

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN
TEORIJA I KULTURA MODE

DIPLOMSKI RAD

Teorija mode i feminizam u djelima Elizabeth Wilson

MENTOR: dr. sc. Žarko Paić, izv. prof.

STUDENT: Ana Ćurić

Zagreb, rujan 2017.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Zagrebu
Tekstilno-tehnološki fakultet
Tekstilni i modni dizajn
Teorija i kultura mode

Diplomski rad

Teorija mode i feminizam u djelima Elizabeth Wilson

Ana Ćurić

Sažetak

Rad se bavi odnosom mode i feminizma s naglaskom na opus britanske teoretičarke kulture i feministkinje Elizabeth Wilson koja je postavila temelje postmoderne feminističke teorije mode. Rad pruža uvid u povijest odnosa mode, modnog odijevanja i feminizma te postavlja teorijske okvire unutar kojih smješta feminističke teorije, u prvom redu ključno djelo Elizabeth Wilson pod nazivom *Adorned in Dreams: Fashion i Modernity*. Rad se pritom osvrće i na druge feminističke autorice koje se referiraju na postavke koje je Wilson otvorila u ključnoj knjizi *Adorned in Dreams*.

Rad sadrži 48 stranica i 36 bibliografskih jedinica.

Rad je pohranjen na Tekstilno-tehnološkom fakultetu.

Ključne riječi: teorija mode, postfeminizam, postmodernizam, Elizabeth Wilson

Voditelj: dr. sc. Žarko Paić, izv. prof.

Ocjenitelji:

Rad je prihvaćen 20. rujna 2017.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	4
2. Osvrt na povijest odnosa feminizma, odijevanja i modnog dizajna.....	5
3. Paradigme i teorije mode: kratki pregled.....	16
3.1. Sociologija mode.....	18
3.2. Postmoderne teorije mode.....	21
3.2.1. Postmoderne igre identiteta.....	25
3.2.2. Postmoderne teorije mode i feminizam.....	27
4. Moda i feminizam u djelima Elizabeth Wilson.....	28
4.1. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity.....	32
4.2. The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women.....	34
4.3. Cultural Passions: Fans, Aesthetes and Tarrot Readers.....	36
5. Feminističke teorije mode nakon postmodernizma.....	36
5.1. Angela McRobbie.....	36
5.2. Caroline Evans.....	39
5.3. Llewellyn Negrin.....	41
5.4. Elizabeth Wilson.....	43
6. Zaključak.....	45
7. Popis literature.....	46

1. Uvod

Cilj ovog rada analiza je teorije mode engleske kritičarke kulture Elizabeth Wilson koja je 1985. godine objavila knjigu *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Ta će knjiga postati jedno od ključnih djela opće teorije mode. Djelo je to koje je nastalo na križanju feminističkih i postmodernističkih teorije kulture, najraniji je primjer opširne feminističke revalorizacije mode kao društveno-kulturnog fenomena. Kako bi se u potpunosti pružio kontekst djelovanja Wilson i njena teorijska relevantnosti, u ovom će radu biti predstavljen ne samo uži teorijski okvir feminizma, već i opća teorijska kretanja koja u svom fokusu imaju modu. Prvi dio rada posvećen je odnosu mode, modnog dizajna i odijevanja. Kroz sažeti prikaz povijesnih mijena, od artefakata do odnosa prema odjeći, ukazat će se na nekoliko odabranih momenata iz povijesti odijevanja koji su s vremenom postale važne referentne i citatne točke. Uz uvid u biografije pojedinih modnih artefakata, ukazat će se na promjenjivi odnos koji su žene imale prema tim predmetima, postavljenog u kontekst generalnog društvenog gibanja. Ovaj pozitivistički dio rada važan je za kasnije referiranje. U drugom dijelu rada ponuđen je pregled najvažnijih teorijskih pristupa modi te onih koji su se pokazali bitnim za razvoj feminističke teorije mode. Prije analize djela i teorije mode Elizabeth Wilson, ocrtat će se i generalna strujanja feminističke teorije mode koja se razvijala paralelno i unutar postmodernizma. Četvrti dio rada posvećen je Elizabeth Wilson, analizi tri njena ključna naslova koja se bave temom mode, žene i moderniteta. Nakon opširnije analize glavnih postavki Wilsoničine teorije, zadnji dio ovog rada bavi se utjecajem njene teorije na druge feminističke teorije mode. Odabrane su tri autorice koje su s jedne strane reprezentativni primjeri generalnih teorijskih kretanja unutar feminističke teorije mode nakon postmodernizma, a s druge strane, koje se uvelike referiraju na rad Elizabeth Wilson. Riječ je o Angeli McRobbie, Llewellyn Negrin i Caroline Evans. Rad ću zaključiti najrecentnijim tekstom Elizabeth Wilson *Fashion and Feminism* u kojem autorica analizira modne prevrate u posljednjih nekoliko godina. Ona se pritom donekle udaljava od vlastitih početaka. U zadnjem dijelu ponudit će se analiza tih promjena u stajalištima i mogući utjecaji i srodnosti s drugim, ne nužno isključivo modnim teorijama. Njen odmak od vlastitih tekstova potaknut je novim društvenim dinamikama. Tako će se dakle osim uvida u ključne postavke njene mode, oslikati i razvoj njene teorijske misli.

2. Osvrt na povijest odnosa feminizma, odijevanja i modnog dizajna

Prva grupa feminističkih tekstova u potpunosti posvećenih modi kao društvenom fenomenu nastaje 1980ih godine.¹ Do tada, moda je često za feministkinje bile ne samo sporedna tema, već i jedan od glavnih simbolično-represivnih mehanizama patrijarhalnog poretka s kojim je trebalo raskrstiti. Shvaćena kao nepotrebna, neozbiljna, nefunkcionalna kapitalistička inovacija, moda je dugo vremena tražila svoj prostor u okviru raznih humanističkih disciplina koji se otvorio etabliranjem kulturalnih studija. No bez obzira na velike promjene u interesnim akademskim fokusima u posljednjih nekoliko desetljeća 20. stoljeća, ilustrativna je činjenica da se moda još uvijek bori za mjesto u areni brojnih postdisciplina. Feminizam je također kao društveno-politička formacija gotovo dva stoljeća tražio svoje mjesto u institucionalnim (političkim, akademskim) okvirima. Danas se čini kao da je ta borba okončana u korist ženskih pokreta. Međutim, veliki broj suvremenih feminističkih tekstova tu pobjedu proglašava fantazmagoričnom. Imajući na umu tu dvostruko nepogodnu poziciju, jasno je zašto su feminističke intelektualke dugo vremena odbijala posvetiti se frivolnom fenomenu koji su u velikoj mjeri smatrale materijalnim simbolom ženske inferiornosti. Za pokret koji je tražio da ga se ozbiljno shvati, mjesta za modu nije bilo sve do konca 20. stoljeća.

Dvije su prijelomne točke iz povijesti odijevanja bitne za sagledavanje odnosa modnog odijevanja i feminizma. Prva je prekretnica početak mode kao fenomena zapadnog društva, koji se smješta u kontekst aristokratskih dvorova talijanskih gradova država 14. i 15. stoljeća kada se po prvi put bilježi brža smjena odjevnih oblika izazvana prvenstveno željom za društvenom distinkcijom postignutom estetskim intervencijama, praćena pozitivnim vrednovanjem novine kao takve. Povijest odijevanja nas uči da se razvoj fenomena mode događa paralelno s utemeljenjem rodних razlika u odijevanju koje se nadovezuje na promjene u pristupu izrade odjevnih predmeta uvođenjem krojačkih metoda; te se promjene odvijaju na samom zalasku srednjeg vijeka, kroz 13. i 14. stoljeće. Ulaganje u bogatstvo repertoara odjevnog vokabulara, ženskog i muškog, motivirano ne funkcionalnim, već društvenim

¹ Wilson, Elizabeth. (1992) "Fashion and the Postmodern Body". U: *Chic Thrills: A Fashion Reader*. Ur. Elizabeth Wilson i Juliet Ash. Berkeley: University of California Press, str. 3.

imperativima dodatno će se kroz sljedeća stoljeća uz talijanske gradove razviti i na španjolskom i francuskom dvoru. Bitno u kontekstu ovoga rada je imati na umu da se upravo u ovom periodu odijevanje dijeli i razvija u dva smjera: muška moda i ženska moda. Postoji određeni konsenzus među povjesničarima odijevanja koji se slažu da do razvoja građanskog društva krajem 18. i početkom 19. stoljeća ne postoji bitna razlika u sagledavanju ženskog i muškog odnosa prema modnim promjenama. Muška modna odjeća također je podložna modnom hiru, izrazito je dekorativna sa širokim spektrom mogućih detalja, boja, uzoraka, itd. Razlika se konstituira u izboru glavnih odjevnih artefakata, određeni oblici su muški, drugi isključivo ženski. Simboličke razlike nisu dovoljno snažne. Moda je dakle u ovom periodu podjednako muškog i ženskog roda.² Period je to od početka mode kao fenomena zapadnog društva do 19. stoljeća i razvoja građanstva koji sociolog Gilles Lipovetsky naziva inauguracijskim.³ Riječ je o razdoblju u kojem su dosezi i moć mode ograničeni. Moda se utjelovljuje u odjevnim predmetima, njen je habitus plemićki dvor, ona prvenstveno upućuje na staleške razlike te je gotovo u potpunosti nedostupna nižim društvenim staležima.

Flügelovo *veliko muško odricanje* (*Great Male Renunciation*) koje se razvija u postrevolucionarnom vremenu, jačanjem građanskog društva krajem 18. i kroz 19. stoljeće, dovodi nas do druge važne točke u općoj kronologiji odnosa mode, modne odjeće i roda. Ovo odricanje odnosi se na napuštanje bogatog, raznolikog i izrazito dekorativnog vokabulara muškog odijevanja. Unutar vrtloga značajnih društveno-ekonomskih promjena, u rukama brzorastuće ekonomski osamostaljene građanske klase, na čelu obitelji i društva stoji figura zaposlenog i aktivnog muškarca-skrbnika odjevenog u jednostavno, tamno, trodijelno odijelo, koje će od tada do danas ostati bazični i tek marginalno izmijenjeni odjevni oblik koji naizgled izlazi ciklusa mode, odupire se zahtjevu promjene i zakonu novine. Ženska modna odjeća tada, s druge strane, postaje sinonim za modu, površina na koju se upisuju dominantna shvaćanja mode kao frivolne, banalne, hirovite, površne i promjenjive. Muškarac je ekonomski i politički vođa društva koje kroz procese snažnih valova urbanizacije i industrijalizacije želi postati efikasno, produktivno, objektivno, racionalno, napredno, trijezno i u potpunosti funkcionalno. Žena je njegov antipod, njena je uloga kroz rasipnu investiciju u

² Oko tvrdnje ne postoji konsenzus među teoretičarima mode. Elizabeth Wilson primjerice (2015) smatra da je moda u sva tri razdoblja rodno određena.

³ Lipovetsky, Gilles. (1987) *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. New Jersey: Princeton University Press, str. 18 - 55.

izgled potvrditi pripadnost određenoj klasi unutar klasične stratifikacije. Njena modna odjeća, za razliku od njegove, razotkriva i potvrđuje njenu pasivnu ulogu unutar obitelji – nužnog nukleusa uspješnog modernog društva. Tako je primjerice korzet shvaćen kao metafora njenih ograničenih kretanja i ekonomske neproduktivnosti, sve u svrhu privlačnije površine i jasnije prezentacije ekonomske uspješnosti muških figura obitelji.

Razdoblje od sredine 1850ih do 1960ih prema već spomenutoj kategorizaciji sociologa Gillesa Lipovetskog nazvano je herojskim.⁴ Moda, u usporedbi s prethodnim, inauguracijskim periodom, dobiva na snazi, dosezi joj postaju širi. Postaje rodno specifična, poistovjećuje se u prvom redu sa ženskom modnom odjećom. Uz modu se u tom razdoblju vežu određena značenja koja su u izmijenjenim oblicima preživjela do danas – istovremena društvena marginalnost i štetnosti modnog sustava. Raspadom aristokratsko-feudalnog društvenog ustrojenja koje se u inauguralnom razdoblju odvija paralelno s razvojem kapitalističko-demokratskih društvenih praksi, moda i modna odjeća postaju dostupnije širem spektru društvenih grupa. Rigidno stratificirano društvo ustupa mjesto mobilnom demokratskom društvu. Za razliku od prethodnog razdoblja kada se klasna distinkcija nadzirala kroz, primjerice, zakone o raskoši, modna odjeća je u teoriji u građanskom društvu dostupna širem broju ljudi. No još uvijek postoje društvene skupine koje su u potpunosti van mode.

Herojsko doba mode također je doba ubrzanog odigravanja velikih društvenih promjena. Struktura i način života se za sve klase, s urbanizacijom i industrijalizacijom, u tih nekoliko ključnih desetljeća konca 19. i početka 20. stoljeća u potpunosti izmijenila. Primjerice, pregledamo li viktorijanske ilustracije u časopisu *Punch* iz 1850ih i 1860ih,⁵ njihova su meta nerijetko bile već spomenute trofejne žene visokog građanstva, modne ludosti koje su neselektivno preuzimale (npr. haljine s obodom krinoline dovoljno širokim da zauzme cijeli kolnik) i nezgodne društvene situacije izazvane njihovim modno-odjevnim izdanjima. Sljedećih nekoliko desetljeća profil modne odjeće se u potpunosti transformira, dovoljno je samo pratiti sužavanje oboda haljine i suknje. Edvardijanska žena iz srednjeg i visokog staleža drugačije se kreće javnim prostorom. Žena međuratnog Londona i Pariza također, u usporedbi sa ženom predratnog vremena.

⁴ Ibid.

⁵ Preuzeto s: <http://punch.photoshelter.com/gallery/Victorian-Era-Cartoons/G0000czGdMEOaVXY/> (12.8.2017.); http://punch.photoshelter.com/gallery/Edwardian-Era-Cartoons/G0000_u0ILEsdjFw/ (12.8.2017.).

