

Oblikovanje modne kolekcije na principu dekonstrukcije zaštitne odjeće

Lidija Lovrić, mr. um. doc. Jasminka Končić

*Studentica diplomskog studija Modni dizajn na Tekstilno tehnološkom fakultetu / kolegij: Modni dizajn

**Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,
Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.

e-mail: li_lovric@yahoo.com jasminka.koncic@tff.hr

Sažetak: Ovaj rad problematizira pitanje funkcionalnosti odjevnih predmeta, zaštite identiteta i odnosa tijela, odjeće i društva. Obrazlaže i povezuje određene pojmove koji se provlače kroz povijest kao i kroz izrađenu kolekciju odjevnih predmeta *Order [dis] order* te se referira na različite sociološke, povijesne i kulturološke izvore; od funkcionalizma u umjetnosti, značenja uniforme i identiteta, do suvremenog konstruktivnog i dekonstruktivnog oblikovanja odjeće. Rad se bavi promišljanjem odjeće kao skloništa i odjeće kao simbola identiteta.

Cljučne riječi: funkcionalnost; zaštita; identitet; tijelo; odjeća; društvo

1. UVOD

Moda i odijevanje sa dvadesetim stoljećem doživljavaju velike promjene. Završetkom dugog razdoblja hijerarhijskog, tradicionalnog društva i politike, dolazi do modernizacije odjeće i načina življenja. Važni događaji koji su utjecali na promjene su proizvodnja, distribucija, marketing, mediji, mehanizacija i standardizacija, kao i dva svjetska rata. Upravo želim izdvojiti taj ratni period, izvaditi pojedine značajke i staviti ih u kontekst današnjeg vremena globalizacije, vrijeme borbe pojedinca, individualizacije i identiteta. Suprotno od vremena u kojem su drugi, točnije jedan diktator, postavljali ideale u društvu kako treba izgledati, što osjećati i za što se boriti. Danas, u suvremenom svijetu, prepušteni smo sami sebi, u svijetu izobilja u potrazi za identitetom. Nezadovoljavajuća situacija u svijetu kojem živimo donijeli su šokantne preobrazbe društva. Mnogi konceptualni umjetnici i dizajneri ukazuju na određenu problematiku, te rušenjem pravila postavljaju nove vrijednosti u društvu.

Moda je imala ozbiljne rasprave i mnoštvo teorija na temu odijevanja i identiteta s višestrukim značenjima i poveznicama vidljivog i nevidljivog. Njihove brojne interpretacije su sveobuhvatne, ekonomske, semantičke, društvene i političke. „Svatko zna da je odjeća društveni fenomen“, ističe Anne Hollander (Guenther, 2004: 8).

„Odjeća pokazuje da sadrži svoje vlastite kapacitete, neovisna je o praktičnim silama u svijetu, da bi zadovoljila ljude, ovjekovječuje, te čini vlastitu istinu odvojenu od lingvističkih referenci i aktualnih aluzija (Guenther, 2004: 8).“ Smještajući svoju analizu u područje semiotike, Roland Barthes podrazumijeva modu kao sustav znakova sa specifičnim, dodijeljenim značenjima, baš poput jezika. Sociolog Fred Davis sugerira „stil odijevanja i mode koji s vremenom utječe na njih čini nešto približno kodu“, ali kod čija su značenja „neodoljivost“, „dvosmislenost“ i „visoko kontekstna ovisnost“ (Guenther, 2004: 8). Mnogo više od sustava znakova ili nedefiniranih kodova, Alison Lurie piše o modi: „Čak ako i ne kažemo ništa, naša odjeća govori glasno svima koji nas vide...osim ako smo goli ili ogoljeni, nemoguće je šutjeti (Guenther, 2004: 8).“ Neke analize mode kroz proučavanje odjeće nastoje razumjeti socijalne i ekonomske razvoje, kao i političke strukture.

U fokusu je razmišljanja funkcionalnost odjevnog predmeta, te karakteristike koje tu funkcionalnost određuju. Da bih se što više približila tom pojmu, referiram se na različite sociološke, povijesne i kulturološke izvore; od funkcionalizma u umjetnosti, značenja uniforme i identiteta, do suvremenog konstruktivnog i dekonstruktivnog oblikovanja odjeće. Problemiziram pitanje tijela, identiteta i komunikacije u odnosu na odjeću u različitim sekvencama života i društva, te namećem pitanje kako se danas zaštititi ili što znači funkcija, točnije, oduzimanje i dodavanje funkcije odjeći. Štiti li nas odjeća, prikazujemo li njome pravi svojstveni identitet ili ga pak danas želimo „zaštititi i zamaskirati“... te što se događa kad sve izokrenemo, sugerirajući na taj način na preokrenute vrijednosti u društvu.

Da bih došla do tog stadija krećem od analize funkcionalizma, kao glavnog svojstva odijevanja. Kako bih obrazložila i povezala određene pojmove koji se provlače kroz povijest kao i kroz vlastitu izrađenu kolekciju odjevnih predmeta služim se metodom eklekticizma te spajam te različite izvore i elemente u jednu cjelinu.

2. FUNKCIONALIZAM, UNIFORMA I ZAŠTITNA ODJEĆA

Odjeća se koristila za zaštitu još od davnih vremena. Ona zaštićuje ljudsko tijelo od fizičke, društvene emocionalne i duhovne prijetnje, stvarne i izmišljene.

Danas se pojam zaštitna odjeća, općenito koristi za označavanje odjeće i dodataka koji su fokusirani na fizičku zaštitu tijela. Beskrajn je niz fizičkih prijetnji od kojih sve odjeća štiti. Većina ljudi koristi odjeću kako bi se zaštitila od hladnoće, vrućine, kiše, snijega, sunca i drugih nepogoda. No, zaštitna odjeća omogućuje tijelu da opstaje u različitim prostorima i da individualno zaštititi u različitim opasnim okruženjima (ratne zone, opasne otrovne kemikalije, itd.) te omogućuje zaštitu u sportu i rekreaciji. Koncept zaštite imao je različite konotacije za različite kulture u različitim razdobljima.

Postoje dokazi da su se tijela kod ranih naroda prilagodila na ekstremnu vrućinu i hladnoću bez korištenja odjeće, te da tada odjeća nije nošena kao fizička zaštita. Umjesto toga, vjerovalo se da je prva odjeća bila pojas koji su nosili oko bokova kako bi zaštitili genitalno područje od magije. Dok neki smatraju da je pojas jednostavno spiritualna zaštita, nositelji pojasa sigurno su vjerovali da ih čuva od fizičke povrede. Kroz povijest, čak i najsofisticiraniji oblici fizičke zaštitne odjeće morali su zadovoljiti društvene, emocionalne i duhovne potrebe onih koji su je nosili, ili je bila odbijena, bez obzira na zaštitu koju nudi.

Do dvadesetog stoljeća, zaštitna odjeća služila je jednoj od dvije funkcije; kao sklonište od klimatskih uvjeta ili kao zaštitni oklop. Materijali korišteni za izradu odjeće – skloništa bili su različiti kao i regije u kojima su ljudi živjeli i kao prirodni resursi pronađeni u njima. Najranija zaštitna odjeća bilo je lišće nošeno u tropskim i životinjsko krzno u ledenim klimama. Odjeća korištena kao zaklon, znatno se mijenjala s modom vremena. Društveni običaji, društvena uvjerenja i tradicije možda su čak imale više utjecaja na razvoj nego stvarni klimatski uvjeti zbog kojih su navodno pružali zaštitu.

U određenoj mjeri isto vrijedi i za razvoj zaštitnog oklopa. Europska odijela – oklopi i razrađene nošnje samurajskih ratnika predstavljaju simboličko značenje. Međutim, oklop (štit) evoluirao kroz povijest, velikim dijelom kao odgovor na evoluciju oružja. Prvi poznati oklop nosili su Egipćani 1500 p.n.e. Sastojao se od nezgrapne odjeće (poput majice), na koju se nizali, preklapali, ušivene brončane ploče.

Tek šezdesetih godina 20. stoljeća bilo je moguće oblikovati lagane, fleksibilne štitove otporne na metke i eksploziv i to pomoću aramidnih vlakana koje je Kevlar patentirao. Cijeli koncept zaštitne odjeće proširen je tijekom druge polovice dvadesetog stoljeća, poput gumene i bunker jakne za vatrogasce.

Ciklus evolucije protektivne odjeće je poput onoga u medicinskom svijetu. Kako su se organizmi razvijali otpornost na lijekove koji su ih trebali poraziti, išli su pothvat naprijed i razvijali nove lijekove. Kao što protektivna odjeća otklanja svaku prijetnju, pojedini pothvati i dalje su u opasnosti i zahtijevaju noviji, snažniji oblik zaštite.

Važnost zaštitne odjeće je u njenim funkcionalnim elementima. Sama funkcionalnost odjevnih predmeta proizlazi iz promišljanja o odjeći kao skloništu ili sigurnosnom mjestu. Funkcionalni elementi koji sačinjavaju takvu odjeću pronalaze svoju svrhovitost u uvjetima i mjestima u kojima se aktiviraju. Odnosi između tijela i odjevnih predmeta funkcioniraju poput arhitekture. Odjeća je kao kuća - sklonište, koja je prenosiva. Samo je ta granica još bliža tijelu. Takvo promišljanje o funkcionalnosti, gdje je forma podređena funkciji javlja se u umjetnosti početkom dvadesetog stoljeća. Glavno načelo u modernoj kojeg su se pridržavali arhitekti je da je forma podređena funkciji i čistim geometrijskim oblicima. Karakteristike funkcionalističkih građevina su pravilne geometrijske forme, ravni krovovi, glatke fasade. Umjetnici ovih pravaca proglašavaju bezvrijednim uobičajeni pojam lijepih umjetnosti. Svi su oni zahtijevali univerzalnu, kolektivnu umjetnost namijenjenu svima, udaljenu od svakog individualizma i svake subjektivnosti. Modernizam je donio revoluciju u arhitekturi i njegov najznačajniji predstavnik u arhitekturi je poznati arhitekt Le Corbusier. Le Corbusier je poznat po gradnji privatnih kuća čistih geometrijskih oblika, koje je zvao *machines à habiter* (stroj za stanovanje); izraz koji je pokazivao njegovo divljenje prema čistim, preciznim oblicima strojeva, a ne želju za mehaniziranim životom (slika 1. i 2.).



Slika 1. Le Corbusier Villa Savoye, 1931.



Slika 2. Notre Dame du Haut, 1954.

U arhitekturi je ovaj pravac poslije nazvan funkcionalizmom u kojem je sve podređeno funkciji i ljepota ne proizlazi iz razloga primjenjivanja dekorativnih elemenata u ukrašavanju objekata već u jednostavnim geometrijskim oblicima i funkciji.

Umjetnici su žestoko negodovali zbog postojećeg uređenja svijeta, njegovih nadživljenih poredaka i okrutnih hijerarhija; predosjećali su nastup nove, tehničke ere i željeli su obavezno pridonijeti njezinoj afirmaciji. Očaranost tehnologijom i napretkom pokreće kulturni pokret futurizam sa sjedištem u Italiji. Ideolog futurizma bio je Filippo Tommaso Marinetti. Napisao je futuristički manifest, u kojem pod jedanaest točaka iznosi novu etiku, estetiku i poetiku, koji će hvaliti i veličati stroj, opasnost, agresiju, a pogotovo navijestiti rat prošlosti i tradiciji. Dok se rugao tradicionalnoj umjetnosti, hvalio je tehnološki napredak, osobito grad, industrijalizaciju te je veličao pobjedu nove tehnologije.

Prva futuristička umjetnička djela, kao posljedica estetike progressa i brzine, najčešće imaju likovni motiv u kojemu je istaknut neki objekt ili predmet u pokretu. Naglašene su komplementarne boje, ističe se geometrijski oblik predmeta. Kao i kubisti, pokušavaju "lomiti" slikarsku površinu na pojedine dijelove, od kojih svaki dio ima svoju posebnu prostornu i vremensku perspektivu. Danas postoje dva različita mišljenja o futurizmu. Prvo ga smatra čistim umjetničkim pokretom, dok drugo ga smatra premissom fašizma. Ni jedno ni drugo nije čisti futurizam. Futurizam je izgubio svoj kulturni utjecaj među mladim umjetnicima kada su njegovi članovi, 1915., hvalili talijanski ulazak u rat. Ideologija veličanja rata, kao i njegove mogućnosti oslobođenja od tradicionalizma, pretvorila se u agresivni nacionalizam, koji je doveo do povezivanja futurizma i fašizma.

Kad je fašizam osvojio vlast i postao vladajućom partijom, više nije osjećao potrebu za futurizmom ni savezništvo futurista. Futuristička ideja se počela raspadati te mnogi umjetnici napuštaju futuristički pravac, kao što su Carrà i De Chirico. Marinetti se također povukao. Ipak se može reći, uza sve negativnosti, da je talijanski futurizam bio polemički pokret u određenom povijesnom trenutku, skup ideja unutar kojih su se izražavali neki stvarni zahtjevi novog vremena, potreba da se bude moderan, potreba da se otkrije istina života preobražena tehničkim iznašaćem i želja da se pronade izlaz prikladan industrijske revolucije.

2.1. Futurizam u modi

Futurizam u modi nije ograničen na pokret u umjetnosti. Prožima sveprisutni konceptualni i vizualni utjecaj futurističke umjetnosti. Početkom dvadesetog stoljeća pojam futurizam nastavlja se primjenjivati u modi i dizajnu izrađenom od neobičnih materijala, prikazujući nove tehnologije, oblike te šarenu dinamičnost površine.

Futurizam kao modernistički pokret rođen je 20. veljače 1909., kada je Filippo Tommaso Marinetti objavio svoj manifest "futuristički manifest" u Parizu u dnevnom listu *Le Figaro*. Njegov cilj je bio veličati šok novoga (kao što je i kubizam činio ranije). Međutim, dok je provokacija bila ranije ograničena na muzeje i knjige, Marinetti je htio proširiti na društveni i politički život.

Giacomo Balla pisao je programe za modu u obliku "Futuristički manifest muškog odijevanja" 1914., nakon čega slijedi "Antineutralno odijevanje; futuristički manifest", 1920.-ih "Futuristički manifest ženske mode", Volt (pseudonim Vincenzo Fanni); 1932. "Manifest za promjenu muške mode", braća Ernesto i Ruggero Michahelles.

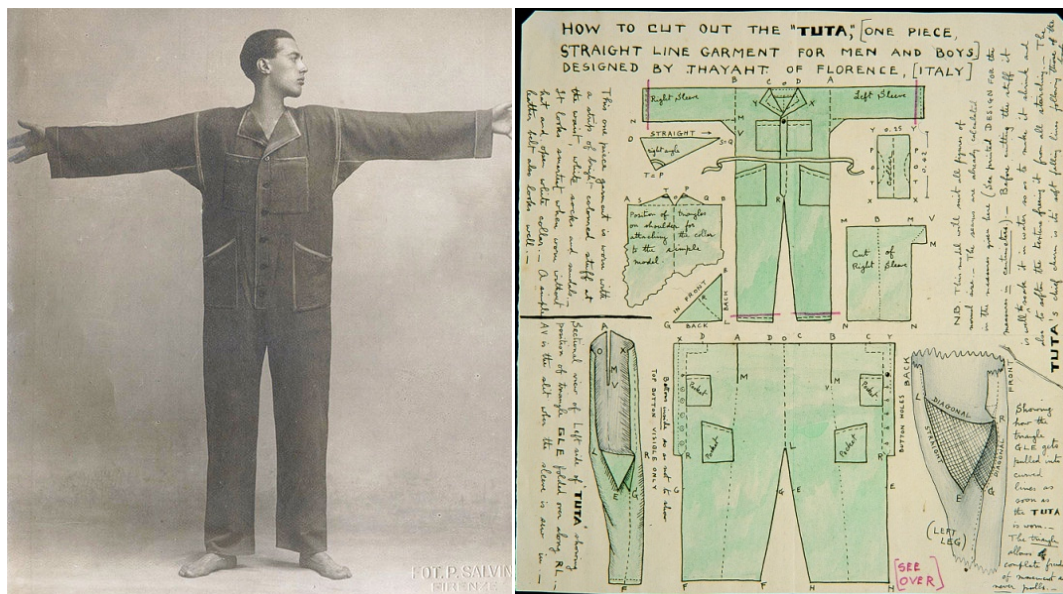
Putanja ovih različitih programa bila je konstruirana paralelno sa promjenama u futurističkoj umjetnosti, od avangardnog protesta prve generacije, kroz dramu Prvog svjetskog rata i trezvenosti vremena nakon sukoba, dekorativnog subjektivizma međuratnih godina, do porasta nacionalističke kulture koja dovodi do bliske veze u ranoj 1930. godini između futurizma i fašističke Italije.

Manifest o modi sukladno se kreće s izravnom intervencijom u kulturi transformirajući izgled muškarca, te u manjoj mjeri žene na ulici, gdje se nadao da će manire i običaje slijediti radikalne promjene na buržoazijskom *dress codu*, preko utilitarnog stava odijevanja kao izraza zajedničkih načela. Međutim, futurizam je vodio kroz cijeli niz opozicijskog odijevanja od radikalnog individualizma do kolektivne uniforme.

Futuristi poput Balla i Fortunato Depero dizajnirali su kostime za *Ballets Russes* u Parizu, otkrili su mogućnosti igranja volumenom, gustoćom materijala te animiranim objektima.

Ballin dizajn između 1912. i 1914. prikazuje pokušaj razbijanja površine tijela u frakcijama da bi pružio pokret teškoj i statičnoj odjeći. Nadao se da će obojeni i šareni zrakasti oblici na tkanini dovesti dinamiku i na najkonzervativniji i nepokretni model. Odjevni predmeti bili su jakog kolorita, korišten je kolaž, sako je bio asimetričan, bez ovratnika i džepova, rukav jedan duži drugi kraći, nošene su različite cipele kao i čarape. Balla je odijevao i svakodnevno nosio svoju dizajniranu odjeću.

Balla je pokušao pružiti nove krojeve za krojenje košulja i odijela koja su temeljena na geometrijskom principu. Ali, preuzima je Ernesto Michahelles, koji je radio pod pseudonimom Thayaht, inovirajući i oblikujući utilitarnu i uniseks odjeću koja je bazirana na progresivnom pojmu gdje oblik i volumen jedino slijede svojstvena konstruktivna načela. Njegova *Tuta* 1918. zamišljena je, odnosno dizajnirana kao jeftini i uniformirani odjevni premet, kao kombinezon koji zbog jednostavnog kroja može biti krojen kod kuće od različitih tkanina (slika 3.). Cilj je bio osigurati sportsku odjeću koja maksimalizira slobodu pokreta tijela, te aktivan stil života, tjelesni ideal, koji će fašizam kasnije veličati u atletici.



Slika 3. Tuta, Thyahrt, 1918.

Tendencija jednostavnosti i racionalizaciji jasno je prikazana u njegovoj *tuti* 1919.godine i potvrđena u njegovom članku *Novita per la primavera* 1929. (noviteti za proljeće 1929.) koji je objavljen u siječnjaškom izdanju magazina federacije zvanom *L'industria della moda*.

Thayaht je 1930. godine dobio priznanje za oživljavanje futurističkog pokreta koji je pomladio način odijevanja, „oslobađajući mladež diljem svijeta od invazivnog, zagušljivog sivila, pojednostavljujući mušku i žensku odjeću tako što je čini lakšom, komfornijom i zdravijom (Lupano, Vaccari, 2009: 46).“ Da bi oslobodio tijelo od “upakiranosti” i “tjenesnosti”, izumio je novu odjeću sa fantastičnim imenima kao što su *toraco*, (potkošulja bez rukava); *corsante* (pokrivalo grudnog koša), itd.

2.1.1. Transformirajuća odjeća

Modernizam je širio dinamičnu viziju životnog prostora i odjeće, u oba slučaja promovirajući ideje integriranih funkcija. Transformirajuća odjeća zadovoljila je trostruku shemu jutarnjeg, dnevnog i večernjeg odijevanja, prilagođena prema potrebi. Metamorfoza je morala biti brza (okretna): pomicanjem, izokretanjem i prebacivanjem. Odjek futurista u transformirajućoj odjeći sa “iznenađenjima, trikovima, nestankom pojedinaca” teoretizirao je Giacomo Balla u manifestu *Ricostruzione futurista dell'universo* (futuristička rekonstrukcija svemira) (Lupano, Vaccari, 2009: 74). Koncept iznenađenja filtriran u modnom jeziku udružen (povezan) sa transformirajućom odjećom 1930.-ih, a i nekim slučajevima je bio njihov sinonim.

Cesare Meaneo govori o “iznenađujućim rukavima” na transformirajućoj odjeći u opsežnoj stavci u njegovom *Commentario dizionario italiano della moda*. Naglašavajući funkcionalizam, smatran karakterističnim znakom vremena i definiranim kao „odjeća (haljina) koja može biti nošena s vanjske i unutarnje strane promjenom boje postaje dvije haljine; odjeća koja, kroz dodatak ili drugi dio, transformira iz svečane večernje u normalnu večernju odjeću, ili u popodnevnu odjeću; i druge slične inovacije (Lupano, Vaccari, 2009: 74).“

Temelj moderne senzibilnosti, ideja transformirajuće odjeće povezana je s olakšanjem korištenja radne, sportske i dokoličarske odjeće u modernom vremenu, ali nije isključena sofisticirana svjetovnost večernjih haljina.

3. UNIFORMIRANO TIJELO I IDENTITET

Zašto je dobro da ljudi izgledaju isto? Uniforma predstavlja sredstvo pripadnosti, daje ljudima osjećaj zajedništva. Živimo u svijetu u kojem se individualnost prividno potiče.

Uniforme su oduvijek bile sastavni dio ljudskog društva, posebno ondje gdje je grupni identitet bio ključan, kao znak profiliranosti, kao znak društvenog statusa te kao znakovi članstva određene grupe.

Vojne uniforme su se razvijale uz razvoj ljudskog društva s ulogom reguliranja civilnog ponašanja. Pojavile su se u 17. stoljeću u Francuskoj. Prvotno im je sredstvo bilo da razlikuju suprotne strane u borbi. U početku razvoja uniforme većina je vojnika nosila odjeću iste boje svezanu u struku, slične kapute sa znakovima pripadnosti. Postepeno su vojskovođe vidjeli korist od proširenja standarda uniformi, kao uređaj s kojim će usaditi disciplinu treninga na tijelo i duh na specifične načine. Potreba da se oblikuje um i tijelo u uniformama pronalazi vrijedan dodatak. To je trening, element u edukaciji kontrolirane individualne snage, instrument u procesu dizajniran kako bi oblikovao stas i držanje pojedinca, čija autonomija uvjetuje njegovu poslušnost i čija poslušnost pretvara individualnu u kolektivnu snagu. Na taj je način vojska prepoznala vrijednost uniforme kao snagu kolektivne regulacije u civilnom društvu. Bivši vojnici odlučili su nositi svoje uniforme i u civilnom životu, zato što je uniforma označavala svojstva discipline i pouzdanosti. Reforme u uniformama imale se za cilj usklađivanje pokreta i držanja između tijela i odjeće, ali također odražavaju osjećaj javnog prostora, način komuniciranja, između i unutar rastućih klasnih frakcija i novih estetika povezanih s ovim promjenama. Da bi se razlikovale različite strane, boje postaju sve važnije kod uniformi. Obično bi se koristile siva, bijela, plava ili crvena boja. Uniforme spajaju simbole autoriteta, statusa i snage tako što konstruiraju čiste linije i zgodnu siluetu.

Totalitarni režim je prepoznao vrijednost discipline uniformi da transformiraju nasilnike i barabe u disciplinirane i poslušne timove. Kad je Hitler došao na vlast dizajn vojnih uniformi postao je ključni simbol totalitarne snage (slika 7.). Ogroman napor i troškovi uloženi su u dizajniranje osebuje odjeće koja je tvorila snažne poveznice i vjernost. Nacisti u uniformama izgledali su vrlo privlačeno sa aerodinamičnim siluetama, uske jakne visokih ovratnika, kapa, *jodhpurs* (jahačke hlače) i duboke crne kožne čizme (slika 7.). Dok su simbolizirali snagu i autoritet režima, nacističke uniforme su također postale fokus erotike i fetišizma. Uniforma dizajnirana da ukalupi novu naciju i "čistu rasu", naposljetku je paradoksalno ostala kao simbol nečistoće, prijetnji, perverzija i brutalnosti unutar popularne kulture.

U vrijeme kolonizacije nerijetki su primjeri kombiniranja vojnih uniformi koji nisu pripadali zemlji u kojoj su nošene. Na primjer kambodžanski kralj Norodom je fotografiran u uniformi francuskog pukovnika. Također kolonijalne zemlje su prihvaćale zapadnjačke uniforme kako bi pridobile naklonost kolonijalističke vlasti. Odjeća nije bila samo pokrivalo za tijelo ili metafora za snagu i autoritet već doslovno autoritet. U ovim procesima pravila civilnog odijevanja i groznica uniforme bili su esencijalni alat za transformacije u dalekim ispostavama (kolonijama).

