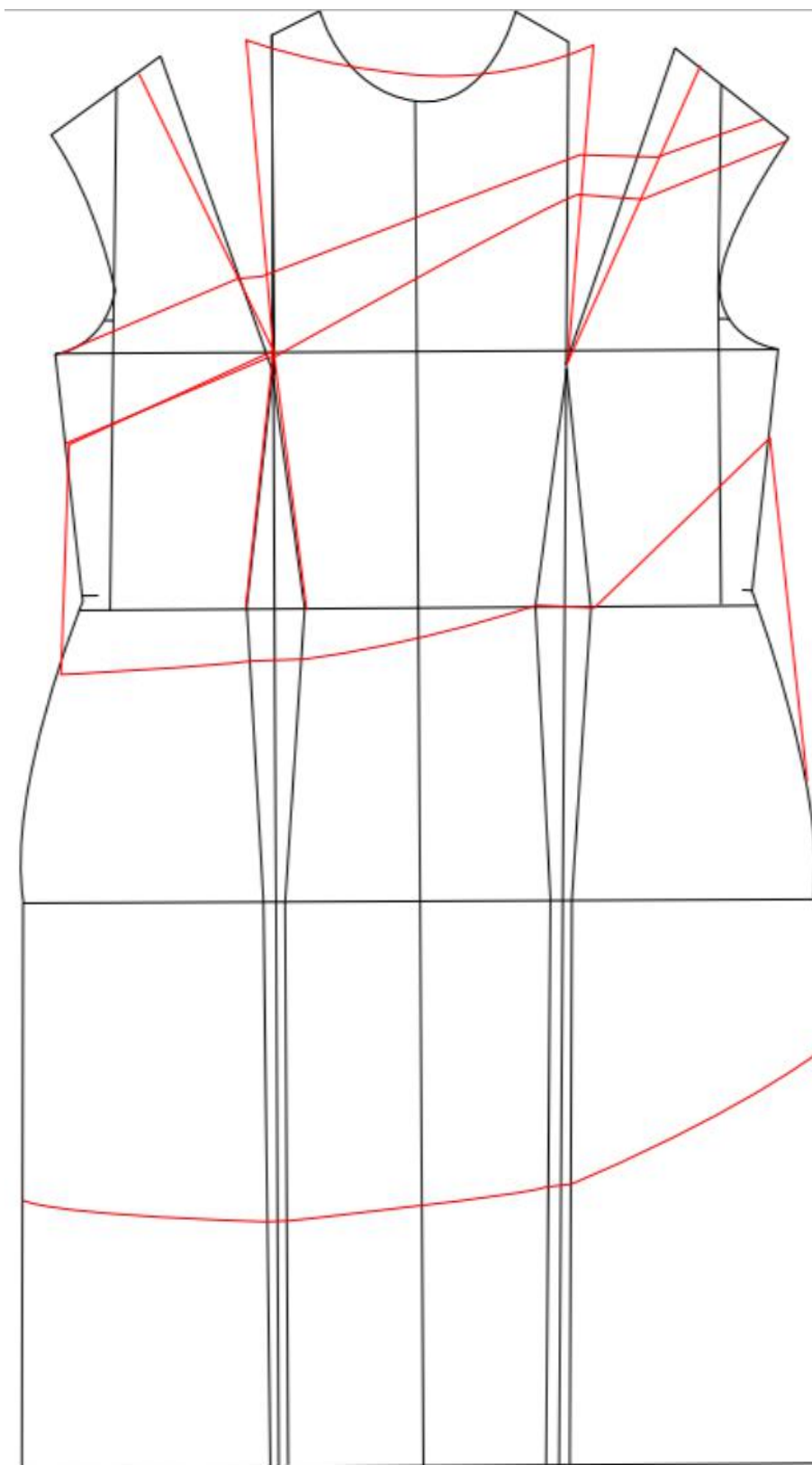
Slika 36. Skica haljine modela 2



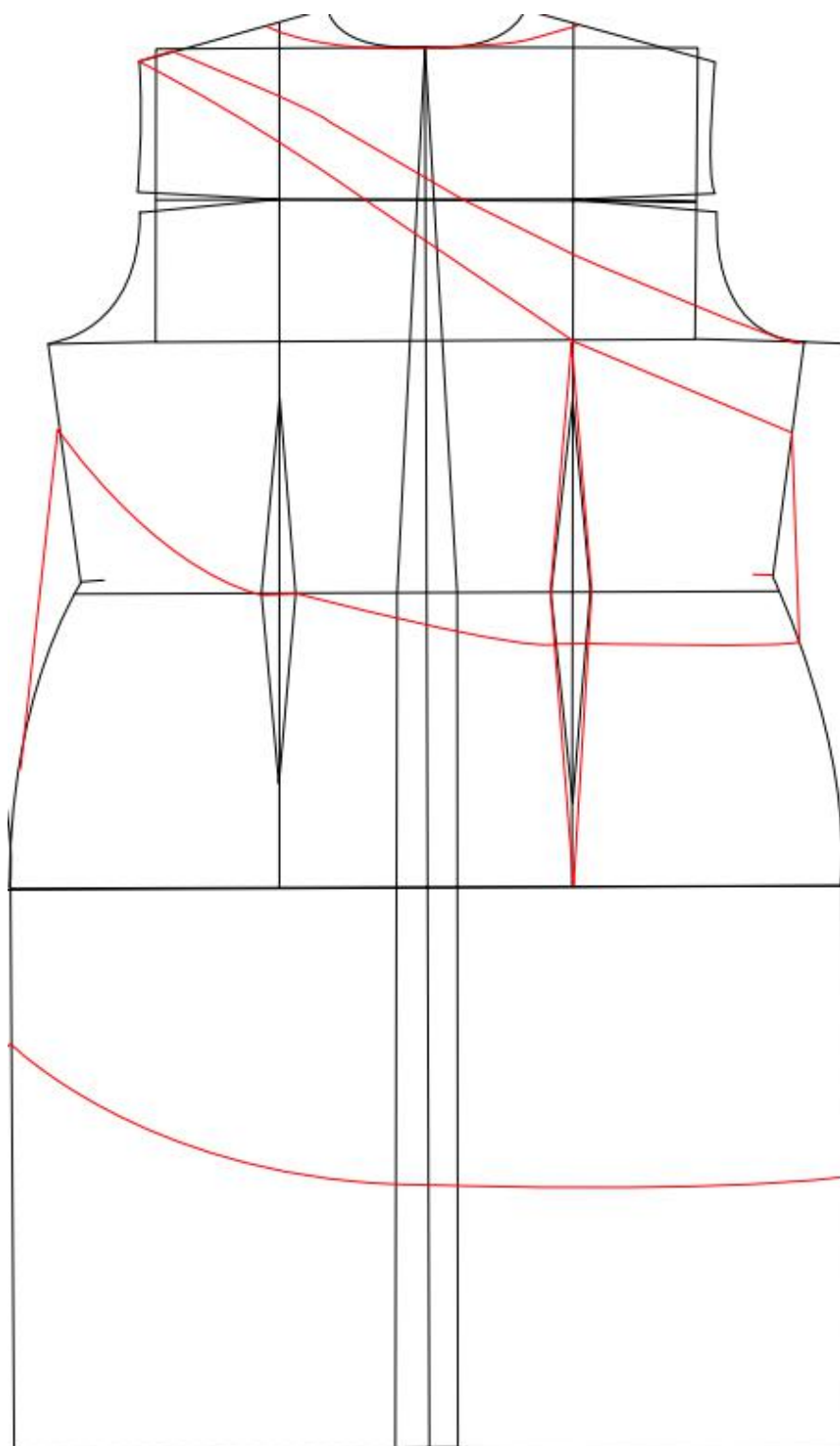
Slika 37. O crtavanje kontura, odnosno mjesta rezanja na temeljnom kroju. U prednjem dijelu desni ušitak je produljen do linije grudi. Ušitku koji se spušta od ramenog šava prema grudima je oduzeto 1.5 cm i “prebačeno” prema vratnom izrezu, čime se dobije “duži lađa” izrez.