Dakle, herojsko razdoblje mode rodno je određeno, a promjene koje se događaju u društvima zapadne civilizacije kroz tih gotovo sto godina upisuju se prvenstveno na odjevnim predmetima namijenjenih ženskom tijelu. Modernizacije zapadne civilizacije obuhvaća niz društvenih fenomena. Svijest građanstva o mogućoj klasnoj mobilnosti, o mogućem utjecaju na društveno-političke promjene i ritam razvoja te želja za napretkom u ekonomskoj sferi veže se sa cijelim nizom društvenih inicijativa, jedna od njih je i sufražetski pokret koji se razvija u zapadnoeuropskim zemljama i Americi u drugoj polovici 19. stoljeća. Rigidni odnos viktorijanske Britanije, i prateća politika o društveno prihvatljivim ulogama žene utjelovljenih u figuri kraljice Viktorije, izazvale su oštiri i brži odgovor na te društvene propise negoli je to slučaj u nekim drugim europskim zemljama na istom stupnju razvoja. Slično se događa i u Sjedinjenim Američkim Državama sa snažnim utjecajem *quakerske* zajednice. Modna odjeća pojedinih sufražetskih i ženskih udruženja koja su razmišljala o modi kao simboličkom aparatu politički je odgovor na krinolinu i korzet. Osim odbacivanja raskošnih i ograničavajućih oblika, značajan je moment uvođenja određenih muških odjevnih predmeta (usp. Amelia Bloomer). Hlače kao ultimativno muški odjevni predmet koji podrazumijeva veću slobodu kretanja javnim prostorom prijenosom tog simboličkog naboja, postaju odjevni predmet emancipacije žena. Zanimljivo je pritom primijetiti da se istovremeno sa razvojem politički liberalnijih ženskih pokreta, u društvu općenito događaju promjene koje u sferi odijevanja, prate ritam feminističkih zahtjeva. Primjerice, hlače ispod suknje ili kao samostalni odjevni predmet s vremenom postaju *mainstream* opcija, uključujući pritom i politički konzervativne ženske grupacije. Paul Poirot početkom 20. stoljeća prepoznaje potencijal tih simboličko-političkih ambivalentnih modnih artefakata te ženu visokog i srednjeg staleža oslobađa korzeta, to jest, omogućuje joj veću slobodu kretanje i drugačiji odnos tijela i odjevnog predmeta. Nužno je imati na umu da se istovremeno mnoge restrikcije namijenjene ženskom rodu nisu u većoj mjeri odnosile na ženske osobe iz radničke klase koje su zbog prirode rada mnogo ranije imala 'privilegiju' nositi hlače. Njihovo je ćudoređe očekivano moralo biti drugačije vrste.

Često se u tom formativnom periodu herojske mode događalo da potpuno oprečni društveni pokreti ulažu u simboličku reprezentaciju kroz vrlo slične fizičke odjevne oblike. Tako se u zadnjoj četvrtini 19. stoljeća događa da ženska udruženja, sufražetkinje, boemske i umjetničke grupe zahtijevaju i zalažu se za vrlo slične stilske promjene kao i reformne i medicinske grupe koje su pod snažnim utjecajem generalnih društvenih zahtjeva o reproduktivnoj ulozi žene. Za prve je to bilo oslobođenje ženskog tijela i odmak od zahtjeva reprezentacije raskoši, za druge

su ti zahtjevi bili nužni za poboljšanje zdravstvenog stanja žena kojima je anatomija i fizionomija tijela razorena dugoročnim izlaganjem intruzivnim odjevnim oblicima. Drugim riječima, udobna odjeća poboljšava reproduktivnu sposobnost žene.

U vrlo sličnom smjeru krenut će i mnogi dizajneri koji se kao profesija koja spaja umjetničku kreativnost i tehničku učenost švelja i krojača imenuje i razvija upravo u tom herojskom razdoblju početkom 20. stoljeća. Dizajneri postaju osobe koje utječu na modne mijene i stilove. Dizajnerica Coco Chanel postati će paradigmatička figura stila koji prati zahtjeve tog modernog društva ranog 20. stoljeća – društva koje voli brzinu, efikasnost, praktičnost, sport i rekreaciju kao nove sfere života pojedinca. Urbani život obogaćen novim sadržajima uvjetno je dostupan svima. Utilitaristički pristup 'funkcija spram forme' kroz prvih par desetljeća prošlog stoljeća razvija se i obuzima sve sfere ljudskog kreativnog djelovanja, umjetničkog i primijenjenog, od dizajna modne odjeće, interijera, umjetničkih oblika do arhitekture i urbanizma. Modna odjeća pratila je ritam duha vremena. No kako su zahtjevi za racionalizmom i pragmatikom bili glasniji, tako se u kulturno-umjetničkoj sferi razvijaju opcije s motivacijom izgrađenom na potpuno drugim temeljima, dodatno osnažene društvenim katastrofama koje se izrasle kao korov, kao neočekivana nuspojava racionalne i utilitarističke društvene strukture. Mnogobrojni avangardni i modernistički –izmi likovne umjetnosti i književnosti svoje će analogije nerijetko imati i u primijenjenoj sferi. Tako naspram apstrakcije Coco Chanel stoji nadrealizam Else Schiaparelli ili sveprisutni akademski klasicizam Madam Vionnet i Madam Gres. Osim činjenice da dizajneri u herojskom periodu postaju bitan izvor promjena, pritom selektivno preuzimajući određene metode iz svijeta visoke umjetnosti (odnos je bio simbiotske prirode) važno je i umnožavanje i koegzistencija različitih stilova i vizija s podjednakom modnom relevantnošću u danom trenutku. Svaki je dizajner uz svoj individualni i prepoznatljivi umjetnički iskaz istovremeno gradio stil unaprijed namijenjen određenoj vrsti klijentica. Tih se prvih desetljeća 20. stoljeća množe modne kuće i ateljei, svaki je unutar svog opsega djelovanja radio na izradi idiosinkratičnog profila suvremene ženske osobe. Dok je klijentica Coco Chanel žena sklona jednostavnosti, praktičnosti i svestremenskoj eleganciji, Paul Poiret radio je za ženu skloniju eksperimentu, maskiranju, preoblačenju, za ženu koja se ne boji promjena. Dizajneri razvijaju lepezu reprezentativnih tipova, a na klijenticama je da izaberu vlastitu javnu personu. U ovom periodu moda je još uvijek centralizirana, postoji smjer kretanja koji uvelike prati ono što će se nazvati *trickle down* teorijom, odjeća je relativno čitljiva na razini simboličkog upisivanja, centar mode je Paris, a dizajneri su službeni nositelji modnih promjena.

Prema Lipovetskom, 1960ih godina na scenu nastupa nova, treća, faza mode – otvorena moda.⁶ To je desetljeće u kojem su se odvile dugoročno bitne promjene, kako na političkoj, razini tako i u kulturnoj sferi. Izvori otvorene mode neodvojivi su od društvenih promjena koje je povjesničarka odijevanja Diane Vreeland 1965. godine ilustrativno svela pod naziva *Youthquake*.⁷ *Youthquake* je za Vreeland sveobuhvatni društveni zaokret koja se u prvom redu ogleda u mediju glazbe, na polju pop kulture i u modnoj industriji. Kao što sam naziv otkriva, promjenu iniciraju mlađe generacije, a na visokoj cijeni je u tom periodu sve što odiše mladenačkom i buntovnom energijom. Moda se premješta na ulice velikih metropola, nose ju i diktiraju mladi i neafirmirani dizajneri. Kupuje se u malim uličnim buticima i trgovinama rabljene odjeće. Istovremeno se razvija mnoštvo modnih stilova, ti stilovi se direktno se vežu za određene supkulture, koje su također jedna od nuspojava *Youthquakea*. Moda se decentralizira, London postaje važna točka na mapi industrije, kao protuteža svemu onome što simbolizira Pariz. Prioritet industrije premješta se s *Haute Coutura* i pristupa *made-to-order* na konfencijski *ready-to-wear*, brzo i lako dostupnu modnu odjeću. Velika dizajnerska imena ne nestaju s modne pozornice, ali su primorana prilagoditi se novim pravilima igre, uključujući rad na konfekcijskim kolekcijama prihvatljivijim širem društvenom krugu. Visoka moda s vremenom postaje mjesto preko kojega se gradi simbolički kapital, ekonomski se premješta u sferu pristupačne konfekcije. Utjecaji i izvori promjena također postaju složeniji i policentrični. Dizajner više nije apsolutni modni autoritet, ulica je mjesto na kojem se odlučuje što je trenutno unutar mode.

Razdoblje je to u kojem se razvijaju kontrakturni i supkturni političko-društveni pokreti. Određene aktivističke grupe ponovno izlaze na ulice kako bi se kroz metode političke borbe kao što su marševi i prosvjedi izborili za generalno-društvene, ali i partikularne zahtjeve koji se tiču upravo tih grupacija. Tih se 1960ih godina, prvenstveno u Americi i Velikoj Britaniji, razvijaju različite inicijative i organizacija koji se često grupiraju i predstavljaju skupno kao drugi val feminizma ili pokret(i) za oslobođenje žena (*Women's Liberation Movement*). Zajednički ciljevi na početku tog razdoblja uključuju borbu za potpunu pravnu, ekonomsku i realno-društvenu ravnopravnost žena i muškaraca, dakle poslovnu i privatnu, s naglaskom na određena pitanja koja su smatrana primarnima poput reguliranje reproduktivnih prava, prava majki, suzbijanje nasilja u obitelji itd. Osim navedenih, još se jedno polje borbe našlo u prvom planu – odnos žene i modne odjeće. Na protestnim marševima na ulicama velikih

⁶ Lipovetsky (1987), str. 88 - 134.

⁷ Izložba: *Youthquake! The 1960s Fashion's Revolution*, FIT Museum, 2012.

američkih i britanskih gradova gotovo su neizostavni bili plakati s natpisima vezanim za propisani ženski izgled (*All Women are Beautiful; Mini Skirts Forever*). Jedna od prerogativa drugog vala bilo je i suočavanje s takozvanom *kulturom kućanice* (*Housewife Culture*), s figurom koja dominirala medijskom prostorom konzervativne poslijeratne Velike Britanije i Amerike, medijski utjelovljena u slici srednjoklasne američke žene iz predgrađa kao stupa obitelji. U modnom dizajnu, Balenciagin *New Look*, primjerice, pridonio je disperziji stila. Obračun feministkinja sa slikom *andela u kući* (troja koji nije invencija poslijeratnog zapadnog svijeta, već više od stoljeća prisutna figura koja svoje korijene nalazi u viktorijanskoj Britaniji) kulminirao je 1968. godine pokušajem opstrukcije Izбора za Miss Amerike u Atlantic Cityju (*Miss America Pageant*). Ispred dvorane u kojoj se održavao izbor organiziran je protest na kojemu su se između ostalog mogli vidjeti plakati poput: *Welcome to the Miss America Cattle Auction*. Uz plakate, na kolnike ulica postavljena je i kanta za smeće nazvana *Freedom Trash Can* u koju su se ubacivali primjerke časopisa Playboy, cipele s visokim petama, steznike, uvijače za kosu i slične predmete koje su smatrali oruđem objektivizacije žene u zapadnim društvima. Među predmetima se pronašlo i nekoliko grudnjaka. Ovaj će događaj kasnije prerasti u mit znan kao *bra-burning*.⁸ *Bra-burning* postaje, iako mitski, simbolični čin obračunavanja s patrijarhalno propisanom pozicijom žene unutar društva, ograničene zahtjevima kućanstva, majčinstva, ljepote i privlačnosti. Grudnjak u određenoj mjeri postaje analogan statusu koji je imao korzet krajem i početkom 20. stoljeća. Skidanje korzeta i skidanje grudnjaka trebalo je rezultirati oslobađanjem ženskog tijela od društvenih okova.

Znakovito je, unutar grupe pokreta koji su kroz 1960e još donekle dijelili političke prioriteta, razvoj diskrepancije u odnosu spram mode. Jedan pored drugog stajali su zahtjevi za obveznim nošenjem mini suknje kao čina prkosa i odbijanja podlijeganju zahtjevima čednosti i ideja paljenja steznika i grudnjaka kao apsolutnog odbijanja investiranja u vlastitu fizičku pojavnost. Taj je visoko ambivalentan odnos feminističkih aktivistkinja prema modi prisutan kroz cijelu povijest ženskog političkog angažmana. Ta se ambivalencija ilustrativno otkriva na relaciji Betty Friedman, koja modnu odjeću nije shvaćala temom vrijednom bavljenja, i Glorije Steinem, omiljene medijske figure feminističkog aktivizma 1960ih kojoj je politička ozbiljnost često uskraćena na temelju njene fizičke privlačnosti i modne osviještenosti. Danas

⁸ Wilson (2015).

nailazimo na nostalgične odjeke tih tendencija kroz virtualne pokrete *This is what a feminist looks like* i *Free the nipple*. Jedna je opcija žensku sklonost prema lijepom shvaćala ako ne inherentnom, onda barem vrijednom očuvanja. Druga je opcija tu sklonost u prvom redu sagledavala kao kulturno uvjetovanu s ciljem ograničavanja ženskog samorealizacije; svoju moć su pritom tražile na polju muškog odijevanja, preuzimajući tako simboličku prtljagu koju imaju *bloomerice*, hlače i odjela.

Sufražetske i feminističke inicijative i organizacije nikada nisu bile ujedinjene i usuglašene u svojim zahtjevima; partikularni zahtjevi, različite metode i drugačija stajališta o fundamentalnim pitanjima često su dovodila do raskola i razilaženja. Početak ženskog pokreta za oslobođenje, nošen na valovima građanskog pokreta, u prvih je nekoliko godina uspijevaao održati određeni konsenzus o pitanjima koja su smatrana važnim u određenom trenutku. Međutim, već krajem 1960ih dolazi do razilaženja i stvaranja novih inicijativa, jedna od kojih su i ogranci radikalnog feminizma izrasli upravo iz pokreta oslobođenja. Ono što će uslijediti u sljedećih nekoliko desetljeća dodatna su diversifikacija i umnožavanje različitih vrsta feminizama: neomarksistički, psihoanalitički, postkolonijalni, *queer* i *lgbt*, postfeminizmi itd. Svaka nova verzija feminizama se na određeni način distancirala od svojih prethodnica. U fokusu je bez iznimke bila kritika čvrstog političkog subjekta kao baza kako sufražetskog, tako i pokreta za oslobođenje. Svaka nova verzija feminizma ponudila je drugačiji odgovor na pitanje o prirodi i uopće postojanju tog političkog subjekta. Postkolonijalne feminističke aktivistkinje pokretu oslobođenja zamjerile su etnocentričnost, neomarksistički neosjetljivost na ekonomsku različitost, radikalni feminizam odbacio je politički konformizam i prilagodljivost, *queer* i *lgbt* grupe pod utjecajem poststrukturalističkih i feminističkih autora od kojih je ključni značaj imala Judith Butler sa svojom knjigom *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija roda* (1990). Butler dovede u pitanje postojanje roda kao objektivne biološko-društvene činjenice, smatrajući ga jednim od društvenih (patrijarhalnih) konstrukcija. Svi navedeni oblici feminizma razvili su određeno odnos prema odijevanju, modnom dizajnu i vizualnoj konstrukciji identiteta.

Moda je kroz 1960e i 1970e godine usko vezana za kulturne grupe koje su svoje specifične identitete i politička uvjerenja gradili kroz modni *statement*, glazbu i popularnu kulturu. Svi su navedeni segmenti morali biti usuglašeni kako bi se ostvarila i prepoznala autentičnost njihove pripadnosti. Hipiji su kroz ta dva desetljeća bili jedna od najprisutnijih kontrakulturnih grupa; pacifisti, psihodeličari i naturalisti, nasljednici boemskih zajednica s

početka prošlog stoljeća, zagovarali su povratak prirodi, seksualnu slobodu, život van uređenih zajednica. Njihova je *flower-power* garderoba uključivala jeans, široke haljine, psihodelične boje, lan i pamuk. Zagovarali su prirodnu ljepotu, nosili dugačke kose. Iako je to za muškarce hipi zajednica označavalo odmak od društveno propisane muškosti, ženski se stil u stvarnosti nije previše udaljio od modnog *mainstreama*. Uz to treba imati na umu da je u hipi zajednicama ženina uloga ostala vrlo tradicionalna – briga o zajednici i majčinstvo.