3.1. Fašistička uniforma

Uniforme mladih fašista sastojale su se od crne košulje, sivo-zelenih hlača, sivo zelenih vunениh čarapa i svijetlo plavih marama učvršćenih kopčama, imitirajući *duceov* imidž (slika 4.). Ženske uniforme sastojale su se od bijele bluze i crne kravate, crne sukne na falde i ovisno o godinama su nosile svileni pleteni šešir ili crnu beretku i bijele ili sive čarape. Imali su za cilj pripremiti buduće građane za njihove dužnosti kroz edukaciju tijela i duha sredstvima kulturne i religijske obuke, ali iznad svega gimnastikom i predvojnim aktivnostima. Elementi fašističkog projekta bili su kolektivnost (spartanski i vojnički), kao i uniformiranost.



Slika 4. fašističke uniforme, Benito Mussolini

Konstrukcija nove Italije i novih Talijana bila je bitno načelo fašističkog režima političkog i kulturalnog projekta. 1934. u članku *Vestire alla fascista*, Francesco Salvari snažno potiče usvajanje civilne uniforme. Fašistička propaganda eksploatira modu kao komunikaciju, razvijajući stil jednim od glavnih problema fašističke ideologije i estetike. Zajedno sa modom, režim je koristio kinematografiju i sport da bi prenio i očvrstio poruku modernosti, discipline, reda i zabave. Kinematografija kao i sport imaju važnu ulogu u difuziji kulturalnih modela u konstrukciji roda i identiteta i politike stila. Smatrano je važnim alatom u provedbi vizualne moći inherentne od spektakla, kojeg izazivaju prikazivanjem dinamičnosti i modernosti. Novi etosi i životni stilovi, promovirani od fašizma, manifestirani su kroz ideale brzine i modernizma, koji su okarakterizirali futurizam i rane faze fašizma, a danas predstavljaju mit mladosti, ljepote i mišićavo, atletske tijelo. Svi ovi mitovi su smjerovi blisko povezani s modom, moćnim komunikacijskim strojem.

3.2. Nazi chic, odjeća - uniforma kao identitet nacionalizma

Početak Prvog svjetskog rata već je počela netrpeljivost između Njemačke i Francuske. Nijemci su se jako protivili utjecaju pariške mode, te su je smatrali zavodljivom, frivolnom, i pohotnom dok su im se s druge strane Parižani izrugivali i nazivali ih debelima, nespretnima i loše obučeni klaunovima. Sukobi su kulminirali tek u Drugom svjetskom ratu. Željeli su stvoriti čistu njemačku modu, kao dokaz svog domoljublja i novog duha suradnje.

Direktori vodećih njemačkih modnih kuća dvaput godišnje su posjećivali pariški *haute couture*, da bi kopirali i prenijeli nove trendove na njemačku modu. Odjeća bi bila promovirana kupcima kao "francuska" (Guenther, 1997: 31).

Kroz modu su se mogli vidjeti različiti socijalni, politički, kulturalni i ekonomski problemi. Naročito kroz odnos Njemice i nacističke stranke, te kako je sama žena doživjela različite promjene između ideologije i propagande.

Kad su počela prepucavanja između ta dva naroda, početkom nacionalističke propagande, Njemice odbacuju sve francuske proizvode.

Wandervogel ženska sekcija odlučuje se na odijevanje njemačke zdrave, lijepe i praktične odjeće, za razliku od promjenjive francuske odjeće koja je uvijek u potrazi za novim. U svim tim raspravama, nacionalizam je svakako bio najveći problem, koji je došao u prvi plan početkom Prvog svjetskog rata. Naime, 1915.-ih u publikaciji je objavljeno da je izdajnički ako Njemice nastave nositi francusku modu dok njihova braća i očevi plaćaju krvlju njihovu izdaju. Iste godine objavljen je katalog s ilustracijama odjeće, smatrane prikladnijom za Njemice (slika 5.). Dizajneri su još uvijek tražili inspiraciju u pariškom *haute couturu*, koju bi kasnije prenijeli u nosiviju *ready - to - wear* odjeću. Na taj način je došlo do razvoja i ekonomskog porasta. Tako je 1920.-ih Berlin postao internacionalni centar mode.

Ove retoričke modne bitke nastavile su se tijekom 1920.-ih, a vrhunac se dogodio 1930.-ih i 1940.-ih kad je Hitlerova nacionalsocijalistička država neuspješno pokušavala uvjeriti Njemice da usvoje jedinstvenu njemačku modu. Djelomično, problem je bio da termin "njemačka moda" nikada nije bio definiran. Je li se odnosilo na odjeću proizvedenu od arijevac sa njemačkim materijalom? Ova definicija se više odnosi na promociju Nacističke partijske ideologije i politike nacionalizma, antisemitizma, gospodarsku samodostatnost te protiv uvoza. Ili, možda je "njemačka moda" podrazumijevala nešto konkretnije, kao pravi trend u svijetu mode, poput ponovnog uspostavljanja *dirndl* haljine (Guenther, 1997: 51).

Osim Francuza na meti su isto tako bili i Židovi, koji su kasnije protjerani iz modnog svijeta kako bi Nijemci, uklanjajući sve ne - njemačko, uspostavili čistu arijevsku modu.



Slika 5. ilustracije u časopisima kako treba izgledati arijevac i arijevska

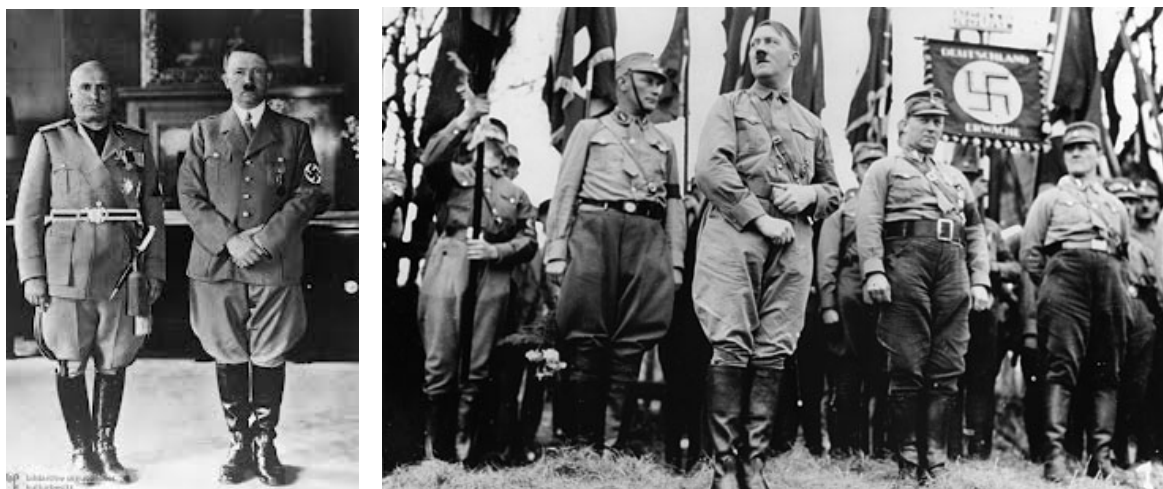
Objavljivani su eseji kako se njemački odijevati. Žene nisu smjele bojati kosu, šminkati oči, kao i što odjeća ne smije biti provokativna. Službeno se podržavala slika arijevske ljepote poput snažna, zdrava, prirodna, preplanula i ženstvena žena koja ne puši i ne pije alkohol.

„Ne – arijevska odjeća, koja naglašava individualni stil nosioca, umjesto ujednačenosti podržane od SS, bila je nezdrava i strana za njemačku rasu (Guenther, 1997: 36)!“

Uniforma BDM, *Bund deutscher Mädel* (Liga njemačkih djevojaka), sastojala se od bijele bluze zakopčane do vrata, crne kravate, plave suknje, kratkih bijelih čarape te smeđih cipela (slika 6.). Bez ukrasa, bez individualizacije, ništa nije bilo dozvoljeno što bi omelo simboličko značenje jedinstva uniforme – *Einheitlichkeit* i *Gleichheit*, ujednačenost i sklad. Kada nisu bile u uniformi BDM djevojke su nosile odjeću koja je prikazivala „jednostavnost, jasnoću, pripadnost, praktičnosti, ali ipak lijep stil (Guenther, 1997: 37).“



Slika 6. *Bund deutscher Mädel*



Slika 7. vojne uniforme nacista i Adolfa Hitlera

Dugogodišnji stav stranke da će žene koje nose hlače izgubiti ženstvenost, tijekom rata je promijenjen zbog sve većeg uključivanja žena u industrije, tvornice, javne službe te se s tim i odijevanje svelo na hlače i kombinezone prigodne za rad.

Arijevizacija je imala negativan učinak na tekstil, odijevanje i časopisnu industriju. Također je imala razarajući učinak na njemačko gospodarstvo. Izvoz mode je drastično pao, kao i prodaja na domaćem tržištu. Zbog ratnih uvjeta i nestašice dolazi do recikliranja starih stvari. Žene se izučavaju ručnom radu i popravcima odjeće i obuće. Spajale su raspadnute čarape u nove, od padobrana su krojile odjeću, pomoću drva i slame vršile su popravak obuće, itd.

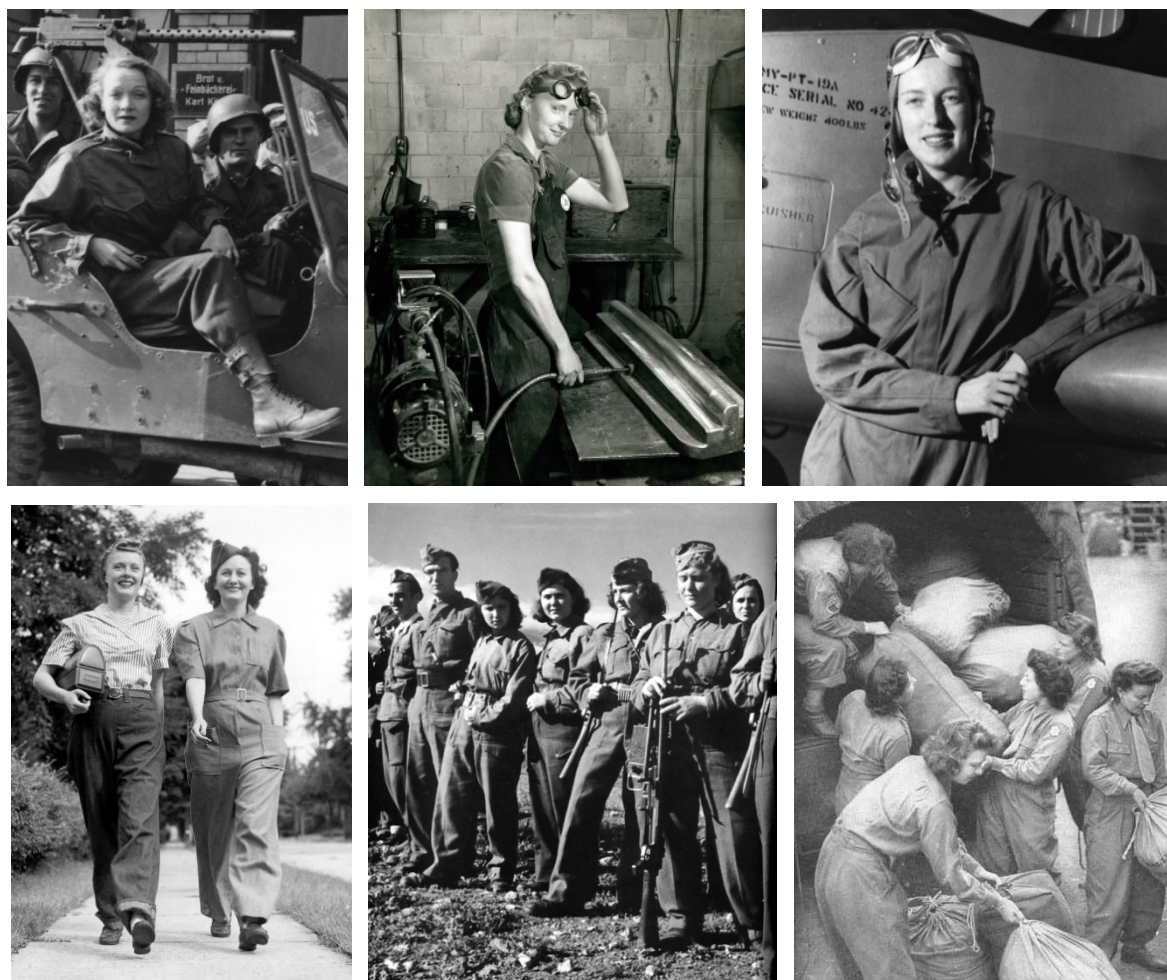
Nacionalno socijalistička stranka nasilno istjerala Židove iz modne industrije tijekom okupacije Francuske, iz razloga da bi uvjerali Njemice da nose njemačku modu. Pogreška je bila u definiranju pojma “njemački stil”. Ponekad je predstavljan kao opipljiv trend poput *dirndl* i uniforme, a drugi put ne kao vanjski izgled, već kao sredstvo nacionalizma, antisemitizma. Pogreška je bila u nedosljednosti, u konačnici žrtve totalnog rata zbog diktiranja što je njemačka žena smjela nositi ili ne.

3.3. Žene u uniformi : Prelomljeni identitet

Uniforme za žene imale su dva osnovna tipa: kvazi – muške uniforme povezane sa usađenom disciplinom, samopouzdanjem i pojedinim vještinama da djeluju u javnoj sferi i feminizirane uniforme koje promoviraju fizički i emocionalni trening u svojstvima odgoja i pomaganja. Iako je funkcija ženskih uniformi kao čina discipline i pojedinih svojstava ženstvenosti, uloga uniforme u poveznici sa zahtijevanim kodovima seksualnosti je radikalno neprirodna. Nadalje, seksualne i senzualne konotacije povezane s uniformama upućuju na to da su duboko usađena određena pitanja koja se odnose na formiranje spolnog i rodnog identiteta, koji su upisani u prirodu uniforme.

1920. i 1930. ženske uniforme zauzele su dodatne konotacije u promjeni spolnih uloga u spolne konfuzije. Vojne uniforme bile su uključene u modu, ali i u filmu. U tridesetima žena u uniformi je zahtijevala novo značenje. Kad je korištena kao kostim, uniforma bi vratila njenu dramatičnu i spektakularnu funkciju, ali u modi vojne uniforme su prenosile prijetnje koje su predstavljale rastuću pojavu žena u javnom životu. Unutar mjuzikla, žena u uniformi signalizirala je ženstvenost i seksualnost, signalizirajući nejasnoću i izgublenu erotiku. Naglasak na spektakle bio je u kombinaciji sa “netašna ženska prekomjernost nestabilnog ženskog tijela“ (Craik, 2003: 141). Doista, korištenje žena u uniformi osiguralo je prostor za djelomičnu rehabilitaciju problematičnih figura muškosti. Uniforme kao kostimi služile su da bi pružile pojam muževnosti, ali i problematičniji pojam ženstvenosti. Ženski likovi su prikazani kao problemi (prijetnja, nestabilnost, ambivalentnost i slabost). Općenito, njihove filmske prepreke su riješene nakon što bi ženski likovi napuštali svoje uniforme zbog “lonca“ te razmijenile javnu sferu za fantaziju domaćeg božanstva. Uniforme su funkcionirale kao jezik koji premošćuje ekran fantazije sa stvarnim promjenama i izazovima za žene (Craik, 2003: 141).

Širenje potrošačke kulture, uključivanje žena u javni život i aktualnu politiku u uvodu u Drugi svjetski rat osiguralo je postojanost vojske i uniforma u odjevnim stilovima. Tijekom rata, odnos između žena i uniformi bio je u centru pozornosti. Žene su poticane da igraju ulogu aktivne podrške tijekom rata, prihvaćaju ratno racioniranje koje je bilo u sukobu s komfornim i modernim životom te su bile ohrabrene da se izlažu na domaćem terenu.



Slika 8. žene u uniformama i radnoj odjeći tijekom Drugog svjetskog rata

U Njemačkoj nakon Prvog svjetskog rata kampanja je pokušala uvjeriti žene da se odijevaju sukladno s odgovarajućom pristojnosti i moralnosti, da odbace ukrašavanje i individualnost, umjesto toga prikazati uniformiranost, jedinstvo i komformitet. Naposljetku, ova je kampanja priznala neuspjeh. Unatoč naporima ratnog perioda, modni magazin poput *Voguea* je objavljivao razna rješenja, fotografije, komentare. Komentatori su naglašavali da žene novakinje trebaju ostati lijepe i ženstvene, dobro njegovane, kao i svaka druga žena u uniformi, obavljajući aktivnu ulogu, radeći na strojevima i suočavajući se s nedaćama, ali također i s ulogom domaćice (slika 8.). Pitanje odijevanja žena u uniforme je vrlo sporno zato što uniforma u svojoj svrsi obuzdavanja i discipliniranja tijela i uma zapravo potiče neobuzdano i transgresivno ponašanje koje je u svojoj biti predmet, koji je normativno muškarac i transgresivna žena.

4. TIJELO I IDENTITET

Elsa Schiaparelli – “decentralizirani subjekt“

Maske i ogledala su polazišne točke analiziranja dizajna Else Schiaparelli. Uključuje pregled njenog rada i osobnih okolnosti u širem kontekstu 1930. – ih, naročito povijest ideja u odnosu sa politikom i društvom. Ta problematika se propituje u odnosu na esej Joan Rivière *masquerade* (1929.), te Jacques Lacanovo predavanje *Mirror Stage* (1936.) i kasnijih pisanja o maskenbalu. Kružna logika povezivanja ovih tema je kulturalna konstrukcija roda, čije operacije nigdje nisu bolje razrađene kao u području reprezentacije, kao u Schiaparellinom modnom dizajnu. U početku se maskenbal i ogledala koriste kao kritičke strategije interpretacije dizajna; ali ove metafore su kasnije izložene i drugim promatranjima, povijesti Schiaparellinog vremena i života. Lacan je radio u Parizu u isto vrijeme kad i Schiaparelli. Iako njihove karijere, zanimanja i društveni životi nisu imali ništa zajedničko, oboje su bili povezani s nadrealistima 1930. – ih, a posebno sa Salvadorom Dalijem. Problemom identiteta bavili su se i nadrealisti.

Brze izmjene identiteta, slično današnjoj situaciji u postindustrijskom društvu, događale su se i u međuratnom razdoblju. Još od devetnaestog stoljeća ideja sebe kao suverenog, transcendentnog, jedinstvenog i razumnog subjekta, je postepeno ustupila mjesto ideji decentraliziranog subjekta, oprečnog i konstruiranog od kulture. Osjećaj nestabilnosti modernog vremena u periodu nakon Prvog svjetskog rata porastao je 1920.-ih i 1930.-ih, u smislu modernosti kao pomicanja, nesigurnosti, bez korijenja, vrijeme bez dubine, kad se značenje moglo iščitati s površine.

„Funkcija odjeće je ovdje metafora za nestabilnosti i kontingenciju modernog života, koja je premještena na površinu stvari (Evans, 1999: 4).“

U tom periodu mnogo se proučavala stabilnost identiteta kroz umjetnost, filozofiju, psihoanalizu, kriminologiju. Brza promjena identiteta se manifestirala kroz rad Else Schiaparelli. S jedne strane je bila povezana sa pariškim visokim društvom, a s druge povezivana i uključena u pokret nadrealista.

Carolyn Dean objašnjava u knjizi *The self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentred Subject* istražuje način na koji je stabilnost identiteta 1920.-ih i 1930.-ih bila primijećena kao opasnost u mnogim konzervativnim i progresivnim diskursima. Promišljanja o sebstvu događala su se u mnogim sferama spoznaja. Dean tvrdi da je Batailleova i Lacanova formulacija decentrirane subjektivnosti bila dio kulturalne krize u međuratnoj Francuskoj, u kojoj su se raspali svi kriteriji definiranja onog što čini sebe i onog što mu daje legitimitet. Nove formulirane ideje o “sebi“ viđene su u kontekstu bezbroj promijenjenih diskursa o identitetu.

Schiaparellin dizajn je dio umjetničke avangarde koji je bio uključen u rad nadrealista. Avangarda je također bila zainteresirana u disolucijama sebe, te reformuliranje pitanja identiteta. Schiaparellina avangarda smještena je u područje mode, društveno i ekonomski, osobito jer se odnosi na međuratne rasprave i tjeskobe o “novoj ženi“, od kojih su mnoge bile usmjerene na problematično pitanje ženskog odijevanja i izgleda.

Analize nekoliko ključnih komada Schiaparellinog rada od 1937. – 38., razdoblje u kojem je bila u uskoj suradnji s raznim umjetnicama, dovode u fokus ideju maskenbala u odnos sa njenim radom, prvenstveno “*Shoe Hat*“, te “*Ensemble*“, koji su dizajnirani u suradnji sa Salvadorom Dalijem.



Slika 9. "Shoe Hat", Salvador Dali za Elsu Schiaparelli, 1937.

Šešir odnosno izokrenutu cipelu sačinjava visoka peta od crnog baršuna sa palcem - prstima projektiranim iznad lica (slika 9.). Zatim, crno odijelo imalo je gumbe u obliku usana, te vezene i aplicirane usne na džepovima. Kada nositelj provuče ruku u džep, paradoksalno stavlja ruku u nečija usta... ali čija? Intimnost usta suprotstavlja se elegantnoj ukrojenoj jakni; iznutra i izvan postaju zbunjujući, dok se Schiaparelli poigrava sa različitim razinama značenja površine tijela, premještanjem i repozicioniranjem pojedinih dijelova, kroz prepoznatljive nadrealističke taktike (Evans, 1999: 5) (slika 10.).



Slika 10. "Shoe Hat" i sako sa izvezenim usnama na džepovima i reveru, fotografija George Saad

Joan Rivierein rad *Womenliness as a Masquerade*, objavljuje devet godina ranije *International Journal of Psychoanalysis* 1929., pruža psihoanalitički prijepis (kopiju) Schiaparellinog razigranog odnosa prema tijelu, formuliра ženski identitet pitanjem površine ili izgleda destabilizirajući ideju esencijalne ženstvenosti: „Ženstvenost dakle može biti pretpostavljena i nošena kao maska...“ (Evans, 1999: 7). Kod Rivierena metafora maska funkcionira nešto poput odjeće: ona može prikriti ili transformirati ono što se nalazi ispod. U svojoj kulturalnoj konstrukciji ženski identitet je u cijelosti sprijeda: modeliran je ili proizveden na površini te naročito prikazan kroz modu.

Gotovo svi Schiaparellini pomaci unutar i van tijela su razrađeni na površini. Primjer su antilopa rukavice koje imaju oslikane vene na stražnjem dijelu ruke te svijetlo plave cjevovode na zglobu. Crvene krvne žile upućuju na unutrašnjost tijela, dok blijedo plave cijevi sugeriraju kožu na stražnjem dijelu ruku: Jesmo li unutar ili van tijela? (Evans, 1999: 7)

Maskarada ne znači da je ženstvenost laž toliko kao pitanje esencijalne "istine". Maskarade i performativnosti zajedno čine pozadinu, tj. paradoks ženskog identiteta kao ne – identiteta, površine kao dubine, nad kojim Schiaparelli inscenira svoje nastupe (performanse). Tijela žena su poput platna na kojima oslikava svoju sliku samoprikaza. Ako je ljepilo ono što povezuje identitet, u Schiaparellinim rukama postaje otapalo; kroz trikove, aluzije i duhovitost različitih slojeva značenja razrađeni su u serijama dizajna koji, daleko od konstruiranja identiteta kao fiksnog, zapravo ga dekonstruira kao "postajućim". U procesu destabilizira pojmove suverenog sebe, ili "subjekta", u prilog pomicanja i neizvjesnih značenja subjekta u procesu.

Dean tvrdi da je "re – iscrtavanje" sebe povezano s nizom povijesnih i geografskih lociranih običaja, a ne širi pomak u paradigmi subjektivnosti. Jedna od takvih praksi bio je maskenbal, koji je usko povezan s ubrzanim promjenama života mnogih modernih žena; suvremeni strah oko "nove žene" izazvan je novom reprezentacijom i praksom (običajima) ženstvenosti koja je osporavala utvrđena vjerovanja (sigurnosti) o ženskom mjestu u društvu.

Tekst Joan Rivière 1929. doprinosi, posebno sa ženske točke gledišta, psihoanalitičke diskurse koji rekonfigurira ženski identitet kao rezultat društvenih promjena – upad žena u muški profesionalni svijet.

Neke od Lacanovih referenci na maskenbal naprosto stereotipiziraju ženu kao biće koje se pretvori u sebe, samoukrašavanjem, u označitelja žudnje te pokazujući žensku žudnju za maskama i maskiranjima, dok su druge reference maskenbala i melankolije su posebno prikladne za razvoj ideje otuđenosti u odnosu na Schiaparelli. To je prvenstveno Lacan, teoretičar otuđenja, koji je relevantan za ovu analizu. Njegov prikaz identiteta posebice predstavlja sebe koji nije cijelost i koherentan, nego razdvojen i otuđen (Evans, 1999: 9).

