

УТИЦАЈИ ЈАПАНИЗМА И ЈАПАНСКЕ МОДЕ У СРПСКОЈ МОДИ (1920–2020)¹

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Феномени јапанизма и „јапанске модне револуције”, коју иницирају Кензо Такада те јапански авангардни креатори високе моде Реј Кавакубо, Исеј Мијаки и Јоџи Јамамото, темељно су истражени и излагани у оквиру историје и музеологије западне моде. Истовремено, утицаји јапанске моде на српску моду XX и XXI века још увек су неистражени. Предложени рад стога настоји да покаже како јапанизам као модно кретање унутар западне моде и мода као културни означитељ Јапана дијахронијски функционишу у модном систему Србије у временском оквиру између 1920. и 2020. године. На плану моде XX века предмет анализе биће представе „јапанске модерне девојке” (модан гару) у стваралаштву Милене Павловић Барили, текстови о Кензу Анђелке Слијепчевић, те апропријације кимона у модном дизајну Александра Јоксимовића и Љиљане Жегарац. У контексту моде XXI века биће испраћени утицаји јапанске авангарде на продукцију појединих модних дизајнера и дизајнерки окупљених око Београдске недеље моде. Мапирајући различите елементе јапанизма у српској моди, присутне посредством западне моде, те кроз усвајање јапанских модних матрица као општих кретања моде на глобалном нивоу, истраживање отвара могућност новог читања јапанско-српских културних контаката кроз историју моде.

Кључне речи: историја моде, јапанизам, јапанска авангарда, кимоно, српска мода

Увод

Када је краљ Милан Обреновић након свог крунисања 6. марта 1882. године упутио писмо јапанском цару Меиџију (Meiji) иницирајући билатералне односе између Србије и Јапана², феномен јапаноманије и појам јапанизма (Japonisme) већ су били присутни у западној визуелној и материјалној култури. Термин „јапанизам” сковао је француски уметнички критичар Филип Барти (Philippe Burty) у есејима из 1872. и тиме допринео ширењу јапанизма не само у Француској и Енглеској већ и широм Европе (Weisberg 2016: 24). Што се тиче опчињености Запада Јапаном, она је почела утврђивањем трговинских односа са Европом и Америком педесетих година XIX века и одлуком Јапана да својим држављанима укине ограничења путовања (ibid.: 14). Средином XIX века међународне изложбе ће подићи вео са Јапана и других незападних земаља, први пут омогућавајући Европљанима да се лицем у лице сусретну са стварношћу Јапана уместо са писаним или визуелним

¹ Рад се реализује у оквиру Сакура стипендије Амбасаде Јапана у Републици Србији и компаније ЈТИ за најбољи истраживачки рад на тему Јапана из области културе и уметности за 2021. годину, те студијског путовања у Јапан у октобру и новембру 2022. године. Захваљујем се дизајнеру Александру Протићу и дизајнеркама Александри Лалић, Будислави Кековић, Весни Крацановић, Дејани Момчиловић, Ивани Пиљи и Невени Ивановић на пруженим информацијама, те кустоскињама Виолети Томић из Галерије Милене Павловић Барили у Пожаревцу, Нинке Бломберг из Централног музеја Утрехта, Анети Бекер са Универзитета у Северном Тексасу и колегама из Музеја примењене уметности у Београду на уступљеним визуелним материјалима.

² Аноним, Обележено 140 година пријатељства Србије и Јапана, Министарство спољних послова Републике Србије, 14. јун 2022, <https://www.mfa.gov.rs/lat/mediji/vesti/obelezeno-140-godina-prijateljstva-srbije-i-japana>, 6. јул 2022.

представама (Fukai 1996: 2). Тиме су различити облици јапанског текстила, одевних предмета попут кимона, модних додатака као што су папирни сунцобрани (wagasa), те мотива (wagara), осим у сликарству свој пут пронашли и у западноевропском систему моде.³ Но, иако се јапанизам у моди појавио касније него у другим уметностима, поседовао је довољно капацитета да постане један од основних елемената модних промена (ibid.: 1). Упркос чињеници да активни дискурс о јапанизму није постојао у Србији касног XIX и раног XX века, домаћи систем моде није био изузет од њега захваљујући интензивним политичким, економским и културним односима са Француском, у чијој моди је јапанизам био кодиран. Тако се, у оквиру плурализма културних модела, мода у Србији XIX века развијала кроз садејство, супротстављање и смену наслеђеног османског и усвојеног европског модног система (Маскарели 2019: 18) укључујући у извесној мери и јапанизам. Посматран у контексту социологије моде Александра Тодоровића, јапанизам у српској моди може да се разуме као њена дијахронијска операционална одредба, односно један могући индикатор који служи за изучавање различитих процеса и кретања моде (Тодоровић 1980: 178, 185). Његов дијахронијски карактер открива (не)правилности у систему српске моде: јапанизам се у српској моди између 1920. и 2020. не развија у континуитету, линеарно, а ни истовремено са модом у Јапану и на Западу, или се пак, као у случају Анђелке Слијепчевић и Александра Јоксимовића, у исто време третира на потпуно различите начине. У том смислу, јапанизам у српској моди одражава оно што Тодоровић дефинише као трећу димензију друштвене стварности моде. Док прва означава однос према стварима, а друга према обичајима, конвенцијама или уметничким стиловима (обе на тај начин карактеришу однос Запада према јапанској култури одевњања и моди који резултира јапанизмом), трећа димензија циља на облике и ритмове дифузије моде, тачније на однос српске моде према јапанизму као модном кретању (опште) историје моде ком су ствари (модни предмети) и стилови иманентни (ibid., 180). Рад ће стога настојати да идентификује утицаје јапанизма и јапанске моде који се региструју у систему српске моде између 1920. и 2020. године, а које она на себи својствен начин присваја, репродукује и преобликује у односу на сопствене социокултурне матрице.

