

Fetišizam i tijelo u suvremenoj modi

Smojver, Magda

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:255178>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

FETIŠIZAM I TIJELO U SUVREMENOJ MODI

MAGDA SMOJVER

Zagreb, rujan 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD

FETIŠIZAM I TIJELO U SUVREMENOJ MODI

prof. dr.sc. Žarko Paić

MAGDA SMOJVER, 0275047502

Zagreb, rujan 2021.

SAŽETAK

U ovom diplomskom radu istražit će se fetišizirano odijevanje u kontekstu suvremene mode. Temeljna namjera ovog rada je analizirati načine na koji su elementi fetišizma implementirani u suvremenu modu te kako isti utječu na semiotičko poimanje tijela. Prilikom analize pokušava se razumjeti uloga fetiša u modi te kontekstuirati dizajnerski rad koji je u dato vrijeme šokirao društvo. Također, razmatraju se i načini na koje je tijelo u modi u svjetlu fetišizma utjecalo na gradnju identiteta pojedinca u različitim kulturama te koliko su supkulture kao interaktivno platno utjecale na formiranje novog modnog pravca. Kako bi se bolje i jasnije razumjela sama simbolika fetiša u modi, rad će se sastojati od teorijskog okvira te razrade utjecaja pravca s analizom najznačajnijih dizajnera. Rad će se baviti i temom tijela kao sustava koji neprestano mijenja sliku svijeta, a dotičat će se i popularne kulture te društva spektakla. Referirajući se na autore poput Valerie Steele i Caroline Evans i dr. nastojat će se analizirati ideja odnosa fetišizma i tijela, dok će se služeći različitim teorijskim okvirima autora Jeana Baudrillarda, Gillesa Lipovetskog, Yuniye Kawamure i dr. pokazati na koje načine dolazi do razdvajanja identiteta u suvremenoj modi, a paralelno tome, do stvaranja novog.

Ključne riječi: fetišizam, tijelo, suvremena moda, semiotika, identitet, spektakl

Sadržaj

| | | |
|------|--|----|
| 1. | Uvod..... | 1 |
| 2. | Identitet | 2 |
| 2.1. | Začeci teorije | 2 |
| 2.2. | Fragmentacija identiteta | 5 |
| 2.3. | Fenomen fluidnih identiteta | 6 |
| 3. | Suvremena moda i identitet | 8 |
| 3.1. | Novi medij = digitalna moda? | 9 |
| 3.2. | Sebstvo kao slika tijela i identiteta | 11 |
| 3.3. | Povezanost mode, jezika i komunikacije | 13 |
| 3.4. | Odijevanje i identitet | 16 |
| 4. | Spektakl mode..... | 20 |
| 4.1. | Tijelo kao subjekt | 22 |
| 4.2. | Semiotika mode i semiotičko poimanje tijela | 24 |
| 4.3. | Tijelo novih medija | 26 |
| 4.4. | Što je ostalo od performansa? | 27 |
| 5. | Fetišizam | 30 |
| 5.1. | Freudova psihoanaliza fetiša | 31 |
| 5.2. | Fetiš i suvremena moda..... | 32 |
| 5.3. | Elsa Schiaparelli: fetiš, feminizam i decentrirani subjekt | 37 |
| 5.4. | Erotizacija tijela..... | 40 |
| 5.5. | Supkultura „šoka“ | 42 |
| 6. | Zaključak..... | 45 |
| 7. | Literatura..... | 46 |