Anarhistički i razigrani elementi maskiranog bala i karnevala zatečeni su u Schiaparellinoj *Circus* kolekciji početkom 1938. Blijedo plavi poniji propinju se nad ružičastom svilenom keper večernjom jaknom, učvršćena oslikanim metalnim gumbima u obliku letećih trapez umjetnika (slika 11.). Drugo odijelo imalo je gumbe u obliku klaunovih šešira, te je nošeno u kombinaciji sa visokim istaknutim roza šeširom. Zbirka također sadrži "unatrag" odijelo sa reverom, gumbima, kravatom i brošem na leđima. *Circus* kolekcija je jedna od prvih tematskih predstava u pariškom *couturu*, te dovodi visoku modu u kreativnu tenziju s idejom oblikovanja sebe kao koherentne performanse. *Circus* je mjesto spektakla, zabave i prepuštenosti, ali također i sumrak svijeta utočišta, opasnosti i gubitka sebe.



Slika 11. Ilustracije Christiana Berarda za Schiaparellinu kolekciju "Circus", Vogue 1938.

Ne možemo odabrati i miješati identitete, samo odjeću, ali neka odjeća može učiniti eksplicitnim čak i ugodnim djelovanjem mehanizma maskiranja sa svojim potencijalima i za komediju i tragediju. Možda u Schiaparellinim radovima možemo razaznati nešto melankolično i otušeno u samoj modi, posebice kad je najzaigranija i ekstremna. Budući da je moda sučelje između subjektivnosti i socijalnog značenja, ne čudi da su Schiaparelline tematske kolekcije, prije izbijanja Drugog svjetskog rata, bile neizbježne. *Commedia dell'arte* kolekcija bila je najmelankoličnija (Evans 1999: 11).

Svrha ove rasprave Lacanove *Mirror Stage* bila je trostruka. Prvo, uvođenje pojma otuđenosti ili decentriranog subjekta, te u odnosu s modom. Kao drugo, kako bi pronašli ove ideje u 1930. - ima, period u kojem ideja suverenog sebe došla pod napadom mode i psihoanalize. Treće, da bi tvrdili da u periodima brzih društvenih promjena značenja mutiraju na površini stvari.

5. INTERAKCIJA ODJEVNOG PREDMETA S OKOLINOM U SUVREMENOM OBLIKOVANJU ODJEĆE

Poglavlje interakcija odjevnog predmeta s okolinom u suvremenom oblikovanju odjeće je podijeljeno u dva dijela, *The Supermodern Wardrobe*, nazvan po Boltonovoj knjizi, i dekonstrukciju. Ovo poglavlje tematizira pitanje odjeće u suvremenom društvu. Zanimljivo je to da se dizajneri koji su uključeni i u *supermodern wardrobe* i dekonstrukciju, bave pitanjem odnosa tijela i odjeće u interakciji s okolinom. Inspirirani tehnološkim inovacijama dizajneri iz *supermodern wardrobe* su usmjereni u izrađivanju praktičnih, funkcionalnih i inteligentnih odjevnih predmeta. Kako bi olakšali pojedincu život u ubrzanom svijetu izrađuju odjeću u ulozi kao druge kože te omogućujući pojedincima povezivanje s njihovim tijelom, aktivnostima i okruženjem. Dok je kod dekonstruktivista specifičnost to da se također bave pitanjem tijela, ali na način da preispituju funkciju i značenja same odjeće. Preispitujući odnos između tijela i odjeće, specifičan je i interes za manipulacijom površine struktura, nepravilne oblike koji iskrivljuju i dislociraju elemente odjeće. Ovaj princip je okarakteriziran kao novo promišljanje o modi.

5.1. "The Supermodern Wardrobe"

Pojam "supermodern" posuđen je od antropologa Marca Augéa, koji opisuje super - moderno stanje kao prekomjernost prostora, informacija i individualizacije. Augé tvrdi da super - moderno stanje pronalazi svoj prirodni izraz u tranzicijskim prostorima ili kako ih on naziva "ne - mjestima". Ti prostori postoje u suprotnosti sa mjestima koje Augé definira antropološkim terminima kao mjesta koja su stekla značenja kao rezultat ljudskih aktivnosti. Tranzicijskom prostoru ili ne - mjestima nedostaje smisao u klasičnom antropološkom smislu, jer nitko ne osjeća povezanost s njima. Nisu organizirani kao označeni prostori koji stvaraju javnost. Radije, javnost konstituiraju kao regulirani protok. Isključuje kolektivnost; to su prostori koje svatko koristi individualno.

Posljednjih 20. godina, tranzicijski prostori ili ne - mjesta proliferiraju u prilagođeni, i rast i ubranu cirkulaciju urbane populacije. Njihova invazija grada rezultirala je dubokim promjenama svijesti, nešto što promatramo svakodnevno, ali samo parcijalno i nepovezano. Svakako je prolaznost, fragmentirana priroda tranzicijskih prostora promijenila našu percepciju javnog i društvenog prostora, ali je također utjecala na način na koji se odijevamo. Dizajneri uključeni u *The Supermodern Wardrobe* pokušavaju odgovoriti na probleme stvarajući praktičnu i funkcionalnu odjeću. Ta odjeća olakšava tjelesni pokret; osigurava sklonište protiv nevremena, kao i protiv buke i onečišćenja od prometa; pruža fizičku zaštitu protiv uličnog kriminala i psihološku zaštitu i od pogleda od prolaznika i neutralnih pogleda kamera. Dizajneri super - modernog odijevanja promatraju visoke performanse sportske i vojne odjeće da bi postigli te funkcije. Također ugrađuju nosivu elektroniku. Super - moderno odijevanje promovira ideju predviđanja možećbitnosti, da naša odjeće može biti kompletna i potpuno funkcionalna. Nezaustavljiv motor mode zamijenjen je neprestanim napretkom tehnoloških inovacija. Odijevanje postaje dio i sastav većih strategija potrošnje koja nije spolno specificirana, koliko je konzumiranje novih tehnologija kao konzumiranja nove mode. Kako Marc Augé navodi: „Svijet supermodernosti zapravo ne odgovara onom u kojem mi vjerujemo da živimo, jer mi živimo u svijetu u kojem još nismo naučili gledati ga (Bolton, 2002: 7).“

5.1.1. Funkcionalnost

Sva odjeća ima društvenu, psihološku i fizičku funkciju. Neka kategorija može biti naglašenija u odnosu na drugu. Poslovno odijelo može funkcionirati socijalno (društveno) učvršćujući nositeljevo bogatstvo i status, dok vojna uniforma može funkcionirati psihološki instaliranjem straha ili impresijom autoriteta. Sa supermodernom odjećom, naglašene su fizičke funkcije odjevnih predmeta. Praktičnost i korisnost su najvažniji, ne samo u konstrukciji odjeće, već i u njihovom izgledu. Dizajneri supermoderne odjeće su problem - rješavači, njihov etos dizajna je više nalik na inženjering i arhitekturu nego li na modu. Cilj im je stvaranje odjeće sa realnim životnim primjenama, odjeća koja je dizajnirana da "omogućuje" i "oprema" tijelo. Svaki dizajnirani detalj sugerira uporabljivost. To je estetika koja je dovela mnoge modne novinare da koriste pojam "korisna odjeća". Ali termin *supermodern clothing* je mnogo prikladniji, budući da je većina toga dizajnirana da funkcionira u tranzicijskim prostorima ili ne - mjestima, prostorima u kojim supermodernost pronalazi svoj prirodni izražaj. Ističući tu činjenicu, mnogi dizajneri supermoderne odjeće usvajaju određene fizičke karakteristike uniforme ili kvazi uniforme. Cilj ovih dizajnera je poticanje i promicanje uravnoteženosti između samodostatnosti i međupovezanosti. Mnogi dizajneri supermoderne odjeće inspiriraju se vojnim i radnim uniformama.

Londonski *label Vexed Generation* su izradili odnosno dizajnirali "Vexed Parka", jaknu od balističkog najlona (slika 12.). Dizajnirali su je Adam Thorpe i Joe Hunter, osnivači Vexed generation. "Vexed parka" je dio njihove debitantske kolekcije jesen/zima 1995.-1996. Bila je to reakcija na sve vojne taktike policije tijekom različitih političkih demonstracija u Londonu.



Slika 12. "Vexed Parka", Vexed Generation, balistički najlon, neoprenska podloga sa džepom za Respro® masku, jesen/zima 1995./1996.

Tehnologija igra ključnu ulogu u dizajnu i operacijama tranzicijskog prostora. Ta tehnologija ispunjava razne funkcije, od kojih mnoge uzimamo zdravo za gotovo. Možda je najvažniji pristup informacijama, nužnost za svakog gosta ili putnika. *Starlab I-Wear* projekt nastoji inteligentnom odjećom dati određeni stupanj snage pojedincu u ne – mjestima. Bazirani u Bruselu, *Starlab* je privatni multidisciplinarni istraživački laboratorij. U prosincu 1999., *Starlab* je osnovao *i-Wear* konzorcij koji je uključivao niz kompanija zainteresiranih za financiranje, dijeljenje stručnosti i razvoj produkta u polju inteligentne odjeće. *I-Wear* se koncentrirao na razvoj inteligentne odjeće u ulozi kao druge kože, omogućujući pojedincima povezivanje s njihovim tijelom, aktivnostima i okruženjem.

Drugi dizajneri rade u području inteligentne odjeće da bi suzbili osjećaj dezorijentiranosti koji bi mogao rezultirati viškom informacija. Takav cilj je imao *Philips-Levi's® Industrial Clothing Division Plus*. Nudili su kompletni integrirani komunikacijski sustav koji promovira ideju "ožičen" i "priključen – u" tijelo. Asortiman je uključivao četiri jakne koje sadržavaju *Philips Xenium GSM* mobitel i *Philips Rush MP3 player*. Kontrolirani su neovisnim i jedinstvenim upravljačem jastukom koji omogućava korisniku prebacivanje tih mogućnosti.

Dok neki dizajneri supermoderne odjeće odgovaraju višestrukoj funkcionalnosti ili tranzicijskim prostorima, uključujući tehnološke uređaje tih prostora, drugi izrađuju odjeću koja doslovce transformira sebe. Dio proljeće/ljeto 2000. kolekcije, CP Company predstavila je asortiman nazvan "*Transformables*". Dizajnirana od Morena Ferraria, svi dijelovi izrađeni su od ultra lagane, vodootporne i otporne na vjetar najlon mreže. Kolekcija je uključivala više – džepno boiler odijelo koje se mijenja u dugi trench coat pomoću zatvarača, dugi narančasti plašt – ogrtač s kapuljačom, koja se pretvara u zmaja. U kolekciji jesen/zima 2000.-2001. "*Urban Protection*" CP company predstavila je i drugu transformirajuću odjeću nazvanu "*Amaca*", tamno zeleni ogrtač s kapuljačom koji se transformira u viseću ležaljku za spavanje kada je zatvoren i povučene vrpce za stezanje šavova. Kolekcijom proljeće/ljeto 2001. predstavili su svijetlo plavu poliuretan jaknu na napuhavanje koja se pretvara u fotelju i prsluk na napuhavanje u transparentnom PVC-u koji se pretvara u jastuk (slika 13.). Ogrtač koji se pretvara u zmaja i jakna koja se pretvara u fotelju gotovo prekoračuju višestruku funkcionalnost da postaje ne funkcionalni koncept odjeće.



Slika 13. C.P. Company, jakna na napuhavanje, "Transformable" kolekcija, proljeće/ljeto 2001.

5.1.2. Sklonište

Jedan od primarnih funkcija odijevanja je osiguravanje zaklona od elemenata. John Carl Flügel u svojoj knjizi *The Psychology of Clothes* iznosi: „Odjeća, poput kuće, je zaštitna; ali je približena tijelu, te je za razliku kuće prenosiva. S njihovom pomoći, mi je nosimo, poput kornjača, vrstu doma na našim leđima, te uživamo u prednostima skloništa (Bolton, 2002: 58).“ Dizajneri supermoderne odjeće svjesni su odnosa između tijela i odjeće, kao i odjevenog tijela i većeg okruženja. Dizajnirana da bi funkcionirala kao pomično okruženje, ova odjeća osigurava sklonište protiv prirodnih stanja ulice kao i umjetno kontroliranih stanja zračnih luka i podzemnih željezničkih sustava.

Međuodnosi između tijela, odjeće i okruženja su problemi kojima se bave dizajneri supermoderne odjeće. Žele postići da odjeća omogućava sklonište dok i dalje dopušta koži da diše. Dizajneri pristupaju ovom problemu na nekoliko različitih načina. Issey Miyake u muškoj kolekciji jesen/zima 2000.-2001. "Veratility" također otkriva "klimatizirano" slojevito okruženje. Na primjer, "Transform" asortiman je uključivao pamučnu jaknu sa najlon kabanicom koja je mogla biti nošena zajedno ili odvojeno. Kad nije nošena, kabanica je zapakirana kao torba ili skrivena unutar jakne. Mnogi dizajneri ovakve odjeće sa entuzijazmom prihvaćaju materijale s visokim performansama koji su otporni na vjetar i nepromočivi, ali i dalje dopuštaju koži da diše. Osim što rješavaju problem disanja kože, ovi dizajneri pristupaju i drugim problemima, kao što je pružanje skloništa od čestica i promjenjivih klimatskih uređaja koji se nalaze u gradskim centrima. Prolazeći kroz grad doživljavamo različita okruženja u rasponu od prirodnog okoliša ulice do umjetno izrađenog okruženja metroa i podzemlja. Naša tjelesna temperatura konstantno fluktuiraju. Pojedini dizajneri supermoderne odjeće žele riješiti taj problem koristeći materijale za regulaciju temperature u odjeći. *Outlast®Phase Change Material* osiguravaju podesivu mikro klimu za individualna tijela, te rade idealne materijale za kretanje kroz tranzicijske prostore. Osim regulacije temperature, dizajneri se bave problemom socijalnog zdravlja. *Vexed Generation*, Adam Thorpe i Joe Hunter, naročito su zabrinuti zagađenjem zraka. Jedan takav odjevni predmet je "Vexed Parka". Gornji dio lijevog rukava otkriva džep, dizajniran posebno da sadrži masku protiv zagađenosti. Kada je jakna originalno dizajnirana 1995., prodana je s maskom kompanije *Respero®*. Zapravo, donji dio kapuljače treba funkcionirati kao maska za lice. Osobe trebaju samo umetnuti ugljeni filter unutar ovratnika da bi napravili potpuno primjenjivu i efektivnu masku protiv zagađenja (slika 12.). Thrope i Hunter namjeravaju proizvesti jaknu za astmatičnu djecu sa perivim filter materijalom ušiven u ovratnik. Slično, C.P. Company i Stone Island također su proizveli odjeću da neutraliziraju negativna stanja okoliša ili tranzicijskog prostora. U kolekciji "Urban Protection" jesen/zima 1997.-1998., predstavljena je "Metropolis Jacket". Dizajnirana da bi zaštitila od zagađenog zraka, jakna je uključivala aniti-smog masku. Iako je jakna originalno dizajnirana za gradske ulice, efektivna je i u tranzicijskim prostorima.

5.1.3. Protektivna funkcija odjeće

Protektivna funkcija supermoderne odjeće nije ograničena na zbrinjavanje pojedinaca protiv klimatskih i okolišnih uvjeta koje pronalazimo u tranzicijskim prostorima. Često je proširena na protekciju protiv stvarnih fizičkih šteta bilo u obliku nenamjernih ozljeda ili namjernog napada od drugih osoba. Mnogi dizajneri supermoderne odjeće pokušavaju poboljšati osobnu sigurnost pojedinca u tranzicijskom prostoru proizvodeći odjeću koja je ili podstavljena ili izrađena od materijala otpornog na udarce. Na primjer, ulica u kojoj smo uvijek subjekt pogleda prolaznika, može prožeti osjećaj nesigurnosti i paranoje. Zbog toga dizajneri nastoje uvjeriti pojedince protiv takve psihološke opasnosti proizvodeći odjeću s ovratnikom i kapuljačom da bi pomogli zaštititi identitet nositelja. Njihova namjera je pružiti osobi odjeću koja pruža sigurnost i od stvarnih i imaginarnih opasnosti (slika 15.).

Dolične ratne ili ratoborne metafore suvremenog grada, mnogi dizajneri supermoderne odjeće posuđuju određene fizičke karakteristike vojne odjeće kako bi pojedincima pružili uspješni obrambeni "urbani oklop". Primjerice, Adam Thorpe i Joe

Hunter za *Vexed Generation* su koristili balistički najlon i kod "*Vexed Parka*" i "*Tetonic Jacket*". Balistički najlon bio je prvi materijal rasprostranjene uporabe za visoko energetske udarce ili projektil zaštitu. U vojsci je korišten za zaštitu protiv metaka i fragmenata proizašlih iz eksploziva. Iako je jak i tvrd, pruža više slobode pri pokretu nego kruti oblici. Dizajneri supermoderne odjeće također se bave različitim problemima, posebice onih prometnih uličnih opasnosti, poput oružanog napada, kradljivaca te drugih opasnosti. Da bi zaštitili osobe, izrađuju skrivene džepove, podstavljane u dijelove odjeće te reflektirajuće materijale, sigurnosne oznake itd. Naša potreba za samokontrolom kombinirana sa nesigurnošću reakcija drugih može izazvati podlogu za mnoge mentalne poremećaje i bolesti, poput nesigurnosti i paranoje. Mnogim od tih dizajnera cilj je pružiti pojedincima utočište gdje mogu pobjeći njihovi strahovi od uključenja u stvarni svijet te zadovoljiti svoju težnju za sigurnošću. Naoki Takizawa, kreativni direktor za Issey Miyake Men, proizveo je odjeću sa visokim ovratnikom i kapuljačom kao oblik obranjivog urbanog oklopa. Za kolekcije jesen/zima 2000.-2001. i ljeto/zima 2001., Takizawa je izradio odvojivu nepromočivu kapuljaču (slika 14.). Zamišljena je da se nosi odvojena i preko druge odjeće, košulje, vesti i jakni. Kapuljača je prvenstveno napravljena radi zaštite od elemenata, ali također osigurava psihološku protekciju od neželjenih pogleda prolaznika. U prikrivanju identiteta nositelja Takizawijeva odvojiva kapuljača ispunjava istu funkciju kao i maska. John W. Nunley i Cara McCarty objašnjavaju u *Masks: Faces of Culture*, „Nosimo masku da bi postali anonimni, uživajući u zadovoljstvu da nismo prepoznati (Bolton, 2002: 85).“

Isto kao što osigurava utočište protiv straha, odjeća sa kapuljačom može poslužiti u izazivanju straha. Takva odjeća može transformirati osobu koja je terorizirana u osobu koja je terorist (slika 16.).



Slika 14. Issey Miyake Men, "Versatility" kolekcija, jesen/zima 2000.-2001.



Slika 15. Vexed Generation



Slika 16. zaštita identiteta

5.1.4. Lucy Orta

„Ne mogu govoriti o tijelu ili ljudskom stanju bez razmatranja pitanja identiteta, osobnog prostora i okoline. Svjesno zamagljuje područja umjetnosti, arhitekture i mode da bih utrla put za nove alternative (Bolton, 2002: 132).“

Radeći sa ljudima iz različitih područja, pokazuje svoj rad u varijacijama različitih prostora, iako, kako Lucy Orta ističe, njen rad „zauzima pravo značenje u tranzicijskim prostorima komunikacije, ispitivanja, te u interakciji s javnosti (Bolton, 2002: 132).“

Bavi se istraživanjima odnosa između arhitekture i odjevnih predmeta te komentira: „Budući da nastaniti prostor znači smatrati ga dijelom jednog tijela, odjeća ima potpuno pravo da postane arhitektonskim stanom, privremenim skloništem pružajući zaštitu protiv hladnoće i oluja u zaustavljajućim mjestima na dugim putovanjima naše egzistencije (Bolton, 2002: 70).“

Ortin rad bavi se pitanjima siromaštva, isključenosti, dislociranja i beskućništvom u suvremenom urbanom životu. Njen prvi rad, *Refuge Wear* (1992.), izrađen je kao odgovor na Zaljevski rat (slika 17.). Uključivao je niz multifunkcionalnih prototipa odjeće koja se transformira prema individualnim neposrednim potrebama. *Nexus Architecture* (1994.) omogućuje Orti da oblikuje nove forme izmjene i shvaćanja "Collective Wear" prototipova, koji udomljava 16 ljudi pod jedno skrovište. Iako je kontekst i jezik Ortinog rada primarno likovna umjetnost, njena simbolička odjeća dotiče se mnogih tema supermoderne odjeće, posebno onih o mobilnosti, zaštiti i identitetu.



Slika 17. Lucy Orta, „Mobile Survival Sac“ i „Collective Survival Sac“, *Refuge Wear*, 1992.

„Zainteresirana sam za različite slojeve koji okružuju tijelo. Odjeća se ponaša kao posrednik između individualca i društva. *Refuge Wear* djeluje kao zaštitni sloj između odjevenog tijela i šireg okruženja. Dijelovi nisu temeljeni na tradicionalnoj odjevnoj formi. Oni se transformiraju prema potrebi i nužnosti – izraz uloge pojedinca u društvu (Bolton, 2002: 133).“

5.1.5. Konceptualni dizajn Aitora Throupa– “Justified Design“, proces i transformacije

Aitor Throup, konceptualni umjetnik i dizajner proučava odnos tijela i odjeće, anatomiju te transformacije. Između ostalog proučava i bazira svoj dizajn odnosno odjevne predmete na vojnoj odjeći i uniformama (slika 25.).

Kolekcija “*The Funeral of New Orleans*“ priča o tome kako pet članova orkestra limene glazbe zaštićuju sebe i svoje instrumente zbog katastrofe uragana Katrine koja je poharala New Orleans. Članovi su ovdje prikazani kao metafora pozivajući New Orleans da zaštiti svoju jedinstvenu glazbenu baštinu. Kolekcija prikazuje funkcionalnu i fizičku interakciju između glazbenika i njegovoga instrumenta, kroz transformaciju oklopa tijela u oklop instrumenta. Glazbenik žrtvuje sebe da bi spasio instrument (slika 18., 19., 20. i 21.).

Odjeću je oblikovao na lutkama u određenim pozama (koje je sam izrađivao) i istovremeno prilagođavao kroj tijelu i određenom limenom instrumentu (slika 20. i 21.).



Slika 18. Aitor Throup, “*The Funeral of New Orleans*“, 2008.



Slika 19. Aitor Throup, "The Funeral of New Orleans", 2008.



Slika 20. retrospektiva Aitor Throupova rada 2004. – 2010., "Legs", 2010., galerija Jean-Luc & Takako Richard, Pariz



Slika 21. retrospektiva Aitor Throupova rada 2004. – 2010., "Legs", 2010., galerija Jean-Luc & Takako Richard, Pariz

Filozofija koja opisuje Throupa je "Justified Design". Sadrži četiri različite discipline koje je sam ostvario. "Conceptual functionalism" se odnosi na funkcionalne elemente (zatvarač, nabori, džepovi) koji služe svrsi te prate razne transformacije. "Narrative driven metamorphosis", što znači transformirati elemente dizajna. "Algorithmical construction" uspostavlja parametre kako bi utvrdio elemente dizajna. "Negative space design" u kojem je odjeća modelirana na minijaturnim skulpturama, da bi dobio određene poze prikazane na Throupovim ilustracijama, a zatim ih izrađuje u prirodnoj veličini.



C.P.

COMPANY

~~AITOR THROUP~~

GOGGLE JACKET

PAST AND FUTURE
THE 20TH ANNIVERSARY
OF AN ICON

Slika 22. Aitor Throup za C.P.Company, Goggle Jacket, 2009.

5.2. Uvod u dekonstrukciju; filozofska i sociološka promišljanja o dekonstrukciji

Dekonstrukcija je kao filozofska doktrina sustav analize i kritike koja vodi ka razotkrivanju razlika između strukture i osnove značenja subjekta. Pojam dekonstrukcija pojavljuje se 1960.-ih godina u filozofskoj disciplini, a sami sustav je razvio francuski filozof Jacques Derrida. Prešla je na različita područja, od književnosti, filma, arhitekture te do svih područja dizajna. Sama dekonstrukcija ne pripada nijednoj posebnoj disciplini, ne predstavlja specijalističko znanje. Filozofi i književnici prihvatili su je kao oblik kritike, jer predstavlja metodu čitanja i pisanja kako bi otkrili nestabilnosti značenja u tekstu. Arhitekti, dizajneri i redatelji prihvatili su dekonstrukciju kao način teorijske prakse.

Umjesto metodologije, analize ili kritike, dekonstrukcija je eminentna aktivnost, tj., čitanje tekstova koji pokazuju da čitanje teksta nije diskretna cjelina, ali time više interpretacija oprečnih tumačenja. Pojavljuju se pitanja i propitivanja serija suprotnih pojmova, kao što su subjekt – objekt, priroda – kultura, prisutnost – odsutnost, iznutra – van, oni su svi elementi konceptualne metafizičke hijerarhije. Dekonstrukcija provedena od Derride povezana je sa destrukcijom. U filozofskoj tradiciji destrukcija kako Heidegger objašnjava je iznošenje na površinu ono o čemu se nije razmišljalo i govorilo na način da se priziva autentično iskustvo onoga što je “izvorno“. Ipak, prakticiranje dekonstrukcije je širok i kompleksan način rada.