Јапанизам у Србији у првој половини XX века

Значајан контакт између Србије и јапанске културе одевњања, и то на плану стварања (медијске) слике о јапанским одевним предметима, дешава се 1915. године кроз чланак Душана Тодоровића (1875–1963) *Јапанке за Србију* објављен у *Политици* 8. септембра 1915.⁴ Као професор руског језика на Институту за стране језике Више ратне школе и Централног кадетског корпуса у Токију, Тодоровић 1914. иницира оснивање Одбора за прикупљање прилога у санитетском материјалу и новцу за рањене и болесне српске војнике (Žikić 2019). Еминентни јапански стручњак за историју Југославије и познавалац Тодоровићевог живота Нобухиро Шиба (Nobuhiro Shiba) уочава да је Тодоровић као незванични амбасадор о својим активностима на плану дипломатије и слања хуманитарне помоћи Србији кроз чланке и предавања обавештавао и српску и јапанску јавност, док је сама хуманитарна помоћ, уз новац, санитарни материјал, намирнице и доњи веш, укључивала и ватиране фланелске и памучне јапанске пиџаме и мантиле које су донирале јапанске племкиње (Шиба 2017).⁵ У време када Тодоровић испоручује хуманитарну помоћ (а са њом и поједине јапанске одевне предмете Србији) кимоно као носилац јапанске културе одевњања на Западу више није био статични егзотични предмет, већ се увелико носио као вид модног мантила код куће или су од делова и материјала за кимоно прављене хаљине и огртачи. У таквој динамици кимоно је дао подстицај трансформацији моде XX века, којој његова егзотичност није била једини извор инспирације (Fukai 1996: 7). Разлог недостатку концепирања јапанизма као самосталног тренда у српској моди ипак можемо тражити у егзотизму, како су и Јапан и Србија – у постколонијалном оку Запада – били перципирани као различити крајеви егзотичне другости Оријента. Но, како историчарка уметности Симона Чупић примећује, иако је Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца потпуно лишена европског колонијалног искуства, то никако не упућује на одсуство интересовања у домену различитих двадесетовековних варијација овог феномена, посебно у облику на који га, у сопственој експанзији, експлоатише популарна култура међуратне епохе (Чупић 2011: 36–37). Локална рецепција свих сфера живота, укључујући и моду, обликована је франкофилијом, односно посредним прихватањем начина на који Француска и Запад посматрају,

3 Чарлс Фредерик Ворт (Charles Frederick Worth) почео је 80-их година XIX века да користи јапанску свиљу, те вез са јапанским мотивима (морски таласи, облаци, трешњин цвет, лист конопље, ждралови, геометријска апстракција), које позиционира асиметрично на својим креацијама по узору на кимоно, што је била реткост пре њега. Капуте у кимоно стилу у свој дизајн уводи и Пол Поаре (Paul Poiret) и то већ 1903. године, када оснива сопствену модну кућу, док Мадлена Вионе (Madeleine Vionnet) у периоду између 1918. и 1920. неке креације чак и назива именима попут *Furisode* и *Japonica*, које моделује према структури и кроју кимона (Fukai 1996).

4 Доступно на https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08, 6. јул 2022.

5 Послата гардероба је сасвим могуће укључивала и тзв. јапански мантил (Japanese gown / Јаронсе гок) од ватиране свиле који 1873. године осмишљава трговац свилом Шино Шобеји (Shiino Shobei) за потребе западноевропског тржишта, комбинујући крој европске моде, кимоно и јапанске мотиве, а који почетком XX века популаризују европске робне куће (Fukai 1996).

дефинишу и вреднују изваневропске културе (loc. cit.). Јапанизам је, у том смислу, у српску моду стигао као готов производ са Запада.⁶

Иницијално, корени јапанизма у смислу директних визуелних представа јапанске моде у домаћем систему моде могу се испратити у модним илустрацијама и сликарству Милене Павловић Барили (1909–1945). Поводом изложбе уметнице у Београду 1928. године, дадаиста Драган Алексић у *Времени пише*:

Џозефина, Арабљани, Мексиканци, Шпанци, Персијанци, Кинези, Јапанци, гротескне фигуре из прича из 1.001 ноћи, рококоа, париских циголоа, професора, фаталних жена, играчица, аргентинских бармена, уличних типова са свих страна, сињорита, Индијанаца... и цео један низ покрета, скупљања, заноса очију, погледа, додира, осмеха. Свет који је близак, а нарочито близак присуством свакодневним кроз новине, романтичне приче, филмове и модерне бајке (Поповић 2011: 28).