1. Uvod

Danas je moda jedna od glavnih okosnica modernog društva, a moda kao pojava jasno ukazuje na fluidni fenomen podložan raznim promjenama. Kawamura nam ukazuje na to da moda kao pojava nije vezana uz materijalni objekt primjerice haljine, već na naglasak na nešto šire i detaljnijem pristupu samoj modi, kao i shvaćanjima njezinih kanala komunikacije, odnosno utjecaja. Za Kawamuru *fashionology* kao disciplina definira modu predstavljajući sistem različitih institucija koje razumiju razliku između odijevanja kao jedne od osnovnih čovjekovih potreba i mode kao odraza identiteta, stava ili društvenih podražaja. Kawamurina ideja mode težište stavlja na institucionalizirani sveobuhvatni pristup modi, a pritom u obzir uzima sve veze koje pojedinac može ostvariti s modom. Autorica u svom djelu jasno i opetovano razdvaja modu od odijevanja ističući da svaki odjevni predmet nužno ne postaje modnim objektom, a govoreći i o modnom sustavu, različiti pristupi teoretičara pružaju različite interpretacije (Kawamura, 2005). Tako primjerice određeni dio proizvodnju odjeće odvaja od sustava, dok ostatak ne čini veću razliku između mode i odijevanja. Dakako, u svemu važnu ulogu ima i potrošačko društvo koje neupitno kreira određene stavove (Blumer, 1969).

Gledajući povijesno, nije jednostavno odrediti početak nastanka modnog sustava. Roach-Higgins objašnjava da su vidljive kratkotrajne promjene u određenim elementima odijevanja onda kada je društvo bilo u mogućnosti stvoriti višak ekonomskih resursa i tako zapravo nastaju varijacije odjevnih elemenata pojedinca ili grupe. Govoreći o suvremenom modnom sustavu, Kawamura ističe kako isti započinje u trenutku kada se u društvu stvara razvoj i podjela rada u smislu posebnih uloga izvršavanja i dizajniranja odjevnih predmeta. Tako proizvodnim procesom dobivamo sirove odjevne predmete, a uz modu potičemo vjerovanje u ispravnost samih pokušaja te dolazimo do zaključka da moda i proizvodnja jesu, ali i nisu međusobno isključive.

Predmet ovog rada je teorijski pristup modi kao okosnici identiteta, fetišiziranom odijevanju, utjecaju novih medija i moderne kulture. S konteksta suvremene mode sagledano je pitanje identiteta i sebstva, forma novog modnog tijela i što ono znači za daljnji razvitak nove mode kao promjenjive i dinamične pojavnosti. Prilikom analize pokušava se interpretirati teorija identiteta koja vodi u daljnje pitanje tijela te završava s fetišizmom kao krajnje oslobođenim pravcem od bilo kakvih tradicijskih vjerovanja i dotadašnjih postulata. Počevši s tumačenjem Freudove psihoanalize fetiša pa sve do Lacana, Baudrillarda, Calefata i mnogih drugih, nastoji se pobliže objasniti fenomen modnog i fetišiziranog identiteta, a kroz teorijske okvire sažeto objasniti početke svakog od spomenutih proučavanih segmenata.

2. Identitet

Iako se ponekad mogu preklapati, bitno je razlikovati identitet od uloga. Osnovna razlika temelji se na izvoru iz kojeg potječe identifikacija. Uloge su vezane uz norme određene institucijama i organizacijama, a identiteti uz proces individualizacije. Pojam identiteta usko se veže uz individualnost koja se veže uz kreativnost, a to su sve pojave koje nisu bile poznate do renesanse i njenih humanističkih ideja. Uporabu pojma identitet vezujemo uz filozofe kao što su Kant ili Hegel. Riječ je o raspravama o subjektivnosti i konstrukciji osobe kao jastva, što se ranije nije dovodilo u pitanje zbog krutosti sustava gdje se „znalo“ tko si i što si. Danas imamo mogućnost dizajniranja životnog stila, a time kreiramo i svoj identitet kojim se predstavljamo sebi, drugima i svijetu. Pojedinac mora neprekidno konstruirati vlastiti identitet iz mnoštva opcija koje mu se nude i baš zato velika odgovornost pada na identitet, štoviše najveća, ona o smislu života. Jer ako je zadaća identiteta polijepiti određene fragmente u što smisleniju cjelinu, u tom slučaju dobivena količina slobode otvara velik prostor za promašaj.