5.2.1. Dekonstrukcija u modi / dekonstrukcija odjeće

Termin dekonstrukcija ušao je u rječnik internacionalnih modnih magazina, povezuje se sa radom Rei Kawakubo za Comme des Garçons, Karla Lagerfelda, Martina Margiela, Ann Demeulemeester i Dries Van Noten te opisuje odjeću koja je “nedovršena“, “razdvojena“, “reciklirana“, “transparentna“, ili “grunge“ (Gill, 1998: 25). S jedne strane dekonstrukcija bi se mogla objasniti kao izokrenuta konstrukcija, međutim nije to što obilježava ove dizajnere i njihov rad. Odnosi se na novo promišljanje o modi, te izričitu pažnju posvećenu strukturiranju ontologije odjeće.

Dekonstrukcija ima više interpretacija i mnoga proturječna tumačenja. Okarakterizirana je kao interes za manipulacijom površine struktura, nepravilnih oblika koji iskrivljuju, dislociraju elemente arhitekture ili odjeće. Moda i arhitektura dijele pojmove kao što su struktura, oblik, tkanina, graditeljstvo, konstrukcija i izrada. Vodeći zagovornik dekonstruktivizma Martin Margiela dijeli s dekonstruktivistima arhitekture vezu oko točke analitike izgradnje - konstrukcije. Margiela reciklira odjevne predmete tako što obnavlja *vintage* odjeću, te na taj način pruža odjeći novo – stari život. Njegova odjeća izrađena je od ne podudarajućih tkanina, te je strukturu (šavovi, ušitci, zatvarači) izložio s vanjske strane odjeće. Na taj način otkrio je tajne krojačke izrade odjeće.

Prakticirajući dekonstrukciju, dizajneri poput Margiele “iskopali“ su mehaničku strukturu odjeće i pomoću nje mehanizam fascinacije prisutne u modi. Destruktivna sila njihovih djela nije samo prisustvovala u ukidanju strukture specifičnog dijela odjeće nego i u odricanju završavanja rada kroz oduzimanje ili premještanje, ali iznad svega preispitivanju funkcije i značenja same odjeće. Pomoću tog, otvorili su plodno tlo promišljana preispitujući odnos između tijela i odjeće, kao i pitanje samoga tijela. Poput Derridine dekonstrukcije, stvaranje djela putem dekonstrukcije implicitno postavlja pitanja o našim pretpostavkama o modi, što pokazuje da nema objektivnog stajališta van povijesti iz kojih ideje, kao i starih koncepta i njihovih ostvarenja, mogu biti rastavljeni, ponovljeni ili reinterpretirani. Ovaj konstantni dijalog sa prošlošću je upravo ono što omogućuje dizajnerima da prakticiraju dekonstrukciju do točke novih vidika. Baš kao i u filozofskoj ili arhitektonskoj praksi dekonstrukcija provedena od modnih dizajnera stvorila je novu konstrukciju i smisao mogućnosti po pitanju tradicionalnog shvaćanja o tome što je nevidljivo, i što je neviđeno. Na taj način ovi dizajneri promišljaju i ruše parametre koji određuju što je visoko, a što nisko u modi, stvarajući snažan otpor. Odnos između uspomena i suvremenosti, trajnog i prolaznog, njihovi su stalni izazovi.

Kompleksnost korištenja naziva dekonstrukcija, Alison Gill u *Fashion theory-u* iznosi o “plitkounnosti“ i negativnim kritikama u modnome svijetu nakon pojave trojca sa Antweperna, Martin Margiela, Dries Van Noten i Ann Demeulemeester. Tada su pretpostavili da je to još jedan odgovor anti mode da “demontiraju“ modu. Međutim Gill traži druga rješenja od takvih “plitkounnih“ i negativnih kritika modnog sustava, potaknuta negativnošću svjetske recesije i/ili ekološke i industrijske krize. Gill smatra da sama dekonstrukcija je više povezana sa odjećom nego željom da se uništi funkcionalnost. Da bi to objasnila, iznosi četiri moguće interpretacije ovog pokreta; *anti fashion, recession zeitgeist, eco – fashion ili theoretical dress* (Gill, 1998: 32).

Stil *anti-moda* koji je zauzeo svoje mjesto u povijesti odnosi se na utjecaje preuzete sa ulice, kontrakulture ili alternativne utjecaje. Vivienne Westwood, Jean-Paul Gaultier, Gianni Versace, John Galiano, i Katharine Hamnett su pridonijeli ovom stilu otpora, tako što su se bavili tabu temama (političkim, klasnim, spolnim). Kontrakulturalna moda u postmodernoj je poznata po tabu praksama, spolnom i klasnom kodiranju, eksklipitnoj golotinji ili na primjer unošenju znakova radničke klase u odijevanje. *Anti-moda* je protiv osnovne svrhe odijevanja, funkcionalnosti. Često je zaigrana, provokativna te s naznakom parodije.

Za *Le Destroy* može se reći da postoje eksklipitne reference na punk senzibilnosti poderanosti, razrezane i izbušene odjeće. Odnosi se na uništavanje funkcionalnosti odjeće, preuređene u neupotrebljivu, nekusnu i staru.

Zeitgeist ("duh vremena"), do sada je već poznata interpretacija mode. Označava izraz nekog vremena. Vrlo je jednostavno u tom stilu "refleksije" pronaći cijeli niz ideja i pitanja našega vremena, vrijeme gospodarske, političke, ekološke i estetske krize. Isto tako *Patching* (krpljenje) aludira na ekološku krizu gdje će svi resursi biti potrošeni. Zasniva se na popularnim pojmovima ekološkog imperativa, 4R, reduciranje, ponovna upotreba, reciklaža i oporavak. Moda se ne prihvaća kao pasivni izraz, mora se postaviti kao dublje sociološko istraživanje. Uglavnom ovaj tip ovisi o povijesnim trenutcima, kulturnim oblicima, temeljen na uzrocima i posljedicama.

Eko moda predstavlja recikliranje u modi. Tom teorijom želi se ukazati na potrošačko društvo. Margiela koristi različite materijale za izradu odjevnog predmeta, poput karata, rukavica, kapa, te im na taj način daje drugi život. Primjer je Margielin *récupération* (oporavak) tj., vesta napravljena od *patchworka* pletenih vojničkih čarapa. Da bi osigurao formu tijela, pete čarapa su korištene za grudi i lakat. Prenaglano bi bilo rad nazvati eko moda, jer postoje uvjeti koji trebaju biti ispunjeni da bi zadovoljili eko standarde. Estetika recikliranja kod Margiele temelji se djelomično na eko praksi, što znači da koristi samo dio rabljene odjeće te na taj način obnovljenoj odjeći daje novi život. Eko moda mora uključiti radikalno preispitivanje razloga mode i ekologije kako bi omogućila održiva rješenja koja se mogu samo djelomično reciklirati.

Amy Splinder pojašnjava odnos između mode i dekonstrukcije te povezanost s teorijskom praksom. Dekonstrukcija je definirana vrlo općenito, kao "nedovršena", dekonstrukcija mode oslobađa odjeću od njene funkcionalnosti, tako što je doslovno "poništi". Važno je napomenuti da kroz ovu situaciju odjeća postaje teorijsko tumačenje. Ipak, odjeća nije oslobođena od funkcionalnosti dekonstrukcijom (kao uzročne sile koja dolazi izvan mode), odnosi se na kompleksnu interakciju između tijela i odjeće. Odjeća nikad nije imala samo jedno podrijetlo, značenje ili funkciju. Isto tako nikad je se ne može osloboditi jedne od osnovnih funkcija da pokrije golotinju. Zbog miješanja teške filozofije i lakih tema teško je prihvaćena (Gill, 1998: 36). Dekonstrukcija mode fizički ne predstavlja filozofiju, ali pomoću nje se pokušava naći novi način u interpretiranju mode. Dekonstrukcija mode čini se da se nastanila na mjestu koje je ni van, ni unutar modnog scenarija, ali uvijek se nalazi na rubu ili Derridinim riječima *an bord* (Gill, 1998: 43).

5.2.2. Pojava dekonstrukcije u modi

Čak i prije pojave riječi dekonstrukcija, već je cirkulirala modnim svijetom, bilo je jasno da pojedini dizajneri izazivaju reakcije i izdvajaju sebe kontrirajući parametrima koji su tada dominirali modom. 1980.-ih godina dekonstrukcija se pojavljuje u modi dolaskom trećeg vala nove generacije japanskih dizajnera u Europu, točnije Pariz. Dizajneri Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Issey Miyake, kao i belgijski dizajner Martin Margiela, koji se pojavljuje desetljeće kasnije, donijeli su nešto što se s pravom može nazvati modna revolucija.

1978. godine, Rei Kawakubo za *Comme des Garçons* predstavila se sa kolekcijom koja je sačinjavala niz crnih teških kaputa, kratkih kapute (*tabard*) i omotane šešire. Nakon toga 1981. godine Yohji Yamamoto prikazao je alternativnu kolekciju na *mainstream* modnoj reviji tog vremena. Odjeća je bila "rasturena", monokromatska, anti – statusna, bezvremenska, pletivo skulpturalnog oblika s rupama, umjesto kopčanja tehnikom povlačenja deformira materijal. "Otrcanog" izgleda i ne komfornog oblika, kolekcija je bila u potpunoj suprotnosti sa formom glamurozne, *sexy*, *power* odjeće osamdesetih. Često označena kao "antimoda" ili "smrt mode" radovi dekonstruktivističkih dizajnera utjelovili, svojevrsni *distress* (rastresenost, ispaćenost) u odnosu na *mainstream* modu kasnih osamdesetih (Kawamura, 2004: 196).

Margiela je prerađivao staru odjeću i nespojive materijale, te za prvu parišku reviju 1989. godine izabrao je parkiralište. Modeli zatamnenih očiju i izbljedjela lica hodali su preko crvene boje i ostavljali "krvave" otiske na bijelom papiru. Kasnije, za zimsku kolekciju 1989. – 1990., koristio je isti taj tisak otiska nogu za izradu jakni i prsluka.

Pristup radu Kawakubo, Margiele i Yamamota mogao bi asociirati na subkulturne modne pokrete 1980-ih. Primjerice, izrezivanje odjeće moglo bi se referirati na poderane *t-shirt* majice pankera i kasniji ulični stil žiletom razrezanih traperica. Ipak, rad dizajnera je mnogo dublji. Daleko od toga što je rezultiralo recikliranim post – punkom ili čak nekim post nuklearnim survivalizmom, dekonstrukcija mode ili *la mode Destroy* je prije svega dijalektičko sredstvo. Dekonstrukcija mode, koja je već u dekonstrukciji sebe, uključuje temeljito razmatranje mode, dugujući vlastitoj povijesti, kritici, prijevremenosti i modernim okolnostima (slika 23.).



Slika 23. Rei Kawakubo, "desconstructed" kolekcija, 1982.

U središtu te kompleksnosti uvijek je tijelo, u svim oblicima njegovog postojanja, samo - predstavljanja, njegovog prikrivanja (maskiranja), mjerenja i sukoba sa društvenim stereotipima i mitologijama. Odjeveno tijelo predstavlja fizički (psihički) i kulturalni teritorij u kojem je vidljiv nastup našeg identiteta. Dekonstrukcija mode nastoji pokazati kako odsutnost, dislokacija, reprodukcija, utječu na odnos između individualnog tijela "smrznute" idealizacije istog (Gill 1998: 43).

Značajno je da u ranim osamdesetim rad dizajnera koji provode dekonstruktivisti smatran kao izravan napad na zapadne ideje oblikovanja tijela. Naizgled bezobličan dizajn bio je radikalno nepoznat. "Bezoblična" forma suptilno je ugrožavala parametre propisane *mainstream* mode tog vremena. Kawakubina odjeća nikada nije bila inspirirana određenom idejom tipa tijela ili seksualnosti, bila je jednostavno neutralna, niti otkriva niti naglašava oblik tijela. Tekstura, raslojavanje i forma odjeće smatrani su kao objekt za sebe. Igrajući se sa idealiziranim tijelom, dekonstrukcija mode izaziva suprotnost tradicije između "subjekta" i "objekta", "vanjskog" i "unutarnjeg". To je konačno pokazalo da subjektivnost nije podatak, nego se konstantno razvija kroz vrijeme, prostor, prema različitim mitovima, potrebama, afirmacijama ili negacijama. Ponavljajući motiv u dekonstrukciji je odnos između tijela i odjeće. Kawakubo za *Comme des Garçons* proljeće/ljeto 1997. godine predstavlja kolekciju "*Dress Becomes Body Becomes Dress*", koja je primjer odnosa između tijela i odjeće; "*the lumps and bumps*" je nastajanje ispod tkanine forsirajući granice između tijela i odjeće. Tijelo počinje reagirati na odjeću, oživljava ga i na kraju obuhvaća. Ovaj konceptualni rad pokazuje kako svako odstupanje od perfekcije određene kristalizirane paradigme ne treba shvatiti kao nedostatnost ili ograničenje (slika 24.).



Slika 24. "Dress Becomes Body Becomes Dress", Rei Kawakubo za Comme des Garçons, proljeće/ljeto 1997.

Jedan od Margielinih radova je prerađena krojačka lutka (slika 25.). Prsluk koji se nosi direktno preko kože, teži da se preokrene odnos između odjeće i nositelja. Tijelo doista nosi lutku, klasičnih veličina i proporcija, kojima je živo tijelo dugo poslušno. Krojačka lutka je redizajnirana u lanenom platnu kao prsluk tako da osnova postane vanjska strana tj., tako tijelo postaje odjevni predmet. Margiela se izričito referira na problematiku standardiziranog tijela, zato je ironično predstavio svojstven nesklad odjeće koje su pripadale tijelu metonimijski prozvano idealiziranog tijela lutke (Derycke, 1999: 290). Nekoliko kolekcija (jesen/zima 1994. – 1995., proljeće/ljeto 1999.) sadržavale se nekoliko odjevnih komada koje su reproducirani iz kolekcije "Doll's Wardrobe" tj., odjeće za lutke, koja je naknadno proširena po ljudskim mjerama, tako da su disproporcije tih detalja vidljive u proširenju. Ovaj postupak rezultira ogromnim zatvaračima, predimenzioniranim uzorcima i ekstremno gustoj vuni. Na taj način Margiela prakticira modna pitanja o odnosu između sredstava i prezentacije, između realizma i stvarnog i stvarnosti i reprezentacije. Odjeća proizvedena za "Doll's Wardrobe" je u stvari vjerodostojno prevedena od lutkinih proporcija do ljudskih veličina, sa efektom proizvodnje preuveličavanja detalja. Izokrećući odnos između tijela i odjeće, i igrajući se sa idealiziranim tijelom, Margiela problematizira tradicionalne opreke između "subjekta" i "objekta", tijela i odjeće (Derycke, 1999: 291).



Slika 25. Martin Margiela, jakna bez rukava (prsluk) "tailor dummy", S/S 1997.

Moda, umjetnost i kritički osvrt na potrošačko društvo isprepleteni su i međusobno povezani u svojim opusima, koji propituju odnos prema vremenu kao i suvremenom pogledu na modu, obilježenu kao šaroliku napetost između prolaznosti i upornosti. Prakticirajući dekonstrukciju osim eksperimentiranja, provocira potrošačku kulturu u kojoj je proces proizvodnje znatno odvojen od potrošnje.

Dekonstrukcija i rekonstrukcija odjeće bila je *lajtmotiv* na Martin Margielinom repertoaru godinama. Takva osobnost pronalazi svoj najznačajniji izraz u “*Artisanal*“ kolekciji u kojoj odjeća ili “skromni“ materijali, poput plastike ili papira su prerađeni kako bi izradio novu odjeću i modne dodatke. Kolekcija može biti interpretirana kao Margielin odgovor na *haute couture* klasičnog modnog sustava. “*Artisanal*“ linija je proizvedena sa istim intenzivnim radom proizvodnje kao i *haute couture*. Pojam luksuz, međutim, ovdje označava semantički pomak; što znači da ne uključuje dragocjene materijale, nego označava količinu radnih sati proizvodnje svakog komada. Iznoseći preciznu količinu sati potrebnu za izradu, Margielina “*Artisanal*“ kolekcija razotkriva ljudski rad kao pravi izvor vrijednosti koji sadrži određena odjeća. Recikliranje, ipak, nije krajnji doseg Margieline mode, koji je čak bio uspoređen na neodgovarajući način, sa talijanskim *arte povera*, i smatran kao preteča eko mode.

Dvije haljine iz 40.-ih godina je razrezao i spojio zajedno u formu jedne asimetrične haljine. Haljini iz 1950.-ih razrezao je prednjicu te može biti nošena kao otvoreni dugi prsluk. Koktel haljina iz 1950.-ih točno je reproducirana kao suvremena odjeća. Originalna postava te iste haljine je fotografirana s unutrašnje strane, zatim tiskana na novi odjevni predmet.

Njegove revije bile su održavane u napuštenim gradskim prostorima kao što su parkirališta, skladišta i pustoši. Modeli su se kretali anonimno kroz gužvu, dva su se performansa istodobno odvijala, jedni crno odjeveni, drugi bijelo.

Margielovi odjevni predmeti ukazuju na implicitnu brigu materijalnih predmeta i krojačkih tehnika, stoga ti predmeti upućuju na nemogućnost jednostavne destrukcije ili anarhije. Primjer je izgled neobrađenih ili nedovršenih rubova orukavlja koji je ipak izrađen paradoksalno zračkom završnom obradom, što znači da će način njegove vrhunske izrade uvijek biti povezan sa prošlošću mode i krojačkim zanatima, koji jednostavno ne može biti iskorijenjen, kao što i za Derridu zapadnjačka filozofija ne može biti odbačena. Dakle, Margielov rad može se promatrati kao kritika modne nemogućnosti, protiv svoje vlastite retorike da bude “inovativan“, dok u isto vrijeme pokazuje svoju ovisnost o povijesti mode. Kada je Margielina odjeća doslovno izokrenuta prema van, uništena nedovršena odjeća, okvir koji je drži zajedno također je prikazan kao odjevni kostur. Otkrivanje tog kostura potvrđuje vezu tih odjevnih predmeta sa poviješću mode, ali u isto vrijeme omogućava izradu novo – stare moderne odjevne predmete.

5.2.3. “Živuća odjeća“ Martina Margiela

1997. godine u muzeju *Boijmans van Beuningen* u Rotterdamu Martin Margiela predstavio je osamnaest odjevnih predmeta premazanih bakterijama koje su u kratkom periodu razgradile odjevne objekte. Za ovu izložbu Margiela je surađivao sa mikrobiologičarima. Moda, umjetnost i znanost spojene su izrazito poetičan projekt (slika 26.).



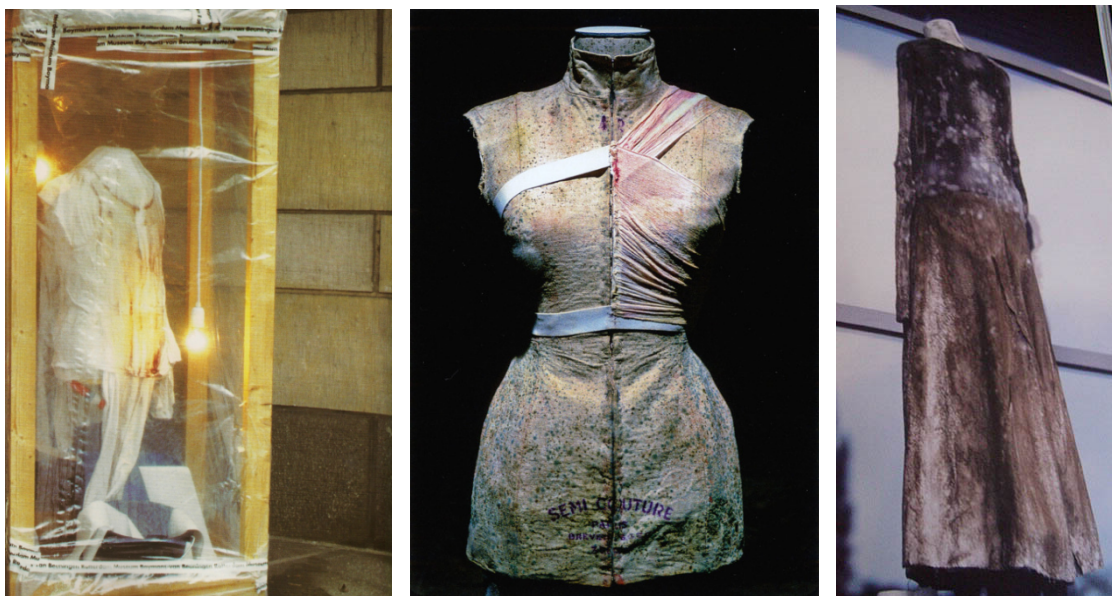
Slika 26. muzej *Boijmans van Beuningen*, Rotterdam 1997.godina

Prva samostalna izložba je bila važna retrospektiva Margielivog dosadašnjeg rada. Koristi i transformira rabljenu odjeću u sferu visoke mode. Margielovih osamnaest modela sadrži karakteristične materijale rekonstrukcije i reprodukcije.

Iako je izložba u Rotterdamu bila prva Margielina samostalna izložba u muzeju, sve njegove modne revije bile su nekonvencionalne te su više imale zajedničkog s umjetnošću. Njegov rad je više eksperimentalan i ruban. Margiela kao i Rei Kawakubo za *Comme des Garçons* uspjeli su raditi eksperimentalno i komercijalno u isto vrijeme.

Za ovu izložbu održanu u muzeju umjetnosti i dizajna Margiela odabire odjevni predmet iz svake od osamnaest kolekcija te ih premazuje rastućom zelenom plijesni, roza kvascem i žutim bakterijama. Nakon toga osamnaest odjevnih predmeta bivaju smješteni u toplom specijalno konstruiranom stakleniku od drveta i polietena, kako bi omogućio plijesni i bakterijama da rastu. Nakon toga staklenik ostaje u vrtu muzeja kao odbačena ljuska (slika 27.).

Naziv izložbe “*Devet*“ referira se na devet godina kroz koje je Margiela prezentirao osamnaest kolekcija; “*Četiri*“ se odnosi na četiri dana koliko je potrebno da bakterija naraste, i “*1615*“ cjelokupni sat izložbe. Izložba je bila smještena u “stakleni paviljon“. Osamnaest lutaka smještene su duž vanjskog staklenog zida poput melankoličnih duhova. Izložba se mogla pogledati samo iz unutrašnjosti muzeja, dok su lutke bile postavljene van. Odjeća je bila prikazana na standardnim *Stockmanovim* lutkama s nogama bez glave, te pored njih poznate Margieline čizme “*Tabi*“. Lutke su izazivale sablasnost, donijele su prošlost u sadašnjost isto kao što i muzej unosi eksterijer u interijer, što znači da voda izvana reflektira pokrete i uzorke na stropu. Zelenilo iz vrta je kontrapunkt anorganskoj unutrašnjosti; iza prozora stabla vihore na vjetru, a ispred su lutke sa odjećom obučene nježno i skladno. Mnogi stilovi su prisustvovali, poput napoleonskog stila, mornarska jakna, čizme do bedara, empire haljina itd. Odjeća je izgledala staro kao da je iskopana iz hrđavog sanduka, obješena na zraku, poprskana sa gljivicama i plijesni (slika 27.).



Slika 27. Muzej Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1997.

Dvije haljine iz 40-ih godina, rastavljene i sašivene u jednu haljinu, prsluk krojačke lutke i mnogi drugi odjevni predmeti, ponovno se pojavljuju, postavljene gazom i prekrivene uzorkom žutih bakterija. Lažna patina na staroj haljini u nekoliko dana doseže izgled i do pedeset godina stare odjeće. S tim Margiela mijenja pravila vremena; staro “raste“ preko noći (moljci), stvara nešto novo i moderno (dekonstruirane haljine) iz starih stvari.

Mnoge od Margielinih “sirovina“ su modno derutni: *second hand* (rabljeni) ili vojnički višak odjeće je robni oblik s najnižom vrijednosti u modnom sustavu. *Second hand* odijevanje je povijesno uvijek bilo vezano sa siromaštvom, niži ekonomski status. Trgovina rabljene odjeće odijevala je siromašne puno prije nego je postojala *ready to wear* industrija. Margiela, u jednom od svojih obrata daje novi život *second hand* odjeći i postavlja je na vrh hijerarhijskog prestiža. Pretvara je u nešto s najvišim statusom, ne samo u umjetničkom svijetu, u kojem je kulturni kapital sve, nego isto tako jednako i u modnom svijetu gdje ekonomski kapital nije zanemariv.