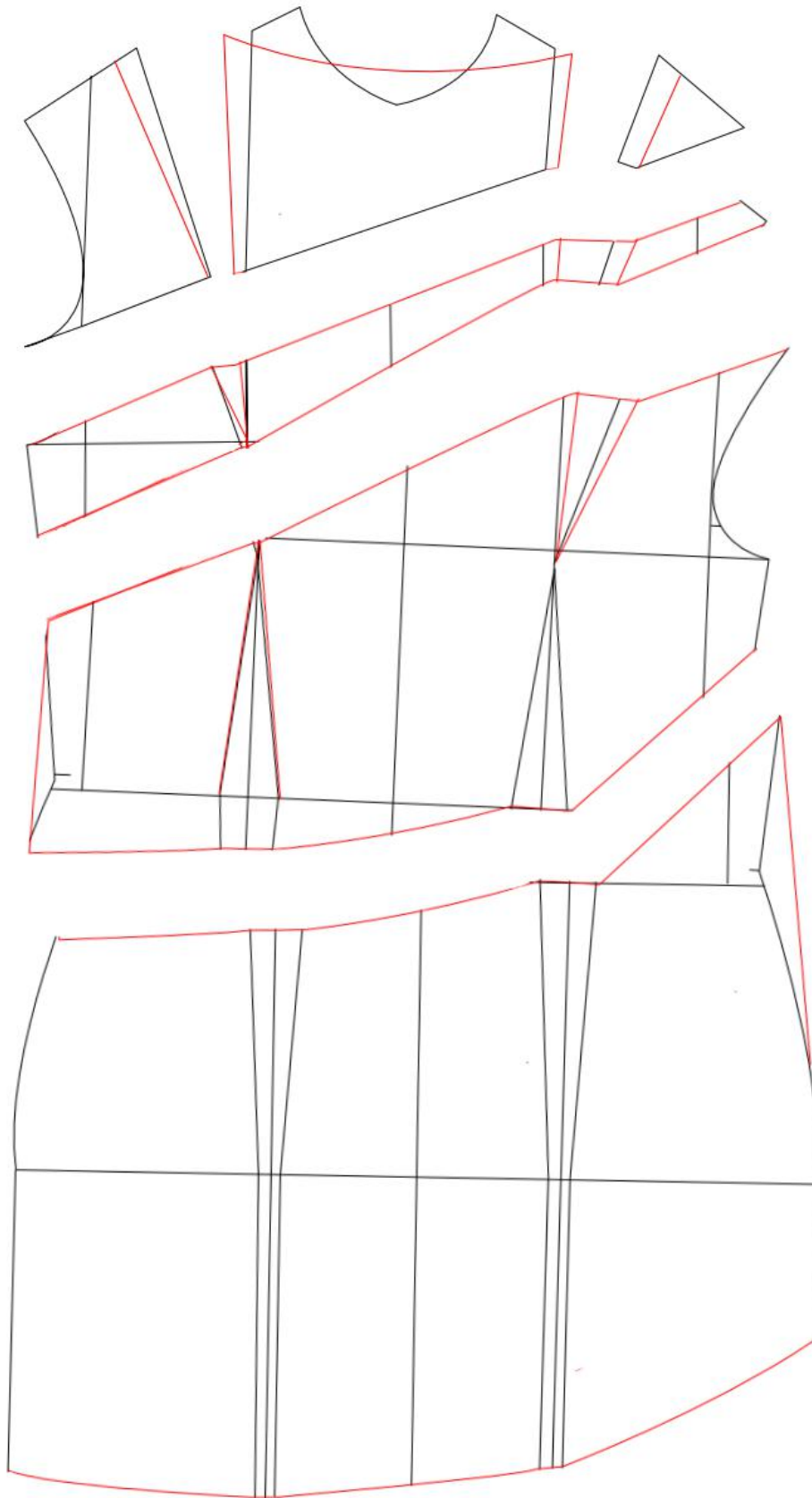
Slika 38. Konturne linije na temeljnom kroju prema modelu 2



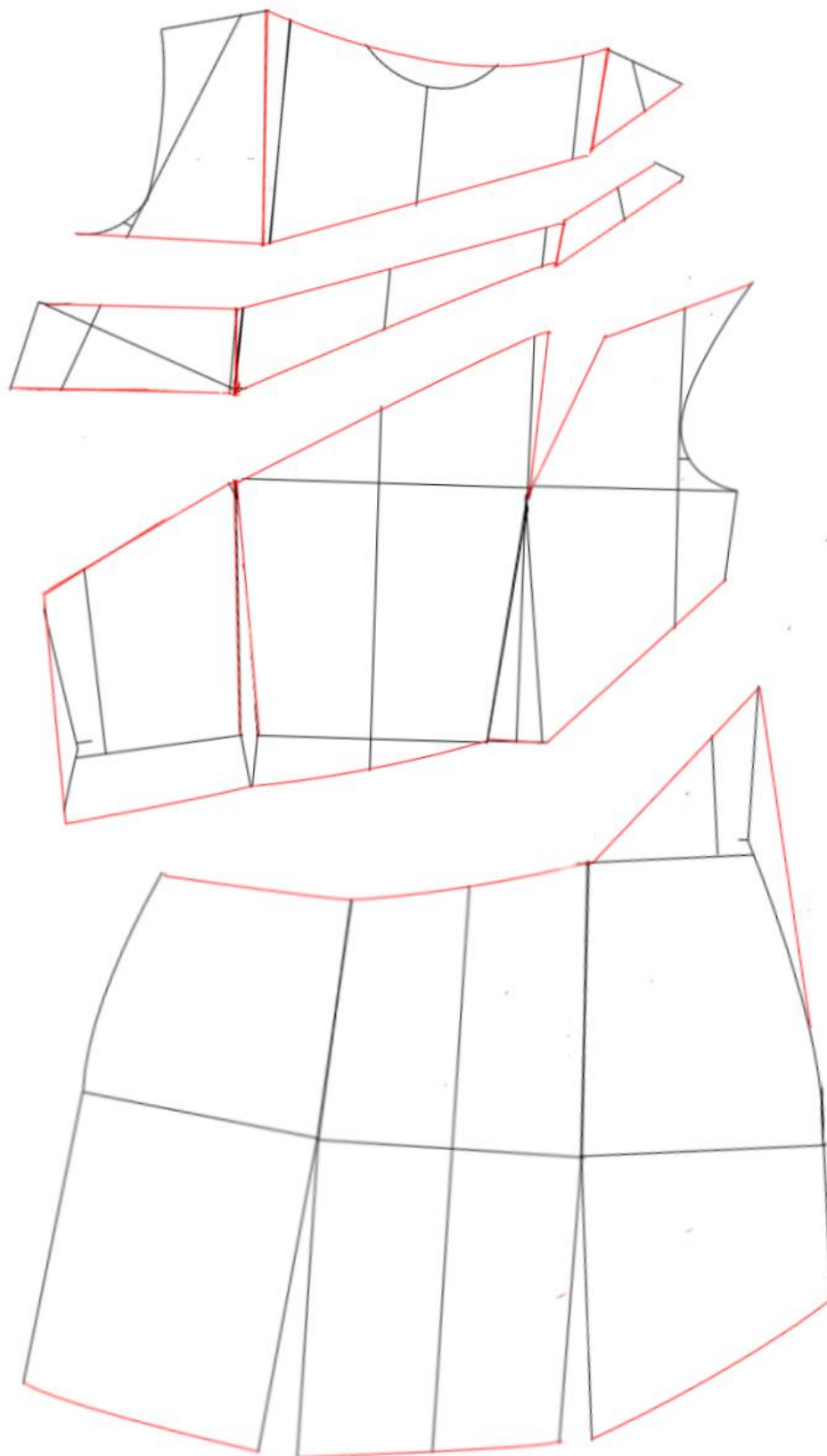
Slika 39. Konturne linije na prednjoj strani temeljnog kroja prema modelu 2