Алексићев приказ изложбе потврђује тезу Симоне Чупић: јапанизам је, заједно са другим облицима егзотизма, у Србији био филтриран кроз западне модне часописе, књижевност и филмове, о чему сведоче модне илустрације Милене Павловић Барили. Готово на свим илустрацијама насталим током двадесетих у Београду и Минхену јапанизам је присутан на нашминканим лицима дама која подражавају естетику јапанских графика кроз бели пудер, руменило на образима, танко исцртане обрве и очи те интензивно црвене усне у облику срца (Жарић 2018).⁷ Док примарни извор инспирације за третман женске фигуре очигледно јесу јапанске графике, Милене Павловић Барили јапанизам присваја кроз изложеност модним часописима попут *Bora* (Vogue), као и кроз стил тада популарних холивудских глумица. Уз „егзотичне“ представе Џозефине Бејкер (Josephine Baker) и Рудолфа Валентина (Rudolph Valentino) као шеика, Милене Павловић Барили једина у целокупном корпусу српске међуратне визуелне културе сведочи о култури јапанских модерних девојака, у Јапану познатијој као *модан гару* (modan garu) или једноставно – *moga*.⁸ Присуство *модан гару* културе у опусу српске уметнице не изненађује, узимајући у обзир да су модерне Јапанке биле одговор на *flapper* и *garconne* као трендове у Америци и Француској већ присутне у њеном стваралаштву. За разлику од викторијанских



1. Милене Павловић Барили, *Модерна Јапанка*, уље на платну, 1929.

1. Milena Pavlović Barilli, *Modern Japanese Girl*, oil on canvas, 1929

хаљина присутних током Меиџи ере, западна мода двадесетих година XX века била је прикладнија у односу на промене на плану стила живота и естетских схватања у Јапану, с обзиром на то да су различите азијске културе одевања значајно утицале на европске и америчке модне креаторе (Jackson 2020: 161). *Модан гару* култура појавила се у време такозване Таишо демократије (Taisho) и првих либералних и социјалистичких покрета у Јапану, паралелно са растућим ривалством са Западом које се, на плану моде, огледало у присвајању и хибридикацији западних модних трендова (Nagai 2020). Јапанске модерне девојке скраћивале су своју дугу црну косу – симбол лепоте Јапанки – а традиционални кимоно замениле шареним краћим кимонима у комбинацији са западном модом, потамњивале су лице, обрве и усне шминком, флертовале и са мушкарцима и са женама, пиле и пушиле (loc. cit.). *Модерна Јапанка* Милене Павловић Барили у потпуности одговара том опису (сл. 1). Њене обрве и усне су нашминкане, тен потамњен, а коса краћа и наизглед смеђе боје, чиме се одступа од идеала јапанске лепоте. Њен упечатљиви жути кимоно – чији сјај сугерише да је посреди свила или сатен, а који она једном руком шири из правца груди директно гледајући у посматрача – доприноси сексуализованој атмосфери слике. Иако је током двадесетих крој кимона у Јапану остао исти, дизајн и начин ношења били су непогрешиво модерни,

6 Као пример фасцинације Африком и источноевропском народном уметношћу у оквиру општих тенденција моде ар декоа ка оријентализму може послужити опус Душана Јанковића (1894–1950). Но, узимајући у обзир да његов модни опус настаје у Паризу, а да проучаваоци његовог живота и дела Владимир Розић и Бојана Поповић у својим студијама не наводе јапанске теме, мотиве и утицаје, Јанковићева мода неће бити предмет анализе овог рада.

7 Издавају се и уље на платну *Јапанке* и две илустрације – *Пролеће у Јапану* и *Јапански пејзаж* из 1928. године. Како је на илустрацијама одевање приказано крајње стилизовано (прва представља замишљену комичну сцену из, могуће, јапанског театра, а друга мотив из јапанског фолклора) сматрамо да оне нису релевантне као представе стварне јапанске моде.

8 Mariko Nagai, *Moga: the audacity of being a modern girl*, National Gallery of Victoria, 26. Feb 2021, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/moga-the-audacity-of-being-a-modern-girl/>, 24. мај 2022.

прокламујући динамичну визуелну поруку коју су модерне девојке својим изгледом слале (Jackson 2020: 163). Општем утиску слике доприноси и цигарета као један од амблема модерних Јапанки и визуелних кодова међуратне трансгресије рода уопште. Спајајући елементе западне и јапанске моде, јапанизам Милене Павловић Барили утолико је значајнији јер је уметница представила динамику јапанизма у оба правца: присвајање јапанских модних кодова у западној моди и европеизацију јапанске моде. Тиме је створена хибридна визуелна представа која сведочи о обрису јапанизма у Србији прве половине XX века.

Импулси јапанизма у српској моди друге половине XX века

Одсуство јапанизма у српској моди почетком друге половине XX века оправдано је политичким разлозима. Како је Јапан као сила Осовине током Другог светског рата подржавао нацистичку Немачку, односи између Србије и Јапана били су на врло ниском степену све до безусловне предаје Јапана 1945. године. На плану моде, током Пацифичког рата (1941–45) и након њега кимоно се све ређе носио и од свакодневне одеће постао је својеврсни церемонијални костим (Rout 2020a: 17). Истовремено, послератни Јапан доживео је espon такозване западне кројачке културе (Western dressmaking culture), када је кимоно у комбинацији са различитим материјалима реконфигуриран у нове одевне комаде, а Јапанке се масовно уписивале у кројачке школе, чиме је комплетиран процес усвајања западног стила одевања у Јапану (Inoue 2021). Постепено, западна кројачка култура је, надограђена различитим локалним традицијама и стиловима, извршила утицај на формирање аутентичног јапанског модног израза током друге половине XX века, чији се елементи у одређеној мери могу испратити и у моди послератне Србије. Јапан и Србија, односно тадашња Федеративна Народна Република Југославија, обновили су дипломатске односе 1952. године и упркос томе што су имали различите политичке и економске системе и супротстављене идеологије, Јапан и Југославија радили су на развоју билатералних односа током хладноратовског периода (Glišić 2016). Према подацима Министарства спољних послова Републике Србије, уговор о трговини и пловидби између Јапана и ФНРЈ потписан је 1959, а споразум о културној сарадњи 1968. године.⁹ Исте године, председник Јосип Броз Тито постаје први председник једне комунистичке земље који је посетио послератни Јапан. Уз интензивирани политичке, културне и економско-трговинске односе, јапанска мода присутна је у Србији током седамдесетих и осамдесетих година кроз деловање Анђелке Слијепчевић (1931–2010), Александра Јоксимовића (1933–2021) и Љиљане Жегарац (1941).