Moljci podrazumijevaju propadanje, razgradnju, zapuštenost, dezintegraciju, trulež, plijesan, otpad. Bakterije (na stranu penicilin i plavi sir) su povezane s bolesti i infekcijom. Tu je zatim Margielina živuća odjeća koja je rasla na Rotterdamskom suncu, smrtni i terminalni elementi.

Walter Benjamin tvrdi da moda pokušava poraziti smrt tako što je anorganska roba sama predmet ljudske želje. Odjeća oponaša organsku prirodu, dok ljudsko tijelo oponaša anorganski svijet. Fermetičan tempo modnih promjena je pokušaj da se odbije proces starenja i ostane u vremenu. U Margielinoj instalaciji za rotterdamsku izložbu, “manekenke“ ostaju iste tj. ne mijenjaju se, dok haljina sama za sebe (poput mode) je ona koja se ubrzano mijenja, raste, pretpostavlja vlastiti život (Evans, 1998: 91).

5.2.4. Issey Miyake, "Making Things"

Izložba Issey Miyakea u New Yorku u Ace galeriji desetogodišnji je rad dizajnera podijeljen u sedam grupa "Starburs", "Jumping", "Just before", "Laboratory", "Pleats Pleas", "A – POC", "A – POC millenium".



Slika 28. Issey Miyake, "Jumping", 1999.

Miyake je već eksperimentirao sa tradicionalnim japanskim materijalom u izradi *A-POC* kolekcije u sedamdesetim godinama. Dizajnirao je odjeću u kojoj je pokušao asimilirati tradiciju i kulturu iz cijelog svijeta početkom osamdesetih. Miyakove teme su oduvijek bile opozicije prošlosti i budućnosti, obrta i tehnologije, tradicije i avangarde, istoka i zapada, a njegov rad nadmašuje definicije i nastavlja postavljati temeljna pitanja o prirodi samog odijevanja. Miyakeov način promišljanja, te njegova tehnika daju nova značenja prevladavajućoj modnoj terminologiji biominimalizam, *high - tech*, senzualnost, luksuz, umjetnost ili tradicija. Iako je komercijalni dio globalne ekonomije, Miyake je modni sustav konstruirao oko različitih simboličkih izmjena i drukčijeg skupa semiotičke prakse.

Njegov je analitički pristup korištenja obrta, umjetnosti i tehnologije da bi oslobodio odjeću od nepotrebnog opterećenja od klase i statusa, konvencije, osiguravajući da ljepota, funkcionalnost i senzualnost ostaju. Miyake često u svojim radovima spaja istok i zapad, istražuje odnose tijela i odjeće kroz spoj kreativnosti, obrtništva i nove tehnologije.

Njegova metodologija leži u njegovoj potrazi za odgovorima, suvremenim zapadnim dilemama, u tradicionalnoj istočnjačkoj odjeći. Miyake je razvio svoju najfunkcionalniju modnu liniju *Pleats Pleas*, tradicionalnom japanskom tehnikom plisiranja *tatamu* (slika 28.).



Slika 29. Issey Miyake, "Just Before", 1999.

Pokušavajući pronaći novi odjevni predmet da pristaje individualnijim estetskim potrebama u području masovne proizvodnje odjeće izrađuje koncept "Just Before". U ovom slučaju tradicionalno pletenje mašine je računalno programirano da bi proizveli ponavljajući uzorak gusto pletene odjeće sa *cut-out* linijom ugrađene u tkaninu. Odjeća može biti izrezana na različite načine, čime omogućava da svaka žena sudjeluje u dizajniranju svog vlastitog odjavnog predmeta. "Just Before" instalacija na izložbi počinje sa ogromnom zavojnicom, mat crnom tkaninom koja se izmotava sa velikog kotača te transformira u serije različitih odjavnih predmeta na redom postavljene bezglave lutke (slika 29.).

U *A-POC - u (A Piece Of Cloth)* Miyake preispituje pitanje o porijeklu odjeće, odnosno ideje jednog komada tkanine da u potpunosti prekriva tijelo u pokretu. Ovaj dio izložbe sadrži dvije verzije *A-POC-a* nazvana "A-POC King and Queen" i "A-POC millenium". U "A-POC King and Queen" postavljen je poput šume dugi komad tkanine suspendiran sa stropa, te svaki komad sadrži kompletnu odjeću. Dok odjeća u "A-POC milleniumu" postaje jednako dio svog okoliša, kao što je i njen nosilac. Tkanina je uključila dio haljine, rukavice, torbe, cipele i jastuk (slike 30. i 31.).



Slika 30. Issey Miyake, "A-POC King and Queen", 1999.



Slika 31. Issey Miyake, "A-POC Millennium", 1999.

Dvoje ljudi relaksiraju se u "A-POC millenniumu" ležeći na podu popunjenim cvijećem, okrećući taj mali dio njujorškog SOHO-a u postmoderni *Eden* pomoću video animacije (slika 31.). *A-POC* koncept ne samo da omogućava nosiocu da konzumira masovno proizvedeni proizvod, isto tako omogućava različite izbore prisutne u uzorcima, bez uključenog šivanja. Dio izložbe nazvana "The Laboratory" prikazuje svaki *outfit* u tri faze, u originalnom materijalu, u procesu izrade i računalnoj animaciji, video slike i kao završeni kompletni odjevni predmet (slika 32.). Fokusirana je na prirodu manufakture i kreativnog procesa Miyakievog rada. Haljina nazvana *Colombe* izrađena 1991. iz jednog kvadratnog pletenog najlona monofilamenta, tkanina predstavlja komad odjeće napravljene po prvi put bez škara, igle ili niti, nakon Miyakieve "head-cut" (rezovi) i "press-stud" (kopčanje) tehnike.

Drugi razrađeni tehnološki postupci poput posebnih skupljanja, plisiranja, drapiranja i uvijanja, transformiraju odjeću u pokretnu skulpturu, ali je još uvijek savršeno nosiva odjeća (Bartelett, 2000: 227).



Slika 32. Issey Miyake, "The Laboratory", 1999.

6. LIKOVNA ANALIZA KOLEKCIJE "Order [dis] order"



Slika 33. dokumentirana fotografija iz Prvog svjetskog rata (varijacije gas maski)

U kolekciji "Order [dis] order" propitujem pojam funkcije u odnosu na tijelo i odjeću. Može li se **funkcija** oduzeti odjeći?

Ako uspijemo izdvojiti ili zanemariti funkciju, što se događa sa svrhom?

Kako bih dobila novi poredak vrijednosti, u opoziciju postavljam dvije suprotnosti, **funkciju i disfunkciju**. Novi se poredak metaforički odnosi na poremećaj društvenih i moralnih vrijednosti koje definiram kao "**preokrenute**" **vrijednosti**. U potrazi za identitetom i preokretanjem vrijednosti pokušavam zaštititi pojedinca od kontaminirajućih vanjskih utjecaja.

Početna ideja bila je pomaknuti određene točke tijela, odnosno odjeće u odnosu na njezine standardizirane pozicije. Kako bih to postigla, kao temelj, postavljam i analiziram pitanje funkcionalnosti. Spajajući ta dva oprečna pojma (funkciju/disfunkciju) u jednu cjelinu, referiram se na razdoblja u arhitekturi i u odijevanju u kojima je funkcionalnost postavljena kao glavni element pri izradi objekata i odjeće. Također, dotičem se i čistoće geometrijskih oblika ruskih konstruktivista, i funkcionalizma u Bauhausu, kao i Le Corbusierove krilatice: «Kuća je stroj za stanovanje.» pritom arhitektonske elemente **odnosi punih ploha i ventilacijske otvori** koristim kao temelj u oblikovanju vlastite kolekcije.



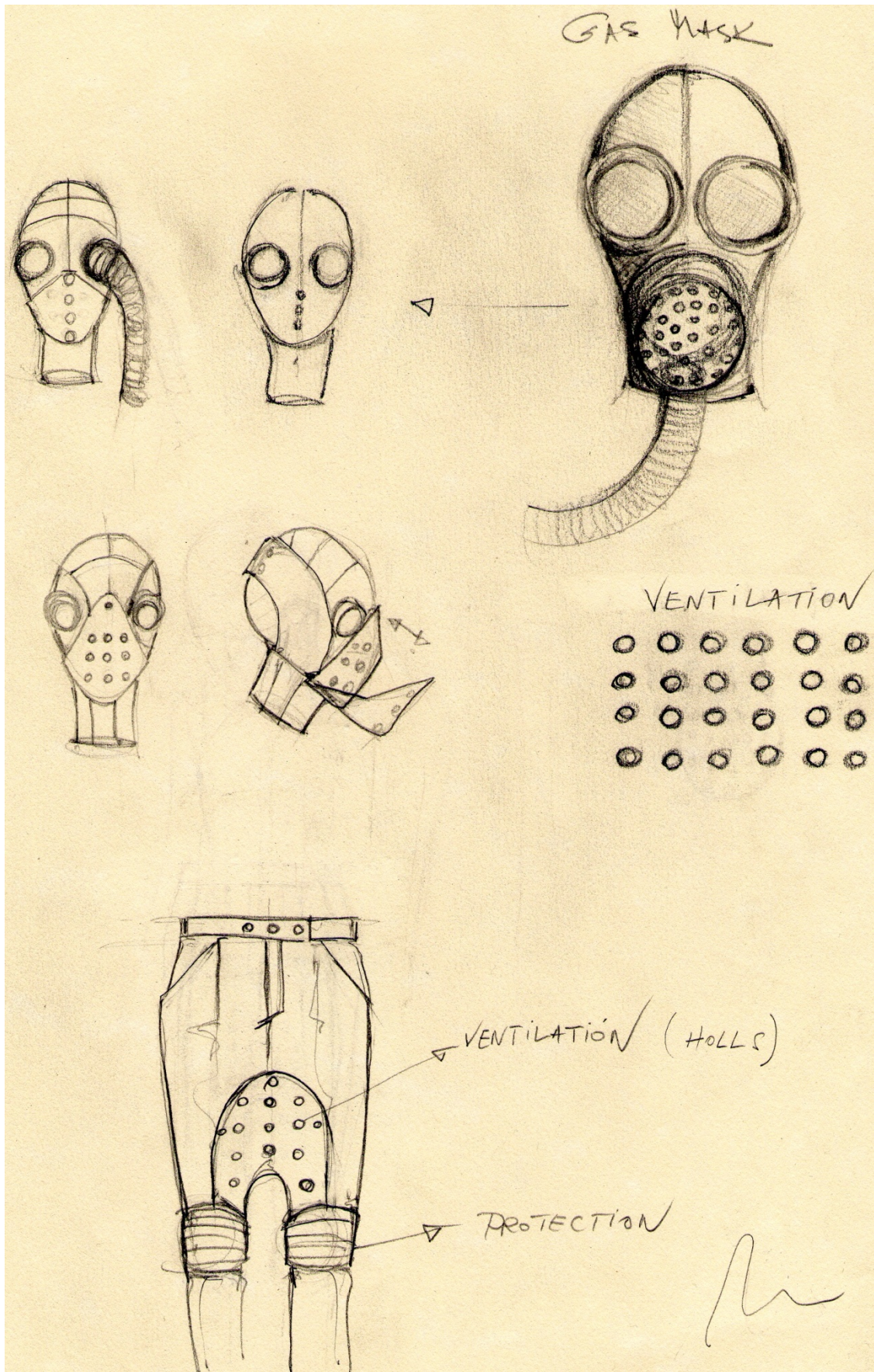
Slika 34. istraživanje ventilacije na zgradama i primjena na odjevnim predmetima

Drugo je važno polazište moga rada **uniforma i zaštitna odjeća**. Uniforma kao bazična i funkcionalna odjeća, prilagođena tijelu, nije pod utjecajem trenda i mode. Naprotiv, prikriva individualnost i naglašava povezanost i pripadnost nekoj skupini. Izdvajam glavne karakteristike, funkcionalnost, konstrukciju i zaštitu, te ih spajam i postavljam u odnos s **dekonstrukcijom**. Dislociranjem određenih elemenata u odjeći, propitujem vrijednost komocije. Koliko se određene točke mogu pomaknuti, a da pritom ne izgubimo apsolutnu neovisnost i funkcionalnost odjevnog predmeta.

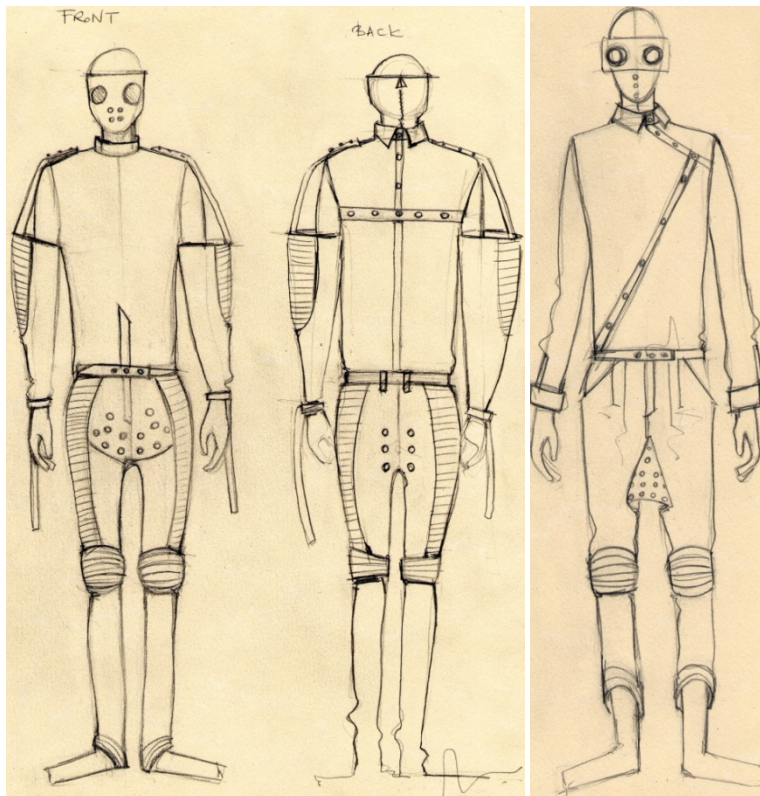
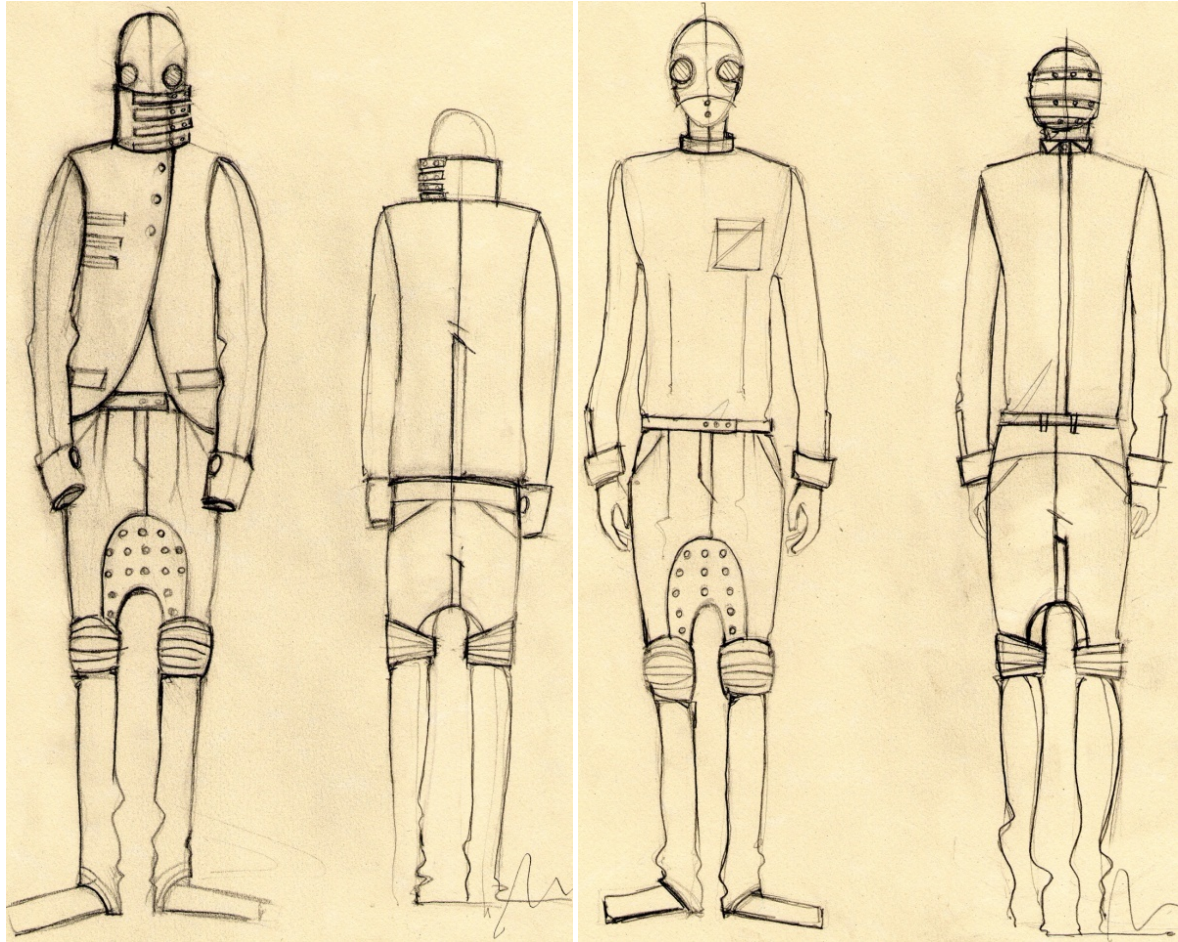


Slika 35. dokumentirane fotografije iz Prvog svjetskog rata

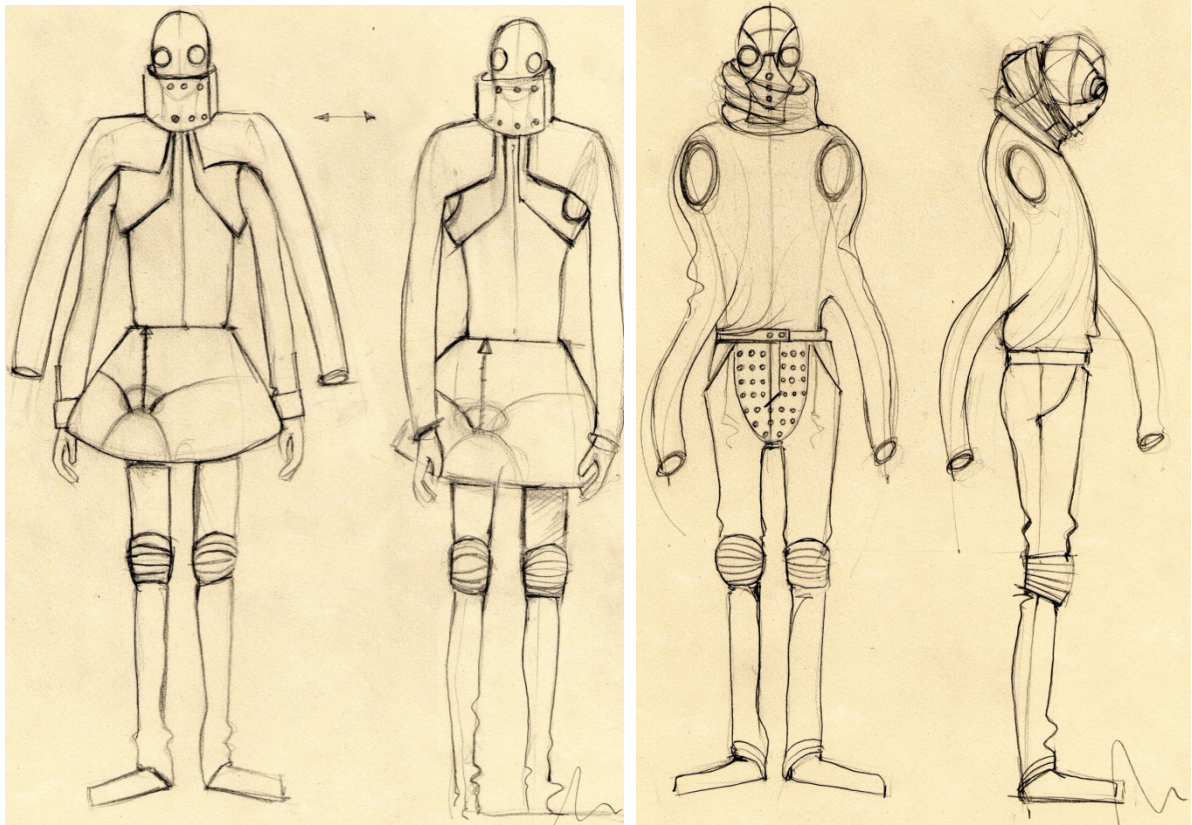
Izdvajam značajke i karakteristike uniforme iz ratnog razdoblja, kao i prateće zaštitne opreme poput gas maske, koja se nosila zbog ratnih uvjeta (slika 33. i 35.). Rastavljena, ponovljena, reinterpretirana, postavljena u nove odnose, gas maska daje nam nova značenja, ali i ruši određene ideje. Karakteristike, poput otvora za disanje (ventilaciju), zaštitu, te vrstu materijala, primjenjujem na odijevanje, eklektički spajam i provlačim kroz odjeću. Dajem joj novi smisao zaštitne i funkcionalne odjeće. Na određene dijelove postavljam doslovnu ventilaciju, kao i pojačane dijelove u svrhu zaštite (slika 34.). Na hlačama i kombinezonima izrađenima od impregniranih materijala, manipuliram funkcionalnošću sputavanjem i kontroliranjem mobilnosti tako što spuštam sjedalni šav. Odjeći sastavljenoj od funkcionalnih elemenata, rušim vrijednosti pomičući točke odjeće od tijela, potencirajući **sputanost i ograničenja** (disfunkciju). Donjim dijelovima odjeće suprotstavljam eleganciju gornjih dijelova odjeće, poput sofisticirane košulje. Košulja se suprotstavlja samoj sebi zbog svojih pomaknutih i izokrenutih dijelova. Kopčanje i kragna smješteni na stražnjem dijelu iziskuju ovisnost o drugima. Naznačena je sputanost i nepraktičnost pri odijevanju. Na odjevne predmete (kombinezon) postavljam vratni otvor na sredini leđa, deformaciju koja omogućava transformaciju prelaska iz jednog oblika u drugi. Također, u svrhu zaštite, kolekciju dopunjavam dodacima kao što su maske i duboke predimenzionirane rukavice (poput rukavica za varenje). Kolekcijom, koja je izrađena od monokromatskih paleta boja te sažeta od opozicija funkcije i disfunkcije, lokacije i dislokacije, upućujem na preokrenute vrijednosti u društvu i štitim izgubljenog pojedinca u današnjemu svijetu.