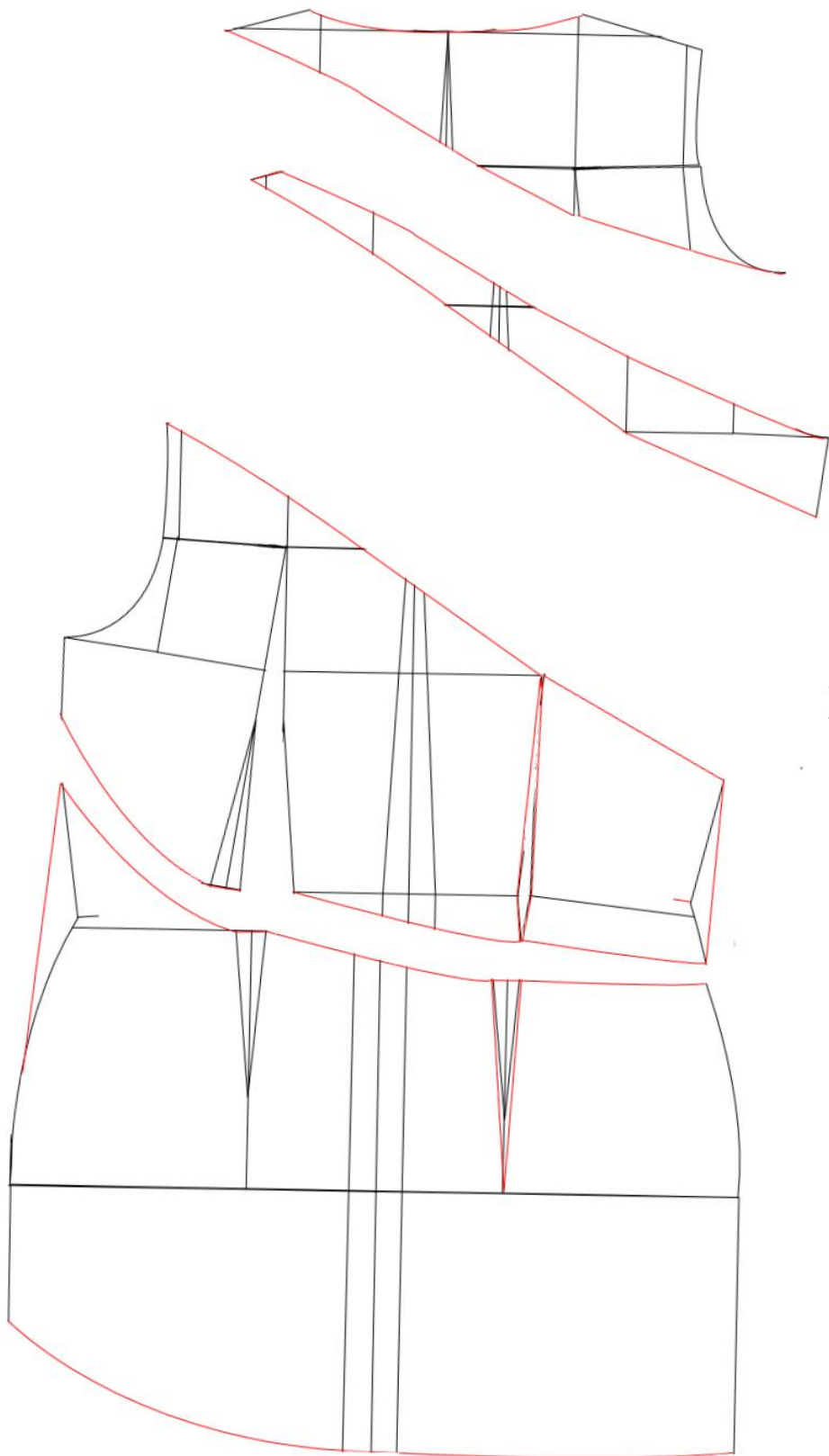
Slika 40. Konturne linije na stražnjoj strani temeljnog kroja prema modelu 2



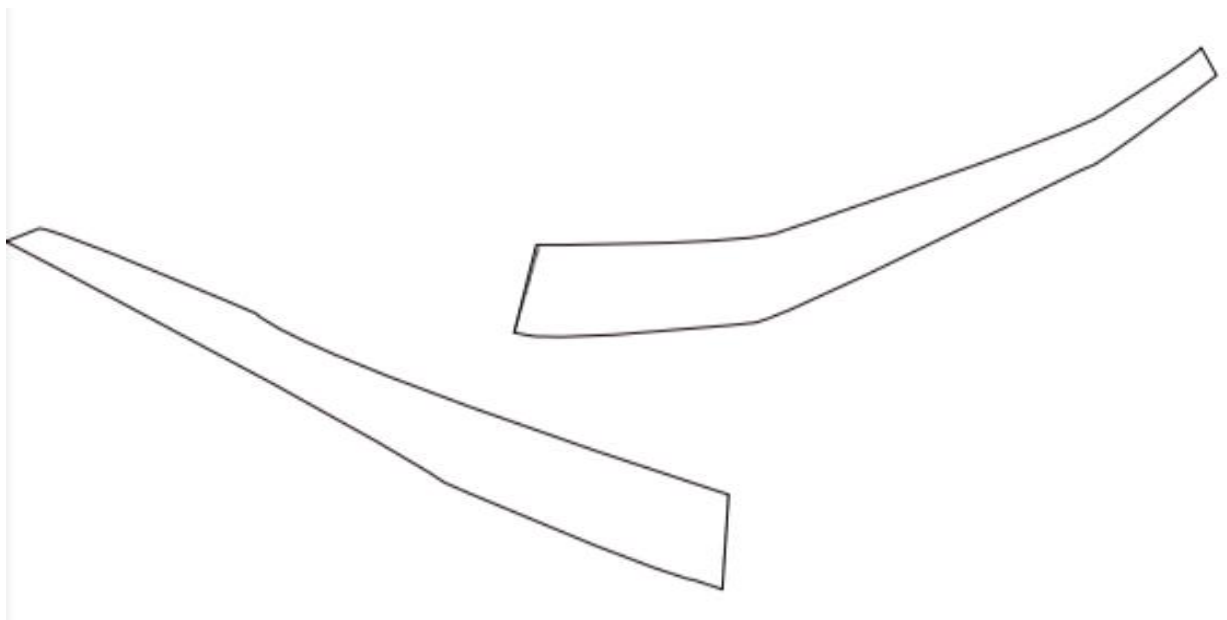
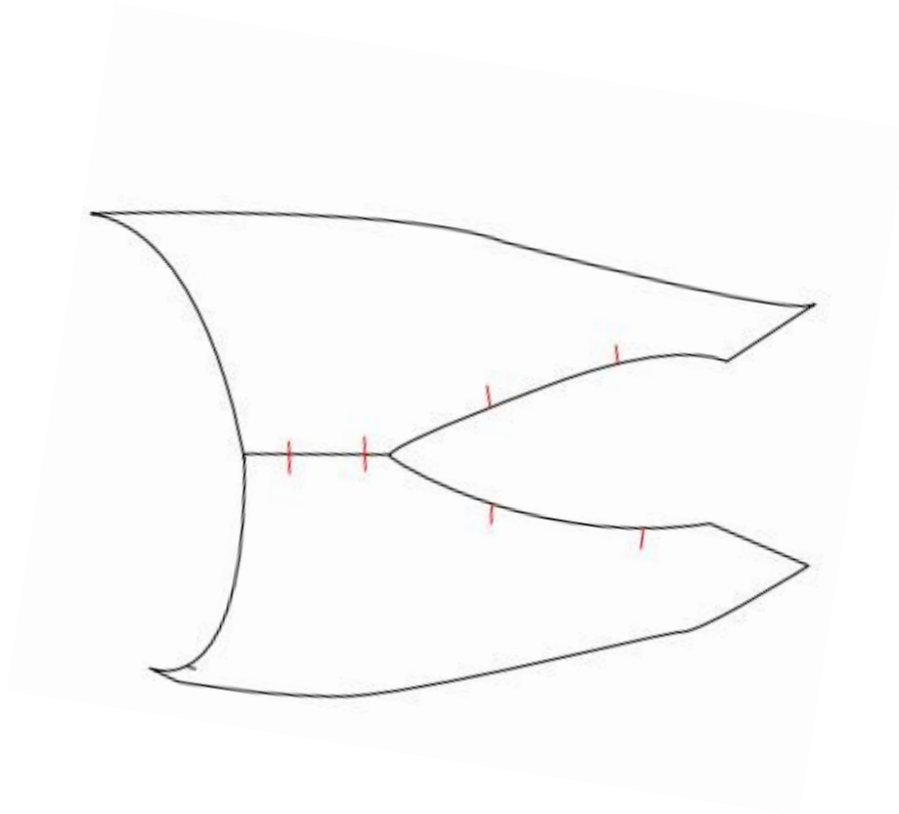
Slika 41. Izdvojeni prednjih dijelovi koji se spajaju u području gdje se nalaze ušici.