Krajem 1970ih i početkom 1980ih, postmodernistička vodilja *anything goes* na post-strukturalističkim teorijskim temeljima, praktično je testirana prvo kroz arhitektonske i urbanističkih zahvate, nedugo zatim širi se na produkt dizajn, grafički dizajn i, na kraju, modni dizajn. Fotelja *Proust* talijanskog dizajnera Alessandra Mendinija iz 1978. godine postala je antologijski primjer postmodernog dizajna. Osim što je riječ o vrlo ranoj (proto)realizaciji, drugi razlog velike reproduciranosti i prepoznatljivost ovog komada namještaja je zasigurno i činjenica da fotelja *Proust* nedvosmisleno upućuje na neke od glavnih karakteristika postmodernog dizajna uopće; fotelja nazvana po kanonskom francuskom romanopiscu, osnovnog oblika koji priziva rokoko stil, prekrivena uzorkom inspiriranim platnima neoimpresionističkog francuskog slikara Paula Signaca primjer je u kojem pronalazimo specifičan odnos spram prošlosti s eklektičnim i neohistoricističkim tendencijama, primjenom brikolaža, općim dojmom zaigranosti, uvođenjem pastiša, ukidanjem granice između visoke i primijenjene i popularne umjetnosti. Postmoderni dizajn izaziva, provocira, iznuđuje reakcije, spaja nespojivo, igra se sa ustaljenim značenjima i čitanjima. U modnom se dizajnu, neohistoricizam britanske dizajnerice Viviane Westwood može dovesti u analogiju s talijanskom postmodernim produkt dizajnom. Westwood je dizajnerica koja je od donjeg rublja načinila dnevnu odjeću, od korzeta emancipacijski modni objekt te proizvela hibrid mini suknje i krinoline. Korijeni ove dizajnerice nalaze se u punk supkulturi, uličnom pokretu mladih iz 1970-ih godina kojega Ted Polhemus sagledava kao neizbježnu reakciju na desetljeće hipijevske kontrakture.⁹ Westwood se u povijesti punka navodi kao jedna od njegovih rodonačelnica, mjesto elaboracije punka kao stila tih je godina u Londonu bila njena i McLarenova trgovina SEX. U kontekstu povijesti odijevanja i supkulturnih stilova, punk je važan jer se s *mainstream* kulturom, ali i vrijednosti *hippie*

⁹ Polhemus, Ted. (2002) "Supermarket stila". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga, str. 325 - 327.

pokreta, suočio koristeći vrlo destruktivne metode . Na primjeru odjevnih predmeta, odbijanje općeprihvaćenih društvenih ideala – među kojima je je onaj o ženskoj ljepoti i pojmu ženstvenosti bio jedna od važnijih meta punka – materijaliziralo se kroz fizičko uništavanje cjelovitih odjevnih predmeta, koje se silovito komadalo, kako bi se zakovicama ponovno spojilo. Punkeri su također nosili vrlo agresivnu šminku, tetovaže, piercinge, često su bili u potpunosti obrijani, kako muški, tako i ženske pripadnice ove supkulture. Glazba koju su slušali bila je nositeljica DIY pristupa umjetničkog izražavanja koji je veličao nedovršenost i amaterizam. Vivienne Westwood stasala je na izvorima londonske punk scene te je kroz svoju karijeru ostala vjerna principima mode punka. No kroz 1980e i 1990e profilirala se u dizajnericu kojoj je primarna fascinacija postala reinterpretacija povijesnih stilova, posebice onih koji su u povijesti upisani kao tjelesno restriktivni i nasilni.

Westwood je dakle pokušala upisati nova značenja u odjevne predmete kao što su korzet i krinolina, uvriježenim kao simbolima opresije nad ženskim tijelom. Mnogo je vrlo sličnih intervencije u dominantna značenja odjevnih oblika pod okriljem suvremenih teorijskih poticaja tih godina. Paralela resemantiziranom donjem rublju Vivienne Westwood je i kulturni Gaultierov *brassièr* dizajniran 1990. godine za Madonninu turneju *Blonde Ambition*. Politički prijelomne 1968. godine grudnjak je za feministice bio predmet koji se morao fizički i simbolički uništiti, dva desetljeća kasnije postaje preobličeno feminističko oružje, upućujući na ambivalentnu igru sa značenjima sugeriranu i kroz naslov turneje. Pokušaji resemantizacije objekata i društvenih fenomena, igra s kodovima sveprisutna je postmoderna metoda. Paralelno s upisivanjem novih značenja u ženske odjevne predmete, na snazi je i stajalište da se u poljima simboličke i realne borbe, bitke mogu dobiti isključivo govorom na jeziku drugog. Tako će 1980e biti desetljeće kojim je vladao modni imperativ *dress to succes*. Visoko obrazovane profesionalno aktivne žene preuzele su muška odjela, a kao dodatni simbolički motiv, u ženske verzije muškog odjela, sakoe i jakne ušivaju se naramenice kako bi se vizualno proširila ženska ramena i približila opsegu muških kao naturaliziranom označitelju društvene moći, sigurnosti, snage.

Osim opisanog imperativa *dress to success, mainstream* modni imaginarij u zadnja dva desetljeća 20. stoljeća obogatit će razvoj nekoliko modnih stilova stavljenih pod zajednički nazivnik neformalne mode (*casual dress*), koji će kroz vrijeme preuzeti ne samo dokoličarsku sferu slobodnog vremena, već i onu profesionalnu. Među tim se stilovima nalazi i sportska

(fitness) odjeća čija će rasprostranjenost doći nove razmjere na početku 21. stoljeća. Popularnost i sveprisutnost sportske odjeće pokazatelj je društvenog fenomena u kojem se autorefleksivni regulacijski mehanizmi poželjnog izgleda pojedinca s odjeće prebacuju na tijelo. Govorimo o brojnim tjelesnim režimi od dijeta, vrsta prehrane, kirurških intervencija, različitih vrsta rekreacije koje postaju neizostavni dio slobodnog vremena zapadnog čovjeka, odnoseći se pritom i na ženski i na muški spol. Osviješten o bespomoćnosti i nemogućnosti djelovanja na makrodruštvenim razinama, svoju potrebu za kontrolom suvremeni pojedinac preusmjerava na vlastito tijelo kao preostalo područje prividne autonomije.

Opisujuću zadnje desetljeće 20. stoljeća antologije povijesti odijevanja nastavljaju govoriti o određenim dominantnim supkulturnim grupama i njihovim modnim stilovima i iskazima. Grunge je jedna od tih skupina, ali ono što se događa u tom periodu jest da određene tendencije postaju instantno globalno prisutne (pr. kanalima MTV-ja) provocirajući bezbrojne reinterpretacije i stvaranje novih skupina. *Rrrriot girls* su primjerice supkultura koja djelomično nastavlja govoriti jezikom grungea, ali se politički distancira. Riječ je o vjerojatno prvoj isključivo ženskoj supkulturi, koja svoju legitimaciju i korijene traži u punku, ali se zapravo razvija kroz interpretaciju punka kao prvog brikolaža.¹⁰ Ono što se događa je ubrzanje u nastanku određenih supkultura, one se više ne referiraju jedna na drugu na način na koji se to događalo na primjeru hippija i punka, primjerice. Preuzimanje vokabulara je neograničeno. Razlike postaju marginalne, ali bitne. Globalna modna slika se uslojava, otkrivajući supostojanje brojnih kultura koje se iz supkulture preobražavaju u ravnopravne stilove života. Tek je s oprezom moguće govoriti o dominantnim tendencijama u okviru modnog dizajna.

Vrlo je ilustrativno analizirati što se paralelno s razvojem uličnih stilova događa na modnim pistama, posebice na onima visoke mode. Već je natuknuto da se razvijanjem uličnih stilova u potpunosti mijenja dinamika modne industrije. Klasična sociološka klasna *trickle down* teorija također zahtjeva ponovno čitanje, utjecajem marginalnih grupacija mladenačke kulture, unutar sociologija mode uvode se termine *trickle up* i *trickle across* koji upućuju na nemogućnost uspostavljanja jednog inicijatora modnih mijena, izvori promjena policentrični su. Utjecaj uličnih stilova, zatim etničkog i povijesnog odijevanja, vrlo brzo preuzimaju *ready-to-wear* kolekcije no neizostavnim dijelom u kolekcijama visoke mode postaju tek

¹⁰ Polhemus (2002), str. 325. - 327.

1990ih (sve do danas). Visoka moda u posljednjih je nekoliko desetljeća razvila u eksperimentalni vizualni teatar koji se, osim neograničene potrage za uzorima, uvelike oslanja i na metode suvremene umjetnosti, posebice performativne i konceptualne. Kao što su to radili Paul Poiret i Charles Frederick Worth, John Galliano i Alexander McQueen predstavljani su kao kreativni geniji s kolekcijama koje nadilaze okvire primijenjene umjetnosti. No, za razliku od kolekcija Wortha i Poireta, ove kolekcije odriježene su materijalnih funkcija, koncentrirane na vizualni spektakl i opčaravanje gledatelja, izravno i posredno. Također, krahom granica između visoke i popularne kulture, modi je 'dopušteno' da se počne otvoreno baviti neugodnim i ozbiljnim društveno relevantnim temama, među kojima su i one vezane za suvremene ideje klase, roda, spola, etničnosti, starosti.

3. Paradigme i teorije mode: kratki pregled

Pisati o modi kroz dvadeseto stoljeće podrazumijevalo je pisati o odijevanju i modnom dizajnu, to jest, o razvoju i povijesti odjevnih predmeta. Moda je kao samostalna tema bila u velikoj mjeri rezervirana za disciplinu povijesti umjetnosti i njene poddiscipline (povijest primijenjenih umjetnosti, povijesti kostimografije, itd.). Elizabeth Wilson u pogovoru drugog izdanja jednog od ključnih naslova za teoriju mode *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* iz 2005. godine navodi kako je u okvirima akademskog pisanja o modi – bez obzira na suvremeni zahtjev za interdisciplinarnošću – još uvijek na snazi podjela na praksu i teoriju s vrlo površnim i predvidljivim međusobnim dijalogom: praksa (pedantno proučavanje oblika i njihovih mijena) naspram teorije (interpretacije oblika i interpretacije promjena).

Teorija mode koja modu ne shvaća isključivo kao fizičko odjevni predmet svoje začetke pronalazi u okvirima sociologije (kulture) na početku dvadesetog stoljeća, a njeno osamostaljenje i odvajanje od etabliranih društveno-humanističkih disciplina dogodit će se tek pri kraju istog stoljeća u okvirima novih interdisciplinarnih studija (*fashion studies, visual studies, fashionology*). U međuvremenu će moda biti temom sociologije, psihologije, teorije umjetnosti, semiotike, filozofije.¹¹ Umnožavanjem i grananjem disciplina u drugoj polovici

¹¹ Bartlett, Djurdja. (2002) "Uzajamnost društva i mode". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*, str. 17 - 21.

20. stoljeća, moda će se kao tema istraživanja sve više osamostaljavati. Za taj razvoj, između ostalog, veliku zaslugu imaju anglosaksonski kulturalni studij, disciplina koja nastaje kao nužna nuspojava demokratizacije društva i kulture te nove kulturne dinamike od 1960ih godina do danas. Osnovna ideja kulturnih studija bila je omogućiti ulazak šireg spektra tema u akademsku arenu, potpomoći urušavanje granica između visoke i pop kulture koje se već odvijalo na ulicama i na televiziji kao najpotentnijem mediju perioda. Ono što se događalo tih poslijeratnih godina (kontrakulture, razvoj masovnog društva, uzlet popularne kulturne proizvodnje, nova medijski posredovana stvarnost) tražilo je svoju akademsko-teorijsku artikulaciju. Kulturalni studiji otvorili su prostor za istraživanje malih tema koje su do tada smatrane nebitnima. Jedna od velikih tematskih cjelina formativne faze kulturalnih studija bile su supkulturne grupe, alternativne grupacije koje su svoju pripadnost iskazivale kroz odijevanje. Učestalijim pisanjem o prvenstveno muškim supkulturnim grupama, njihovom odijevanju kao metodi stvaranja značenje i ostvarivanja kulturne vidljivosti, otvorena su vrata za istraživanje drugih vrsta identiteta i vizualnosti, među kojima se našao i feminizam.

Posljednjih nekoliko desetljeća prošlog stoljeća karakterizira fragmentacija klasičnih disciplina i umnožavanju pomoćnih disciplina ili metodoloških alata. U sve kompleksnijoj slici svijeta, sagledavanja fenomena metodama i načinima klasičnih disciplina pokazuje se nedostatno. Interdisciplinarnost postoje, barem prividno, *modus operandi*, uz pomoćne discipline poput semiotike koja će se pokazati utjecajnom pri razvoju analiza mode. Partikularni društveni interesi proizvesti će i nova transdisciplinarna polja istraživanja (postkolonijalizam, feminizam, LGBT). Globalizirani novomedijski svijet, ostvaren na samom koncu 20. stoljeća, zahtjeva sveukupni teorijski zaokret. *Fashion studies* nastati će u tom kontekstu, oslanjajući se pritom istovremeno na klasične discipline, postmoderne postdiscipline i novomedijska istraživanja globalnog ustroja svijeta. Za feminističke teorije mode sociologija mode, semiotika mode, kulturni studiji i kritička teorija pokazati će se ključnim.

3.1. Sociologija mode

Kao što je već natuknuto, prvi tekstovi posvećeni modi kao simptomatičnom društvenom fenomenu pojavljuju se krajem 19. i početkom 20. stoljeća u disciplinskim okvirima klasičnih socioloških studija. Dva opća mjesta u povijesti teorije mode pripadaju američko-norveškom sociologu i ekonomskom teoretičaru Thorsteinu Veblenu koji 1899. godine objavljuje djelo *Teorija dokoličarske klase* i njemačkog sociologa Georga Simmela koji iste godine objavljuje *Filozofiju mode*. Najraniji tekstovi nastaju dakle u vrijeme ubrzanog razvoja modernog (proizvođačkog) kapitalističkog društava, u razdoblju koje je Lipovetsky nazvao herojskim, paralelno s modernističkim uzletom u umjetnosti (smjenama -izama), u društvenim ritmom razvijenog moderniteta. Zajednička baza Veblenove i Simmelova teorije je *trickle-down* pristup analizi mode kao društvene forme koja se u nekim hrvatskim izdanjima naziva i teorijom spuštanje kroz stratume. Oba autora prepoznaju smjer mode od viših prema nižim društvenim klasama; najviše klase su te unutar kojih se modni trendovi iniciraju i razvijaju, spuštajući se zatim imitacijom prema nižim staležima, koji metodama oponašanja pokušavaju izazvati određeni društveni efekt, to jest, nadići ograničenja klase u kojoj se nalaze. No istovremeno se dvije navedene teorije uvelike razlikuju u shvaćanju potencijala mode kao nositeljice određene društvene dinamike.