Пре повратка у Србију 1959. године, Анђелка Слијепчевић се упознала са западном високом модом током трогодишњег боравка у Паризу бивајући активно

изложена француској високој моди, да би потом у Београду основала Центар за савремено одевање и прву катедру за савремено одевање у Србији на тадашњој Академији примењених уметности (Žarić 2022: 9). Боравак у центру француског и светског система високе моде омогућио јој је да се упозна и са радом јапанског модног дизајнера Кенза Такаде (Kenzo Takada), те његовом растућом популарношћу током седамдесетих. У колумнама и интервјуима из тог времена она често помиње Кенза, налазећи да су највеће промене у начину одевања донели Јапанац Кензо и источњаци од Руса до Кинеза и Јапанаца, те да је азијски смисао за раскош и колорит уз француски укус родио оно што Французе чини изузетним (Слијепчевић, у: Слијепчевић–Љесов 2013: 39). Иако је јапанизам у српској моди друге половине XX века такође био последица диктата француске моде, својим разматрањима Анђелка Слијепчевић изражава свест о јапанској моди као нечему инхерентно јапанском и светском, те утицајима које врши на француску моду. У чланку за *Политику* од 2. октобра 1977. насловљеном *Куда иде мини мода – Кензо наставља битку за будућност* она наводи да је, одвојивши класично од модерног, јапански креатор постао европски креатор и модни креатор број један када је реч о младима (ibid.: 320). У истом чланку Слијепчевићева наглашава битну карактеристику јапанског авангардног дизајна која ће знатно утицати на поједине домаће модне ствараоце у XXI веку, а која се читава и на њеним модним цртежима: кабасту силуету затрпану метрима тканине коју Кензо претвара у „гужву материјала” (ibid.: 319). Она тако не пропушта да уочи оно што Клер Вилкокс (Claire Wilcox), британска кустоскиња моде, истиче: „Кензо је понудио алтернативу спутавајућим начелима париске високе моде кроз конфекцију, младалачки шик, слојевиту и волуминозну силуету и комбинацију боја и дезена која је била глобална а не ‘оријентална’” (Wilcox 2020: 279).

Док је Анђелка Слијепчевић студентима и јавности својим разматрањима пружио увид у јапанску моду друге половине XX века, Александар Јоксимовић је у одређеној мери, али индиректно, применио јапанизам у пракси. Када се знаке јапанизма појављују у његовој колекцији *Марија Танасе* из 1976. године, Кристијан Диор (Christian Dior) и Ив Сен Лоран (Yves Saint Laurent) већ су инкорпорирали елементе јапанске моде у свој дизајн, организовали ревије и отворили бутике у Јапану, те облачили истакнуту јапанску клијентелу, укључујући и припаднице царске породице (Wilcox 2020). Минималан но довољно читљив, Јоксимовићев јапанизам се јавља као одговор на његово присуство у западној моди с једне, те као његова ремодулација у националној моди кроз глобално и локално с друге стране, односно у случају колекције *Марије Танасе* – румунско. Антрополошкиња Данијела Велимировић такав процес назива „самооријентализацијом”, тврдећи да је, као облик отпора западној културној хегемонији, самооријентализација имала за крајњи циљ устројство нових визуелних преференција (Velimirović 2008: 53). Јоксимовић је за основ своје колекције узео румунску блузу и на два модела

⁹ Доступно на <https://www.mfa.gov.rs/lat/spoljna-politika/bilateralna-saradnja/japan>, 25. мај 2022.

тегет хаљина од коже рукаве исекао са доње стране евоцирајући *томесоде* (tomesode) кимоно¹⁰, док је дужину блузе спустио до пода комплетирајући форму кимона (сл. 2). Том утиску доприноси и апстраховање традиционалног румунског веза у минималистичке геометријске шаре, те одсјај коже који подсећа на свилу.¹¹ Потчињавајући јапанизам матрицама једне балканске културе и обратно, Јоксимовић је створио репродукцију оријентализма која није била ни културно ни политички неутрална, а на основу које се успоставља дихотомија Исток/Запад у оквиру које су источноевропске земље, у овом случају Румунија, више 'Исток' у поређењу са модно инвентивнијом и прогресивнијом Југославијом. (ibid.: 114).