Slika 42. Izdvojeni prednji dijelovi i spojeni u području ušitaka, odnosno “prebačeni” ušici

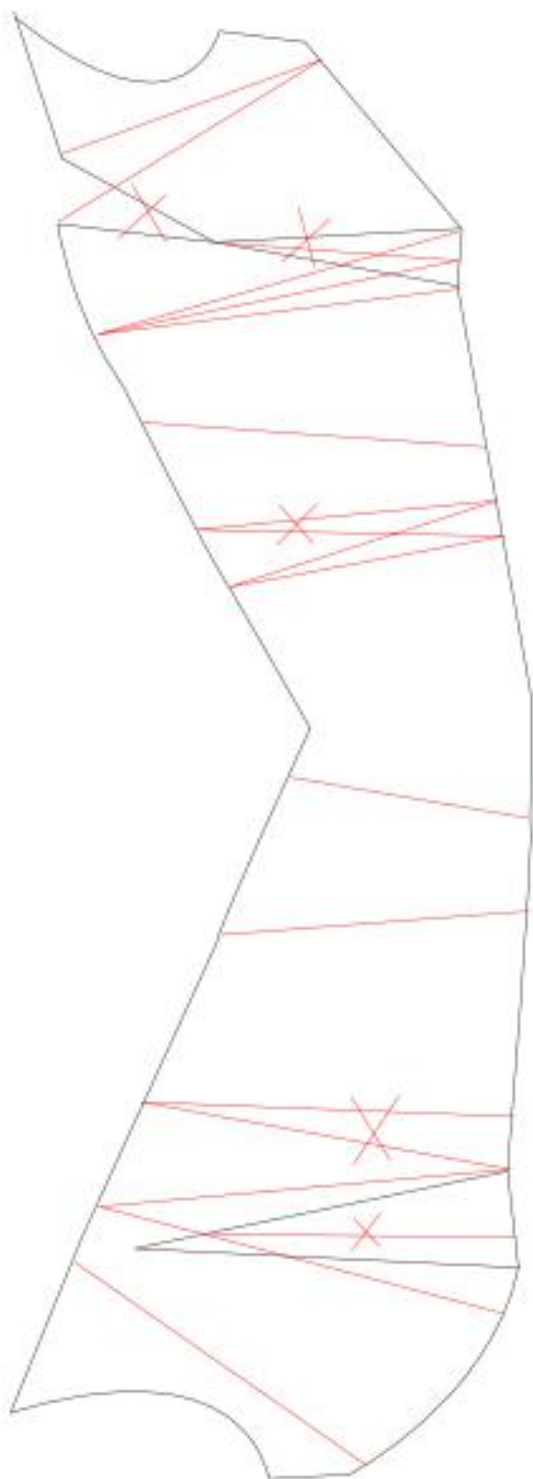


Slika 43. Izdvojeni stražnji dijelovi i spojeni u području ušitaka, odnosno “prebačeni” ušici

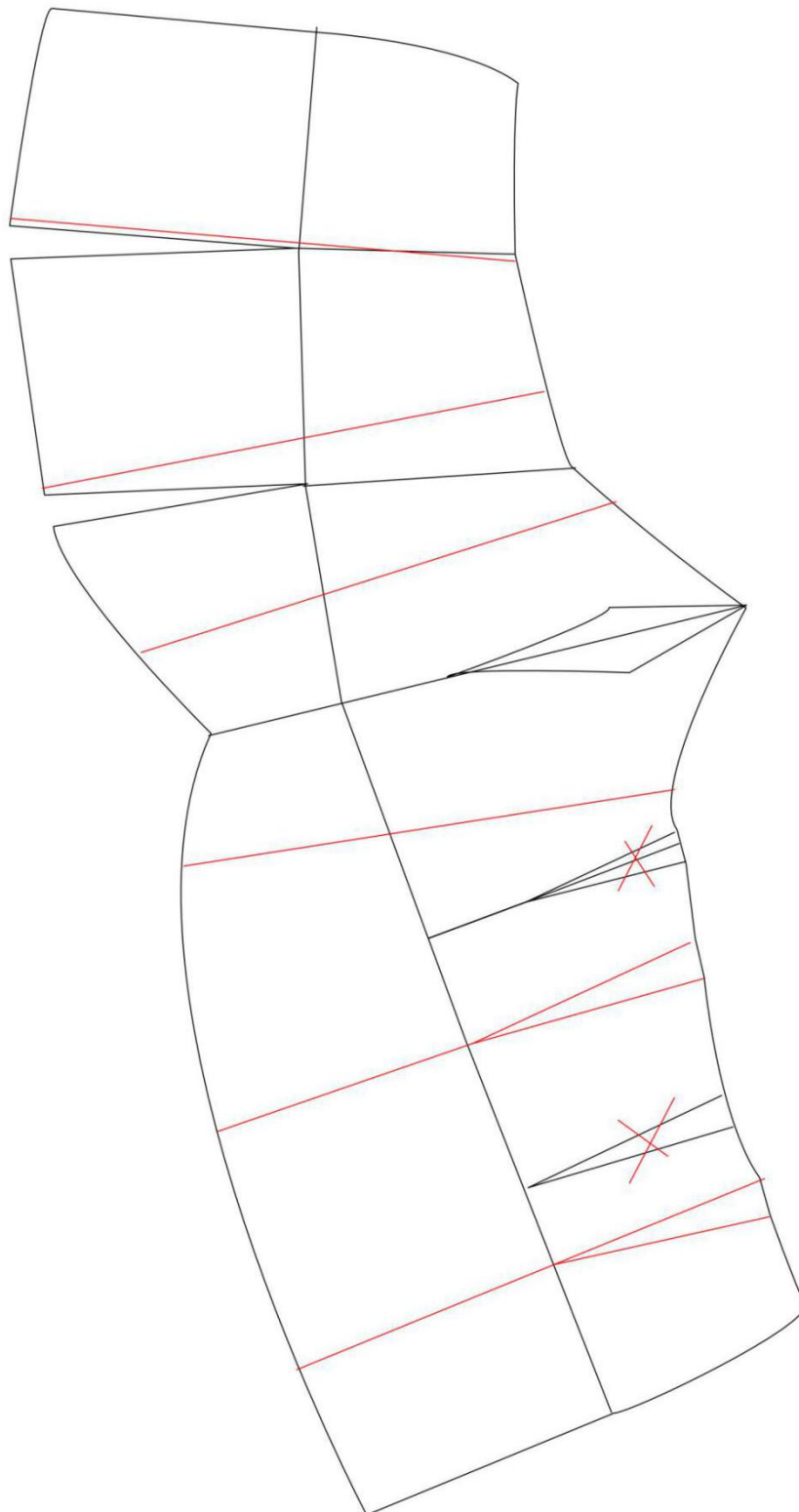


Slika 44. Spojeni PD1 i SD1 u području ramenog šava, te dodane "crvene" oznaka za rezanje, odnosno dodaci za nabore su dodani u međuprostor nakon rezanja.