Veblen je u *Teorije dokoličarske klase* kritičan spram suvremenog ekonomskog ustroja, naprednog stadija liberalnog kapitalizma koje se utjelovljuje u dokoličarskoj klasi, klasi koja posjeduje društveno-ekonomsku moć i upravlja akumuliranim bogatstvom koje je u potpunosti odvojeno od rada kao procesa. Ta odvojenost rada i upravljanja očitava se u stilu života i slobodnom vremenu, a ekonomska se moć reprezentira kroz simboličku potrošnju. Veblen prepoznaje tri vrste simboličko-kulturnih praksi vladajućih klasa koje u svom zbroju čine formu mode: upadljiva dokolica (*conspicuous leisure*); upadljiva potrošnja (*conspicuous consumption*) i upadljiva rastrošnost (*conspicuous waste*). Osim realne ekonomske moći, visokim je klasama bitno da ta moć bude vidljiva i da se neprestano prikazuje kroz navedene prakse. Ono što određuje ritam mode (potrošnje, dokolice, rastrošnosti) su dva mehanizma: diferencijacija i imitacija. Niže klase pokušavaju imitirati više klase i na taj način utjecati na vlastitu poziciju u društvu. Više se klase neprestano prilagođavaju. S jedne strane izbjegavaju poistovjećenje s nižim klasama do kojeg dolazi širenjem mode, dok s druge strane pokušavaju

se distancirati i unutar vlastite klase. Veblen je vrlo kritičan prema opisanom obrascu djelovanja smatrajući ga iracionalnom i *velikom potrošačkom orgijom*.¹²

Georg Simmel je također modu sagledao kao društvenu formu, zavisnu, determiniranu, shvaćenu kao jedan od načina osvještavanja, formiranja i reprezentiranja klasno-društvene stratifikacije. No za razliku od Veblenovog pesimizma, Simmelova analiza je ostavila prostora za razmatranje pozitivnih društvenih potencijala koje moda može izazvati i razviti. Moda je forma koja se javlja u specifičnim kontekstima, modernim i prije svega kompleksnim i promjenjivim društvima i kao takva, ona prenosi i oslikava tu kompleksnost, višeznačnost i ambivalentnost. Ključna točka Simmelove teorije jest da se u modi kao društvenoj formi potrošačkog kapitalizma suprotstavljaju dvije društvene tendencije: integracija i diferencijacija, istovremenu želju individue ili grupe za pripadanjem kroz oponašanje, ali i razlikovanjem. Niti jedna tendencija nije dominantna, egzistiraju u napetoj ravnoteži. Osim ovog ambivalentnog para, moda upućuje i na mnoge druge poput iracionalnost i racionalnost, slobode i ovisnosti, inovacije i zastarijevanja itd. Najbitniji doprinos Simmelove teorije je taj da povezuje modu, modernost i individualizaciju, modu kao način socijalne konstrukcije sebe kroz želju za diferenciranjem.¹³ Upravo se na ovom mjestu njegove teorije čita taj optimistični odmak, u usporedbi s Veblenovom osudom mode, koji će se na koncu kroz 20. stoljeće razviti u strategiju identitetskog otpora.¹⁴

Veblenova i Simmelova sociološka analiza fenomena mode postavit će temelje na kojima će se izgraditi brojne druge teorije kroz 20. stoljeće, a njihov utjecaj i danas se čita u brojnim suvremenim tekstovima. Nekoliko je problematičnih točaka dominirajućeg diskursa o modi s početka dvadesetog stoljeća. On je s jedne strane pao na testu vremena, promjenom društvenog konteksta. *Trickle-down* teorija morala je biti modificirana nakon *Youthquakea* i velike demokratizacije mode 1960ih godina, što je dovelo do uvođenja pojmova *trickle-across* i *trickle-up*. No i s uvođenjem tih pojmova, teoretičari su se i dalje zadržali na u okvirima analize socijalne analize, unutar koje je moda podređena određenim društvenim imperativima. Njemački Renè König, primjerice, uvelike se u svom radu oslanja na Simmela i Veblena razmatrajući pobliže dinamiku između razdoblja promjene i stabilnosti. Umjesto

¹² Svendsen, Lars Fr. H. (2010) *Moda*, Zagreb: TIM Press, str. 48 - 50.

¹³ Ibid.

¹⁴ Paić, Žarko. (2007) *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: altaGAMA, sr. 60 - 64.

društveno-ekonomskih staleža, König govori o nametanju određene dinamike promjene, modnom imperativu koji, ukoliko se ne prati, rezultira određenim vrstama društvene kazne, poput izolacije ili ismijavanja. Autor umjesto staleža govori o različitim društvenim grupama, ali i pojedincima, između kojih su neprestano na snazi natjecateljski (modni) porivi u svrhu ostvarenja određene vrste društvene moći. Uvodi termin *signalno razdoblje* koje je ključno za daljnji život određene mode. Riječ je o periodu u kojem se vrsta mode objavljuje kroz javni predstavljanja (revije, zabave, itd.), u tim trenucima moda još nije uzela zamaha, njen život ovisi o tome hoće li pasti na plodno tlo i postati vokabularom većeg kruga ljudi. Ako zaživi, nakon signalnog razdoblja nastupa stabilizacija, period mirne plovidbe koji traje do trenutka kada ta moda dođe u neželjene ruke, zadobije neželjena značenja, tada se kontrolna grupa mora ponovno prilagođavati i udaljiti.

Ključni nastavak Simmelovih i Veblenovih teorije mode pronalazimo u radu neomarksističkog sociologa Pierra Bourdieua i njegovom kapitalnom djelu *Distinkcija: društvena kritika suđenja*, unutar kojega pojam mode zauzima važnu poziciju kao kod. Bourdieu je u diskurs suvremene sociologije uveo pojmove koji su za humanističke i društvene znanosti postali svojevrsni *lingua franca* i sinonimi za cjelokupnu sociologiju ovog autora, pojmovi poput habitusa, distinkcije te kulturnog i simboličkog kapitala. Bourdieu prepoznaje promjene u hegemonijskim borbama. Modernu klasno-socijalnu stratifikaciju u postmoderno doba zamjenjuje borba određenih kulturnih grupacija kroz kod razlikovanja – modu. Poziciju društva kao označitelja, krajem 20. stoljeća, u potpunosti preuzima kultura. Stratifikacija se odvija putem kulturno-socijalne distinkcije, ne ekonomske moći uz koju dolaze simbolička i kulturna moć (ili kapital). Osnovna socijalna jedinica u postmoderno doba je identitetski određena, prepoznaje se po specifičnom životnom stilu. Na snazi je konstantna borba identiteta kako za slobodu samoostvarenja, tako borbu zaposjedanja kulturne i simboličke moći i uspostavu određenog poretka vrijednosti kroz diferencijaciju koja se odvija preko mode. Ova ultimativna pobjeda pojedinačnog spram kolektivnog proces je koji se nalazi u srži modernosti i odnosa modernosti spram samorealizacije, a karakteriziraju ju nekoliko procesa: fragmentacija identiteta, individualizacija životnih stilova i nove vrste borbi za dominacijom u novom postindustrijskom globalnom kontekstu.¹⁵

Problem većine socioloških analiza fenomena mode je taj da se, uz njihovu standardnu povijesnu određenost, kao što je to opisano za slučaju Simmela i Veblena, moda shvaća kao

¹⁵ Ibid.

sredstvo postizanja određenog društveno-kulturnog cilja, moda je zavisni fenomen ili forma te se sagledava sa jednog stajališta, pritom se zanemaruje jedna od njenih glavnih karakteristika – ambivalentnost. Postmoderne i suvremene teorije mode izbjegavaju se suočiti s činjenicom da se baza na kojoj stoje urušava. Nova paradigma koja se razvija u virtualno-digitalnom habitusu dokida sve referentne veze i onemogućuje društveno-kulturalna opravdanja za modu.

3.2 Postmoderne teorije mode

Knjiga koja u određenoj mjeri ocrtava taj obzor, ali ne napušta u potpunosti temelje tradicionalnih društvenih znanosti je djelo francuskog sociologa i kritičara kulture Gillesa Lipovetskog pod nazivom *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Lipovetsky smatra da su sociološke teorije s početka 20. stoljeća još uvijek relevantne, ali da su im dosezi ograničeni te obuhvaćaju tek dio fenomena mode. *Carstvo mode* prema riječima autora interpretativna je teorija povijesti mode, koja se prvo otkriva na odjevnim predmetima, oni su inicijalni sadržaj forme mode no s vremenom, moda kao forma ojačava i širi se na druge sadržaje. Lipovetsky se ne protivi konsenzusu po kojemu se počeci mode kao zapadno-civilizacijskog fenomena smještaju u 14. stoljeće, ali smatra se su dvije bitne faze mode one koje autor naziva inauguralnom (druga polovica 19. i prva polovica 20. stoljeća) i razdoblje otvorene mode (od 1960ih do danas). Inauguralna faza veže se uz modernu paradigmu mode. Razdoblje otvorene mode razdoblje je postmoderne i suvremene paradigme, razdoblje u kojem moda dostiže nesagledive razmjere. Za razliku od kritičkog neomarksizma Pierre Bourdieua, Lipovetsky u formi mode s oprezom prepoznaje društveni potencijal. Za Lipovetskog, moda može postojati samo u modernim društvima, u kojima su na cijeni individualnost i inovacija. Moda postaje uputa za ponašanje, instrukcija. Ona pokreće novu demokratsku dinamiku, priprema i obučava društvo na konstante promjene, raskida povijesno utemeljene veze s tradicijom, provocira društvenu snalažljivost, prilagodljivost i fleksibilnost. Riječima Lipovetskog, moda je posebna vrsta društvene promjene, ona je društveni mehanizam. S vremenom se moda kao forma u potpunosti oslobađa svoga sadržaja; na ovom mjestu prepoznamo svijest autora da su navirući uvjeti ostvarivanja mode potpuno drugačiji od mode i prostora mode inauguralne faze industrijske metropole 19. stoljeća.

Moda je mehanizam prilagodbe društva na nove demokratske dinamike, ali i ostvarenja identiteta koji je u razdoblju otvorene mode fragmentaran, samorealizirani *patchwork* sastavljen od mnoštva elemenata, različitih izvora, često preuzetih iz arhiva prošlosti, dekontekstualiziranih, postavljenih u nove konstelacije i jukstapozicije. Cijeli je raspon odrednica koje sačinjavaju suvremeni fragmentarni identitete, uz velike (rod, klasu, podrijetlo), također se otvara i cijeli niz novih minornih pomoću kojih se stvaraju marginalne razlike. Neonarcizam suvremenog pojedinca uspostavlja novi odnos sa strukturama, o kojima pojedinac više ne ovisi, i novi odnos prema objektima i ljudima. Iako Lipovetsky taj novi odnos ocjenjuje kao pozitivan, ipak priznaje da opasnosti neonarcizma i oslobađanja od kolektivnog života leže u proizvođenju manjka empatije i brige koja nije usko vezana za partikularne interese pojedinca ili grupe kojoj izborom taj pojedinac pripada.

Lipovetsky se također osvrće na rodnu identitetsku odrednicu. O modi u otvoreno doba se više ne može govoriti kao isključivo ženskoj, kao što je to bio slučaj tijekom inauguralne faze kada je moda bila rodno određena, ali lokus mode je još uvijek u ženskoj sferi, bez obzira na umnožavanje stilova i širenje potencijalnih izbora prilikom vizualne samorealizacije oba spola. Zaključuje da je jedan od razloga nemoguća deseksualizacija žene. Razlike se smanjuju, ali su još uvijek prisutne kroz sada vrlo suptilan jezik distinkcije. Osim neohistoricizma i neograničenog posuđivanja, Lipovetsky otvara i naznačuje još jednu temu s kojom distancira svoj rad od sociološke ukorijenjenosti, otvarajući pritom problem koji će Baudrillard nekoliko godina kasnije radikalizirati – ideju smrti mode.

Za Lipovetskog, moć mode leži u činjenici da njen mehanizam čini stvari manje stvarnima. Ona postaje autonomni sveobuhvatni mehanizam koji se u ostvaruje u slici i spektaklu suvremenog svijeta. Sama moda gubi svoju provokativni potencijal, ona više ne može iritirati i šokirati. Isto tako, ona istovremeno onemoćuje političku sferu svojim uplivom, ideološki izbor sada je, poput stila, nalazimo ga u supermarketu ideologija. Ideologije i političke opcije također postaju pomodne, egzistiraju jedna uz drugu uz podnošljivu netrpeljivost, zajednička netrpeljivost spram nečega postaje mehanizam društvene kohezije, svojevrsno vezivno tkivo. Ideologija protesta kao prevladavajuća ideologija modernog društva pretvara se pritom u radikalni chic i hiperkritični konformitet.

Nastavljajući se na semiotičke teorije Rolanda Barthesa, francuski sociolog i filozof Jean Baudrillard će u svojoj analizi mode otići korak dalje. Elaboracije njegove teorije proizlazi iz teze o kraja linearne povijesti kao rezultatu ulaska u novomedijski totalitet postojanja i prateće potpuno dokinuće referentnih polja. Znakovi se, prema Baudrillardu, ne samo arbitrarni na relaciji označitelja i označenog, oni u medijski uvjetovanom postojanju sada gube sadržaj, odnose se pritom isključivo jedni na druge. Moda je, prema Baudrillardu, srž moderniteta, a modni-čarobni kod uspostavlja ovu semantičku tautologiju; svijet je iz mode u potpunosti nestao. Moda je čarolija robe, čarolija simulacije i strast prema neograničenoj igri označavanja.¹⁶

Baudrillard je dakle objavio kraj povijest – kraj linearnog koncepta vremena, kraj ideje napretka, kraj umjetnosti, kraj novovjekovnog koncepta pojedinca i, na kraju, kraj mode. Moda je prema autoru ušla u svoj posljednji stadij. Uvjetovana novomedijskim habitusom, postaje neaktualna. Modna promjena postmodernog i suvremenog vremena apsolutna je reciklaža. Nakon napuštanja povijesnog svijeta, za modu je povijest spremište ideja u koje se neprestano poseže, površno preuzima i kombinira. Ideja originala nema mjesta u informacijsko-komunikacijskom totalitarizmu, okruženi smo reprodukcijama. Baudrillard napominje da nije slučajnost činjenica da se moda i muzeji razvijaju u isto vrijeme, zajednička im je, između ostaloga, mogućnost supostojanja svih povijesnih stilova, svedenih pod isti vrijednosni svod – znak kulture koja sve izjednačava.¹⁷ Kao i Lipovetsky, Baudrillard uviđa sposobnost modnog koda da sve fenomene isprazni od subverzivne motivacije, promjene postaju na koncu bezopasne i beznačajne; svi društveno-kulturni fenomeni prelaskom u digitalnu sferu nepovratno su izgubili svoje genealogija i povijest. Moda je u svom uznapređovalom stadiju unutar tehnosfere postoji kao spektakl, održava se kroz neprestano recikliranje, retro-futurizam. Donekle je moguće povući paralelu između onoga što Lipovetsky naziva plovdba mode (*cruising stage of fashion*) i Baudrillardove smrti mode utoliko što obje teorije shvaćaju da je moda u novoj digitalnoj okolini promijenila svoju osobnost. Ona više ne provocira, ne motivira, ne označuje, ne referira se i ne nudi ništa novo. Iako postoje dodirne točke u teorijama Baudrillarda i Lipovetskog: postmoderni neohistoricizam, neselektivno razmjena i posuđivanje, povijesni rez, depolitizacija kao modni

¹⁶ Baudrillard, Jean. (2002) "Moda ili čarolija koda". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga, str. 191 - 204.