За разлику од Јоксимовића, Љиљана Жегарац (1941), некадашња студенткиња костима у класи Павла Васића и савременог одевања у класи Анђелке Слијепчевић¹², током осамдесетих директно уводи јапанизам у свој опус, а тиме и у српску моду девете деценије прошлог века. Менторство Анђелке Слијепчевић, те студијски боравци у Лондону као стипендисткиње Британског савета (1967/8) и државне стипендије за уметнике (1975)¹³ довољно су изложили српску креаторку општим кретањима јапанске моде која постаје активни чинилац у систему западне моде. Иако се јапанизам региструје на њеним креацијама с краја седамдесетих и почетка осамдесетих кроз максимаљне и кафтане са лептир рукавима и геометријским мотивима евоцирајући кимоно, Љиљана Жегарац самосталном изложбом *Графика у одевању – кимоно* одржаном од 28. септембра до 15. октобра 1989. године у Музеју примењене уметности у Београду декларативно усваја кимоно као основ сопствених креација.¹⁴ Оцењујући изложбу као „уметнички пројекат у одевању” ликовни критичар Дејан Ђорић (1959) у часопису *Ликовни живот* наводи да је Љиљана Жегарац свој исказ о кимону оформила потпуно у духу постмодернистичких прожимања и у дослуху с јапанским дизајнерима који не одбацују кимоно, већ га превреднују у сведенију форму прилагођену



2. Колекција Марија Танасе, Базар, 25. новембар 1976.
2. Maria Tanase collection, Bazar, November 25, 1976

- 10 За разлику од *фурисоде* (furisode) кимона са рукавима до чланака или пода који су носиле девојке, *томесоде* кимоно је имао краће рукаве и носиле су га удате жене (Cliffe 2020).
- 11 У прилог Јоксимовићевом јапанизму говори и кимоно од црне свиле са приказом златног змаја на леђима који је креатор поседовао и поклонио Музеју примењене уметности у Београду. Кимоно се може видети на интернет платформи *Europeana*: https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana_fashion_23819, 25. мај 2022.
- 12 У класи Анђелке Слијепчевић дипломирала је Гордана Комад-Арсенијевић (1955), познатија као Дода Комад, данас професорка савременог одевања на Факултету примењених уметности у Београду, у чијем се креаторском опусу такође у извесној мери могу ишчитати утицаји јапанских авангардних дизајнера. Колекција *Iconic Designers* из 2016. евоцира естетику Реј Кавакубо кроз поигравање са силуетама из историје моде и специфично стилизоване фризури манекенки, док су два модела са ревије *Tribute to Boris Nikolić* из 2018. стилизована потпуно у духу савремене јапанске уличне моде уз додатак јапанских папирних парасола.
- 13 http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/ukratko/, 6. јул 2022.
- 14 Фотографије са изложбе доступне су на: http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/opus/?page=3, 9. јул 2022.

модернизму (Ђорић, 1989).¹⁵ Како аутор закључује, вредност изложбе лежи у владању савременим поступком израде старог одевног предмета проширеног ван својих граница (loc. cit.). У том смислу, кимоно као вид модне „баналности“, односно моде у потпуности прихваћене код већине (у овом случају већину чине Јапан и Запад), кроз креације Љиљане Жегарац стиче нову динамичку моћ, јер она, у светлу Тодоровићеве социологије моде, баналност преводи у стање новости путем социокултурне промоције (Тодоровић 1980: 14,18) стварајући „српски“ кимоно. Док се Кензов главни утицај на друге јапанске дизајнере огледао у томе што им је показао да и незападни дизајнери могу да користе Париз као полазиште (Kawamura 2004: 120), симболички капитал јапанизма Анђелке Слијепчевић, Александра Јоксимовића и Љиљане Жегарац омогућио је потоњим дизајнерима да утврде и прошире границе српске моде и као своја полазишта искористе и друге градове – Београд, Антверпен и Токио.

ЈАПАНСКА АВАНГАРДА И СРПСКИ МОДНИ ДИЗАЈНЕРИ У XXI ВЕКУ

Захваљујући Кензу и јапанским авангардним дизајнерима високе моде, Реј Кавакубо (Rei Kawakubo) и њеном бренду *Comme Des Garçons*, Исеју Мијакију (Issey Miyake) и Јођију Јамамоту (Yohji Yamamoto) Токио је током осамдесетих постао први незападни град који је уз Париз, Милано, Лондон и Њујорк уврштен у светске престонице моде (Rout 2020b: 307). Иако је утицај дизајнера јапанске авангарде био планетаран, њихови револуционарни трендови стимулисали су најизраженији одговор код белгијских дизајнера, дипломаца модног дизајна Краљевске академије лепих уметности у Антверпену (Royal Academy of Fine Arts Antwerp)¹⁶ (English 2018: 7). Одговор је, узимајући у обзир економске и социополитичке околности, крајем века стигао и из Београда оснивањем Београдске недеље моде (Belgrade Fashion Week) 1996. године као прве недеље моде у источној Европи. Јапански авангардни дизајнери инспирисали су радикално промишљање моде, а њихова дизајнерска филозофија убедила је њихове следбенике да преиспитају старе идеје и реконфигуришу старе форме (loc. cit.), укључујући и српске дизајнере. Србија у транзицији, обележена отклоном од дизел културе деведесетих, показала се као плодно тло за примену појединих идеја јапанске авангарде. Исто као што су Кавакубо и Јамамото својом тамном палетом и естетиком деконструкције, која је била намерно међународна, превредновали кимоно (Rout 2020b: 307), домаћи дизајнери тражили су нови модни израз који није



3. Фотографија модела из колекције *Сакана* Александра Протића из 1996. године на изложби у Музеју дизајна и моде у Лисабону, 2012.
3. Photograph of a model from the 1996 *Sakana* collection by Aleksandar Protić on view at the Museum of Design and Fashion (MUDE) in Lisbon, 2012