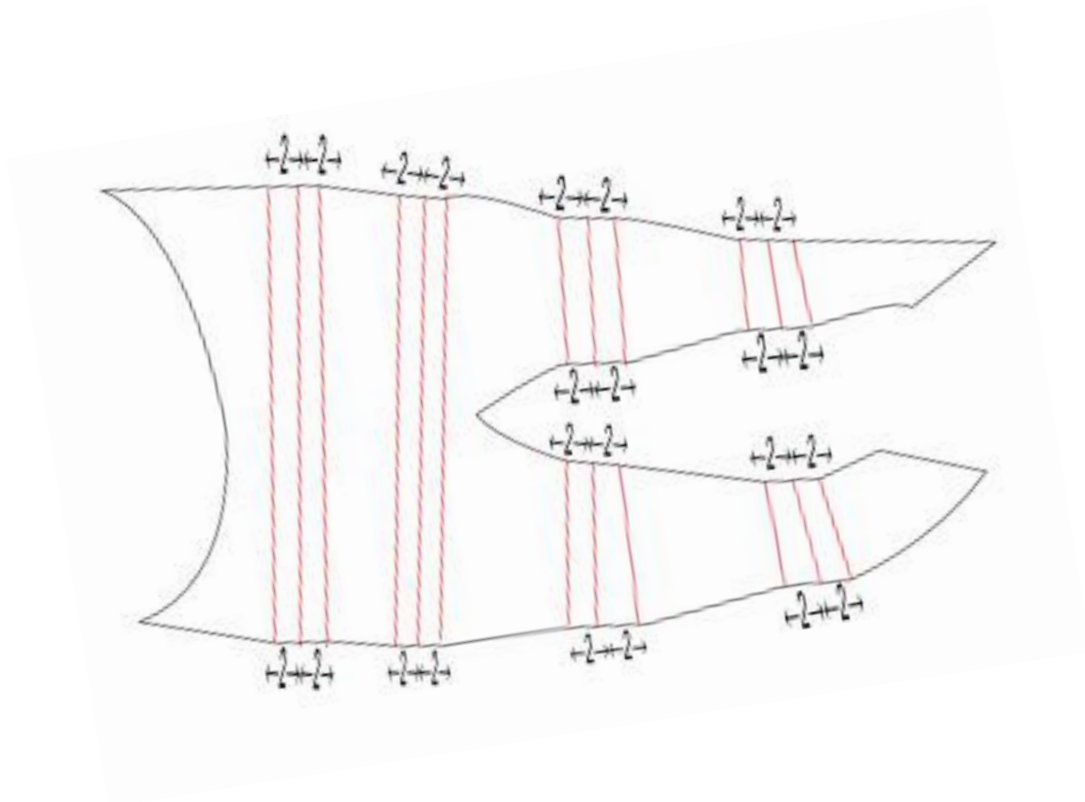
Ispod se nalaze izdvojni krojni dijelovi PD2 i SD2.



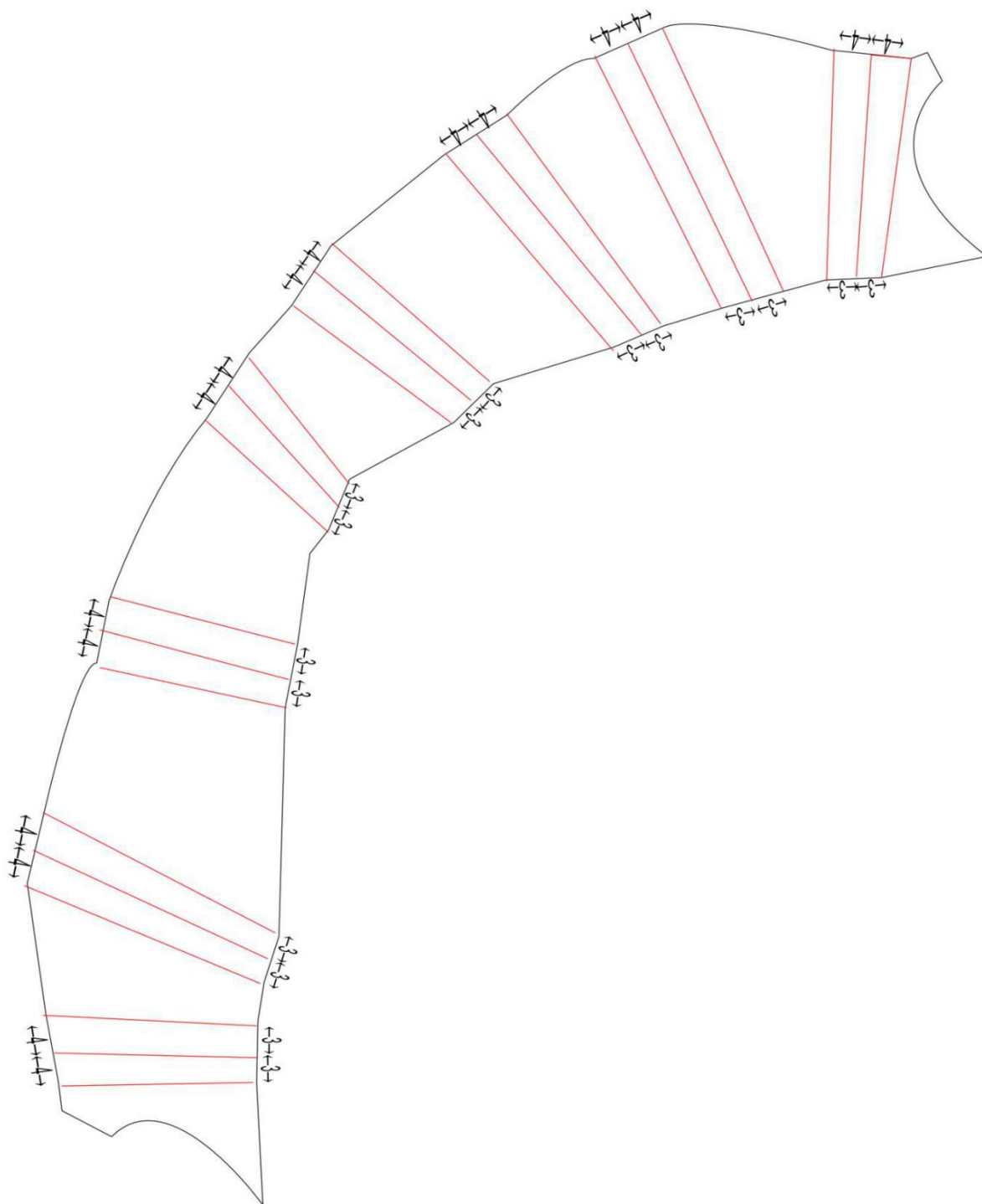
Slika 45. Spojeni PD3 i SD3 u području boka. Ušici su prebačeni u označene "crvene" linije. Crvene linije označavaju mjesto rezanja. U taj međuprostor su nakon rezanja dodani dodaci za nabore, te prebačeni ušici se uračunavati u dodatak za nabore.