¹⁷ Ibid.

mehanizam, umrtvljenje moderne modne, riječ je o dva nesvodiva pristupa formi/fenomenu mode. Lipovetsky još uvijek održava vezu sa društveno-kulturnim nadstrukturama, Baudrillard radi čisti rez: nastupa vrijeme hiperrealnosti, simulakruma, simulacije, implozije medija, komunikacijsko-informacijskih globalni poredak.

Pod povećalom se pritom našla Baudrillardovo razmatranje relacije moda, ženskost i spolnosti, koje se pokazuje bitnim u kontekstu ovog rada. Autorovo je stajalište da osuda mode, nasuprot onomu što smo navikli misliti, nije zapravo usmjerena na spol. Tabu koji moda proizvodi je tabu ispraznosti i površnosti. Funkcionalistička novovjekovna etika beskorisnost vidi kao transgresiju, a moda upravo svojom neograničenom i beznačajnom igrom značenja prkosi toj puritanskoj stvarnosti.¹⁸ Činjenica da je fokus kroz cijeli razvoj fenomena mode bio i još uvijek je na spolnosti te na iracionalnom i podsvjesnom, koji stoje kao zadnje kule te referencijalne zbilje, zamagljuje pogled i onemogućuju uvid u strukturu simboličnog koje se naturalizira uz pomoć spolnosti i podsvjesnog, a zazire od beskorisne beznačajnosti. Moda je ta koja naturalizira spolnost, ona ju omogućuje. Tijelo je u prijašnjem sustavu bila zabranjeno, potisnuto i utišano, ta se zabrana vezala za žensko tijelo, tada dolazi do podjele na muško i žensko, na kulturu i prirodu, u tim je rascjepima nastajala moda. No postepenim izmjenama vlastitih mehanizama, moda je u međuvremenu zaposjela tijelo, ukinula granice. Tijelo sada nagriza modu, moda nagriza tijelo, i tijelo i moda gube svoje maske, ukida se suprotnost i nepremostivosti između tijela i mode, golotinja ponovno ulazi u igru kao znak. Moda se poopćuje, prestaje biti vezana isključivo za ženskost, kao nužna nuspojava ukidanja potisnutog spola i nedopustive istine. Dolazi do paradoksalne emancipacije spola i mode, spolnost osvajaju znakovi, muškost i ženskost gube svoju jedinstvenost, spol prestaje biti razlikom, postaje polje simulacije.

¹⁸ Ibid.

3.2.1. Postmoderne igre identiteta

Proširenjem polja interesa semiotike kao opće znanosti o znakovima na strukture označavanja koje nisu u domeni lingvistike, to jest, razvojem semiologije ili semiotike kulture, otvorio se spektar drugih tema izvan lingvističkog područja produkcije značenja: od glazbe i vizualne umjetnosti sve do mode i medija. Roland Barthes, jedan od rodonačelnika strukturalističke semiotike, uz svom ključnom djelu *Mitologije*, analizirao je cijeli niz tema iz svakodnevice (od novinskih naslovnica i reportaža do boksačkih mečeva), a u djelu *Fashion System* posvetio se minucioznoj analizi ženskih časopisa (teksta o modi) kako bi pokušao opisati dani sistem mode. Barthesova semiotika kulture pokazat će se utjecajnom u kontekstu kulturalnih studija i postmoderne kritičke teorije prepoznajući hegemonijske proizvodnje značenja u svim domenama ljudskog djelovanja.

Moda kao generator značenja postaje bitno mjesto za kritičke škole i novonastale postdiscipline posljednjih nekoliko desetljeća 20. stoljeća. No, udaljujući se od Barthesa i strukturalne analize, mnogi će autori pokušati sagledati njeno dijakronijsko kretanje. Analiza i tekstovi o modi kao vrsti proizvodnje značenja preći će iz deskriptivne u preskriptivnu i, na koncu, u potpuno anarhičnu fazu. Mnoge će se postmoderne teorije mode fokusirane na kolektivne i individualne identitete i identitetske politike koristiti semiološkim metodama i analizama nastanka značenja kako bi na to isto značenje utjecali, kako bi ga denaturalizirali, razgradili i na kraju manipulirali proizvodeći time nova značenja.

Malcolm Barnard, filozof, sociolog i teoretičar vizualne kulture, u svom djelu *Fashion as Communication* modu sagledava u kontekstu semiotičke teorije komunikacija koja, za razliku od procesne škole, ne pretpostavlja unaprijed zadana stabilna značenja. Za Barnarda je moda komunikacijski model, uz pomoć kojega se konstituira, signalizira i reproducira društvo. Moderna moda je konstituirala klasu, postmoderna se fokusira na partikularitete. Uz konstituciju *mainstream* društveno-kulturnih značenja, Barnard razmatra postmoderne strategije odupiranja tim povijesno stabilnim značenjima: odbijanje i obrtanje (*refusal and reversal*).¹⁹ Već spomenuto paljenje grudnjaka feministkinja iz 1960ih godina, iako mitsko, za autora je paradigmatički primjer odbijanja, a Madonnin grudnjak koji potpisuje Gaultier bi,

¹⁹ Barnard, Malcolm. (1996/2001) *Fashion as Communication*. London: Routledge.

tom linijom mišljenja, bio primjer obrtanja. Za Barnarda su obje prakse problematične utoliko što istovremeno legitimiraju prakse označavanja s kojima se suočavaju jer se prema njima odnose kao prema temeljnim.

Fred Davis u *Fashion, Culture and Identity*²⁰ analizira mogućnost shvaćanja mode kao koda. Za Davisa moda komunicira društvene nestabilnosti i nesigurnosti koje nastaju u odnosu na glavne društvene odrednice (klasa, rod, rasa, godine). Prema Davisu, tri su glavne grupe ambivalencija (post)modernog društva: rod, klasa i spolnost. Kao i Barnard, prepoznaje da je u postmodernu vrijeme naglasak s klasne premješten na ostale glavne odrednice (*major statuses*), imajući pritom na umu da je moda od svojih početaka bila rodno uokvirena – ženska. Davis smatra da je potrebno sve teorije mode imati na dohvataju ruke, i moderno-simboličke i postmoderne pomoću kojih se kroz diferencijaciju pregovaraju identiteti.

Efrat Tseëlon u članku *Fashion as Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm*²¹ uvodi koncept maskerade kao sredstva istovremenog konstruiranja i dekonstruiranja suvremenih kolektivnih i individualnih identiteta. Maskerada za Tseëlonu nadilazi binarnu opreku istine i laži, ona je vizualni performans s popratnim artefaktima. Tseëlon se osvrće na Judith Butler i performativnu teoriju roda. Smatra da iako je performativnost vrlo moćan kritički alat, ona ima ograničene domete. Problem leži u činjenici što uvježbane repetitivno-performativne tjelesne praksa nerijetko postanu vrlo nalik esencijalnim atributima, nemoguće ih je razlikovati. U tim se trenucima gubi ono subverzivno. Maskeradom se izbjegava ne samo problem sličnosti, već i automatsko povezivanje s određenim spolom. Maskerada, također, kada se opire hegemonijskom može biti kontraproduktivna. No Tseëlon ju smatra prikladnijim konceptom u usporedbi s performansom iz nekoliko razloga: maskerada je istovremeno tjelesna i simbolična, odnosi se na tjelesni projekt i na modni projekt, vizualna je i metaforična, može ukazati na apstraktno i generalno, bez da uvodi ono esencijalno. Kako bi bolje ocrtao svoju paradigmu maskiranja i maskerade, poziva se na Bakhtinov opis likova iz *Comedie dell'arte* koji su, kroz maskiranje, postigli slobodnu igru, neograničeno prepletanje asocijacija, život kao proces, prilagodljivost, spremnost na promjenu, usvajanju novina, vječnu suvremenost.

²⁰ Davis, Fred. (1994) *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: University of Chicago Press.

²¹ Tseëlon, Efrat. (2001) "From Fashion to Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing, str. 103 - 121.

Kao žarište beskrajne maskerade možemo shvatiti i *supermarket stilova* Teda Polhemusa koji nam pruža gotove (maskeradne) artefakte spremne za ironijsku postmodernističku upotrebu. Ti su artefakti medijski posredovani i izobličeni stilovi prošlosti, a načini njihova korištenja su neograničeni, mogu se neograničeno kombinirati, kratkog su roka trajanja, brzo se razgrađuju i lako zamjenjuju. Često mjesto posuđivanja su supkulturni i kontrakulturni vizualni repertoar, ali ovoga puta lišen svoje političnosti. Za Polhemusa je riječ o *građenju novog vizualnog jezika koji će omogućiti nešto svježije u dobu u kojem smo već sve čuli*.²²

3.2.3. Postmodernizam i feminističke teorije mode

Kao što je već naznačeno u prvom djelu ovoga rada, odnos feminizma i mode krajnje je ambivalentan. Kroz cijelu povijest feminizma paralelno egzistiraju dva oprečna pristupa. Jedan je potpuna negacija mode koja je viđena kao patrijarhalni mehanizam banaliziranja, simboličkog iskorištavanja i ograničavanja slobode žena, dok je drugi prepoznavanje vrijednosti mode kao isključivo ženske sfere, prostora ženske autonomije, prostora uživanja, paralelne ženske stvarnosti ili fantazije – bijega od funkcionalističkog i utilitarnog imperativa patrijarhalnog kapitalizma. Ta se dva oprečna stava feminizma spram mode po prvi put opširno verbaliziraju 1980ih godina. Pozivajući se na tekstove Simone de Beauvoir, cijeli je niz feministkinja (Una Stannard, Nancy Baker, Susan Brownmiller, Robin Lakoff, Raquel Scherr, Rita Freedman) o modi i kozmetičkoj industriji pisao kao o jednom od načina na koje je patrijarhalno društvo objektiviziralo ženu i onemogućili njen intelektualni i osobni razvoj, nudeći joj brigu o vanjštini kao jednu od razbibriga. One su gotovo bez iznimke zagovarale povratak prirodnom, koji se na koncu pokazao podjednako problematičnim.

Upravo će Elizabeth Wilson s knjigom *Adorned in Dreams* uputiti na zabludu mogućnosti povratka na prirodno. Wilson će se osvrnuti na tekstove feminističkih kolegica i primijetiti kako nije slučajno da sve zagovarateljice naturalizma izgledaju kao predrafaelitski modeli. Na taj će način ilustrirati nemogućnost izlaženja iz mode. S ovim će naslovom postaviti temelje za razvoj feminističke teorije mode nastale u okvirima postmoderne paradigme po kojoj moda može istovremeno postati specifično žensko političko i kulturno oružje. Na istom će tragu

²² Polhemus (2002), str. 327.

nastati i teorijski tekstovi Anne Hollander, Caroline Evans, Minne Thornton, Kaje Silvermann i Linde Scott.²³

4. Feminizam i moda u djelima Elizabeth Wilson

4.1. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*

Knjiga autorice Elizabeth Wilson jedan je od ranijih tekstova nastali na križanju feminističkih i postmodernističkih teorijskih pravaca. Govoreći o općim teorijskim kretanjama poslijeratne akademije, Wilson napominje da je nakon otvaranja malih tema 1960ih godina ipak bilo potrebno određeno vrijeme da se s analize nogometa i isključivo muških supkultura prijeđe na teme vezane uz svakodnevne ženske životne prakse poput gledanja sapunica, čitanja romantičnih romana i ženskih časopisa. Te su teme, s jedne strane, bile dvostruko marginalizirane – kao popularna kultura i kao ženska popularna kultura – dok su s druge strane predstavljale problem za autorice sa snažnim političko-emancipatorskim tendencijama, jer je na koncu ipak bila riječ o aparatima uspostave konvencionalne ženstvenosti i subordinirane ženske figure. Postmodernistička sklonost igri s ustaljenim značenjima i naturaliziranim fenomenima usmjerila je teoretičarke poput Wilson prema obračunu sa starim feminističkim predrasudama.

Za Wilson je moda u svojoj osnovici konstantna promjena, istovremena društvena identifikacija i diferencijacija, koja se kroz veći dio povijesti mode realizira preko fizičkog artefakta. Autorica, dakle, na samom početku svog teksta odaje dug sociološkim korijenima teorije mode s početka 20. stoljeća. Razvojem argumentacije ipak će se značajno udaljiti od klasičnog stratifikacijskog modela, prateći pritom ritam razvoja mode kao fenomena i mode kao teme istraživanja. Moda je bez obzira na rastuće dosege djelovanja još uvijek relativno zapostavljena tema čiji društveni značaj uvelike nadilazi korpus bavljenja, a taj nemar rezultat je problematičnog statusa mode koji proizvode i provociraju sljedeće karakteristike: problem

²³ Negrin, Llewellyn. (2009) *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*. New York: Palgrave Macmillan, str. 33.

mode je u prvom redu njena rodna određenost i veza s tijelom. Cijela povijest zapadne filozofije i humanizma bazira se na negaciji onog materijalnog i tjelesnog koje se konstantno premješta na najstabilniju povijesnu figuru Drugoga - ženu. Moda je prema Wilson ta koja ukazuje da tijelo nije 'samo' biološko tijelo. Ona pritom uznemiruje jer razotkriva arbitrarnost i nesigurnost tih granice koje utilitarno moderno društvo favorizira i potrebuje za uspješno funkcioniranje. Arbitrarnost ne samo granica, već i svih društvenih konvencija i aranžmana razotkriva se usponom mode. U svojim ranim fazama nerijetko vođena ćudoređem i klasnim simbolizmom, ona se s vremenom sve više okreće političkim i estetskim motivacijama.