Slika 36. Skica istraživanja i razrade ideje



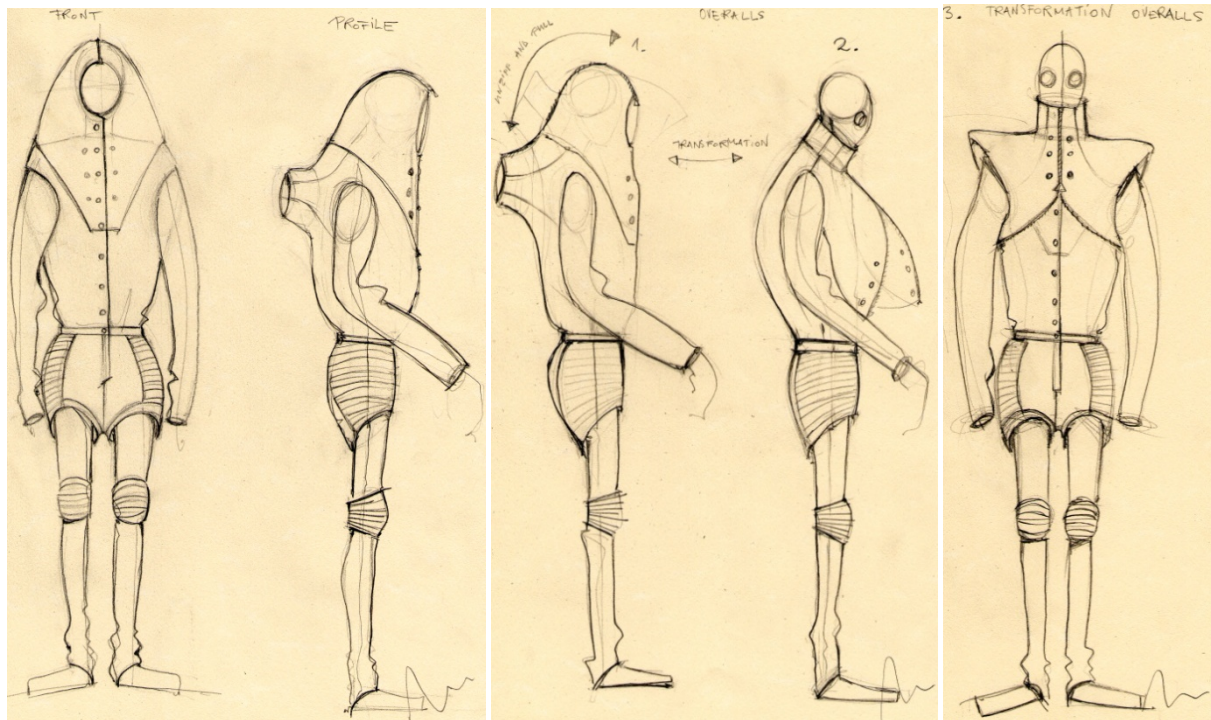
- funkcija/disfunkcija
- premještanje parametra odjeće
- spuštanje sjedalnog šava (sputanost)
- ventilacija na hlačama
- zaštitni pojačani (podstavljeni) dijelovi odjeće
- kopčanje i kragna smješteni na leđima košulje (nepraktičnost)
- maska (zaštita identiteta)
- predimenzionirane rukavice (zaštita)



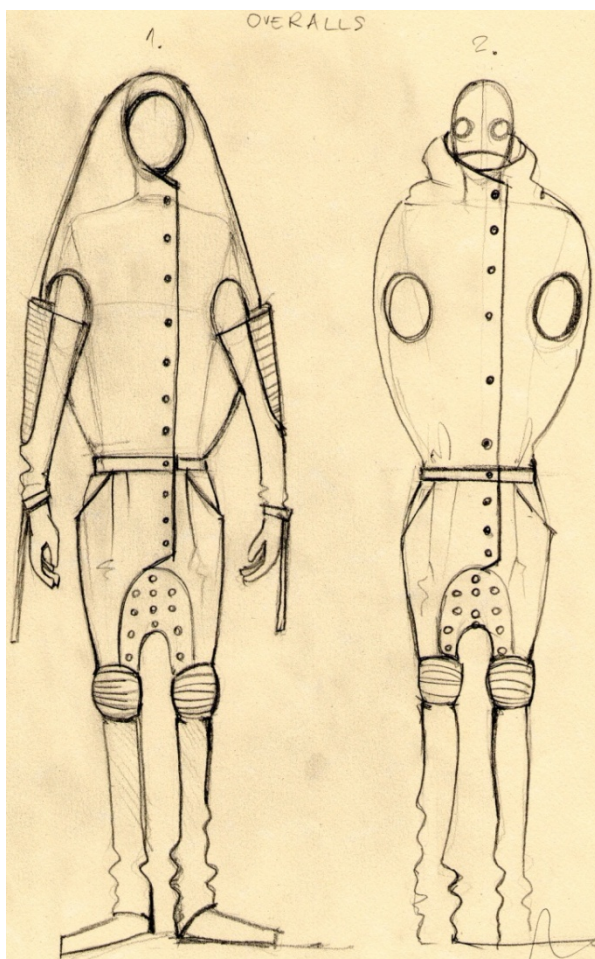
Slika 37. Skice modela 1, 2, 3, 4, 5, 6 odjevnih predmeta iz kolekcije „Order[dis]order“

Model na slici iznad lijevo izrađen je od impregniranog materijala (kratka jakna i suknja) i pamučnog popelina (košulja i hlače). Kratka jakna oblikovana je u dva sloja. Na donjem sloju su rukavni otvori, a iz ramenog šava proizlaze rukavi. Omogućeno je nošenje na dva načina. U slučaju nošenja rukava, otvori ispod služe za ventilaciju. Jakna ima i visoki ovratnik koji se proteže do ispod očiju te na taj način pruža zaštitu (identiteta). Suknja je konstruirana s disfunkcionalnim otvorom, tj. rupom u koju ulazi zatvarač. Hlače i košulja su izrađeni od opozicijskog finijeg materijala, koji smiruje cijelu kompoziciju odjevnih predmeta. Kopčanje na košulji je smješteno na leđima. Na hlačama u području koljena, oblikovano je pojačanje u svrhu zaštite (slika 37., model 5).

Na slici desno majica sa visokim ovratnikom (zaštita – “sklonište“) konstrukcijski je zarotirana u lijevo, te na taj način bočni šavovi prelaze na prednju i stražnju sredinu. Zbog tih konstrukcijskih pomaka u kroju, majica dobiva različite nabore u svim smjerovima. Rukavi su također dislocirani, spuštjeni i zarotirani u području struka, a na mjestu ruku oblikovani su otvori, što omogućava nošenje majice na više načina. Hlače imaju ventilaciju u području zdjelice te pojačanja na koljenima (slika 37., model 6).



Slika 38. skica modela 7, transformirajući kombinezon

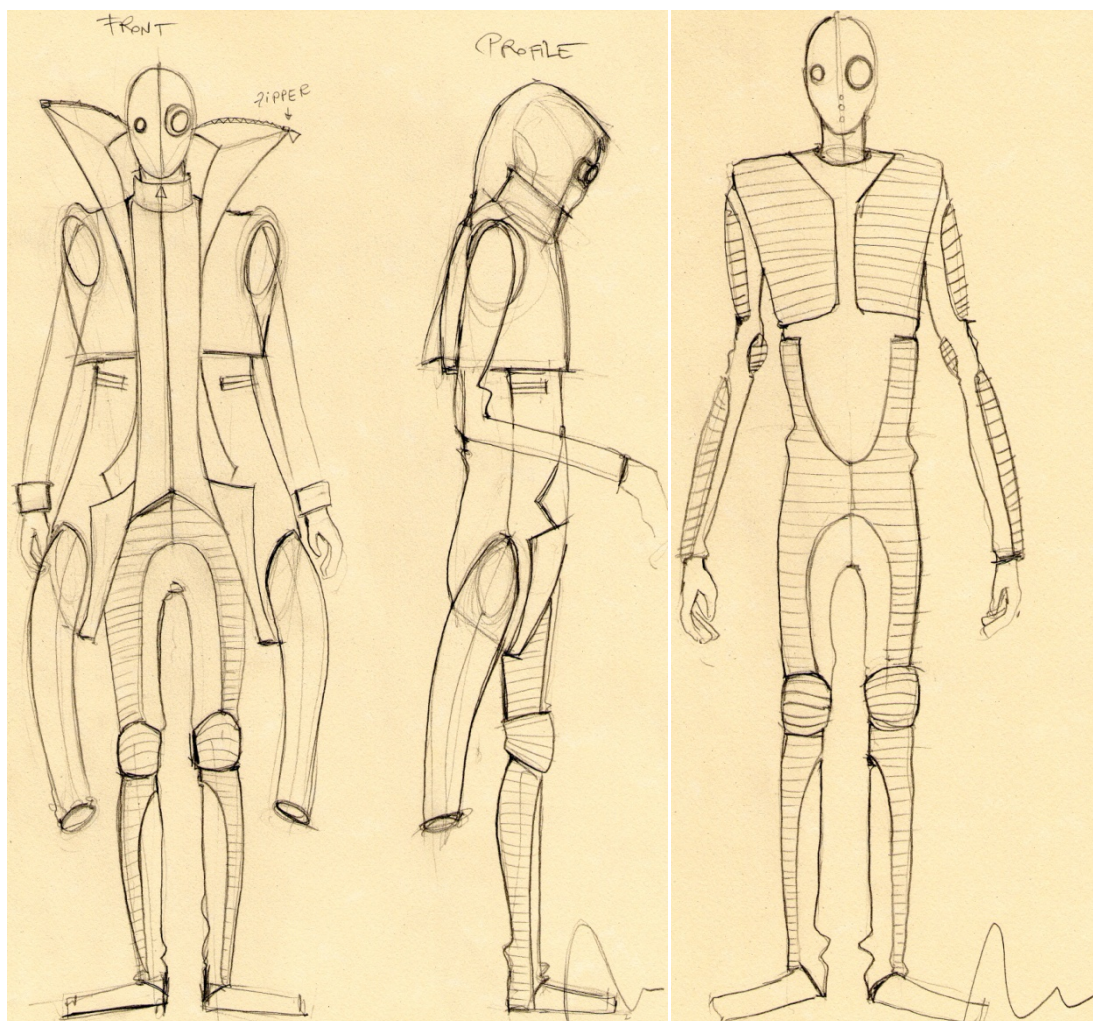


Slika 39. skica modela 8, kombinezon

Kombinezoni (slika 38.)

- Kombinezon (na gornjoj slici) izrađen od impregniranog materijala. Vratni otvor je dislociran na sredini leđa. Raskopčavanjem i povlačenjem prema naprijed omogućava transformaciju iz jednog oblika u drugi. U području bokova ima pojačanja u svrhu zaštite.

- Predimenzionirani kombinezon (slika 39.) ima spuštenu sjedalnu šavu (sputanost) te ventilaciju i zaštitu na koljenima. Otvori orukavlja su također pomaknuti od standardnih pozicija prema dolje i sredini prednjeg dijela. Gornji dio kombinezona je produljen do vrha glave i konstruiran je u kapuljaču (zaštita identiteta).



Slika 40. skica modela 9, dekonstruirani sako i kombinezon – zaštitna “nova” koža

Dekonstrukcija sako (slika 40.) konstruirana je od više slojeva i pomoću zatvarača omogućava različito nošenje i transformaciju iz jednog oblika u drugi. Sako je preokrenut, rukavi se nalaze naopako u području bokova. Rukavi na taj način prelaze u oblik nogavica, te provlačenjem tj. oblačenjem nogu, sako se pretvara u kombinezon. Reveri sako su također postavljeni naopačke. Ovaj odjevni premet može se nositi i kao sako, tako što se okrene u njegov prvobitni položaj. Visoki ovratnik zatvaranjem zatvarača prelazi u kapuljaču.

Drugi dio modela, kombinezon, tj. “nova” zaštitna koža u potpunosti je izrađena od pojačanih dijelova u svrhu zaštite. Na ovom posljednjem modelu može se vidjeti interakcija funkcije i disfunkcije, zaštite, koja je na kraju u svakodnevnom i urbanom životu disfunkcionalna. Na koncu kad se prenesu u stvarni život pojmovi i sama kolekcija dolazi do sukoba i oprečnosti elemenata i ideja koji sačinjavaju kolekciju.

6.1. Fotografije izrađenih odjevnih predmeta iz kolekcije “Order [dis] order“

Na sljedećim fotografijama prikazana je kolekcija “Order [dis] order“. Vizualne informacije koje interpretiraju postupokaliptičnu atmosferu i zaštićenu osobu vidljive su u sintezi i odnosu tijela, odjevnih predmeta i prostora. Autorica fotografija je Dragana Jelčić.





















7. KONSTRUIRANJE I MODELIRANJE DIO ODJEVNIH PREDMETA IZ KOLEKCIJE "ORDER [DIS] ORDER"

7.1. Konstrukcija temeljnog kroja košulje bez prsnog ušitka

Odjevna veličina: 38

Glavne tjelesne mjere

Tv Tjelesna visina = **168 cm**

Og Opseg grudi = **88 cm**

Os Opseg struka = **70 cm**

Ob Opseg bokova = **94 cm**

Konstruktivske mjere

Do Dubina orukavlja = **21.3 cm** $1/10 Og + 10.5$ + dodatak 2 do 3 cm

DI Duljina leđa = **41 cm** $1/4 Tv - 1 cm$

Vb Visina bokova = **63 cm** $3/8 Tv$

Dk Duljina kroja = **68 cm** $Vb + 5 cm$

Švi Širina vratnog izreza = **6.4 cm** $1/20 Og + 2 cm$

Vpd Visina prednjeg dijela = **44.9 cm** $DI + 1/20 Og - 0.5 cm$

Šl Širina leđa = **18 cm** $1/8 Og + 5.5 cm$ + dodatak 1.5 do 2 cm

Šo Širina orukavlja = **12 cm** $1/8 Og - 1.5 cm$ + dodatak 2.5 do 3.5 cm

Šg Širina grudi = **19.5 cm** $1/4 Og - 4 cm$ + dodatak 1.5 do 2 cm

Šl + Šo + Šg = **49.5 cm** = $1/2 Og$ + dodatak 5.5 do 7.5 cm

$1/2 Og$ = **- 44 cm**

Udobnost nošenja na $1/2$ kroja = **5.5 cm**

Konstrukcija temeljnog kroja prednjeg i stražnjeg dijela košulje (slika 41.)

1 je početna točka, povući okomitu crtu.

Iz točke **1** mjeriti: dubinu orukavlja (**2**), duljinu leđa (**3**), visinu bokova (**4**), duljinu kroja (**5**).

Zatim iz točke **1** povući kratku vodoravnu crtu lijevo, a iz točaka **2, 3, 4, 5** dulje vodoravne crte lijevo.

4 do **6** mjeriti 2 cm. Točke **1** i **6** međusobno spojiti i produljiti crtu do duljine kroja, da bi se dobila stražnja sredina. Označiti točke **7, 8** i **9**. Iz točke **7**, pod pravim kutom na crtu stražnje sredine, nacrtati crtu duljine stražnjeg dijela.

9 do **10** mjeriti širinu leđa. Iz točke **10** povući okomitu crtu prema gore do vodoravne crte iz točke **1**. Označiti točku **11**.

10 do **12** mjeriti $2/3$ širine orukavlja. Povući okomitu crtu do visine bokova. Ostaviti razmak između točaka **12** i **13**, **5** do **10** cm. Za odvajanje stražnjeg od prednjeg dijela. Povući okomitu crtu.

13 do **14** mjeriti $1/3$ širine orukavlja.

14 do **15** mjeriti širinu grudi. Provjeriti dužinu **9** do **12** i **13** do **15**, što ukupno treba iznositi jednu polovinu Og + dodatak za udobnost nošenja. Iz točke **15** nacrtati okomitu crtu prednje sredine, od točke **14** nacrtati okomitu crtu gore. Označiti točke **16, 17** i **18**.

16 do **19** mjeriti visinu prednjeg dijela. Iz točke **19** povući vodoravnu crtu desno.

1 do **20** mjeriti širinu vratnog izreza. Povući kratku okomitu crtu.

20 do **21** mjeriti 2 cm. Nacrtati okruglinu vratnog izreza od točke **1** do **21**.

Od **11** do **22** mjeriti 1 do 1.5 cm. Spojiti točke **21** i **22** i produljiti crtu lijevo.

22 do **23** mjeriti 3 do 4 cm za širinu ramena.

24 je $1/2$ visine ramena stražnjeg dijela (**10** do **22**). Povući kratku vodoravnu crtu lijevo.

25 je $1/2$ duljine **10** do **24**. Povući kratku vodoravnu crtu lijevo.

25 do **26** mjeriti 2 cm (točka sastava rukava stražnjeg dijela-SSR).

24 do **27** mjeriti 1.5 cm. Oblikovati orukavlje stražnjeg dijela.

19 do **28** mjeriti širinu vratnog izreza + 0.5 cm

19 do **29** mjeriti širinu vratnog izreza + 1.5 do 2 cm. Točku **19** spojiti s točkom **14**.

19 do **30** mjeriti širinu vratnog izreza + 0.7 do 1 cm. Oblikovati okruglinu vratnog izreza prednjeg dijela (**28, 30, 29**).

14 do **31** mjeriti dužinu **10** do **22** + 0 do 1 cm. Iz točke **31** izvući šestarom kratak luk desno sa središtem u točki **14**.

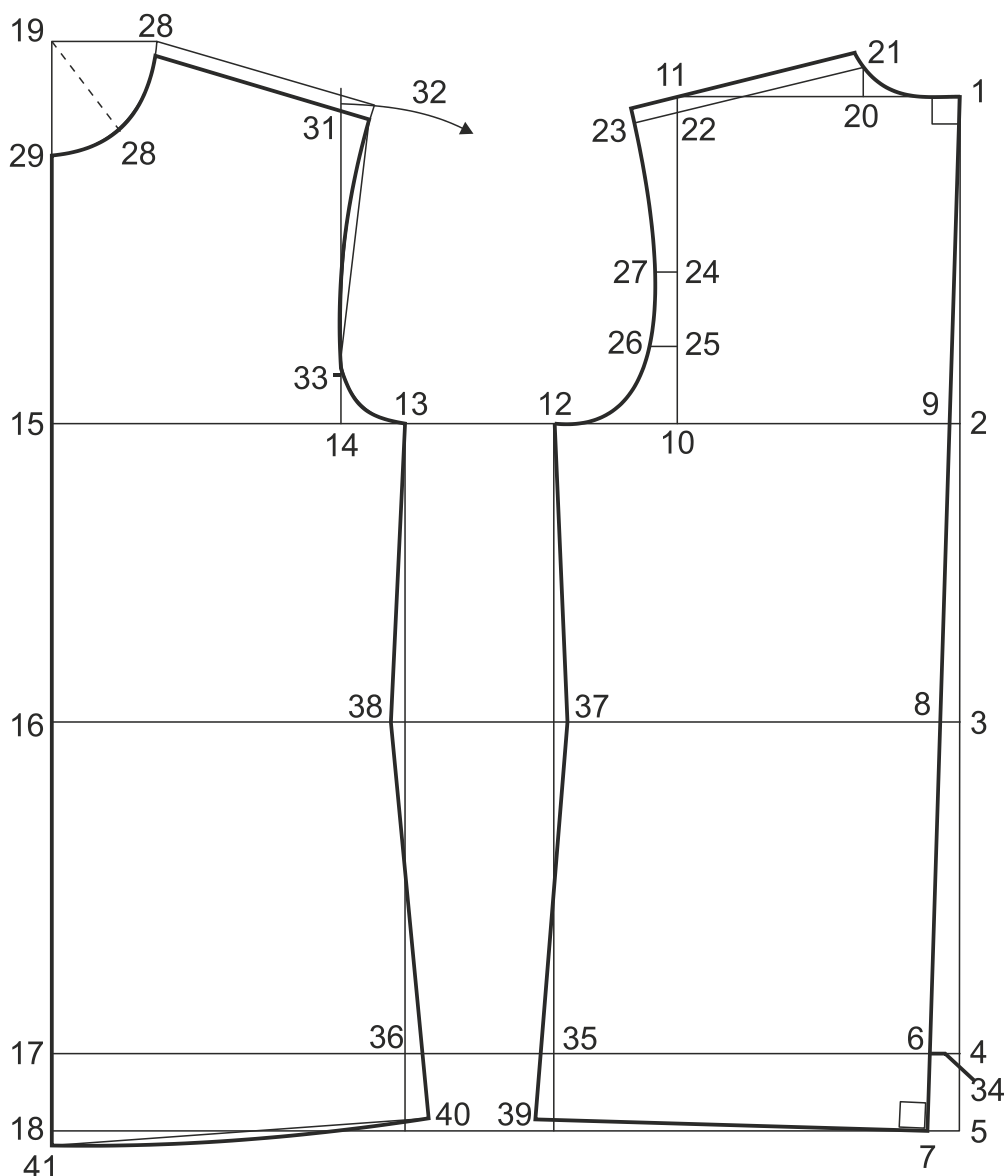
28 do **32** mjeriti dužinu **21** do **23** - 0 do 0.5 cm (širina ramena stražnjeg dijela). Spojiti točke **28** i **32**.

14 do **33** mjeriti $\frac{1}{4}$ širine orukavlja (PSR).

17 do **34** mjeriti $\frac{1}{2}$ Ob + 3 do 4 cm, bez međuprostora koji odvaja prednji od stražnjeg dijela. Dužina 6 do 34 ("manjak") predstavlja nedostatak širine u području bokova. U visini bokova označiti točke **35** i **36** te kod svake proširiti kraj za $\frac{1}{2}$ iznosa 6 do 34. U struku stražnjeg i prednjeg dijela označiti točke **37** i **38** i po želji kraj strukirati, 0 do 1 cm. Oblikovati bočne šavove prednjeg i stražnjeg dijela i označiti točku **39**.

38 do **40** mjeriti isti iznos kao i 37 do 39.

18 do **41** mjeriti 0,5 do 1 cm. Oblikovati duljinu prednjeg dijela. Za premještanje ramenog šava prema naprijed, mjeriti 1 cm. Na prednjem dijelu prema dolje izvući usporednu crtu. Isti iznos koji je oduzet na prednjem dijelu treba dodati na stražnji, produljiti crtu vratnog izreza i orukavlja (Ujević, Rogale, Hrastinski, 2000: 132 – 133).



Slika 41. temeljni kraj košulje bez prsnog ušitka

Konstrukcija rukava za košulju bez prsnog ušitka (slika 42.)

Mjere za konstrukciju rukava

Vri	Visina rukavnog izreza	=	41 cm	Izmjereno na kroju
Oor	Opseg orukavlja	=	47.5 cm	Izmjereno na kroju
Dr	Duljina rukava	=	60 cm	$3/8 Tv - 3 \text{ cm}$
Vro	Visina rukavne okrugline	=	13.6 cm	$1/3 Vri$
Kšr	kosa širina rukava	=	23.7 cm	$1/2 Oor$

1 je početna točka, povući okomitu crtu.

1 do **2** mjeriti visinu rukavne okrugline.

1 do **3** mjeriti duljinu rukava – $1/2$ širine orukvice (ovdje 4 cm). Iz točaka **2** i **3** nacrtati vodoravne crte. **1** do **4** i **1** do **5** mjeriti kosu širinu rukava. Spojiti točku **1** s točkama **4** i **5**. Duljine **1** do **4** i **1** do **5** podijeliti na četvrtine i označiti točke **6**, **7**, **8**, **9**, **10** i **11**. Iz svake novonastale točke povući kratke okomite crte (na kosine **1**, **5** i **1**, **4**).

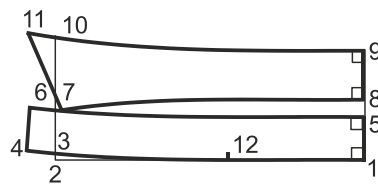
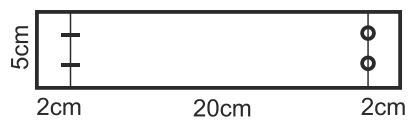
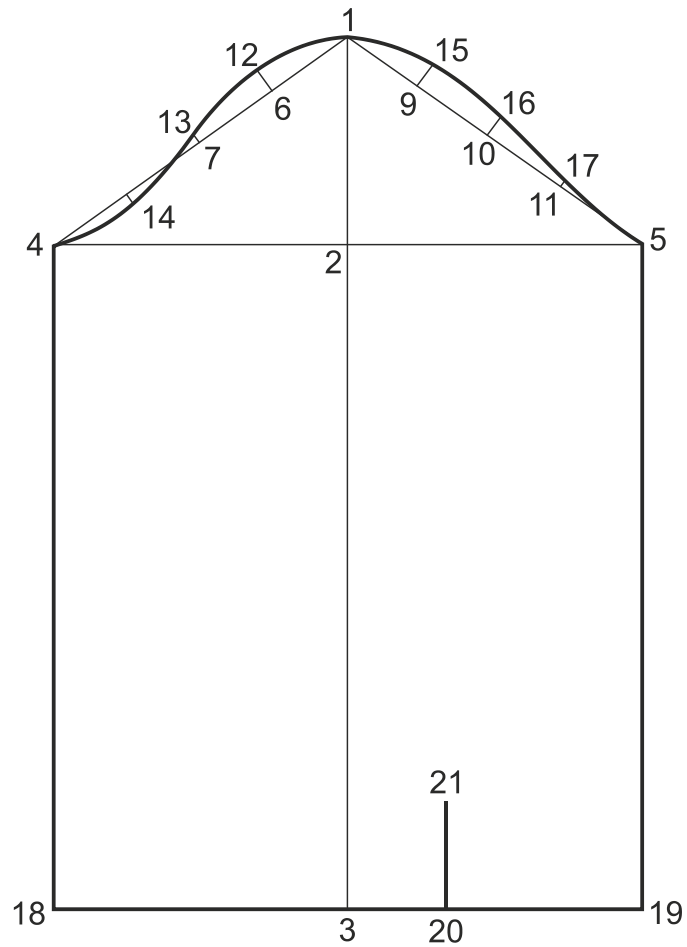
6 do **12** mjeriti 1.5 cm. **7** do **13** mjeriti 0.7 cm. **8** do **14** mjeriti 0.8 cm. **9** do **15** mjeriti 1.7 cm. **10** do **16** mjeriti 1.3 cm. **11** do **17** mjeriti 0.3 cm. Oblikovati rukavnu okruglinu pomoću nacrtanih točaka.

19 do **20** mjeriti $1/3$ dužine **18** do **19**. Iz točke **20** povući kratku okomitu crtu.

20 do **21** mjeriti cca 6 cm za duljinu rasporka (Ujević, Rogale, Hrastinski, 2000: 133).

