https://doi.org/10.18778/8088-155-6.12

Martyna Nawrocka

136—145

Moda i ciało jako elementy konstruowania tożsamości w perspektywie posthumanizmu

Instytut Wzornictwa
Politechnika Koszalińska

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie roli mody w procesie kształtowania ciała i tożsamości w perspektywie posthumanizmu. Pod pojęciem mody rozumiem tutaj specyficzny typ następujących po sobie zmian w preferowanych formach ubioru oraz sposobach zdobienia ciała (elementami mody są więc opalenizna lub jej brak, kolczyki w takich lub innych miejscach, fryzury, czy nawet kształt sylwetki). Innymi słowy, moda jest to proces stałego zmieniania się ideału wyglądu, do którego należy dążyć. Zmiany w modzie czasami powodowane są przełomami zachodzącymi w technologii (np. wynalezieniem nylonu) lub zmianami społecznymi (np. spopularyzowanie spodni wśród kobiet), częściej jednak, moda to nic innego jak „zmiana dla samej zmiany"[1]. Jak ujęła to jedna z moich respondentek, moda to „gust w funkcji czasu". Termin posthumanizm sprawia nieco więcej problemów przy definiowaniu, bowiem różni autorzy nadali mu różne znaczenia. Badacze tacy jak Cary Wolfe[2] i Monika Bakke, definiują posthumanizm jako postawę krytykującą filozofię humanizmu, przede wszystkim, za jej antropocentryzm. Zdaniem Bakke to „nie postczłowiek jest tym, który nadchodzi, ale zdecentrowany człowiek – biologiczny organizm ulokowany w sieci witalnych współzależności z nie-ludzkimi formami życia i technologiami"[3]. Alternatywna definicja posthumanizmu (w tym znaczeniu czasem utożsamianego z transhumanizmem) zaproponowana została – między innymi – przez Nicka Bostroma[4] i Francisa Fukuyamę[5]. Według nich, posthumanizm to kierunek filozoficzny badający możliwości doskonalenia ludzkiego ciała, a nawet ludzkości jako takiej. Doskonalenie owo może odbywać się – zdaniem posthumanistów – dzięki rozwojowi technologii, biologii czy genetyki. Jestem mniej optymistycznie nastawiona do tej wizji niż Bostrom, który zasadniczo wierzy, że „przekształcenie się w postludzi mogłoby być dla nas dobre"[6], ale zgadzam się z nim w pełni, kiedy pisze on, że człowiek jest tak naprawdę „pracą niedokończoną, w połowie gotowym przyczynkiem, który możemy przekształcać wedle naszych

1 Por. L. Svendsen, *Fashion. A philosophy*, Londyn 2006, s. 21–35.
2 Por. C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis 2010.
3 M. Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012. s. 8.
4 Por. N. Bostrom, *Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up*, [w:] *Medical Enhancement and Posthumanity*, B. Gordijn, R. Chadwick (red.), Berlin 2008, s. 107–137.
5 Por. F. Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nowy Jork 2002.
6 N. Bostrom, *Why I Want...*, *op. cit.*, s. 108.

pragnień"[7]. W artykule niniejszym pojęcie posthumanizm, odnosić się będzie do drugiej z wymienionych definicji.

Postaram się wykazać, że w świecie nagłych zmian społecznych i technologicznych, moda pełni znaczącą rolę w wyrażaniu niepokojów i lęków związanych z ciałem i tożsamością. Ciało jest częścią, przedłużeniem tożsamości – konstytuuje się ona i wyraża poprzez ciało[8]. Jeżeli przyjmiemy za Anthonym Giddensem[9], że tożsamość jest czymś płynnym, zmiennym, stale przekształcanym przez mniej lub bardziej świadomą „pracę nad sobą", naturalną konsekwencją takiego stanowiska będzie uznanie, że „praca nad ciałem" stanowi znaczącą część tego procesu. Fakt, że możliwości transformowania ludzkiego ciała stają się z roku na rok coraz większe, naturalnie zwiększa obszar potencjalnie możliwej „pracy nad ciałem", co – budząc zainteresowanie z jednej i niepokój z drugiej strony – wpływa na obraz ludzkiego ciała we wszystkich sztukach wizualnych, a szczególnie w modzie.