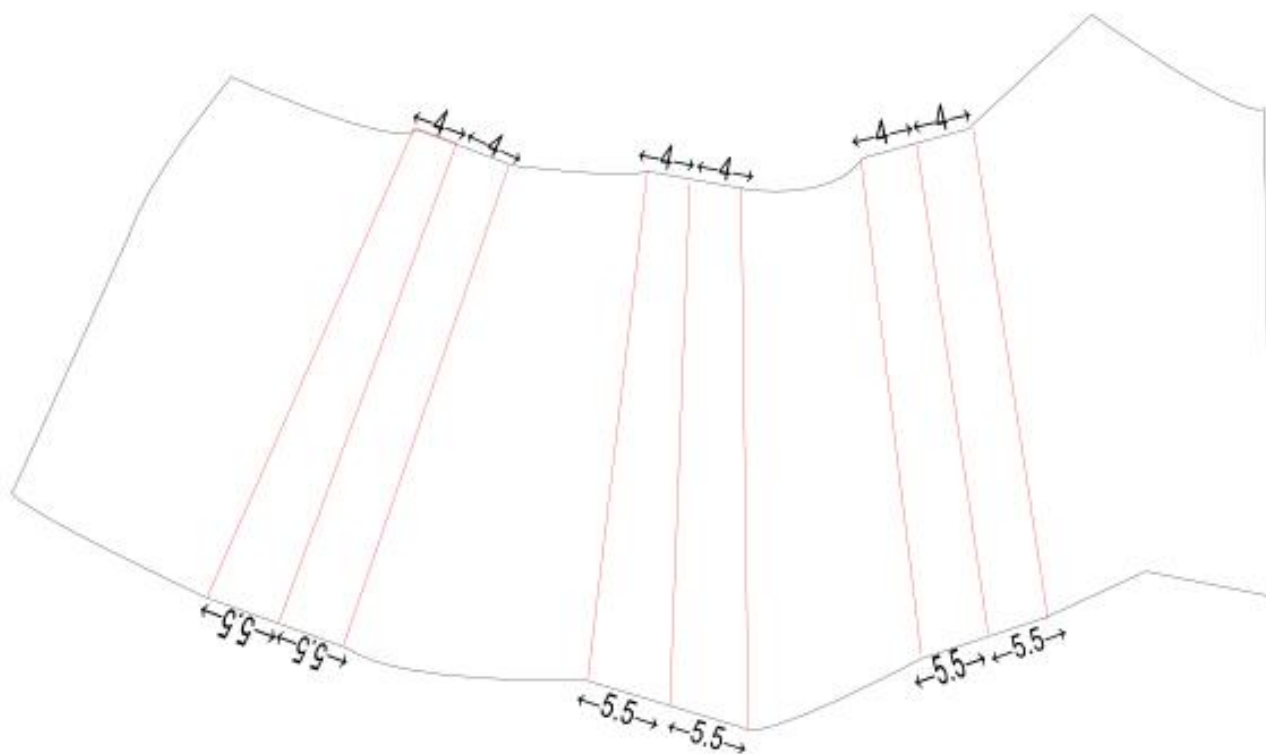
Slika 46. PD4 i SD4 su spojeni u području bočnog šava. Ušici su prebačeni u označene "crvene" linije. Crvene linije označavaju mjesto rezanja. U taj međuprostor su nakon rezanja dodani dodaci za nabore, te prebačeni ušici se u računanju u dodatak za nabore.



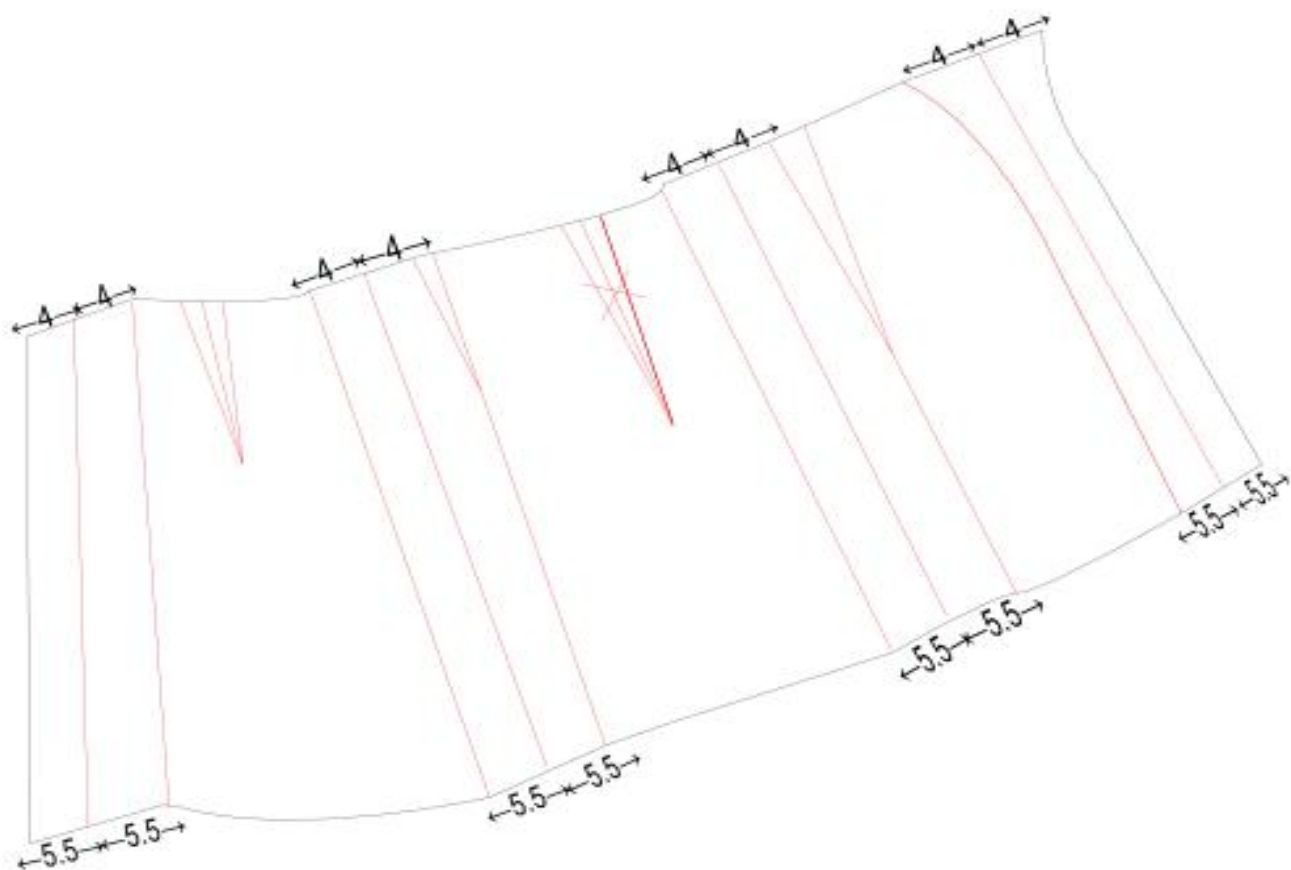
Slika 47. PD1 i SD2 su spojeni u području desnog ramenog šava, te su rezani po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U međuprostore je dodano 2+2 cm, odnosno 4 cm.



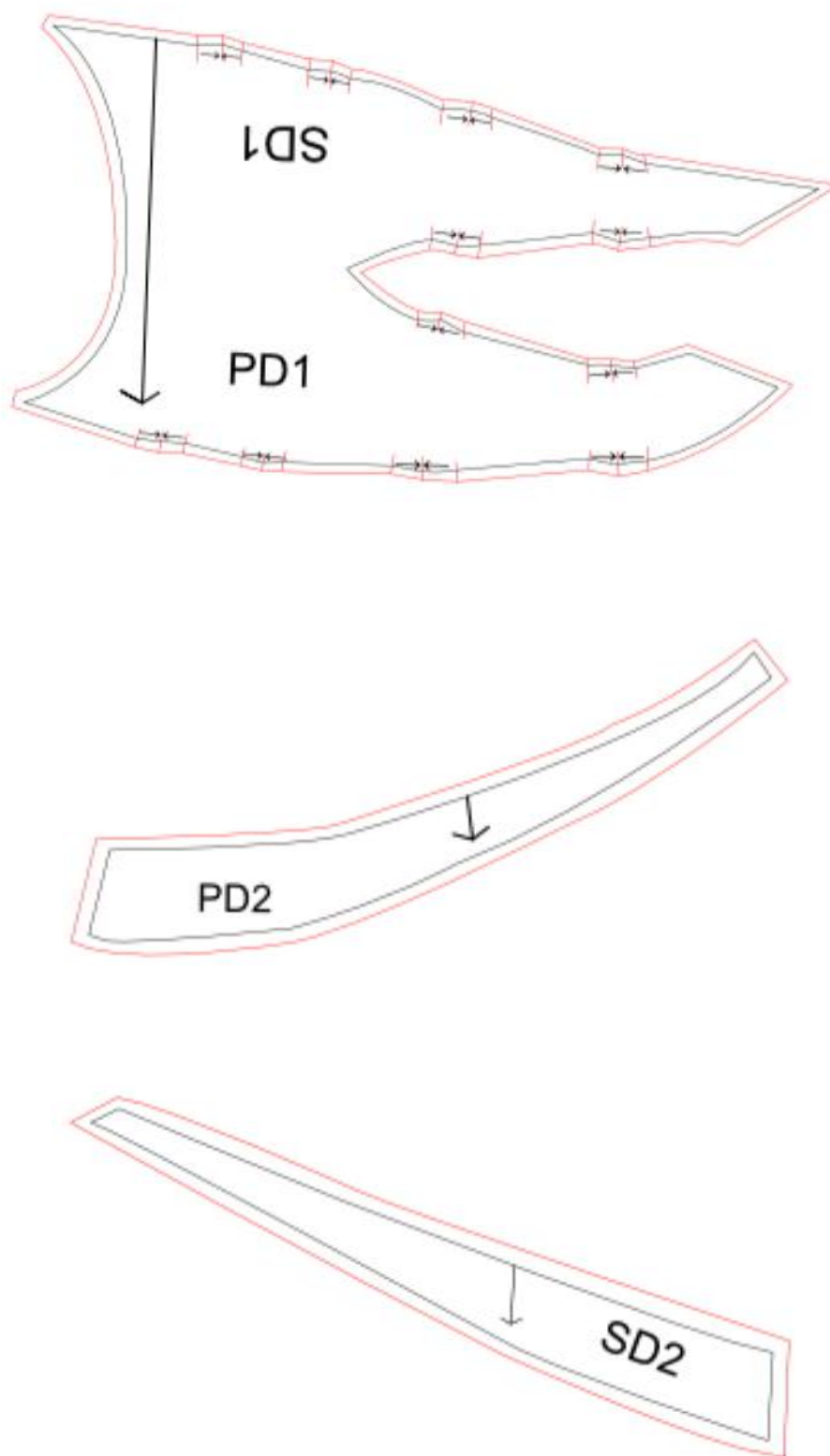
Slika 48. PD3 i SD3 su spojeni u području ispod orukavlja, odnosno bočnom šavu, te su rezani po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostore dodano 3+3 cm, odnosno 6 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je u međuprostore dodano 4+4 cm, odnosno 8cm. Ušici iz slike broj 42. su ovdje iskorišteni za međuprostor za nabore, odnosno uračunati su u zbroj.