Razvojem i umnožavanjem načina očitovanja, moda kao predmet istraživanja zahtjeva interdisciplinarnost, višestranu analizu, bez obzira što će rezultat možda biti teorijska kakofonija. Sveobuhvatne teorijske geste više ne mogu objasniti divlje širenje modne pošasti, ali istovremeno treba biti na oprezu s postmodernim malim pričama. Moda, smatra Wilson, ne smije postati samo jedna od fragmentarnih priča, njena je važnost centralna u razvoju modernog društva. Ona je modernistička ironija ili, drugim riječima, iracionalna i kontradiktorna nuspojava visoko organiziranog fordovskog društvenog ustroja koja postoji zahvaljujući nerazriješenim dvosmislenostima i tenzijama koje je proizvelo kapitalističko društvo, a te dvoznačnosti su sljedeće: kapitalističko bogatstvo i siromaštvo koje proizvodi; identitetske nesigurnosti; umjetnost. Kapitalističko bogatstvo odnosi se kako na materijalne uvjete života i ogroman sraz, često i geografski uvjetovan, između imućnosti i neimaštine, tako i na prividnost slobode izbora i neograničene mogućnosti (strateškog, geografskog, kulturnog) kretanja koje je omogućilo to isto neoliberalno društvo stvarajući pritom autorefleksivnog pojedinca koji bi trebao biti krojač vlastite sudbine. Taj pojedinac vodi nas do drugog ambigviteta, onog identitetskog. S jedne strane, uspon modernog društvenog poretka utjecao je na razvoj subjekta-pojedinca, snažan zamah individualizacije i fragmentacije života doveo je do odmaka od kolektivnih briga, to jest, tradicije. S druge strane naličja, kroz 20. stoljeće proteže razvoj masovno-konfekcijskog društva unutar kojega se javlja rastući strah od gubitka subjektiviteta, strah od gubitka autonomije pojedinca ili čak samoinicijalnog dokidanja individue unutar tog istog masovnog, sada već globalnog, društvenog konteksta. Moda je u ovom kontekstu shvaćena kao sredstvo kojima se koriste obje strane ove borbe: kao konfekcija koja izravnava i uniformira društvenu raznolikost, ali istovremeno i kao jedina preostala mogućnost kreativne ekspresije pojedinca, iako unutar zadanih obrazaca posuđivanja. Posljednja prijeporna dvoznačna točka je umjetnost. Wilson smatra da se umjetnost i moda s vremenom približavaju jedna drugoj. Moda je, prema Wilson,

fenomen koji prati razvoj umjetnosti. Primjerice, modernistička i avangardna autorefleksivnost, autodestrukcija i autoironija ne pronalazi analogne primjere u modi tog vremena. Iako se Coco Chanel često navodi kao pandan funkcionalističke arhitekture i geometrijske apstrakcije, a Elsa Schiaparelli kao modni nadrealizam. Te se poveznice ipak zadržavaju tek na razini formalne analize, sadržajno se i filozofski ti primijenjeno-umjetnički oblici razlikuju od svojih slikarsko-arhitektonskih parova. Prva moda koja je u svom sadržaju i motivaciji bliska modernizmu i avangardi je mode punka; ona je autorefleksivna, razgrađujuća, neprivaćna sa stajališta klasičnih obrazaca ljepote. Ono što Elizabeth Wilson želi ovim primjerom naglasiti jest činjenicu da moda, iako kasni, prati put koji je pokrčila umjetnost 20. stoljeća. Njihov susret je neminovan.

Za Elizabeth Wilson moda je neodvojiva od moderniteta. Iz tog razloga, veći dio knjige posvećuje kontekstu koji ju omogućuje: razvoj grada, industrijalizacija, ženska emancipacija, individualizaciji, pitanje odnosa javnog i privatnog prostora, javne i privatne osobe, erotike, seksualnosti, identiteta, spolnosti. Wilson za zaključni dio prvog izdanja knjige *Adorned in Dreams* među navedenim temama izabire feminizam. Ambivalentni stav feminističkih kritičarki kulture o modi ujedno replicira stav društva generalno. Dvije su paralelne linije razvoja stare koliko i sama moda, ona ih naziva autentičnom i modernističkom. Autentično je shvaćanje ono za koje je modna odjeća dio ekspresivnog vokabulara, ona je sredstvo s kojim pojedinac pronalazi svoje pravo, istinito, autentično jastvo. Pritom primjećuje kako su, naizgled paradoksalno, puritanski nazori često bili vrlo sličnim onim progresivnim i emancipatorskim, a razloge za to prepoznaje u duhu vremena koje traži i cijeni produktivnost i utilitarnost, a odbacuje sve nesvrhovito. I puritanci i pojedine feminističke grupacije željele su od samih početaka herojske faze mode – izaći iz nje, ne shvaćajući pritom da je ono što je za njih prirodno i autentično postoji kao takva opcije zahvaljujući velikom označitelju – modi. Moda je nužni bijeg iz te iluzije preddisurzivnog, ideja čiste utilitarnosti, moći racionalnosti i znanosti, kao što je to bio i okultizam boemsko-umjetničkih krugova s prijelaza stoljeća. Autentični su, osim reformista i *quakera*, za Wilson bili i hippyji no tek s odmakom, gledajući vizualni jezik te kontrakulture, uviđa koliko je on u svojoj bio kontra-kontrakulturalan.

Nasuprot autentičnog shvaćanja mode stoji modernističko shvaćanje – moda se razvija u velikim metropolama, urbanističkom *fluxu* u kojem ništa nije stabilno i zagarantirano. Vizualni podražaji su snažni u urbanom kontekstu, mogućnosti neograničene, a identitet je nešto na čemu pojedinac svjesno radi – on ili ona ga samosvjesno gradi. Ako je za autentičnu

liniju vizualni modni identitet potraga za izvorom, za moderniste je on slika ili, riječima Elizabeth Wilson, poster kojim se najavljuje i ocrtava izabrana autobiografija. Koristeći suvremenu filmsku analogiju, vizualni identitet bio bi *trailer*. Ako su nositeljice reforme odjeće rani primjer autentičnog, u slučaju modernističkog to su zasigurno figure *flaneura* i *dandyja*. Modernistička je teorijsko-ideološka linija proizvela i za Wilson problematičnu *free choice* formulu za krajnju društvenu individualizaciju i atmosferu koja tolerira sve u ime individualnog prava slobode na izbor. Prema Wilson, feministkinje su odobravanjem apsolutne autonomije individualističkog poretka dugoročno sabotirale vlastite kolektivne ideje i zahtjeve, čiji neuspjeh dolazi na vidjelo tek kasnije. Uz to, kao što su teorije modne autentičnosti stvorile vlastite mitologije, u iste su zamke upale i one modernističke. Naj snažniji i za suvremeni svijet najrelevantnijih zbir modnih mitologije svoje izvore ima u 1968. godini, a sažete su u slici francuskog sveučilišnog profesora u *jeans* hlačama.

Utilitarizam i moralizam pretpostavljaju izvornu istinu, a modu tretiraju kao lažni iskaz, nepotrebno kičenje. Hedonistički postmoderni pristup, s druge strane, pretpostavlja neobveznu igru, neograničenu slobodu izbora pri samostalnom dizajniranju vlastitog postera, koja je za Wilson podjednako sporna. Autorica svoju teoriju pokušava držati na razmaku od obje ponuđene opcije, a opće odrednice prirode mode poput ambivalencije, nesigurnosti, izmicanja značenja, polisemije prikazati i kroz stil i organizaciju svoga pisanja. Objе se teorijsko-ideološke krajnosti (ona modernistička i ona autentična) moraju uzeti s dozom skeptičnosti, ali Wilson svakako daje prednost modernističkoj ideji sklapanja identiteta. Danas je gotovo nemoguće govoriti o izvornosti, svi stilovi koji su nam na raspolaganju već su posredovane karikature postojećih stilova no korisnici tih stilova u postmodernom su vremenu svjesni te posrednosti i neizvornosti. Problem leži u konceptu neograničenih izbora i neograničene slobode. Wilson smatra da mode ne pruža slobodu, da je itekako realno utemeljena i ograničena, ekonomski – ona govori kapitalizam, estetski – ona se prilagođava duhu vremena (umjetničkim praksama), a njeni politički dosezi ograničeni su u kontekstu eksplozije kulture i estetizaciji politike. Međutim, ona još uvijek može otvoriti prostore mjestimične simboličke i estetske slobode na polju trajnih kulturnih bojnih polja u okvirima društva koje se sve više i više tehnokratizira.²⁴

²⁴ Wilson, Elizabeth. (2003) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: I. B. Tauris.

4.2. The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women

2001. godine Wilson objavljuje knjigu *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*²⁵ u kojoj se nastavlja baviti temama koje je otvorila petnaestak godina ranije, u kapitalnoj *Adorned in Dreams*. Ovoga puta, međutim, kritički se osvrće na određena čitanja i kontekst unutar kojega je nastala potonja knjiga, u prvom redu na postmodernistički teorijski okvir. Elizabeth Wilson u uvodu *Kontradikcija kulture* prepoznaje britanske kulturalne studije kao važnu akademsku prekretnicu koja je pripremila teren za razvoj postmodernističkih teorija. Kulturalni studiji od početka su se postavili kao radikalno politički projekt, ali su s tim utemeljenjem samo nastavili genealogiju nečega što je prema Wilson staro koliko i Francuska revolucija, a jedan od svojih povijesnih vrhunaca doživjelo je prvih trideset godina 20. stoljeća, u avangardnim umjetničkim pokretima sa snažnom političkom programom. Za autoricu je problematično izjednačavanje postmodernizma s urušavanjem granica između popularne i visoke kulture, to je urušavanje i ulazak umjetnosti u život bilo i jedan od pokretača avangarde. Otpor nikada nije bio usmjeren prema popularnoj i narodnoj kulturi, već prema onoj konformističkoj, ustaljenoj, konvencionalnoj, akademskoj i, na koncu, buržujskog. Ono što se dakle događalo krajem dvadesetog stoljeća nije izniknulo niotkuda, već je nastavak jedne društveno-umjetničke prakse koja je najviše teritorija osvojila upravo u periodu jačanja herojskog modernizma.

Moda je revalorizirana u trenucima kada je postmodernizam bio sveprisutni teorijski *modus operandi*, ali to ne znači da je ona isključivo vezana za postmodernizam. Jedan od ciljeva *Kontradikcije* bio je izvući modu iz te teorijske niše i podariti joj novi elan kao temi unutar suvremenih teorijskih tendencija. Wilson je 1980ih pokušavala pokazati da moda nije jedna od malih tema koje su se otvorile urušavanjem vrijednosnih aparata klasičnih disciplina, već centralna tema svih govora o modernom društvu i kulturi. Problem mode je njena trostruko nepovoljna određenost: moda govori ženskim jezikom, jezikom kapitalizma i jezikom frivolnosti i površnosti. I u trenucima apsolutne dominacije malih tema tih ključnih 1980ih godina, postojalo je određeno susprezanje od bavljenja modom. Kroz 1980ih feministkinje su

²⁵ Wilson, Elizabeth. (2001) *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. London: SAGE Publications.

se ipak počele ozbiljnije baviti modom, modnim odijevanjem i odjećom. No, kao što uz Wilson primjećuje i australaska teoretičarka kulture Llewellyn Negrin, većina autorica u svojim se tekstovima bavila modom kao sredstvom postmodernističke igre, govoreći o reprezentacijskog krizi i društvenom konstruktivizmu. Paradigmatski je primjer u ovom kontekstu rad teoretičarke kulture Kaje Silverman, koja politički potencijal mode prepoznaje upravo u maskeradi kao ludičkoj praksi pri kojoj dolazi do izvrtnja ustaljenih i naturaliziranih značenja. Maskerada nudi maske, no problem je što se, prema teoretičarkama poput Silverman, iza tih maski više ništa ne nalazi.

Na početku novog milenija, Elizabeth Wilson smatra da je nužno odmaknuti se od diskursa koji se grana u dva smjera: *anything goes* ili postmodernizma kao mjesta političkog otpora. Oba na koncu u potpunosti obezvrjeđuju taj isti politički potencijal. Linijom Hala Fostera i Llewellyn Negrin, unutar pomodnog i širećeg okreta od esencijalizma, ukazivanja na kulturalnu određenost ideje prirode, danas je gotovo potrebno boriti se protiv artifičnosti figure žene, nakon borbe naspram esencijalizma. Međutim, Wilson i tu upozorava na oprez. Paralelno s kulturnom denaturalizacijom, posljednjih je nekoliko desetljeća svjedočilo i snažan napredak povratka prirodnom u okviru prirodnih znanosti, biologije, ali i bihevioralne psihologije.

4.3. Cultural Passions: Fans, Aesthetes and Tarot Readers

Ako je knjiga *Contradictions of Culture* bila svojevrsni obračun Elizabeth Wilson s *mainstream* verzijama postmodernog feminizma i postmodernih feminističkih teorija mode, kojih je ona sama bila dio, knjiga *Cultural Passions: Fans, Aesthetes and Tarot Readers*²⁶ dok nastavlja u smjeru 'kopanja po vlastitoj prošlosti', istovremeno se u većoj mjeri posvećuje i obračunava s već u *Kontradikcijama* najavljenom temom postmodernizma kao reza spram modernizma i postmodernizma kao idiosinkratične kulturno-društvene epohe. Kao što sam naziv knjige otkriva, Wilson se zadržava na analizi kompleksne kulturne dinamike u svijetu nakon eksplozije kulture nad društvom o kojem je autorica govorila već 1985. godine. Teme eseja u ovom izdanju nanovo su male; uvelike se nastavljaju na teme otvorene u dva već analizirana djela (žene, moda, grad, erotika, mediji reprezentacije, ženska sfera popularne kulture, nostalgija, odnos mode i umjetnosti).

Jedan od eseja u knjizi *Cultural Passions* posvećen je odnosu između mode i nadrealizma kao umjetničkog pokreta koji se odupirao modernim racionalizmu i utilitarnosti. Modi se često spočitava(la) njena iracionalnost i fantazmagoričnost. Kontekst u kojem su pripisane ove karakteristike kontekst je visoko birokratizirane i tehnokratizirane zapadne civilizacije čiji korijeni sežu u vrijeme prosvjetiteljstva koje je, treba imati na umu, iznjedrilo umjetničke fenomene poput engleskog gotičkog romana. Poanta Wilson je da se kroz povijest razvoja racionalnog društva odigrava i povijest odupiranja tom poretku. Potiskivanje će uvijek rezultirati u naknadnom razotkrivanju potisnutog i zabranjenog. Na tom tragu, moderni je i znanstveni svijet okrenuo svoja leđa religijskom, duhovnom, magičnom, nemjerljivom i nedokazivom, a preostatke tih svjetova još uvijek pronalazimo, čak i u najrecentnijoj suvremenosti. Wilson će uz nadrealizam kao magično koje proizlazi iz nelogičnog kombiniranja, ponuditi još nekoliko primjera tih preostataka ili potisnutih sfera čovjekova bitka i habitusa, jedno od kojih je ideja glamura utjelovljena u figurama klasičnog Hollywooda, primjerice. Greta Garbo i Marlene Dietrich dva su primjera utjelovljenja te izvantjelesne ideje ljepote, začaranosti i opčinjenosti s kojima moderni svijet kompenzira gubitak ritualnog i magijskog. U ovom radu već je spomenuto da se razni okultizmi unutar

²⁶ Wilson, Elizabeth. (2013) *Cultural Passions: Fans, Aesthete and Tarot Readers*. London: I. B. Tauris.

umjetničkih krugova s početka 20. stoljeća nisu fenomenološke slučajnosti. Moda je na djelu kada govorimo o glamurom opčinjenim masama, utjelovljenim u figurama Garbo i Dietrich. Međutim, moda je također pripomogla kreiranju svijeta *celebrity* kulture. Tako je ideja glamura transformirana u ideju vulgarnosti, utjelovljena u suvremenim IT djevojkama i modnim *influencerima*. Za Wilson, taj prijelaz iz glamura u svijet *celebrity* spektakla ponajbolje ilustrira život Lady Di – istovremeno nedostižna kraljevna i djevojka iz susjedstva čiji je život zahvaljujući marljivom radu *paparazzi* novinara u potpunosti na dohvata svakog britanskog, ali i globalnog građanina. Još bolji primjer je rad umjetnice Cindy Sherman i pomak u temama umjetničke konceptualne fotografije, pomak sa reinsceniranja kulturnih filmskih kadrova u crno-bijelim fotografijama na fotografije izobličene, često snažno našminkane figure, u žarkim bojama, prijelaz je to iz kulture glamura i začaranosti u brzu konzumaciju kulture spektakla.