Ludzkie ciało przez wiele lat postrzegane było przez nauki społeczne jako leżące po stronie kultury, nie zaś natury. Zdaniem Zygmunta Baumana, socjologia zainteresowana była wyłącznie „człowiekiem utkanym z uczuć i myśli"[10], człowiekiem pozbawionym ciała. Marcel Mauss w swoich *Sposobach posługiwania się ciałem* podkreślał fakt, że ciało nie jest wcale tak niezmienne, jak by się mogło wydawać. Według tego badacza niemal każdy ruch, który wykonujemy, zaprogramowany został przez kulturę, nie przez naturę[11]. Niestety, praca Maussa przez długi czas nie znalazła kontynuatorów. W ostatnich latach liczni socjologowie i antropolodzy, wśród nich Giddens i Bauman, przekonująco dowiedli, że tożsamość człowieka znajduje się wiecznie w stadium zmiany, jest stale przekształcana i opracowywana na nowo. Obaj podkreślają znaczenie ciała w tym procesie, wykazując, że jest ono integralną częścią tożsamości współczesnego człowieka[12]. Jednak mimo dużego zainteresowania skutkami kultury konsumenckiej i jej wpływem na ciało, jedynie okazjonalnie wspominają o modzie. W tym samym czasie ci badacze, dla których moda stanowi główne źródło zainteresowań[13], są zgodni co do opinii,

7 N. Bostrom, *Transhumanist Values*, http://www.nickbostrom.com/ethics/values.html, [data dostępu: 20.09.2015].
8 L. Svendsen, *Fashion...*, *op. cit.*, s. 75.
9 Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
10 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.
11 Por. M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] tenże, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 2001, s. 538–566.
12 Por. A. Giddens, *Nowoczesność...*, *op. cit.*; Z. Bauman, *Consuming Life*, Cambridge 2007.
13 Por. C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*, Londyn, New Haven 2003; L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit.*; F. Davis, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, Londyn 1992.

że moda wręcz dyktuje nam, jak powinno wyglądać ciało[14]. Używając terminologii Michela Foucaulta, moda produkuje prawdy o ciele[15].

Jesteśmy skłonni uważać, że to nasze ciała nadają kształt naszym ubraniom. Nienoszone ubrania są płaskie i puste. Musimy je założyć, by tchnąć w nie życie. Jednak owo wrażenie można z łatwością odwrócić. Istnieje wiele przykładów na to, że to ubiór przekształca ciało. Pozornie – wysokie buty, poduszki na ramiona, krynoliny, natomiast faktycznie wiktoriańskie gorsety, czy południowoafrykańskie obręcze na szyję. Anne Hollander[16] zauważyła, że akty namalowane w poszczególnych okresach historycznych odzwierciedlają kształt noszonych w tym czasie ubrań. Innymi słowy, ciało jest negatywem ubrań, które nosi. Albo, jak ujął to Kenneth Clark, nagie ciało odziane jest w kulturę[17]. Spójrzmy na Ewę z *Ołtarza Gandawskiego* Jana i Huberta van Eycków – jej wąskie ramiona, szerokie biodra i okrągły brzuch – a zobaczymy, że zdaje się ona być stworzona do tego, by nosić poszerzane średniowieczne suknie w kształcie litery A. Typowy przykład takiej sukni możemy zobaczyć na innym obrazie Jana van Eycka, znanym jako *Portret Małżonków Arnolfinich*. Kobieta na obrazie ma na sobie typową dla tego okresu poszerzaną od talii suknię. Jeśli porównamy Ewę z panią Arnolfini zobaczymy, że ogólne zarysy sylwetek są niemal identyczne – jakbyśmy mieli do czynienia z papierowymi laleczkami, którym nakłada się ubranka. Podobnie akty Tycjana odzwierciedlają kształty sukni noszonych w późnym renesansie. Ubrania redefiniują ciało, nadają mu inny kształt i inny wyraz.

Elsa Schiaparelli, jedna z najważniejszych projektantek mody dwudziestolecia międzywojennego, uważała, że to nie ubrania powinny dostosowywać się do ciała,

14 Ciekawym przykładem potwierdzającym teorię, że moda dyktuje nam nie tylko to, co jest stylowe, ale także, co jest piękne, jest jeden z odcinków amerykańskiej edycji programu telewizyjnego *Project Runway* (odcinek 4., seria 4., emisja w listopadzie 2007 roku). W ramach konkursu, uczestniczący w programie projektanci mieli wybrać po jednym z dwunastu niemodnych trendów, a następnie użyć ich w minikolekcji. Do wyboru mieli m.in.: sztuczną skórę, legginsy, wycięcia, kombinezony, frędzle, neonowe kolory. Uczestnicy programu byli zgodni co do tego, że trendy te są „niemodne nie bez powodu", że są obiektywnie brzydkie, i „nigdy nie wrócą". Tymczasem, w ciągu sześciu lat, jakie minęły od realizacji odcinka, dosłownie wszystkie dwanaście wróciło na światowe wybiegi, a o popularności legginsów czy neonowych kolorów nie trzeba nikogo przekonywać.