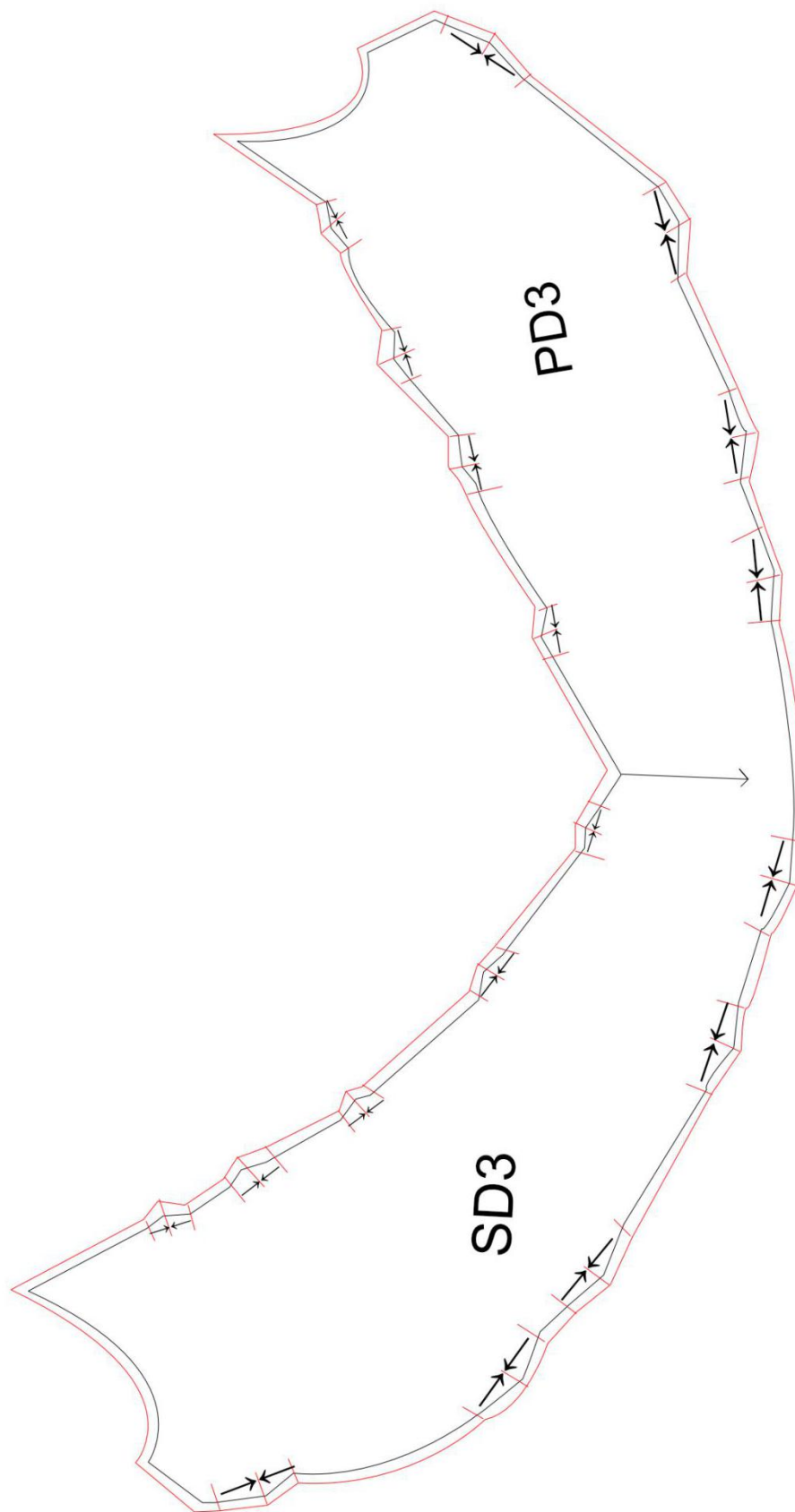
Slika 49. PD4 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je u međuprostor dodano 4+4 cm, odnosno 8 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je dodano u međuprostor 5.5+5.5 cm, odnosno 11cm.