Za autoricu je *celebrity* kultura pobjeda kompetitivnog konformiteta koji se također dogodio uz pomoć mode, a njega najbolje svjedoče slike modernih metropola u kojem zahvaljujući razvitku takozvane *casual weara* sada apsolutno svi izgledaju jednako. Wilson postavlja pitanje kako se razvila ta urbana modna slika imajući na umu upute za ponašanje poput *anything goes, free choice* i slično kojima smo i dalje okruženi. Zahtjevi za poigravanjem s identitetom, barem njegovim površinskim aspektom, rezultiraju u apsolutnoj monotoniji koja se ne odigrava samo na ljudskim tijelima, kroz odjevne predmete, već i u slikama gradova. Danas je svejedno, naglašava Wilson, nalazimo li se u Strattordu ili Stanfordu – slika će biti ista. Prodavaonica multinacionalnih kompanija izgledaju isto u svakom mjestu na ovom svijetu, te iste prodavaonice prodaju istu robu, a sagrađene su prema istim mjerilima montažne gradnje koja se gradi brže negoli se demolira. *Ready-to-wear* i visoka moda ustupaju mjesto brzoj modi (*fast fashion*). Kvaliteta prestaje biti od primarne važnosti, ono što je važno je modna informiranost i raspoloživost za brzu konzumaciju.

5. Feminističke teorije mode nakon postmodernizma

5.1. Angela McRobbie

Angela McRobbie britanska je teoretičarka kulture čiji se osobni akademski razvitak odvijao paralelno s razvitkom kulturnih studija, drugog vala feminizma i kritičke teorije. Kao i Elizabeth Wilson, u zadnja dva desetljeća dvadesetog stoljeća McRobbie je otvorila niz ženskih tema iz popularne kulture (među kojima i modu) koristeći se pritom metodama kulturnih studija s tekstovima koji se nalaze na križanju feminističke i postmodernističke teorije mode. McRobbie pripada grupi teoretičarki koje su prepoznale potencijal u razgrađenom postmodernom subjektu koji je uvijek u procesu novih samorealizacije kroz vizualne igre identiteta. Ta fragmentaciji čvrstog subjekta za njih je bila mogućnost rastvaranja monolitnog patrijarhalnog društva razotkrivanjem njegovih mitologija. Pišući o modi kao uprizorenju novih vrsta sebstva, McRobbie se uvelike oslonila na teoriju performativnosti Judith Butler i rodu kao ponovljenom performativnom činu te Foucaultovu horizontalnu disperziju moći.

Angela McRobbie 2009. godine izdaje knjigu pod nazivom *The Aftermath of Feminism*²⁷ u kojoj se s odmakom osvrće na postmoderne igre identiteta kao feminističkog uporišta u izgradnji nove vrste subjekta. *Poslije feminizma* razdoblje je novog milenija u kojem se o feminizmu više nema potrebe govoriti jer su svi zahtjevi tog političkog pokreta postignuti; žene su u potpunosti ravnopravni političko-društveni subjekti suvremenog svijeta. Za McRobbie je uvriježeno stajalište sporno. Razmotreni feminizam ili institucionalizirani feminizam je umrtvljeni i utišani feminizam koji je u potpunosti izgubio svoju društvenu relevantnost i utjecaj. Ideja o postignutoj rodnoj ravnopravnosti unutar nove društvene konstelacije također je prividna je i varljiva. No istovremeno su, naizgled paradoksalno, nestali i vidljivi oblici i simboli patrijarhalne hegemonije. Upravo ovaj nestanak očitog opresora pogrešno upućuje na promjenu poretka. Ustaljeni znakovi patrijarhalne zapadne kulture povukli su se i utupili mjesto modi. Ta moda sada kreira novog autorefleksivnog

²⁷ McRobbie, Angela. (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications Ltd.

ženskog subjekta koji internalizira represivne navike. Žena je ostvarila status subjekta u jeziku i svijet joj se sada doista obraća kao autonomnoj individui. No ključno pitanje je kolika je ta činjenica utjecala na promjenu rodne hijerarhije. Angela McRobbia smatra da je dinamika i neravnoteža rodnih odnosa preživjela, ali u donekle izmijenjenom izdanju.

Pozivajući se na Bourdieua, Butler i Foucaulta, McRobbie elaborira svoju tezu o modi kao novom, suptilnom i vrlo ekonomičnom represivnom okviru koji se ponajbolje očituje u figuri mlade globalne djevojke, uspješne, financijski stabilno, visoko obrazovane, tehnološki pismene i rodno osviještene. Novi naraštaji djevojaka odraslih uz tehnološki napredak i na *world wide webu*, naraštaji su kojima je jezik autoironije, pastiša, maskerade, igre s označiteljima itd. drugi materinji jezik. Njihova je ideja ostvarenja različita od feministkinja poput Angele McRobbie i Elizabeth Wilson. Razlika leži u, riječima McRobbie, kompleksnom odnosu koji razvijaju prema modi i ideji ljepote. Ove nove životne prakse i ideje o poziciji žene unutar suvremenog društva McRobbie naziva postfeminističkim, kao ogledne primjere postfeminizma navodi *Dnevnik Bridget Jones* i opus umjetnice Tracy Emin i njenu javnu personu.

Postfeminizam je skup tendencija koje se razvijaju od 1990ih godina, paralelno s autorefleksivnim i samokritičnim smjerom feminizma. Riječ je o razdoblju u kojemu je ravnopravnost spolova pretpostavljena društvena činjenica. On se ponajbolje otkriva u medijski reprezentiranoj figuri globalne djevojke koja živi u skladu sa smjernicama koje diktira modni sustav, posebice u sferi pojavnosti u kojoj detalj nikada nije bio važniji. Problem s ovim novim društvenim tendencijama je činjenica da iako je žena postala subjekt (njoj se obraća medijska modna industrija), simbolični poredak ostaje isti. Umjesto patrijarhalnog autoriteta, dolazi do nove vrste autorefleksivne represije čiji smjer kretanja određuje modni sustav. Umjesto kolektivnog feminističkog zahtjeva za univerzalnim boljitkom, ono što se razvija u posljednjih nekoliko godina McRobbie naziva agresivnom ženskom individualizacijom, potpomognutom društvenim teorijama na tragu Beckove i Giddensove po kojima je pojedinac danas, imajući pritom sve potrebno na raspolaganju, sam odgovoran za vlastitu društvenu emancipaciju ili vlastiti društveni neuspjeh. Taj pounutreni hegemonijski mehanizam djeluje na oba spola, ali se u slučaju ženskog kao povijesnog drugog pokazuje poražavajućim.

Ideja slobodnog izbora omogućuje uspješnost individualne refleksija i samonametnute opresije. Pozivajući se na društvenu ukorijenjenost teorija Bourdieua i Butler, Angela McRobbie analizira problem individualnog pristupa kolektivnim problemima. Modni sustav navodno pruža opcije, ali su te opcije limitirane, kako u sferi dominantnih životnih praksi, tako i na primjeru dozvoljenih vrsta reprezentacije i oblika pojavnosti drugosti. Ženska osoba u suvremenom svijetu, pod uvjetom da ima pristup socijalom i kulturnom kapitalu, u pokušaju postizanja određene vrste društvene prihvaćenosti i uspješnosti mora poznavati kodove na jedan vrlo specifičan način koji autorica ilustrirati uz pomoć lika Bridget Jones. Riječ je o ženi koja je financijski samostalna, obrazovana i inteligentna, ali bez obzira na navedeno, na nju i dalje vrlo uspješno djeluje netradicionalni imperativ kroz modni sustav. Vrlo je slična situacija s Tracy Emin koja svojim radom ne pregrmljuje simbolički poredak, već pristaje uz njega, reprezentirajući pritom drugi predložak ženskog postojanja – socijalno neprilagođenog, seksualno transgresivnog, koji se nanovo definira kroz svoj odnos spram muške figure. Zahtjevi za uspješnom samorealizacijom pokazuju se apsolutno nedostižnima, čak i na primjeru mlade globalne djevojke koja je danas isključivi predstavnik nadiđenog feminizma. Ona nanovo prihvaća pravila igre, među kojima je najsnažniji novi model ženstvenog uprizorenja. Nemogućnost potpunog uspjeha otkriva se u normaliziranoj patološkoj slici mlade djevojke s autodestruktivnim psihološkim problemima; ona postaje bitan fenomen istraživanja suvremene psihologije.

Prateći promjenjive kodove modnog sustava, žena je u potpunosti izgubila iz vida sveobuhvatne zahtjeve feminizma kao društvenog i kolektivnog pokreta. O ovoj opasnosti pisali su također Gilles Lipovetsky i Elizabeth Wilson. Međutim, taj gubitak nije spoznat i prihvaćen te se iz toga razloga nerijetko vraća na površinu kroz melankoličnu pojavnosti. Nije slučajnost da se suvremena modna fotografiji vezala uz melankolične atmosfere i melankolične model. Taj je gubitak, osobni i kolektivni, internaliziran. Nažalost, kao što je to ukazala i Laura Mulvey, ne postoji način da se on kompenzira površinskim intervencijama i voajerističkim obrtima. Razračunavanje s njim, kao i s cijelim poretkom, podrazumijeva potpuno odbacivanje reprezentativnih uvjeta i bezuvjetnog izlaska iz kadra.²⁸

²⁸ Mulvey, Laura. (1989) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." U: *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Press, str. 14 - 21.

5.2. Caroline Evans

O povratku onoga što je represivnim mehanizmima modernog društva utišano ili u potpunosti ignorirano, a koje se ponovno vraća na društvenu površinu, prvenstveno kroz eksperimentalni modni dizajn s kraja 20. stoljeća, teoretičarka mode Caroline Evans posvetila je cijelu knjigu koja je u međuvremenu postala jedna od nezaobilaznih točaka suvremene teorije mode.

*Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*²⁹ u velikoj se mjeri oslanja na temeljne postavke teorije mode Elizabeth Wilson o središnjoj ulozi mode u razmatranju modernosti, modernizma i moderniteta i o nerazriješenim ambivalencijama koje je modernost otvorila, a koje se nisu, usprkos dominantnim uvjerenjima, raspali i razriješili dolaskom postmoderne i postmodernizma. Za Caroline Evans, kao i za Elizabeth Wilson, problemi i dvoznačnosti modernog društva još uvijek su relevantni. Izmijenjeni su oblici funkcioniranja kapitalističkog ustroja (prelazak u postindustrijski kapitalizam, ulazak u društvo spektakla koje mijenja prirodu društvenih odnosa, sada posredovanih slikom) no cijeli niz fenomena koji je provocirao socijalnu anksioznost vraća se na površinu kroz modne slike.

Osvrćući se na revalorizaciju estetike mode u radu Elizabeth Wilson, Caroline Evans će u prvi plan postaviti estetska kretanja u modnom dizajnu, ne odbacujući pritom relevantnosti socijalnog funkcionalizma mode. U fokusu analize naći će se posebna vrsta dizajna, onog eksperimentalnog i konceptualnog koji je svoj vrhunac doživio 1990ih u radovima u prvom redu britanskih, belgijskih i japanskih dizajnera, a koji se pokazao u svojoj koncepciji, temama kojima se bavi i estetskom shvaćanju vrlo blizak ne samo suvremenim umjetničkim praksama, već i onima s avangardnih izvora. Za Evans je moda tih godina počela razarati vlastita uporišta, u prvom redu tradicionalne koncepte ljepote i privlačnosti, nadovezujući se na gotovo cijelo stoljeće dugu povijest modernizma i avangarde. Analiza Caroline Evans pritom je namjerni selektivni fokus na određene momente iz povijesti i povijesti mode. Evans pristaje uz opći neohistoricizam za koji je povijest depozitorij materije za obrađivanje i kombiniranje, a svoj metodološki okvir i odnos prema povijesnoj materiji opisuje uz pomoć nekoliko posuđenih metafora: tigrov skok, zgužvana tkanina i labirint. Određeni povijesni

²⁹ Evans, Caroline. (2007) *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven: Yale University Press.

momenti bliski su bez obzira na udaljenost prema linearnom konceptu vremena. Kriza *fin de siècle* kriza analogna je krizi s kraja 20. stoljeća kada na vidjelo proizlaze i nanovo se aktualiziraju društvene tjeskobe prijelaza u industrijsko društvo. Danas je to prijelaz u postindustrijsko umreženo globalno društvo. Modne revije postaju teatralna uprizorenja, neohistoricistička kostimografska igra, a modni predmeti konceptualne, konstruktivne, ali i tehnološke vježbe i eksperimenti koji otvaraju nekoliko važnih tematskih cjelina oko kojih se formiraju eksperimentalne kolekcije: vizualni spektakl, novi luksuzi – stare vrste stratifikacije, nove priče, druge kulture, podsvjesno, nasilje, smrt, tehnologija, protetike.

Jedna od konstanti opće društvene tjeskobe tada na izvorima građanskog društva, kao i danas pitanje je roda. Određeni su tropi u viktorijanskoj Engleskoj primjerice ukazivali na strah od ženske emancipacije i ženske seksualnosti (žena kao *femme fatale*, žena prostitutka, žena vještica, žena vampir). Alexander McQueen i John Galliano gotovo su većinu svojih kolekcija razvili oko ideje žene kao *femme fatale*, kao žrtve patrijarhalnog nasilja, žene kao društveno propisane vrste tijela, žene kao narcisa, emancipirane žene itd. Razlika između eksperimentalnih i avangardnih i onih komercijalnih kolekcija visoke mode je u ambivalentnom, samokritičkom i često dekonstrukcijskom pristupu i narativima kojima se bavi avangardna moda. Ambivalentan odnos prema određenim društvenim normama (uključujući i one modne), otvaranje novih dijaloga (sa znanošću, s kulturnim, rodnim teorijama i slično), pokušaj bijega od kapitalističkih oblika produkcije i konzumacije aspekti su na kojima počiva njihov društveni komentar, koji proizlazi iz samog središta postindustrijskog kapitalizma – kao dio modnog spektakla.