био нужно националан. То не значи да они нису створили аутентичан визуелни језик, већ да су у том процесу различити утицаји, између осталих и јапански, одиграли своју улогу. Већ на првој Београдској недељи моде Александар Протић (1973), још увек студент Факултета примењених уметности представља колекцију *Сакана*¹⁷ – инспирисану јапанским манга стрипом и израђену од војних падобрана (сл. 3). Као одраз општих струјања у тадашњој моди, али и лекција Анђелке Слијепчевић о Кензу, Протићева колекција, иако настала у политички изолованој средини, увела је тенденције јапанске авангарде у савремену српску моду. Њих је, управо посредством школовања на антверпенској академији и рада за Дриза ван Нотена (Dries Van Noten) и Ен Вандеворст (An Vandevorst) кроз колекције из 2008. и 2009. усвојила и Дејана Момчиловић (1972). Јамамотова и Кавакубина деконструкција кројења са вадљиво наглашеним и непоруљеним шавовима, тканином везаном у чворове, подеротинама и нитима које висе (English 2018: 7)

15 Dejan Đorić, *Grafika u odevanju, Likovni život* 15/16, 1989, http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/tekstovi/grafika_u_odevanju-3854/, 6. јул 2022.

16 Групу, познатију као *Антверпенска шесторка* (The Antwerp Six) чинили су Дриз ван Нотен (Dries van Noten), Ен Димилумистер (Ann Demeulemeester), Валтер ван Бирендонк (Walter van Beirendonck), Дирк ван Сан (Dirk van Saene), Марина Ји (Marina Yee) и Дирк Бикембергс (Dirk Bikkembergs).

17 Реч „сакана“ на јапанском значи риба. Према дизајнеру, именом колекције желео је да иронизује жаргон којим се објектификују жене. Колекција је истовремено означила и почетак каријере београдске манекенке и уметнице модног перформанса Маје Атанасијевић, познатије као Zipa Yoma.



4. *Comme Des Garçons*, капут и огртач, пролеће 2015.
4. *Comme Des Garçons*, coat and overlay, Spring 2015



5. Зоран Тодоровић, Александра Лалић, хаљина од косе *Exchange*, филцана људска коса, 2016.
5. Zoran Todorović, Aleksandra Lalić, Hair dress *Exchange*, felted human hair, 2016

приметна је на поцепаним најлонкама, неуједначеном кроју и преклапању материјала на блузама и капутима и ресама као елементима који и данас чине основ панк естетике београдске дизајнерке (сл. 4).

Утицај Кавакубо свакако је најчитљивији у опусу Александре Лалић (1978) и њеном бренду *LalicA*.¹⁸ Окарактерисан као антимода, Кавакубин дизајн је често асиметричан, открива наборе, фалте и шавове и супротставља текстуре и материјале преиспитујући конвенције уметности, савршенства, идеала лепоте, одрживости и развоја (ibid.: 74). Волуминозне

балон сукње, пуф рукави, преиспитивање родних норми, нетипични кројеви, преувеличане машинске и крагне, карнери, различити дезени инспирисани историјом уметности, неједнаки поруби и шавови и интелектуализам и концептуализам доминанте су Кавакубине поетике свеprisутне и у стваралаштву српске дизајнерке.¹⁹ Кроз колекцију *Хаљина од косе* (*Hair Dress*) из 2011. године Лалићева представља хаљине израђене од филцане људске косе²⁰ изразито наглашених поруба, шавова и силуета у пределу бокова и рамена (сл. 5). Дизајнерка изјављује да је намера колекције била да искористи чисту форму

18 Александра Лалић и Весна Крацановић (1977) 2010. године покрећу заједничку радњу *Модле* у Београдском дизајн дистрикту, Чумићевом сокачету, у којој делују наредне две године. Почети самосталне каријере Крацановићеве обележени су утицајима Кавакубо но, након колекција из 2013. и 2014. базираних на Кавакубиним балон сукњама, дизајнерка ствара женственији и префињенији модни израз, наглашавајући геометризам и форму у складу са образовањем из архитектуре кроз два бренда: *Модле* и *Модле минт*. Београдска дизајнерка ће се Кавакубиној естетици до одређене мере вратити колекцијом *Оз* за јесен 2021. године. Салон Весне Крацановић се данас налази у Чубриној 10, надамак Музеја примењене уметности у Београду.

19 Заједничка црта јапанској и српској дизајнерки јесте и њихово формално образовање: Кавакубо је дипломирала лепе уметности, књижевност и историју естетике на Универзитету Кејо (Keio), док је Лалићева дипломирала историју уметности на београдском Филозофском факултету и магистрала теорију уметности на Универзитету уметности у Београду.

20 Део материјала за колекцију потекао је од инсталације од људске косе под називом *Топлина* Зорана Тодоровића са којом је уметник представљао Србију на Бијеналу у Венецији 2009. године.