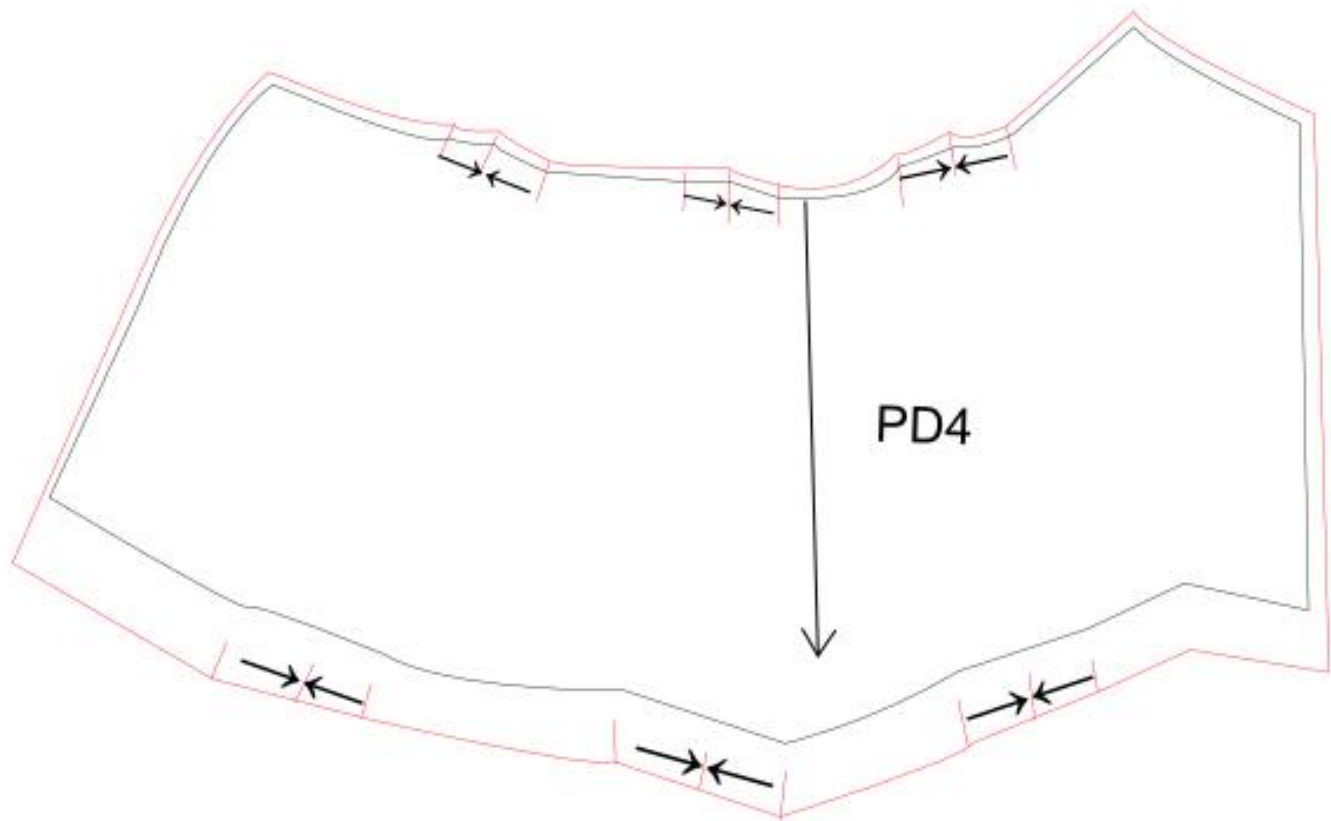
Slika 50. SD4 je rezan po označenim "crvenim" linijama i dodani su dodaci za nabore. U unutrašnjem "manjem rezu" je dodano u međuprostor 4+4 cm, odnosno 8 cm, a u vanjskom "dužem rezu" je dodano u međuprostor 5.5+5.5 cm, odnosno 11cm. Međuprostor kod nabora koji se spaja sa stražnjim dijelom u području boka je zaobljen kako bi kada se spoji s prednjim dijelom stvorio nabor koji je ravniji poput ostalih u ovom krojnom dijelu. Ušici su ovdje iskorišteni za međuprostor za nabore, odnosno uračunati su u zbroj.



Slika 52. Dodani doddaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojne dijelove PD1SD1, PD2,SD2.



Slika 53. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove i smjer spajanja nabora na krojni dio PD3SD3.



Slika 54. Dodani dodaci za šavove, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio PD4. Za šav za porub je dodano 5cm, a s podstave je oduzeto 5 cm kako bi se rub haljine “vukao” prema unutrašnjem dijelu kao što je i na skici modela.



Slika 55. Dodani dodaci za šav, linije smjera osnove za tkaninu i smjer spajanja nabora na krojni dio SD4. Za šav za porub je dodano 5cm, a s podstave je oduzeto 5 cm kako bi se rub haljine “vukao” prema unutrašnjem dijelu kao što je i na skici modela.

1.1. FOTOGRAFIJE MODELA PRVE HALJINE



Slika 56. Gotova haljina - model 1



Slika 57. Gotova haljina - model 1



Slika 58. Gotova haljina - model 1

6.ZAKLJUČAK

U ovome radu proučeno je i istražene su metode i tehnike s kojima su “veliki” japanski dizajneri svakodnevno radili, testirali tehnike i metode do granica, pomoću novih tekstilija i tehnologija, time stvarajući nove granice. Kao što je Yamamoto nastavio gdje je Miyake stao, tako i oni ostavljaju nove ideje i projekte za nove dizajnere i kako bi se unaprijedile i njihove ideje.

Formirajući novu siluetu iz generacije u generaciju stvaraju i novu kulturu te na novi način pružaju izražavanje publike na “tihi” i neverbalan način. Iako se može reći da se kroz povijest silueta formira prema potrebi publike. Kao što su dame devetnaestog stoljeća sa svojim raskošnim haljinama, nježnim krojevima i paletama predstavljale status i imućnost svog supruga, tako su i žene 30-ih i 40-ih godina dvadesetog stoljeća sa svojim kaputima i sakoima širokih ramena sa umetcima, tamnih boja predstavljale siromaštvo uštedom materijala i potrebom osjećaja za moći, dok su muškarci bili odsutni i ratovali. Može se reći da se poigravanje sa siluetom danas dosta često koristi individualno i radi vlastitih potreba za obranom od napada kritike publike i medija koji kritiziraju i izruguju ljudsko tijelo. Ljudi imaju veću potrebu za stvaranje individualnog stila, tako da imaju i sami izbor hoće li nositi široku odjeću da bi se “kavezivali” od kritike, osim ako nije ograničeno religijskim ograničenjima.

Zaključeno je da se kroz igranje sa siluetom koja negira tijelo mogu otkriti nove metode izrade odjeće i novih tehnologija, ne radi potreba za novim metodama i tehnologijama već kroz samu igru i eksperimentiranje, mogu stvoriti i nastati novi individualni stilovi i metode kod samih dizajnera.

U eksperimentalnom dijelu inspiracija dolazi iz potrebe za negacijom tijela, te su afirmirani dijelovi pojedinačni krojni dijelovi koji imitiraju elastične trake koje “pridržavaju” oblik nabora odnosno ostale krojne dijelove. Dok se kod Japanskih dizajnera oblici i sami krojevi kreću “slobodnije”, ne nužno bez matematičkih formula i ograničenja, već vrlo često kombinacijama *molagea* i same konstrukcije.

6. LITERATURA

Tekst:

- [1] Yuniya Kawamura "The Japanese Revolution in Paris Fashion" ;Berg Publishers (2004)
- [2] Patrizia Calefato "The clothed body" ;Berg Publishers (2004)
- [3] <http://enciklopedija.lzmk.hr/trazilica.aspx?trazi=haute%20couture> (Pristupljeno: 13.07.2019.)
- [4] https://www.google.com/search?ei=rPIqXcinC4yWa9_en9gO&q=hjasminka+kon%C4%8Di%C4%87+modni+dizajn+skripta&oq=hjasminka+kon%C4%8Di%C4%87+modni+dizajn+skripta&gs_l=psy-ab.3...9029.10368..10521...0.0..0.190.1093.0j8.....0....1..gws-wiz.....33i21j33i160.L-ZKXKIr-y8 (Pristupljeno: 13.07.2019.)
- [5] <https://www.encyclopedia.com/fashion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/japanese-fashion> (Pristupljeno: 13.07.2019)
- [6] Krolo P.: "Umjetnost i moda od osamdesetih godina 20. stoljeća do danas (Odabrani primjeri iz svjetske i Hrvatske modne produkcije http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/7040/1/MODA%20I%20UMJETNOST.Krolo_f_inalizirano.pdf) (Pristupljeno: 13.07.2019.)
- [7] Bonnie English "Japanese Fashion designers - The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo" ;Bloomsbury Academic (2011)
- [8] Deyan Sudjic "Rei Kawakubo & Comme des Garçons" ; Rizzoli (15.09.1990.)
- [9] Darko Ujević, Dubravko Rogale i Marijan Hrastinski "Konstrukcija odjeće"

Slike:

[1] (slika 1.) <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/comme-des-garcons>
(Pristupljeno: 13.07.2019.)

[2] (slika 2.)
<https://www.encyclopedia.com/fashion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/japanese-fashion> (Pristupljeno:13.07.2019.)

[3] (slika 3.) <https://artsandculture.google.com/exhibit/ogKCPmGdPtB7Iw>
(Pristupljeno:13. 07.2019.)

[4] (slika 4.) Yuniya Kawamura "The Japanese Revolution in Paris Fashion" ;Berg Publishers (2004) Source: Compiled from Modem (1998, 1999) and various other documents.

[5](slika 5.) Bonnie English "Japanese Fashion designers - The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo" ;Bloomsbury Academic (2011), Issey Miyake, 1995.

[6] (slika 6.) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/154118>

[7] (slika 7.) Christie Chu

[8] (slika 8.) [//www.metmuseum.org/art/collection/search/675703](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/675703)

[9](slika 12.)
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/comme-des-garcons>