15 Focault nie był zainteresowany modą, mimo to uważam jego teorie za bardzo przydatne do analizy wpływu mody na społeczeństwo. Zdaniem Foucaulta, władza we współczesnej rzeczywistości działa w sposób rozproszony, ustanawiając prawdy i normy, które przyjmowane przez społeczeństwo są następnie wzmacniane przez jego członków – przez sam fakt, że społeczeństwo w nie wierzy i uznaje za własne. Rzeczone normy szybko stają się uniwersalne (por. M. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993). Podobnie moda ma zdolność produkowania prawd o stroju, pięknie i ciele. Moda mówi nam, co jest ładne, a co brzydkie, co powinniśmy nosić, a nawet, jak powinniśmy się zachowywać, by osiągnąć szczęście.

16 A. Hollander, *Seeing through clothes*, Nowy Jork 1985, s. 85.

17 H. Koda, *Extreme Beauty. The Body transformed*, Nowy Jork 2001, s. 8.

a ciało do ubrań[18]. Podczas gdy Chanel, największa rywalka Schiaparelli, konsekwentnie projektowała modę prostą i wygodną, Schiaparelli inspirowała się surrealistami i tworzyła najbardziej fantazyjne kreacje. W roku 2012, pracująca dla japońskiej edycji „Vogue'a" Anna Dello Russo dała do zrozumienia w reklamie firmy H&M, że moda po prostu musi być niewygodna – „jeśli jest ci wygodnie, nigdy nie osiągniesz właściwego wyglądu". Słowa te wskazują, że współczesna moda obrała sobie za mentorkę raczej Schiaparelli niż Chanel.

Jednym z najbardziej znanych przykładów przedefiniowania ciała przez modę jest kolekcja japońskiej projektantki Rei Kawakubo, występującej pod marką Comme des Garçons. Kolekcja, nazwana *Dress becomes body*, pokazana została w Paryżu w 1996 roku. Teoretyk mody Caroline Evans, tak opisuje to wydarzenie: „nie ma muzyki ani wybiegu. Pierwsza modelka pojawia się w obcisłej, białej, półprzezroczystej sukience z dwoma wybrzuszeniami na łopatkach, przypominającymi niewyklute skrzydła anioła. Każda kolejna modelka w czasie trwania pokazu pojawia się z większymi, i zdaniem większości komentatorów, coraz bardziej dziwacznymi wybrzuszeniami […]. Wkładki na ciele ułożone są niesymetrycznie, ciągną się wzdłuż ramienia, biegną po skosie przez biodro, w dół pleców, okrążają tors"[19].

Wybrzuszenia znajdowały się w miejscach, w których nikt by się nie spodziewał. Tylko jakiś rodzaj choroby lub mutacji mógłby doprowadzić do powstania takich ciał – i faktycznie – sprzedawcy pracujący w sklepach Comme des Garçons ubrania z kolekcji nazywali między sobą „guzami rakowymi". „Elle" i „Vouge" opublikowały sesje zdjęciowe kolekcji, ale do zdjęć usunięto z ubrań większość puf. Tam, gdzie Evans widziała „skrzydła anioła", inni widzieli garb Quasimodo[20].

Wydana przez Comme des Garçons notatka prasowa głosiła: „[…] ciało spotyka strój, ciało staje się strojem, strój staje się ciałem". Proponuję przyjrzeć się tym twierdzeniom dokładniej.

Ciało spotyka strój – to najbardziej oczywiste stwierdzenie, akt ubierania się.