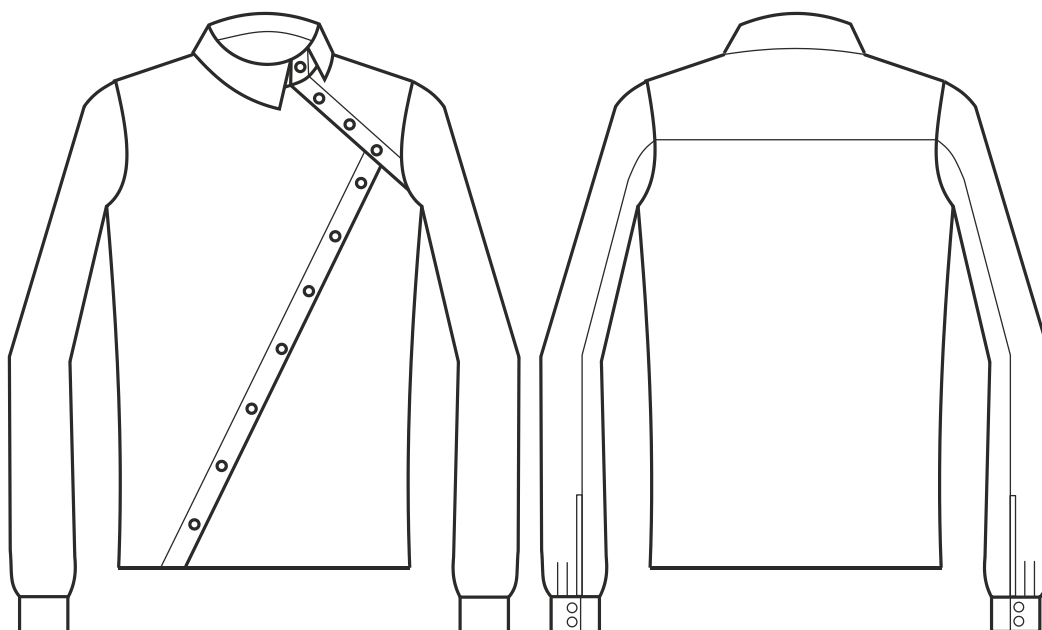
Konstrukcija ovratnika iz dva dijela (slika 45.)

1 je početna točka, povući vodoravnu i okomitu crtu. **1** do **2** mjeriti izmjereni vratni izrez stražnjeg i prednjeg dijela bez dodataka za kopčanje. Povući okomitu crtu. **2** do **3** mjeriti 0,5cm. **2** do **3** mjeriti 0,5 cm. Oblikovati krivuljom donji rub ovratnika koji se ušiva u vratni izrez i produljiti krivulju lijevo od točke **3**. **3** do **4** mjeriti širinu dodatka za kopčanje (2cm). Oblikovati krivuljom donji rub ovratnika koji se ušiva u vratni izrez. Povući crtu pod pravim kutom na upravo nacrtani početak krivulje i točku **4**. **1** do **5** i **3** do **6** mjeriti 3 do 3,5 cm za širinu stajaćeg dijela ovratnika. Oblikovati usporednom krivuljom s donjim rubom gornji rub stajaćeg dijela ovratnika. **6** do **7** mjeriti 0,5 cm. **5** do **8** mjeriti 1 do 2 cm. Spojiti krivulje **7** i **8**. **8** do **9** mjeriti 3,5 do 4,5 cm širinu preklapajućeg dijela ovratnika. **6** do **10** mjeriti cca 5 do 6 cm. Povući vodoravnu crtu lijevo iz točke **10**. **10** do **11** mjeriti 2 cm. Oblikovati gornji rub ovratnika. **1** do **12** mjeriti vratni izrez stražnjeg dijela, za označavanje ureza na ramenom šavu (Ujević, Rogale, Hrastinski, 2000: 112).



Slika 42. temeljni kroj rukava, orukvice i ovratnika iz dva dijela za košulju bez prsnog ušitka

Modeliranje modela ženske košulje

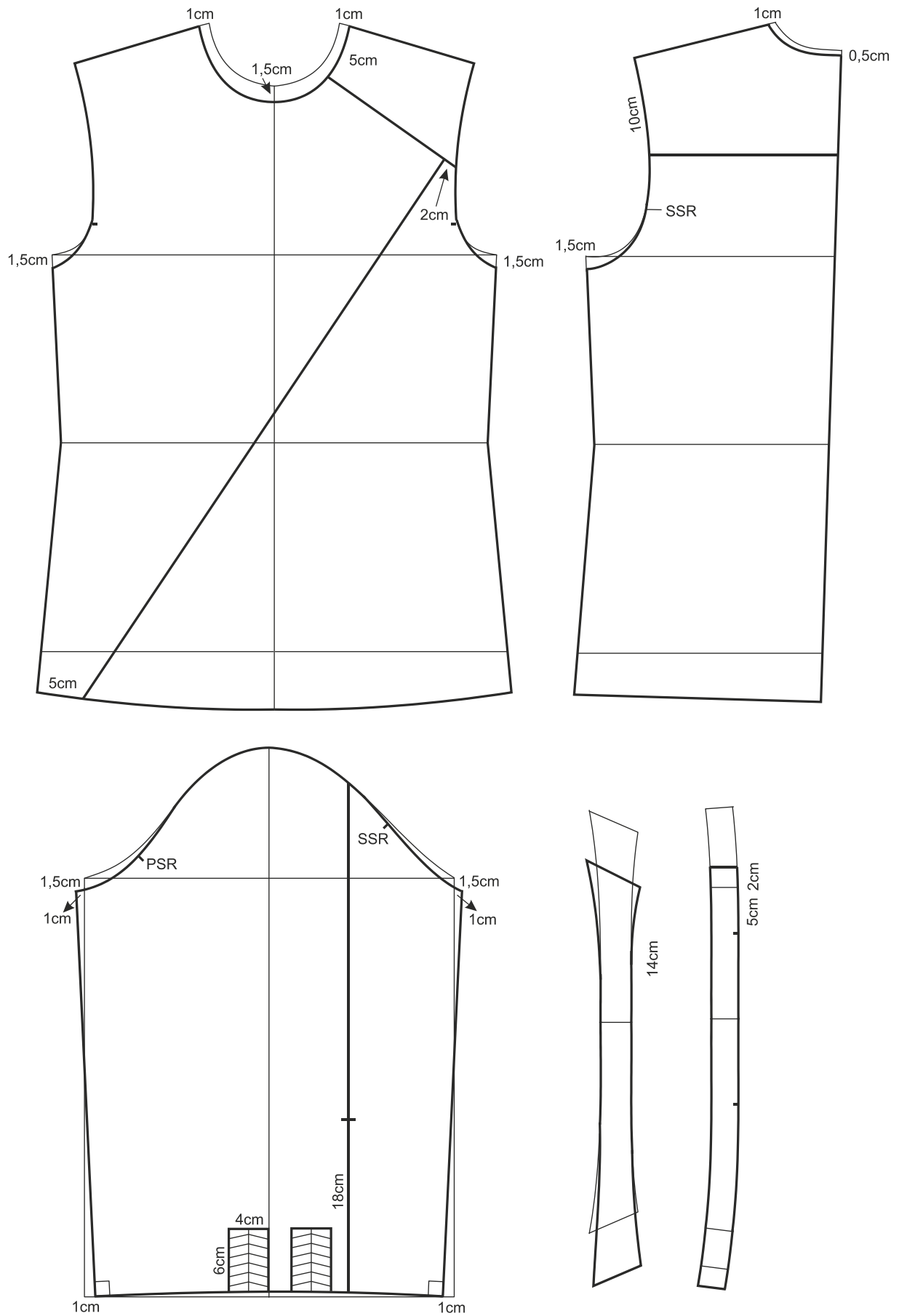


Slika 43. skica modela ženske košulje iz kolekcije „Order [dis] order“

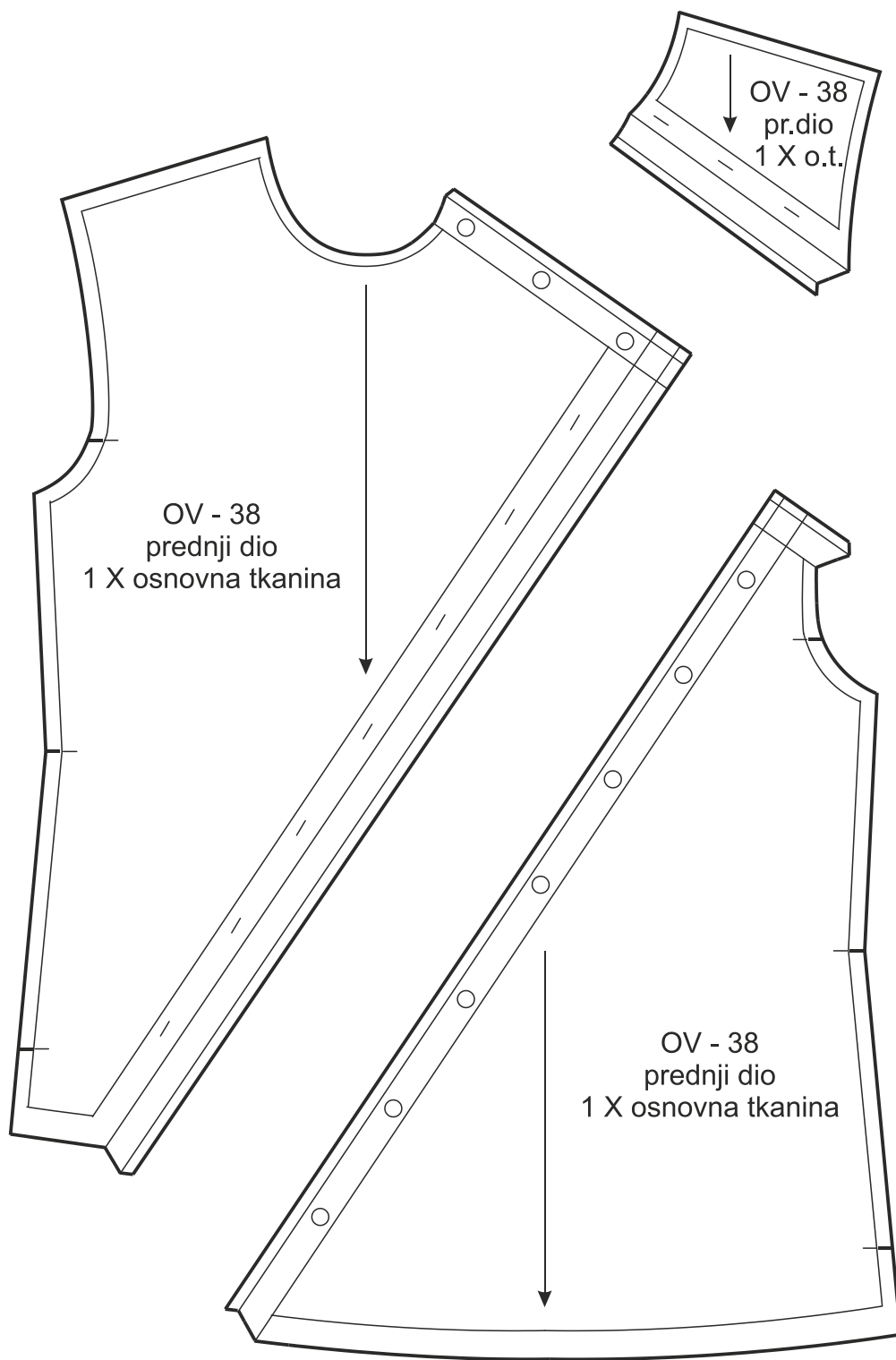
Košulja je asimetrična i ima pomaknuti ovratnik od prednje sredine prema lijevoj strani vrata. Kopčanje na ovratniku je spuštено za 5 cm od ramenog šava. Nalazi se cca na polovici ramenog šava i prednje sredine. Košulja se kopča asimetrično te ima dva dijela. Prvi dio kopčanja spaja ovratnik sa lijevim rukavom. Sadrži 4 gumba i 4 rupice za kopčanje, od kojih je 1 gumb i rupica za kopčanje na stajaćem dijelu ovratnika. Drugi dio kopčanja se nastavlja na kopčanje koji spaja rukav i ovratnik. Pomaknut je 2 cm od rukava prema kragi, spušta se dijagonalno dužinom košulje, do desnog bočnog šava (pomaknut 5 cm s desna na lijevo). Drugi dio kopčanja sadrži 7 gumba i 7 rupica za kopčanje.

Stražnji dio sastoji se iz dva dijela, donjeg i oplećnice širine 10 cm. Stražnji dijelovi nemaju središnjeg šava.

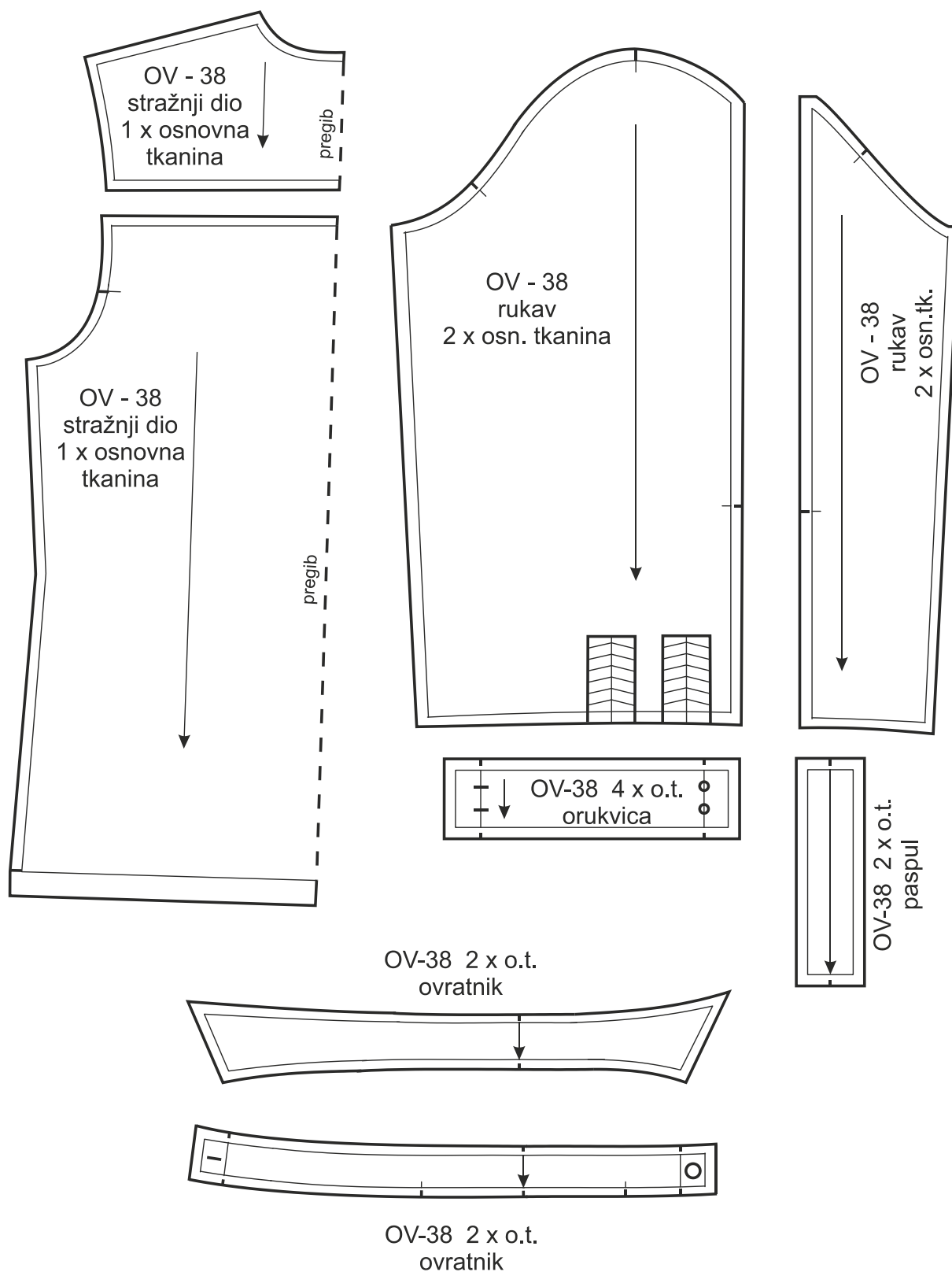
Rukavi su iz dva dijela. Stražnji dio rukava je rezan na 10 cm, kako bi se nastavio na šav oplećnice na stražnjem dijelu. Rukav na duljini ima rasporak, te dvije falde dubine 4 cm. Orukvica je širine 5 cm te ima 2 gumba i 2 rupice za kopčanje. Ovratnik se sastoji od dva gornja i dva donja dijela (slika 43.).



Slika 44. modeliranje prednjeg i stražnjeg dijela košulje, rukava i ovratnika



Slika 45. krojni dijelovi prednjeg dijela modela ženske košulje sa dodanim šavovima



Slika 46. krojni dijelovi stražnjeg dijela košulje, rukava i ovratnika sa dodanim šavovima

7.2. Konstrukcija ženskih hlača s naborima

Oznaka veličine: 38 cm

Glavne tjelesne mjere

Tv Tjelesna visina = **168 cm**

Os Opseg struka = **70 cm**

Ob Opseg bokova = **94 cm**

Konstruktivske mjere

Dh Duljina hlača = **106.0 cm** $5/8 Tv + 1 \text{ cm}$

Ds Dubina sjedala = **24.0 cm** $1/4 Ob + 2 \text{ cm}$

Dk Duljina koraka = **82.0 cm** $Dh - Ds$

Pšh Prednja širina hlača = **25.5 cm** $1/4 Ob + 2 \text{ do } 3 \text{ cm}$

Sšh Stražnja širina hlača = **24.5 cm** $1/4 Ob + 1 \text{ do } 2 \text{ cm}$

On Opseg nogavice = **41.0 cm**

Konstrukcija temeljnog kroja prednjeg dijela ženskih hlača s naborima (slika 47.)

1 je početna točka, povući okomitu crtu iz točke **1**, te mjeriti dubinu sjedala (**2**) i duljinu hlača (**3**).

3 do **4** je $1/2$ duljine koraka (**2** do **3**) + **7 cm**.

2 do **5** mjeriti $1/20 Ob + 3 \text{ cm}$. Iz točaka **1**, **2**, **3**, **4** i **5** povući vodoravne crte desno.

Vodoravna crta iz točke **1** predstavlja mjesto struka na tijelu, a crta iz točke **2** visinu sjedala.

Duljina hlača označena je crtom iz točke **3**, a visina koljena crtom iz točke **4**. Crta iz točke **5** nalazi se na tijelu u visini bokova.

5 do **6** mjeriti **Pšh**.

6 do **7** mjeriti $1/20 Ob + 1 \text{ cm}$.

8 je $1/2$ dužine **5** do **7**. Iz točke **8** povući okomitu crtu iz struka do duljine hlača, a iz točke **6** od struka do dubine sjedala.

Označiti točke **9**, **10**, **11** i **12**. Crta **9**, **8**, **11** i **12** označava sredinu prednjeg i stražnjeg dijela hlača.

12 do **13** i **12** do **14** mjeriti $1/4 On - 1 \text{ cm}$. Spojiti točke **13** i **5**, u visini koljena označiti točku **15**.

15 do **16** mjeriti **0** do **1 cm** ovisno o željenom opsegu nogavice, hlača u koljenu.

1 do **17** prenijeti izmjerenu duljinu **11** do **16**. Spojiti točke **13** i **16**, **14** i **17**, **16** i **5** i **17** i **7**. Označiti točku **18**.

10 do **19** mjeriti **1 cm**. **6** do **20** mjeriti **0,5 cm**. Spojiti točke **20** i **19**, produljiti crtu **2** do **3 cm** u tom smjeru ravno, a onda krivuljom do točke **18**. Od točke **18** produljiti krivulju za **0,5 cm** do točke **21**. Oblikovati šav u koraku (**17** do **21**).

19 do **22** mjeriti $1/4 Os + 6 \text{ cm}$.

22 do **23** mjeriti **0,7 cm** okomito. Spojiti točke **5** i **23** krivuljom za oblikovanje bočnog šava prednjeg dijela hlača. Oblikovati struk prednjeg dijela hlača spajanjem točaka **23** i **9** krivuljom. Krivulju treba produljiti do točke **19** odnosno **2** do **3 mm** iznad nje.

Konstrukcija temeljnog kroja stražnjeg dijela ženskih hlača s naborima

13 do **24** i **14** do **25** mjeriti **2 cm**.

17 do **26** i **16** do **27** mjeriti **2 cm**. Spojiti točke **24** i **27** i **25** i **26**.

2 do **28** mjeriti **3 cm**.

8 do **29** mjeriti **1** do **2 cm**.

29 do **30** mjeriti $1/20 Ob$. Spojiti točke **28** i **30**. Nacrtati pravi kut **28**, **30** i **35**. Produljiti crtu iz točke **35** lijevo.

31 do **32** mjeriti **Sšh**. **Sšh** treba mjeriti pod pravim kutom na crtu **30**, **35**. Izmjerena **Sšh** mora dodirnuti vodoravnu crtu visine bokova produljenu iz točke **5** lijevo.

29 do **33** prenijeti izmjerenu duljinu **29** do **32**. Spojiti točke **26** i **33** i **27** i **32**. Produljiti crtu **27** do **32** dok se ne spoji s istom produljenom crtom iz točke **1** lijevo. Gdje se spoje te dvije crte označiti točku **34**.

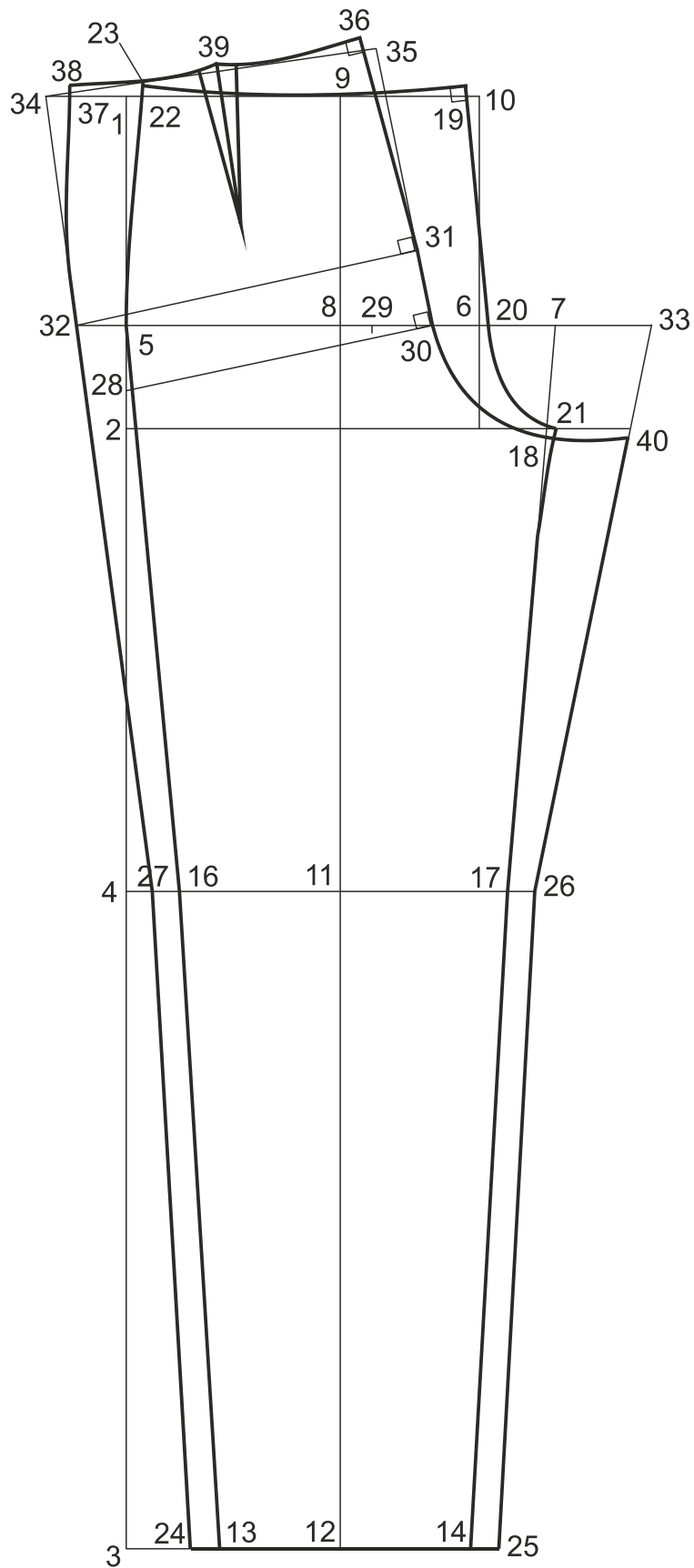
11 do **35** prenijeti izmjerenu udaljenost **11** do **34** – **0** do **1 cm**. Visina sjedalnog šava (**35**) određuje se tako da se izmjerena duljina od sredine stražnjeg dijela hlača u koljenu (**11**) do točke **34** prenese na crtu **30**, **31** i dalje do točke **35**, smanjenu za **0** do **1 cm**. Spojiti točke **34** i **35**.

35 do **36** mjeriti **1 cm**.