6. Манекенка у моделу Будиславе Кековић из колекције *Преклапање*, 2018.
6. Model wearing a piece by Budislava Keković from the 2018 *Overlapping* collection

женског тела и нагласи облике, али не оне који га прате, већ оне који га трансформишу, тиме стварајући облик тела другачији од јавно пожељног²¹, ослањајући се на колекцију и теорему Кавакубо *Тело постаје одећа, одећа постаје тело* (Body Meets Dress, Dress Meets Body) за пролеће 1997. године, познату и под именом *Чворуга* (Bump).²² У колекцији, тапациране „чворуге“ ушивене су на одећу изобличавајући контуре тела и дозвољавајући одећи не само да критикује идеал савршеног женског тела већ и да га, симболички, изнова створи (ibid.: 72). Пракса јапанске авангарде да активно деконструише силуету присутна је и у каријери Будиславе Кековић (1971). Свака њена колекција представља дестабилизацију силуете из претходне, кулминирајући у потпуно органској и флуидној форми у предјесењој колекцији из 2018. године под називом *Преклапање* (Overlapping). Кроз хаљине од плисираног тила, колекција представља омаж Мијакијевој култној колекцији *Pleats Please* и његовој чувеној техници плисирања.²³ Слојеви белог, сивог и црног тила потпуно бришу тело, изједначавајући материјал и креацију с покретом. У том смислу, и Кековићева и Мијаки концептуализују своје креације у односу на простор, равнотежу и однос облика одевног предмета и тела (ibid.: 4) (сл. 6).

У најрецентнијој модној продукцији нови талас јапанизма кодиран је у стваралаштву Иване Пиље (1984) и Невене Ивановић (1992). Дизајнерке комбинују технолошке домете савремене јапанске моде са модним поткултурама Јапана акумулираним у Хараџуку дистрикту (Нагајуки), естетиком неонаоара и сајберпанка, али и традиционалном културом одевања самураја и гејши (Žarić 2019: 81).²⁴ С обзиром на чињеницу да су поетике обе дизајнерке у целости базиране на јапанској култури, њихово сагледавање и тумачење у контексту јапанизма захтевало би засебну систематичну студију. Ипак, и минималан осврт на њихов дизајн омогућава нам да комплетирамо слику о јапанизму у српској моди XX и XXI века: од јапанизма као деривата постколонијалног искуства усвојеног путем Запада до креативног дијалога београдских дизајнера и дизајнерки с јапанским авангардним креаторима високе моде у глобализованом свету. Мапирање јапанизма у систему српске моде открива до сада неистражене културне везе између Србије и Јапана – базиране на моди као агенсу уважавања културних различитости. Истовремено, способност домаће моде да до одређене мере одговори на феномен јапанизма као активног чиниоца историје моде чвршће је позиционира у систем светске моде и отвара могућност њене даље реконтекстуализације.

21 Аноним, Aleksandra Lalic Hair Dress, Not Just a Label, <https://www.notjustalabel.com/aleksandra-lalic>, 28. мај 2022.

22 Доступно на <https://artsandculture.google.com/asset/dress-meets-body-body-meets-dress-and-become-one-%C2%A9-stany-dederen-rei-kawakubo/dQEzLXb7UK9YQC?hl=en>, 7. јул 2022.

23 Колекција је креирана 1993. по узору на креације Маријана Фортунја (Mariano Fortuny) инспирисане старогрчким статуама (English 2011: 10). Мијаки активно пласира линије базиране на овој колекцији, па је тако сама колекција постала један од актуелних брендова дизајнера.

24 Пиља своје креације назива „сајбер гејшама“ (Cyber Geishas).

ЛИТЕРАТУРА

Аноним

Обележено 140 година пријатељства Србије и Јапана, Министарство спољних послова Републике Србије, 14. јун 2022, <https://www.mfa.gov.rs/lat/mediji/vesti/obelezeno-140-godina-prijateljstva-srbije-i-japana>, 6. јул 2022.

Аноним

Aleksandra Lalic Hair Dress, *Not Just a Label*, <https://www.notjustalabel.com/aleksandra-lalic>, 28. мај 2022.

Žarić, S. 2022

The Problem of the Historization of 20th Century Serbian Fashion, *Istorija 20. veka* (Beograd: Institut za savremenu istoriju) 1: 1–16.

Inoue, M. 2021

What is Western dressmaking culture?, in: *Fashion in Japan 1945–2020*, ed. H. Kusuda, Tokyo: The National Art Center, 23–27.

Nagai, M. 2021

Moga: the audacity of being a modern girl, National Gallery of Victoria, 26. Feb, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/moga-the-audacity-of-being-a-modern-girl/>, 24. мај 2022.

Cliffe, S. 2020

The Social Life of Kimono: Japanese Fashion Past and Present, London: Bloomsbury Visual Arts.

Jackson, A. 2020

Dress in the Taisho and early Showa periods: traditions transformed, in: *Kimono – The art and evolution of Japanese fashion*, ed. A Jackson, London: Thames & Hudson, 160–165.

Rout, J. 2020a

Japanese Dress in Detail, London: Thames & Hudson, V&A.

Rout, J. 2020b

From Edo to Instagram: Kimono Fashion, in: *Kimono: Kyoto to Catwalk*, ed. A. Jackson, London: V&A Publishing, 307–311.

Wilcox, C. 2020

Kimono Dreams, in: *Kimono: Kyoto to Catwalk*, ed. A. Jackson, London: V&A Publishing, 269–284.

Маскарели, Д. 2019

Мода у модерној Србији, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. (Maskareli, D. 2019, *Moda u modernoj Srbiji*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Žarić, S. 2019

Ones to Watch: Estonia and Serbia's Young Fashion Designers, *Estonian Art* (Tallinn: Estonian Institute) 42(1): 76–81.

Žikić, M. 2019

Odbori dobročinstva u Japanu, Egiptu i Francuskoj u Prvom svetskom ratu, *Vojno delo* (Beograd: Ministarstvo odbrane Republike Srbije) 71(3): 299–302.

English, B. 2018

Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo, London: Bloomsbury Visual Arts.