Ciało staje się strojem – to twierdzenie proponuję zestawić z obserwacjami Hollander. Człowiek wychowany w społeczeństwie nie może w pełni powrócić do stadium nagości. Raz ubrane ciało nigdy nie jest w pełni nagie. Ciało jest zawsze „ubrane w kulturę" – poprzez opaleniznę, fryzurę, manicure, tatuaże, kolczyki, depilację, operacje plastyczne i inne modyfikacje, ciało samo w sobie staje się strojem. Nie możemy w pełni powrócić do stanu natury – a skoro tak, czy w ogóle jesteśmy częścią natury? Według Katherine Hayles, postludzie będą widzieć ciało jako

18 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit.*, s. 77.
19 C. Evans, *Dress becomes body becomes dress. Are you an object or a subject? On Comme des garcons and self-fashioning*, „032c" nr 4, 2002, s. 82–87.
20 Takich porównań dokonano w „The Guardian" i „Village Voice".

niewiele więcej niż akcesorium mody[21]. Evans pisze: „wiemy już, że kosmetyki mogą stać się ciałem poprzez liposukcję albo chirurgię plastyczną [...]. Zatem pytanie, jakie stawia kolekcja, nie brzmi, czy jesteś tu podmiotem czy przedmiotem, ale jakiego typu podmiotem – przyszłym podmiotem – jesteś. Nowe technologie zmuszają nas do ponownego przemyślenia relacji między ciałem i tożsamością. Już teraz niepostrzeżenie rozszerzyły parametry naszych ciał i naszych świadomości"[22].

Strój staje się ciałem – większość ludzi czuje się nieswojo patrząc na bufy i wybrzuszenia autorstwa Kawakubo. Prawdopodobnie nie z powodu ich wielkości – historia zna pufy większe i spódnice szersze, niż te zaprezentowane przez Comme des Garçons. Może z powodu ich asymetrii – udowodniono, że generalnie ludzki mózg odbiera asymetrię w ciele człowieka jako zaburzenie[23]. Ponieważ lewa i prawa część naszego ciała kształtowane są przez te same geny, wszelkie różnice w ich budowie wynikają z braku odporności na wpływy środowiskowe. Ale czy mózg nie powinien rozumieć, że ciało modelki pozostaje zdrowe i symetryczne, że to tylko ubrania burzą ten porządek? Wygląda na to, że korelacja między ciałem a ubiorem jest tak silna, że automatycznie oczekujemy, by ogólny kształt sylwetki i stroju korespondowały ze sobą. Svendsen przypomina nam, że nasze ubrania są nam bliższe niż cokolwiek innego. Fizycznie stają się naszą drugą skórą, zaś na poziomie emocjonalnym są zarówno maską, która nas chroni, jak i ekranem, za pośrednictwem którego się prezentujemy. Nasz strój jest widzialną metaforą i przedłużeniem naszego „ja". Ubrania to *pars pro toto* osoby. Widzimy to zarówno w przypadku relikwii świętych, magii Voodoo, jak i w przypadku zakochanego mężczyzny nierozstającego się z drobiazgiem pochodzącym ze stroju ukochanej.

Przykładem pokazującym zacieranie się różnic między ciałem a używanymi przez nie akcesoriami, jest dobrze znana i szeroko dyskutowana współpraca między awangardowym projektantem mody Alexandrem McQueenem a lekkoatletką Aimee Mullins. Krótko po pierwszych urodzinach Mullins, jej nogi, nieco poniżej kolan, zostały amputowane. McQueen zaprosił ją do udziału w pokazie w sezonie wiosna/lato 1999. Mullins wystąpiła wtedy na ręcznie rzeźbionych, pokrytych kwiecistym reliefem, drewnianych protezach. Miały one kształt wysokich butów, a że szczupła i wysoka Mullins nie wyróżniała się na tle pozostałych modelek, nikt z obserwatorów nie zorientował się, że na pokazie dzieje się coś wyjątkowego.

21 K. Hayles, *How we Became posthuman. Virtual Bodies in cybernetics, literature and informatics*, Chicago, Londyn, The University of Chicago Press, 1999, s. 5.

22 C. Evans, *Fashion at the Edge...*, *op. cit.*, s. 82–87.

23 Por. K. Grammer, R. Thornhill, *Human Facial Attractiveness and Sexual Selection: The Role of Symmetry and Averageness*, „Journal of Comparative Psychology" vol. 108, nr 3, 1994, s. 233–242; R. Thornthill, S. Gangestad, *Human facial beauty. Averageness, Symmetry, and Parasite Resistance*, „Human Nature", vol. 4(3), 1993, s. 237–269.