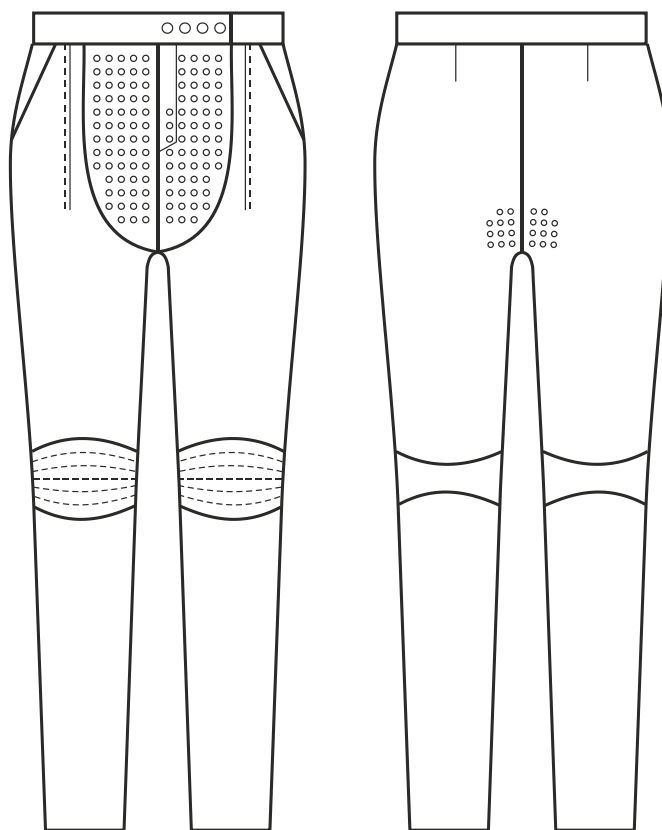
36 do **37** mjeriti $1/4 Os + 4 \text{ cm}$. Na prednjem dijelu hlača u struku (**19** do **23**) mjereno je $1/4 Os + 6 \text{ cm}$ što ukupno sa stražnjim dijelom iznosi $1/2 Os + 10 \text{ cm}$. Prednji i stražnji dio hlača predstavljaju $1/2$ kroja hlača, tj. treba ih krojiti dvostruko za cijele hlače. Dakle struk bi u ovom primjeru bio preširok za **10 cm** na $1/2$ kroja. Tih **10 cm** utrošeno je za nabore na prednjem dijelu i za ušitak na stražnjem dijelu hlača. Oblikovati konturu bočnog šava od koljena (**27**) do struka (**37**).

27 do **38** prenijeti izmjereni iznos 16 do 23 s prednjeg dijela hlača. Na taj način se izjednače duljine bočnih šavova prednjeg i stražnjeg dijela hlača.

39 je $\frac{1}{2}$ dužine 36 do 37. Iz točke 39 okomica dolje na crtu 34, 36. Nacrtati ušitak duljine 11 do 13 cm i širine 3 cm ukupno. 26 do **40** prenijeti izmjerenu duljinu 17 do 21 s prednjeg dijela hlača. Oblikovati dio šava u koraku i sjedavni šav (36, 31, 30, 40). Tako se izjednače duljine šavova u koraku prednjeg i stražnjeg dijela hlača (Ujević, Rogale, Hrastinski, 2000: 98 - 99).



Slika 47. konstrukcija temeljnog kroja ženskih hlača s naborima

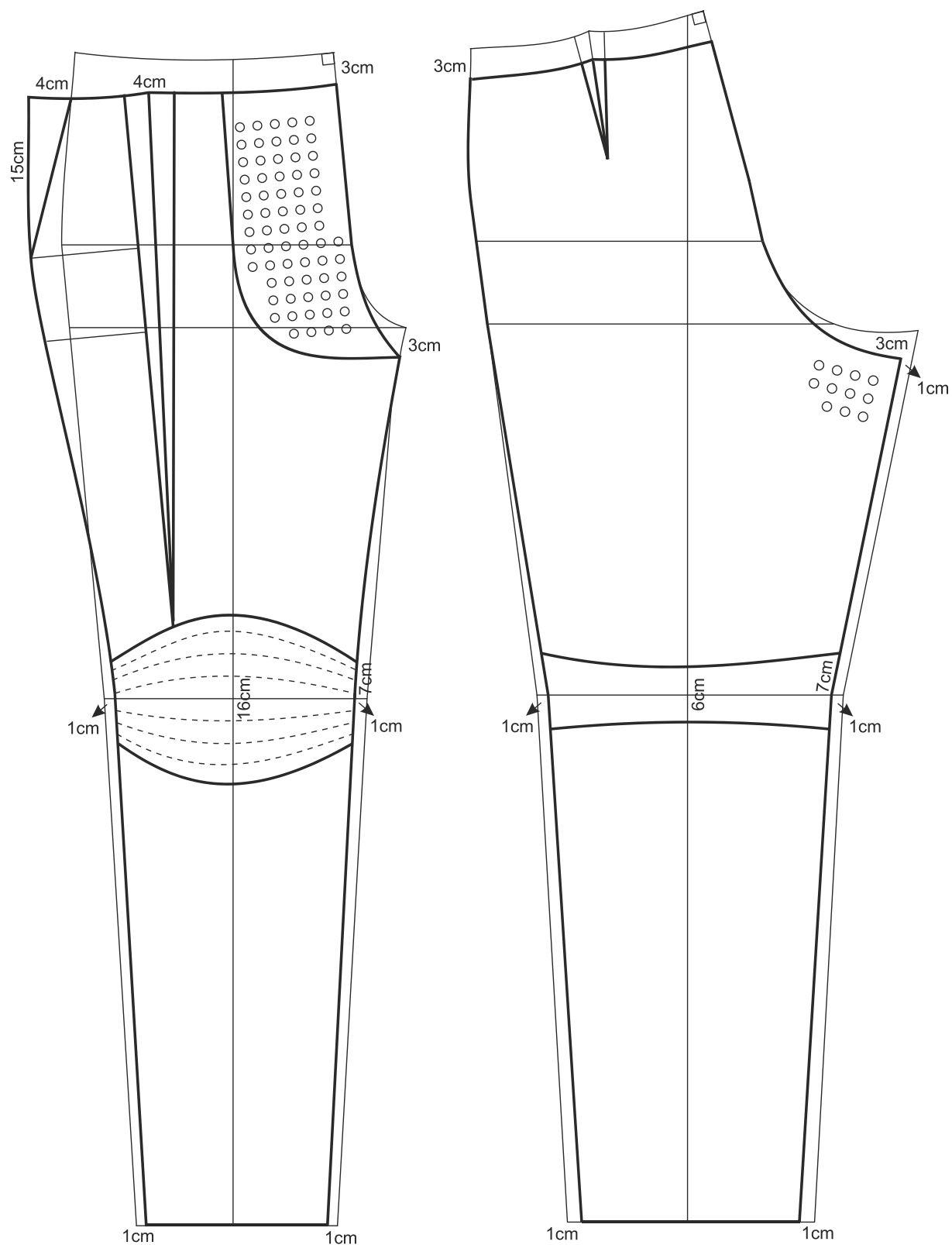


Slika 48. skica modela ženskih hlača iz kolekcije „Order (dis) order“

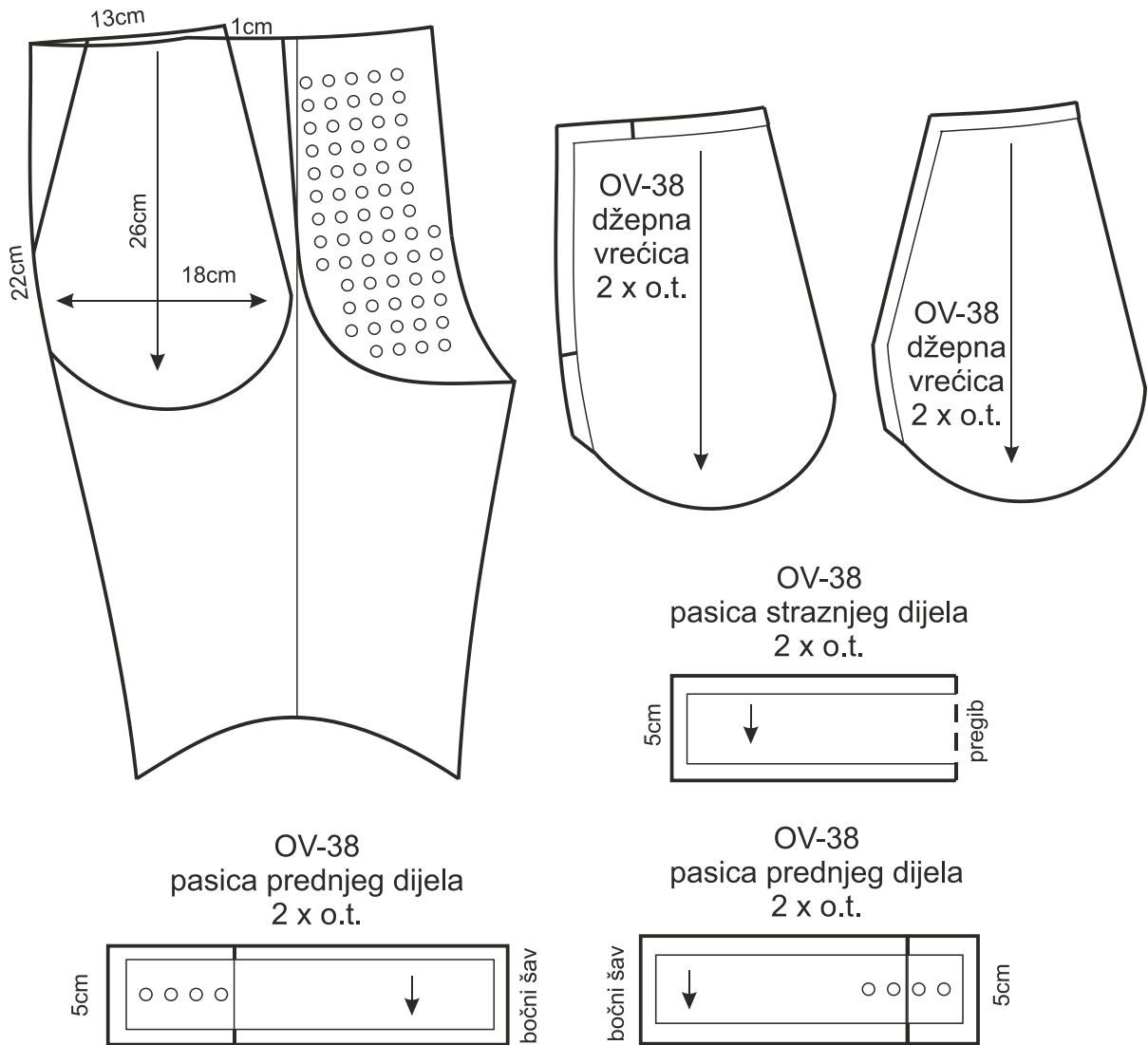
Opis modela ženskih hlača

Hlače su vrećaste i spuštenog struka. Prednji dio hlača sastoji se od četiri krojna dijela. U području zdjelice hlače su rezane u polu elipsasti oblik, na koji su pravilno postavljene metalne rupice u svrhu ventilacije. Jedna polovica sadrži 61 metalnu rupicu. U području koljena hlače su rezane u kružnom obliku, podstavljene vatelinom radi pojačanja (zaštite) te su proštepene sa 7 prošiva. Hlače na prednjem dijelu imaju nabor zaglačan prema prednjoj sredini i duplo prošiven duljine 17 cm te konstruiran kosi džep od struka do bočnog šava.

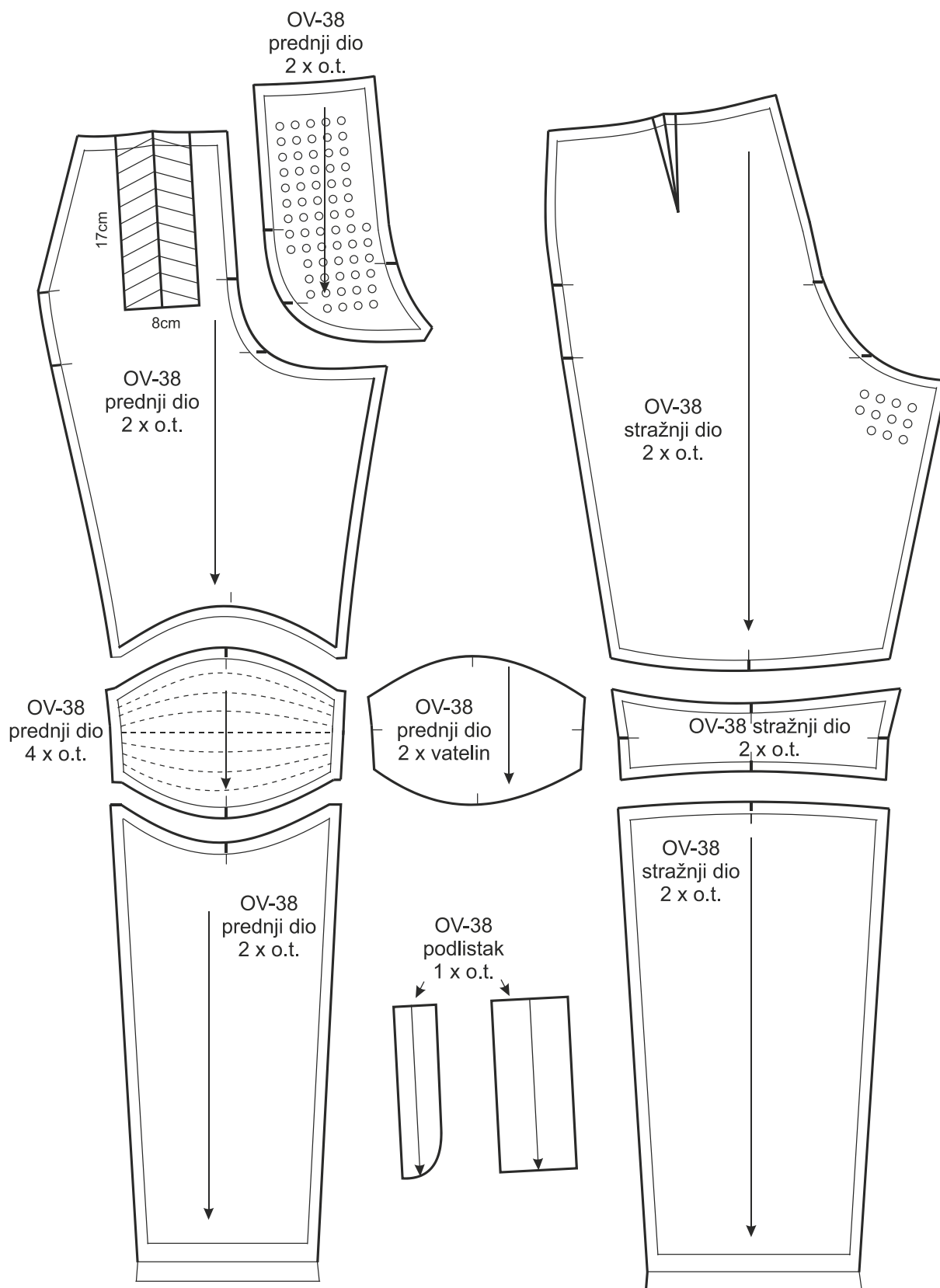
Stražnji dio sastoji se od tri krojna dijela. U području koljena su šavovi koji se nastavljaju na šavove prednjice. Hlače na stražnjem dijelu imaju ušitak te metalne rupice u području sjedalnog šava. Pojasnica je široka 5 cm, sastoji se od tri dijela te je duplo krojena i ukrasno prošivena. Na prednjem dijelu u području kopčanja produžena je 7 cm, s lijeva prema desno, te sadrži 4 drukera za kopčanje (slika 48.).



Slika 49. modeliranje prednjeg i stražnjeg dijela modela ženskih hlača



Slika 50. Konstrukcija džepa, džepne vrećice i pojasnice iz tri dijela za model ženskih hlača



Slika 51. Krojni dijelovi ženskih hlača sa dodanim šavnim dodatcima

8. ZAKLJUČAK

Funkcionalnost, zaštita, dekonstrukcija i identitet glavni su pojmovi koje problematiziram kroz ovaj rad. Propitujem te pojmove kroz različita područja povijesti, kulture, odijevanja, umjetnosti i društva da bih došla do odgovora koje na samom početku postavljam pitanje identiteta danas!?

Moda, odnosno odijevanje kao sustav znakova ili komunikacijski stroj govori nam o identitetu društva i vremenu koje je samo društvo konstruiralo.

Je li uistinu danas na površini tijela ono što je iznutra, kako Schiaparelli prikazuje kroz svoje radove decentraliziranog subjekta u nadrealističkom pokretu? Komunikacija i mediji su učinili svoje. Oblikovali su društvo poremećenih vrijednosti i destruktivne ličnosti, gdje je društveni imperativ intimu izložiti javnosti pomoću medija i društvenih mreža. Preko samih mreža danas možemo konstruirati i "mijenjati" svoj identitet kako nam odgovara, poput maskenbala, kako objašnjava Schiaparelli tridesetih godina, u vremenu depresije i izgubljenosti međuratnog razdoblja. U hiperpotrošačkom društvu poput *slagalica* slažemo svoj identitet sa raznim vrijednostima koje nam društvo servira. Nezaustavljiv motor mode zamijenjen je neprestanim napretkom tehnoloških inovacija. Odijevanje postaje dio i sastav većih strategija potrošnje, konzumiranja novih tehnologija, kao i konzumiranja nove mode. Sada samo još trebamo naći način kako da se zaštitimo.

Zanimljivo je pitanje identiteta kod nacista i fašista, gdje totalitarni režim jedne osobe oblikuje sliku cijelog naroda. Nije bilo mjesta za individualizaciju. Samo značenje uniforme predstavlja snagu, ujednačenost, sklad, funkcionalnost. Koliko god je to bio problematično i konfuzno, danas gdje sami stvaramo svoju sliku izgubljeni tražimo identitet u društvu prekomjernog prostora, informacija i individualizacije. Svemu tomu su i društvene mreže dale zamah. Tako danas imamo uvid i sliku cijelog svijeta jednim klikom.

Dizajneri uključeni u "*Supermodern Wardrobe*", tj., u suvremeno oblikovanje odjeće, pokušavaju odgovoriti na probleme stvarajući praktičnu i funkcionalnu odjeću. Ta odjeća olakšava tjelesni pokret, osigurava sklonište protiv nevremena, kao i protiv buke i onečišćenja od prometa, pruža fizičku zaštitu protiv uličnog kriminala te psihološku zaštitu kao i zaštitu identiteta. Usvajajući fizičke karakteristike uniforme, dizajniraju odjeću u ulozi druge kože, omogućavajući pojedincima povezivanje sa njihovim tijelom, aktivnostima i okruženjem.

Problematika koja se provlači kroz ovaj rad i izrađenu vlastitu kolekciju odjevnih predmeta u konceptualnom smislu upućuje na interakciju tijela, identiteta i samu zaštitu pojedinca u ubrzanom vremenu promjena, napretka, osjećaja nestabilnosti i paradoksalnosti suvremenog svijeta izobilja. Istraživanjima odnosa između arhitekture i odjevnih predmeta, metodom eklekticizma različite elemente funkcije, dislokacije, transformacije, opozicije, spajam u cjelinu oblikujući kolekciju odjevnih predmeta. Tako i sama odjeća komunicira i ponaša se kao posrednik između pojedinca i društva.

POPIS LITERATURE

- Guenther, I. (2004). *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*, Berg, New York, USA.
- Guenther, I. V. (February 1997). *Nazi "Chic"? German Politics and Women's Fashions, 1915.-1945.*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 1, Number 1, pp. 29-58, Berg Publishers, UK.
- Ruhrberg, S., Fricke, H. (2005). *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Zagreb.
- Janson, H.W. (1987). *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd.
- Steele, V. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Thomson Gale, USA.
- Lupano, M., Vaccari, A. (2009): *Fashion at the Time of Fascism*, Damiani, Bologna, Italija.
- Craik, J. (1 June, 2003). *The Cultural Politics of the Uniform*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 7, Number 2, Berg Publishers, UK.
- Dunn, B. (2009). *Uniforms*, Laurence King Publishing, UK.
- Evans, C. (February, 1999). *Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 3, Number 1, pp. 3 – 32, Berg Publishers, UK.
- Bolton, A. (2002). *The Supermodern Wardrobe*, V&A Publications, London.
- Walters, L., Lillethun, A. (2007). *The Fashion Reader*, Berg, UK.
- Gill, A. (February, 1998). *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 2, Number 1, pp.25–50, Berg Publishers, UK.
- Derycke, L., Van De Veire, S. (1999). *Belgian Fashion Design*, Ludion, Ghent – Amsterdam.
- Kawamura, Y. (1 June, 2004). *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 8, Number 2, pp. 195–224, Berg Publishers, UK.
- Evans, C. (19 February, 1998). *The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 2, Number 1, pp. 73 – 94, Berg Publishers, UK.
- Bartlett, D. (May, 2000). *Issey Miyake: Making Things*, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 4, Number 2, pp. 223 – 228, Berg Publishers, UK.
- Ujević, D., Rogale, D., Hrastinski, M. (2000). *Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće*, Zrinski d.d. Čakovec, Zagreb.

ELEKTRONSKI IZVORI FOTOGRAFIJA

- Slika 1. i 2. <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/ARCH-Corb.htm>
- Slika 3. <http://blog.carmenchenwu.com/?p=277>
- Slika 4. <http://www.comandosupremo.com/italian-army-of-1940-pt2.html>
- Slika 4. <http://www.pixmule.com/benito-mussolini/12/>
- Slika 5. <http://www.counter-currents.com/2011/01/nazi-fashion-wars-part-1/>
- Slika 5. <http://pinterest.com/pin/83175924338886877/>
- Slika 5. <http://33m.lista.cl/posts/info/15015478/La-Propaganda-Nazi.html>
- Slika 6. http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/29141_27426.html
- Slika 6. http://www.von-zeit-zu-zeit.de/index.php?template=bild&media_id=5337&mediagroup_id=114
- Slika 7. http://www.germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1987
- Slika 7. <http://www.ushmm.org/propaganda/archive/hitler-nazi-parade/>
- Slika 8. http://litscapeart.com/Artist/005/Ewing_Galloway/Women_Going_off_to_Work_in_Wartime.html
- Slika 8. <http://pinterest.com/mgarmonkent/world-war-ii/>
- Slika 8. <http://m.pinterest.com/bernnrott/wwii/>
- Slika 9. <http://www.tumblr.com/tagged/shoe-hat>

- Slika 10. <http://pinsndls.com/2012/07/17/guest-post-schiaparellis-shock-tactics-part-ii/>
- Slika 11. <http://collections.vam.ac.uk/item/O15665/the-circus-collection-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/>
- Slika 11. <http://theredlist.fr/wiki-2-23-1249-1254-view-1930s-profile-elsa-schiaparelli-3.html>
- Slika 12. <http://researchu1131555.wordpress.com/2012/01/31/hello-world/>
- Slika 13. <http://www.osti-archive.com/blog/2011/06/23/carlo-rivetti-stardust-1/>
- Slika 14. i 16. http://www.ultramodernity.com/2010_04_01_archive.html
- Slika 15. <http://u1001800.wordpress.com/2012/02/04/week-19-vexed-generation-and-group-presentations/>
- Slika 17. <http://www.studio-orta.com/>
- Slika 18. i 19. <http://www.aitorthroup.com/home.html>
- Slika 20. i 21. <http://oakazine.com/2010/03/aitor-throup-the-retrospective-of-6-years-of-genius-%E2%80%9Clegs%E2%80%9D-at-galerie-jean-luc-takako-richard-paris/>
<http://www.dailydozencreative.com/weblog/>
- Slika 22. <http://hypebeast.com/2009/4/cp-company-1000m-goggle-jacket-by-aitor-throup>
http://www.beinghunted.com/v60/2009_current/october.php
- Slika 23. <http://www.vogue.de/mode/mode-news/met-costume-institute-punk-chaos-to-couture>
- Slika 24. http://www.thedailybeast.com/newsweek/galleries/2012/05/27/comme-des-garcons-rei-kawakubo-avant-garde-designs-photos.html#slide_1
- Slika 25. http://www.anothermag.com/loves/view/8176/Maison_Martin_Margiela_Mannequin_Vest
<http://www.dressful.com/page/12>
- Slika 26. <http://havmyfashion.blogspot.com/2012/02/martin-margiela.html>
- Slika 27. <http://mmm-maisonmartinmargiela.tumblr.com/post/21302869566/9-4-1615-museum-boijmans-van-beuningen>
<http://theblindhem.tumblr.com/post/23131302357/martin-margiela-garment-covered-in-mold-made-for>
<http://forums.thefashionspot.com/showpost.php?p=5071014&postcount=1>
- Slika 28., 29., 30., 31. i 32. http://www.acegallery.net/artwork.php?pageNum_ACE=19&totalRows_ACE=38&Artist=44
- Slika 33. http://old-photos.blogspot.com/2009/03/gas-masks_03.html
- Slika 35. <http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=126096>
- Slika 35. <http://picturehistory.blogspot.com/2010/02/first-world-war-body-armor-and-gas.html>
- Slika 35. <http://www.darkroastedblend.com/2008/02/gas-mask-fashion-part-2.html>