Жарић, С. 2018

Maison Barilli Belgrade / New York: Jedna studija o високој моди и високој уметности, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског. (Žarić, S. 2018, *Maison Barilli Belgrade / New York: Jedna studija o visokoj modi i visokoj umetnosti*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog)

Шива, Н. 2017

Национални идентитет „граничара” – случај Душана Тодоровића, професора руског језика у Токију од раних дана до краја Првог светског рата, *Годишњак за друштвену историју* (Београд: Удружење за друштвену историју) XXIV(3): 27–50. (Šiba, N. 2017, Nacionalni identitet „graničara” – slučaj Dušana Todorovića, profesora ruskog jezika u Tokiju od ranih dana do kraja Prvog svetskog rata, *Godišnjak za društvenu istoriju*, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, XXIV(3): 27–50)

Glišić, J. 2016

Balancing among Superpowers: Japan-Yugoslavia relations during the Cold War, *Journal of International and Advanced Japanese Studies* (Tsukuba: University of Tsukuba) 8: 145–156.

Weisberg, G. 2016

The Japonisme Phenomenon, in: *Japanomania in the Nordic Countries 1875–1918*, ed. G. Weisberg, A. Von Bonsdorff, H. Selkokari, Helsinki: Ateneum, 14–37.

Поповић, Б. 2015

Александар Јоксимовић. Из збирке Музеја примењене уметности, Београд: Музеј примењене уметности. (Popović, B. 2015, *Aleksandar Joksimović*. Iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Слијепчевић–Љесов, Д. 2013

Анђелка Слијепчевић: Живот и дело 1931–2010, Београд: Цицеро. (Slijepčević–Ljesov, D. 2013, *Anđelka Slijepčević: Život i delo 1931–2010*, Beograd: Cicero)

Popović, B. 2011

Primenjena umetnost i Beograd 1918–1914, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Чупић, С. 2011

Грађански модернизам и популарна култура: Епизоде модног, помодног и модерног (1918–1941), Нови Сад: Галерија Матице српске. (Супић, С. 2011, *Грађански модернизам и популарна култура: Епизоде модног, помодног и модерног (1918–1941)*, Нови Сад: Галерија Матице српске)

Velimirović, D. 2008

Aleksandar Joksimović: moda i identitet, Beograd: Utopija.

Kawamura, Y. 2004

The Japanese Revolution in Paris Fashion, Oxford: Berg.

Fukai, A. 1996

Japonism in Fashion, [e-book], Kyoto: Kyoto Costume Institute, 23. мај 2022.

Đorić, D. 1989

Grafika u odevanju, *Likovni život* 15/16, http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/tekstovi/grafika_u_odevanju-3854/, 6. јул 2022.

Todorović, A. 1980

Sociologija mode, Niš: Gradina.

ИЗВОРИ

Arte:

http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/ukratko/, 6. јул 2022.

Google Arts & Culture:

<https://artsandculture.google.com/asset/dress-meets-body-body-meets-dress-and-become-one-%C2%A9-stany-dederen-rei-kawakubo/dQEzLXb7UK9Ycq?hl=en>, 7. јул 2022.

Europeana:

https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana_fashion_23819, 25. мај 2022.

Званични сајт Александра Протића:

<https://www.aleksandarprotic.com/>, 7. јул 2022.

Званични сајт Будиславе Кековић:

<https://www.budislava.com/>, 6. јул 2022.

Званични сајт Весне Крацановић:

<http://www.vesna-kracanovic.com/>, 7. јул 2022.

Званични сајт Доде Комад:

<http://dodakomad.com/>, 6. јул 2022.

Званични сајт Иване Пиље:

<https://www.ivanapilja.com/>, 6. јул 2022.

Министарство спољних послова Републике Србије:

<https://www.mfa.gov.rs/lat/spoljna-politika/bilateralna-saradnja/japan>, 25. мај 2022.

Народна библиотека Србије:

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08, 6. јул 2022.

STEFAN ŽARIĆ

Independent researcher, Kula, Serbia
z.stefan027@gmail.com

INFLUENCES OF JAPONISME AND JAPANESE FASHION ON SERBIAN FASHION (1920–2020)

As Japonisme in Serbian fashion of the first half of the 20th century was the result of Western fashion influences, its inception in the national fashion system can be traced in Milena Pavlović Barilli's 1920s works as pioneering representations of westernized Japanese modern girls – *Modan garu*. With the restoration of bilateral relations between Serbia and Japan after the Second World War, Kenzo Takada's global impact in the 1970s is revealed in Anđelka Slijepčević's writings. At the same time, Aleksandar Joksimović resorted to 'self-orientalization' by turning Romanian folk costumes in kimono-resembling forms as a response to Dior and Saint Laurent's appropriations of Japan, whereas in the 1980s Ljiljana Žegarac designed actual kimonos. After Tokyo's positioning as a global fashion capital in the 1980s and the foundation of Belgrade Fashion Week in 1996, the influence of Japanese avant-garde designers Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and Rei Kawakubo can be identified at the end of the 20th and the beginning of the 21st century Serbian fashion. By analyzing the collections of contemporary Serbian fashion designers, it is noticeable how the Japanese avant-garde has encoded itself in their expression as a denouncement of tradition. The Japonisme discourse in Serbian fashion is thus completed through an insight into the most recent fashion practices. While not a dominant aesthetic and stylistic tendency in Serbian fashion, Japonisme marked it to an extent, allowing both its contextualization within Serbian fashion history and the strengthening of Serbian fashion within global fashion, welcoming further studies on the subject.

Translated by the author