Jeśli wierzyć relacji Mullins, publiczność była przekonana, że widzi po prostu buty[24]. W 2009 roku, na konferencji TED, Mullins zaprezentowała widzom swoich dwanaście par nóg. Opowiedziała o tym, jak pozwalają jej osiągać różny wzrost i różne relacje z podłożem. Zwróciła uwagę na to, że proteza wcale nie musi przypominać części ciała, a jej użytkownik może teoretycznie zaprojektować w miejscu brakującej kończyny cokolwiek zechce. „Zaczęłam powoli rezygnować z naśladowania ludzkiego ciała jako jedynego ideału estetycznego. Zrobiliśmy na przykład te buty, które ludzie nazwali szklanymi, choć w rzeczywistości to przezroczysty poliuretan. Następnie zrobiliśmy te nogi – wypełnione ziemią, z systemem korzeniowym ziemniaka rosnącym w środku i buraka na górze, i czarującym mosiężnym paluchem. Kolejne, wyglądające jak meduza, także z poliuretanu[25]. I jedyną funkcją, jaką mają te nogi [...], to prowokowanie zmysłów i rozpalanie wyobraźni"[26].

McQueen i Mullins stali się pionierami koncepcji projektanta mody jako projektanta ciała – zawodu, który być może wykształci się z artystów i chirurgów plastycznych. Mullins podsumowała swoje wystąpienie słowami, które mogą mieć niebagatelne znaczenie dla mody i designu: „proteza nie jest już symbolem konieczności zastąpienia czegoś, uzupełnienia straty. Staje się symbolem tego, że jej użytkownik ma władzę stworzenia w miejscu kończyny czego tylko zechce. Ludzie dotąd postrzegani jako niepełnosprawni teraz stają się architektami swojej własnej tożsamości. W rzeczy samej, kontynuują przeobrażanie swoich tożsamości poprzez projektowanie swoich ciał"[27].

Rezygnacja z naśladowania ludzkiego ciała w tworzeniu protez, miewa zaskakujące konsekwencje. Do niedawna, pozbawione dłoni dzieci, musiały częstokroć obywać się bez protezy, bowiem w pełni funkcjonalna proteza przypominająca wyglądem ludzkie ciało jest droga i musi być kilkukrotnie wymieniana ze względu na to, że dziecko rośnie. Wielu rodziców nie stać na taki wydatek. W ostatnich latach grupa ludzi skupionych w organizacji o nazwie E-Nabled wpadła na pomysł wydrukowania protezy dłoni na drukarce 3D. Wykonane przez nich protezy nie przypominają ludzkiego ciała, ale są lekkie, kolorowe, kosztują mniej niż 50 dolarów, a ponadto mogą wyglądać jak dłoń Iron Mana. Rezygnacja z ludzkiego ciała jako wzorca niespodziewanie otworzyła szereg drzwi. Niepełnosprawny kilkulatek może poczuć się jak bohater z komiksu, jak Robocop lub tajny agent. Dzięki temu dziecko ma szansę spojrzenia na swoją niepełnosprawność nie jak na powód do wstydu, ale niedokończoną opowieść, do której samo pisze zakończenie.

Idea, że wszyscy jesteśmy projektantami swoich ciał, jest nowa, ale dobrze ugruntowana. W pewnym sensie, każdy zabieg mający na celu upiększanie ciała można określić mianem projektowania. Już okres wiktoriański wyraźnie modyfikował ciało

24 http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-no-13/, [data dostępu: 20.10.2014].
25 Opisywane protezy były rekwizytami w filmie „Cremaster 3" Matthew Barneya (2002).
26 www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics.html, [data dostępu: 20.10.2014].
27 *Ibidem*.

przez gorset, w tym samym czasie „wynaleziono" też pierwsze diety, służące – nie jak wcześniej – doskonaleniu duchowemu lub zdrowiu, ale osiąganiu estetycznego ideału[28]. Między zakładającą gorset wiktoriańską damą a współczesną jednostką zorientowaną na modę, istnieje znacząca różnica. Ta pierwsza dążyła do osiągnięcia obiektywnego – w jej kulturze – ideału piękna, który pozostawał niezmienny przez przynajmniej kilkadziesiąt lat, ta druga natomiast, podąża za modą bardziej niż za pięknem i akceptuje fakt, że ów „projekt", którym jest ciało, będzie przekształcany kilkakrotnie w ciągu życia. Niemniej, można też odnaleźć między nimi pewne podobieństwa – jedno i drugie działanie może być interpretowane jako akt kompulsywnej kontroli. Ponieważ nie możemy kontrolować swojego otoczenia, wycofujemy się poniekąd do swojego wnętrza i skupiamy się na kontrolowaniu własnego ciała – poprzez ćwiczenia, diety, reżimy ciała, które jak wierzymy, pozwalają nam się doskonalić i zbliżają nas do ideału. Valerie Steele twierdzi, że gorset w pewnym sensie nigdy nie zniknął – został zastąpiony przez „reżim fitnessu"[29]. Svendsen pyta: „czy osoba, która rzeźbi swoje ciało nie gorsetem, a stałym wysiłkiem na siłowni, naprawdę może uważać, że jest od niego wolna?"[30].