5.3. Llewellyn Negrin

Llewellyn Negrin australka je teoretičarka mode i filozofkinja s fokusom istraživanja mode, feminizma, postmodernog tijela i postmodernih mehanizama formacije identiteta. Njena knjiga *Appearance and Identity: Fashioning the Postmodern Body*³⁰ bavi se, između ostalog, dosezima feminizma za vrijeme i nakon postmodernizma. Glavna postavka Llewellyn Negrin jest činjenica da je u suvremenom medijski posredovanom svijetu vizualna reprezentacija postala glavni nositelj individualizacije te se danas gotovo izjednačava s identitetom. Za Negrin je ova tendencija vrlo problematična, posebice kada je riječ o ženskom identitetu čiji uvjeti samorealizacije nisu jednaki muškim tvorbama identiteta.

Autorica će se kroz nekoliko poglavlja knjige usredotočiti na odnos feminizma, politike identiteta i mode, budući da je moda ipak glavno sredstvo kreiranja vanjskih identiteta, ali će se na određenim mjestima osvrnuti i na probleme koji nisu rodno specifični (poput tetoviranja). Glavni problem prepoznaje u postmodernom zanosu i opčinjenosti maskeradom i idejom postrodnog društva. Smatra da su *goffmanovski* shvaćena maska, koju zagovara feministkinja i teoretičarka mode Kaja Silverman, ne pretpostavlja postojanje čvrstog i cjelovitog identiteta, maske ne sakriva, iza nje se ne nalazi ništa. Istovremeno, Negrin odbija i drugu feminističku liniju – povratak prirodi i esencijalizmu koja modu vidi kao artificijelnu i represivnu – liniju koja je dominirala do 1980ih godina, to jest, do teorija Silverman, Wilson, Evans i Hollander. U ovom kontekstu djelo Elizabeth Wilson pokazuje se, prema Negrin, relevantno jer je Wilson, za razliku od ostalih postmodernih feministkinja prema svim kategorijama i temama zadržala određeni razmak, posebice prema maskeradi, užitku u preodijevanju i igri s arbitrarnim značenjima iza kojih je uvijek vrebala realna opasnost nemogućnosti stvaranja značenja, gubitka identiteta, političke nemoći koja proizlazi iz činjenice da više ne postoje politički subjekti te, na koncu, očekivanog trošenja potencijala postmoderne teorije. Na tim će se temama zadržati teorija Llewellyn Negrin.

³⁰ Negrin, Llewellyn. (2009) *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*. New York: Palgrave Macmillan.

Govoreći o odijevanju, preodijevanju, maskiranju, šminkanju, tetoviranju i estetskim operacijama, zaključci Llewellyn Negrin vrlo slični onima Angele McRobbie. Prepoznaje nove represivne strukture koje su suptilnije, zadržavaju se na pojavnj razini. Problem rodnog disbalansa i rodnih identiteta još uvijek je aktualan, iako refiguriran i prilagođen. Ženska emancipacija prividnog je karaktera, realizira se unutar sfere vizualne reprezentacije, realne društvene razlike pritom su pomaknute iz fokusa.

Društveni i kolektivni problemi sada se rješavaju pojedinačno kao što se problem važnosti izgleda rješava kroz televizijske *makeover* emisije koje često uključuju i opsežne kirurške zahvate. Paradoksalno, odlazak plastičnom kirurgu za ženu istovremeni je zahtjev za autonomijom i odbacivanje te autonomije. njena promjena biti će na tragu kanona ljepote, a represiju nad vlastitim tijelom koje je izvor frustracija i nezadovoljstvo na ovom će primjeru riješiti tehnologija. Ta tehnologija, na tragu Bourdieua, nije podjednako dostupna svim kulturno-društvenim grupacijama. Svi ostali oblici uljepšavanja prate sličan uzorak, obećavaju slobodu i igru koja denaturalizira, ali pritom ostaju u vrlo tradicionalnom poimanju privlačnog izgleda. Kozmetika je također obećavala bogati repertoar maski, rezultat danas je vrlo ograničen broj prihvatljivih stilova maskiranja.

Boriti se protiv kanona ljepote moguće je, kao što to radi francuska umjetnica Orlan. No ni ova metoda nije ništa manje sporna. Bezbrojne intervencija i izobličenja vlastitog tijela na kraju samo potvrđuju konačno odvajanje od vlastita tijela, tijelo habitus postaje tijelo objekt na raspolaganju za razne modifikacije. Alijenacija i ulazak u sferu digitalnog još uvijek donekle uzrokuju moralnu paniku, koja se između ostalog očituje u velikoj popularnosti tetoviranja i podsjećanja na ono realno i tjelesno. Cijeli niz autora s oduševljenjem dočekaao tehnološke mogućnosti intervencije na/u vlastito tijelo (pr. Donna Haraway) i nastanak posthumanih kiborga s kojima će doći do konačnog raspada binarnih parova (muško-žensko, prirodno-kulturno, itd.). Negrin smatra da se gubitak referentnog svijeta i potpuni skok u digitalno i mehaničko moraju sagledati kritički, kao i postmoderna igra, potrebno je omogućiti novi upliv fenomenološke i iskustvene teorije, a da je utišavanje tjelesnog na kraju ništa dugo no realizacija jednog vrlo starog dualističkog zahtjeva.

5.4. Elizabeth Wilson

Angela McRobbie 2009. godine piše o feminizmu koji se povukao iz medijskog prostora zahvaljujući institucionalnom priznanju – civilnom i akademskom – kojega je postigao nakon više desetljeća snažnog političkog pritiska raznih feminističkih grupacija na te iste institucije. Taj izostanak svih frakcija feminističkog pokreta unutar medijskog prostora za McRobbie se pokazao znakovitim. Razmotreni feminizam na počecima trećeg tisućljeća postao je dio prošlosti, njegov je politički potencijal umrtvljen, a njegovi zahtjevi tek donekle prihvaćeni. Nekoliko godina kasnije, od 2014. nadalje, feminizam se vraća u taj medijski prostor. No ovaj put ne kao politički aktivizam, već kao modna kolekcija i neizostavna tema *celebrity* kulture (pr. od serije *Girls* do Rihanninih majica s feminističkim porukama). Modne je piste dakle u posljednjih nekoliko sezona preplavio feministički imaginarij: od Pradinih feminističkih ikona do Chanelovog inscenirnog protesta.

Elizabeth Wilson potaknuta upravo ovim valom fascinacije feminizmom unutar modne industrije piše članak pod naslovom *Fashion and Feminism*³¹ u kojemu se, između ostalog, kratko osvrće na ovaj ambivalentni odnos, od početka mode sve do danas. Feminizam je modu počeo ozbiljno razmatrati tek 1980ih godina, 1990ih godina nastaju ključne kolekcije Alexandera McQueena, Johna Galliana i Husseinu Chalayana u kojima modni dizajn po prvi puta ozbiljno razmatra feminističku slojevitost i svoj odnos prema feminizmu, nudeći pritom novu sliku žene u autorefleksivnoj i dekonstruktivnoj modnoj odjeći. Radovi tih dizajnera bili su konceptualno-performativna umjetnička djela, estetski hrabra i propitujuća. Novi oblici feminizma na pistama dvadeset godina nakon nešto su posve drugačije. Kapitalizam i moda kao princip kapitalističkog poretka za Wilson imaju moć da sve vrste subverzivnih i destabilizirajućih društveno-kulturnih fenomena prisvoje i razriješe političke potencije, posebice kada su u pitanju estetski oblici protesta (avangardna umjetnost, alternativni životni stilovi, individualni konformizam) koji postaju dekoracija, jedna u nizu opcija u supermarketu stilova života koji se prvenstveno realiziraju kroz vizualno.³²

O načinima kooptiranja feminizma, Wilson se donekle slaže s postavkama Angele McRobbie i Llewellyn Negrin o suptilnom preustrojavanju i maskiranju patrijarhalnog simboličkog

³¹ Wilson (2015).

³² Ibid.

poretka, ali će – za razliku od njih – u svojoj analizi otići korak dalje u analizi društva spektakla. Za Wilson, nove kolekcije mode s političkim pretenzijama samo su jedan isključivo medijski događaji, kasno kapitalistički vizualno-virtualni spektakl koji funkcionira na već objašnjenom arbitrarno citatnom principu. Selektivno i pojednostavljeno posezanje u prošlost i naknadno ahistorično korištenje tog arhivskog materijala. U slučaju Chanelove kolekcije, arhivski materijal su fotografije koje dokumentiraju ulične proteste ženskih pokreta za oslobođenje iz 1960ih i 1970ih. Problem s ovim vrstama preuzimanja je, prema Wilson, njihova dekontekstualiziranost, površnost i banalnost. *Mainstream* modne kolekcije, za razliku od avangardnih, preuzimaju vizualne motive određenih epoha, a da pritom ne uspostavljaju odnos s prošlošću koja je uslijedila nakon. Tako se primjerice suvremeni modni dizajn koji sebe proziva feminističkim još uvijek osvrće na već prerasle feminističke teme poput odbacivanja mode ili već ustaljenje prakse odijevanja poput auto-ironije. Wilson na koncu zaključuje da je feminizam na modnim pistama politička gesta koja može uputiti na realne društvene problema, ali ne postiže ništa. Riječ je o insceniranoj pobuni, koja je u okvirima kasnomodernističkih autorefleksivnih praksi individualizacije postala uputom za ponašanje (*Fight for what you want*). No istovremeno je nemoguće je nastaviti govoriti o feminizmu izvan digitalnog jer sva moda koja postoji u zbilji već unaprijed digitalno kodirana.

6. Zaključak

Cilj ovog rada bio je analiza feminističke teorije mode britanske teoretičarke kulture i mode Elizabeth Wilson. Knjiga *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (1985) ključno je djelo ne samo u kontekstu teorije Elizabeth Wilson, već i za cjelokupni razvoj teorije mode u posljednjih nekoliko desetljeća. Pod utjecajem kulturnih studija koji su uveli male teme u na velika akademska vrata i postmodernističkih teorija koje su destabilizirali uvriježene istine racionalnog modernističkog svijeta, u prvom redu stabilnost modernog subjekta, Wilson je jedan od ranih primjera feminističkog pisanja za koje je moda otvorila pozitivne obzore. Uz prihvaćanje dosega klasičnih studija o modi kao sredstvu društvenog profiliranja, Wilson je u modi je prepoznala ludičke i estetske vrijednosti unutar tehnokracije kao jedne od nuspojava racionalnog napretka. Istovremeno, moda je i nositelj mnogih mehanizama kojima se društvo i društvene prakse uniformiraju i ograničavaju. Moda je ambigvitet u srži moderniteta i modernog društva kojeg živimo i danas, ona izmiče vrijednosnim sudovima i organizira mrežu naizgled oprečnih društvenih silnica. Jedna od najprisutnijih i najdugovječnijih tenzija zapadnog društva je ona rodna, a moda je fenomen rodno određen od svojih početaka. Uzimanje u obzir mode kao bitnog društvenog fenomena paralelan je s emancipatorskim ženskim pokretima i ulaskom feminizma na akademija. Wilson je napravila jedan od odlučujućih poteza u stvaranju mosta između mode i feminizma. Moda je za nju ključ razumijevanja društvenih dinamika, u svojim dvosmislenim totalitetima, od interpretativnog bogatstva modne odjeće, do igre i konstantnog izmicanja stabilnih značenja o kojima je pisala 1980ih do suvremenih tekstova u kojima prepoznaje da se ta dinamika u potpunosti promijenila ulaskom mode u digitalnu sferu i konačnog odriješena od referentnog, koje na koncu znači odriješene od društvenog. Ulaskom u tehnosfere, feminizam također postaje tek jedna od dizajniranih modnih slika suvremenog medijskog spektakla.

7. Popis literature

- Bartlett, Djurdja. (2002) "Uzajamnost društva i mode". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga.
- Baudrillard, Jean. (2002) "Moda ili čarolija koda". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga.
- Barnard, Malcolm. (1996/2001) *Fashion as Communication*. London: Routledge.
- Beward, Christopher. (2003) *Fashion*. Oxford: Oxford University Press.
- Beward, Christopher. (2006) "Sablasti: kada se moda vraća". U: *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, str 115-119.
- Butler, Judith. "Paradoks tjelesnih inkripcija". U: *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, str 197-201.
- Craik, Jennifer. (2005) *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.
- Davis, Fred. (1994) *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Entwistle, Joanne. (2001) "The Dressed Body". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing.
- Evans, Caroline i Minna Thornton. (1991) "Fashion, Representation, Femininity". U: *Feminist Review*, br. 38, str. 48-66.
- Evans, Caroline. (2001) "Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing.
- Evans, Caroline. (2006) "Apokalipsa". U: *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, str 107-115.
- Evans, Caroline. (2007) *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven: Yale University Press.
- Grosz, Elizabeth. "Tijelo kao subjekt". U: *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, str. 209 -229.

- Hekman, Susan. (2006) "Feminism". U: *The Routledge Companion to Critical Theory*. Ur. Simon Malpas i Paul Wake. London: Routledge.
- Keiser, Susan. (2001) "Minding Appearances". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing.
- Lipovetsky, Gilles. (1994) *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. New Jersey: Princeton University Press.
- McRobbie, Angela. (2005) *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- McRobbie, Angela. (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications Ltd.
- Mulvey, Laura. (1989) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." U: *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Press.
- Negrin, Llewellyn. (2006) "Sebstvo kao slika". U: *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, br. 1/2, str 141-153.
- Negrin, Llewellyn. (2009) *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*. New York: Palgrave Macmillian.
- Polhemus, Ted. (2002) "Supermarket stila". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga.
- Polhemus, Ted i Lynn Procter. (2002) "Moda i anti-moda". U: *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*. Ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga.
- Shannon. "Vivienne Westwood and the Postmodern Legacy of Punk Style". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Preuzeto s: http://www.metmuseum.org/toah/hd/vivw/hd_vivw.htm
- Soper, Kate. (2001) "Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing.
- Tseelon, Efrat. (2001) "From Fashion to Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm". U: *Body Dressing*. Ur. Elizabeth Wilson i Joanne Entwistle. New York: Berg Publishing.
- Paić, Žarko. (2007) *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: altaGAMA
- Paić, Žarko. *Modni dizajn u doba globalizacije: od kulturnog kapitala do kreativne industrije*. Preuzeto s: https://www.academia.edu/7205782/Modni_dizajn_u_doba_globalizacije_Pai%C4%87.
- Svendsen, Lars Fr. H. (2010) *Moda*, Zagreb: TIM Press.

Wilson, Elizabeth. (1992) "Fashion and the Postmodern Body". U: *Chic Thrills: A Fashion Reader*. Ur. Elizabeth Wilson i Juliet Ash. Berkeley: University of California Press.

Wilson, Elizabeth. (2001) *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. London: SAGE Publications.

Wilson, Elizabeth. (2003) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: I. B. Tauris.

Wilson, Elizabeth. (2013) *Cultural Passions: Fans, Aesthete and Tarot Readers*. London: I. B. Tauris.

Wilson, Elizabeth. (2015) *Fashion and Feminism*. Preuzeto s:
<https://www.disignodaily.com/article/fashion-and-feminism>.