Współczesna rzeczywistość daje nam możliwość samorealizacji w dowolnie wybranej przez nas formie. Każdy z nas, jeśli tylko chce, może „wynaleźć" siebie na nowo. Tożsamość może być projektowana, przekształcana za pomocą technologii, dostosowywana do zmieniających się warunków, wreszcie, możemy się nią bawić[31]. Wolność ta jednak wiąże się z wielkim ryzykiem. Przesuwając ciało, z pozycji biologicznej stałej, w kierunku kulturowej zmiennej, stajemy się za nie odpowiedzialni, co skutkuje neurotycznym strachem przed utratą kontroli, i wyraża się w wielu formach zachowań kompulsywnych – w tym anoreksji, uzależnieniach od operacji plastycznych itp. Według Evans, moda, a zwłaszcza moda awangardowa, wyraża te lęki. Jej zdaniem bowiem, moda mówi niezależnie od swoich twórców i ma zdolność unaoczniania kulturowej traumy. W opinii Evans, „moda jest histeryczna"[32].

Moda chętnie i odważnie wykorzystuje nowe możliwości dane ciału, tworzy bajkowe stwory, cyborgi i potwory, zostawiając za sobą nie tylko klasyczną definicję piękna, ale i klasyczną definicję człowieczeństwa. Taki był motyw przewodni m.in. kolekcji Plato's Atlantis Alexandra McQueena. Projektant optycznie przekształcił modelki tak, by przypominały istoty postludzkie. Zamysłem kolekcji było przedstawienie wizji przyszłości, w której pokrywy lodowe na biegunach stopią się, a ludzie ewoluują w kierunku życia pod wodą. Ludzkość „wróci tam skąd przyszła" – głosiła

28 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*. s. 76.
29 V. Steele, *The corset: fashion and eroticism*, [w:] „Fashion Theory" II 1999, s. 38.
30 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*., s. 83.
31 C. Evans, *Fashion at the Edge…*, *op. cit*., s. 281.
32 *Ibidem*, s. 6.

notatka prasowa. Fryzury modelek sięgały czterdziestu centymetrów, buty miały niemal trzydziestocentymetrową wysokość. W efekcie, widzowi wydawało się, że po wybiegu stąpają stworzenia mające po dwa i pół metra wzrostu. Niektóre ze strojów przypominały pancerze owada, inne pokryte były nadrukami we wzór gadziej skóry. Wielkie, błyszczące cekiny wyglądały jak zbroja albo łuska. Innymi słowy, McQueen w pełni osiągnął zamierzony efekt – wrażenie nowej rasy, potomków człowieka. Zaznaczyć trzeba, że w owym eksperymencie nie był on ani jedyny, ani pierwszy. W pokazie *haute couture* na jesień/zimę 1997, Thierry Mugler zaprezentował suknię inspirowaną mityczną chimerą. Ozdobiona cekinami, piórami i końskim włosiem „jest tak niepraktyczna i cenna, że wydaje się obdarzać osobę, która ją nosi nadludzkimi mocami"[33] – napisano w recenzji wystawy *Extreme Beauty: The Body Transformed* w Metropolitan Museum w 2001 roku. Peruka z piór i żółte szkła kontaktowe dopełniły wrażenia nie-ludzkiej istoty. W podobnej stylistyce tworzył również duet Fyodor-Golan. Modelka o skórze pokrytej zielonym brokatem, w sukience wyglądającej jak pancerz, wystąpiła na pokazie jesień/zima 2012. Z kolei Mountain Yam ma w swoim portfolio suknię, której elementem były gałęzie drzew zdające się wyrastać z ciała modelki, „byśmy dostrzegli morfologiczną możliwość zaistnienia postludzkiego gatunku, który może połączyć swą pulę genową z innymi" – napisał jeden z blogerów[34].

Koncept hybrydyczności wykorzystuje w swoich pracach także Iris van Herpen. Do kolekcji *haute couture* na jesień/zimę 2011, van Herpen we współpracy z United Nude, stworzyła buty inspirowane figowcem bengalskim. Jest to drzewo, które z gałęzi wypuszcza pędy mające zdolność zakorzeniania się po osiągnięciu poziomu gleby. W ten sposób tworzą się dodatkowe pnie. Roślina jest w stanie przetrwać uschnięcie głównego pnia i staje się drzewem kolumnowym – widok ten sprawia wrażenie wielu splątanych drzew. Buty na pokazie van Herpen wyglądały jak plątanina korzeni lub drobnych macek, twór przyrody bardziej niż człowieka. Obserwator mógł odnieść wrażenie, że buty te są częścią modelki – jej własnym „systemem korzeniowym," albo też, odwrotnie, że są obcym, żywym organizmem usiłującym ją zniewolić – niczym węże Laokoona. Elementem tej samej kolekcji była słynna sukienka-szkielet z białego plastiku przypominającego kości, wydrukowana w technologii 3D. „Paradoksalnie, sukienka czyni modelkę jeszcze bardziej nagą, niż gdyby nie miała ona niczego na sobie. Struktura szkieletu zdaje się pozbawiać ją

33 http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Extreme_Beauty_The_Body_Transformed, [data dostępu 20.09.2014].

34 R. Hariman, *Polarized Visions of the Post-Human*, http://www.nocaptionneeded.com/2010/02/polarized-visions-of-the-post-human/, [data dostępu: 20.09.2014].

jej własnej skóry" – napisał portal Forbes.com[35]. Jednak zaprezentowany szkielet nie jest ludzki – ma zdecydowanie więcej kości, niż można znaleźć w ludzkim torsie, szersze biodra i dodatkowe dwa kręgosłupy łączące kości biodrowe z żebrami. Modelka, naga i bezbronna, zdaje się być więźniem w klatce nieludzkiego szkieletu.

Kolejnym godnym wspomnienia przykładem w pracach van Herpen jest jej kolekcja na sezon jesień/zima 2014, zatytułowana *The Biopiracy*. Inspiracją kolekcji był fakt opatentowania ludzkich genów przez prywatne firmy. W notatce prasowej van Herpen pyta: „czy nadal jesteśmy wyłącznymi właścicielami swoich ciał?". Podczas pokazu, trzy modelki umieszczone były w wielkich plastikowych workach, z których odessano powietrze. Wiszące niemal w bezruchu, sprawiające wrażenie nieprzytomnych, zapakowane próżniowo ciała, były materialną manifestacją stawianego przez projektantkę pytania.

Widzimy więc, jak stopniowo, z czasem, ciało opuszcza teren zarezerwowany dla biologii i wkracza w rejony technologii. Używając Levi-Strausskiej opozycji natura – kultura, możemy powiedzieć, że ciało przestało być częścią natury i staje się – w sposób coraz bardziej znaczący – elementem kultury. W konsekwencji ciało zaczęło podlegać modom.

Wydzierając ciało naturze i stawiając je po stronie technologii, staliśmy się za nie odpowiedzialni, co skutkuje neurotycznym lękiem i obawą przed utratą owej kontroli. Być może w niedalekiej przyszłości także ciało stanie się obiektem ciągłej zmiany – kiedy jednostka będzie w stanie wybrać spośród licznych form i kształtów, i uformować samą siebie według najnowszych trendów. Evans napisała o projektantach mody, że przewidują oni przyszłość, sondując teraźniejszość[36]. Jest to tym bardziej widoczne, kiedy zmartwieniem teraźniejszości staje się właśnie najbliższa przyszłość. Zmodyfikowane, nieludzkie, postludzkie ciała, są zatem w modzie alegorycznym obrazem przyszłości, przeczuciem kolejnych wersji nas samych – a ich obraz jest tyleż nęcący, co przerażający.

35 J. Keats, *See How Designer Iris Van Herpen Flouts Death With This 3D-Printed Dress*, http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2014/03/13/see-how-designer-iris-van-herpen-flouts-death--with-this-3d-printed-dress/, [data dostępu: 20.09.2014].

36 C. Evans, *Fashion at the Edge...*, *op. cit.*, s. 269.