2.1. Začeci teorije

U sociologiji identitet je pojam, odnosno skup značajki koje određuju posebnost pojedinca ili skupine u smislu različitosti ili, s druge strane, pripadnosti u odnosu na druge pojedince ili skupine. „Individualni identitet odgovor je na pitanje „tko sam ja?“, a proizlazi iz činjenica koje tvore životopis pojedinca, koji je jedinstven i neponovljiv te iz vlastitih iskaza o pripadnosti različitim skupinama, odnosno državljanstvu, koje čine društveni ili kolektivni identitet, svojstven ili tipičan većemu broju pojedinaca.“ S druge strane, društveni identitet odgovara na pitanje „tko smo mi?“ te može biti spolni ili rodni, dobni, seksualni, rodbinski, jezični, vjerski, nacionalni, regionalni, klasni, profesionalni, organizacijski, klupski, politički, tradicionalni, moderni itd. ¹

Postoje određeni identiteti koji su podijeljeni ili višestruki, a to znači da pojedinac u isto vrijeme može pripadati različitim skupinama: jezičnim (npr. dvojezičnost), profesionalnim (osoba s dva ili više zanimanja) ili regionalnim (npr. Istranin, Hrvat, Europljanin), a neki su identiteti kategorijski ili isključivi u što se svrstavaju spol/rod, nacionalnost i dr. „Identitet je uvjetovan

¹ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 7. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909>>.

kulturom kao i povijesnim promjenama. Shvaćanje osobe kao omeđene i jedinstvene cjeline, različite od drugih takvih cjelina, svojstveno je zapadnjačkoj kulturi i rijetko je u drugim svjetskim kulturama, iako se i u zapadnjačkoj kulturi naglašava da osobni identitet nije rezultat odvojenosti, nego neprestane interakcije s drugim osobama.“ Isto tako, pojedine društvene skupine mijenjaju shvaćanje o razlikama između sebe i drugih, a sve u skladu s promjenama u odnosima s drugima koje su u većini slučajeva uvjetovane političkim ili međudržavnim odnosima.²

Pojam identiteta u sociologiji je od velike važnosti, a rana istraživanja društvenih klasa u Velikoj Britaniji smatrala su da je to tako jer pojedinac doživljava sebe ključan klasni identitet, a studije o klasnoj svijesti pretpostavljale su da je klasni identitet vrlo jak. (Haralambos, Holborn 2002 : 885) U novije, moderno vrijeme poststrukturalističke i postmoderne teorije usvajaju različita stajališta koja upućuju na to kako naši identiteti imaju različite aspekte, često se mijenjaju te sadrže brojna proturječja. Nastavno takvom načinu gledanja, pojedinci djelatno stvaraju vlastiti identitet, a identiteti kao takvi više se ne mogu svesti na društvene skupine kojima pripadaju jer se pred njima isprepliće širok izbor društvenih skupina kojima se mogu pridružiti. (Haralambos, Holborn 2002:886)

Altaras Penda u svom eseju objašnjava kako se identitet definira kao biće, pojava ili svojstvo koje je jednako samome sebi (Filipović, 1984).

„Pojam identiteta u novovjekovnoj filozofiji, počevši od Descartesa, označava subjekt koji sebe određuje u odnosu na objekt, tj. u odnosu na sve druge koji ga okružuju ili na koje može misliti. Iako identitetom razotkrivamo socijalno-kulturne i sve ostale razlike prema drugima, sâm identitet pojedinca nije nastao iz drugih. Razdioba na individualni i socijalni identitet kojom pokušavamo razlučiti vlastito poimanje sebe od tuđih poimanja kakvi smo ili kakvi bismo trebali biti, može nam umnogome pomoći u daljnjem osvjetljavanju i boljem razumijevanju identiteta.“³

Isto tako, Altaras Penda dodaje kako se identitet u svakodnevnoj komunikaciji može podrazumijevati kao skup elemenata koje članovi neke socijalne grupe prihvaćaju kao svoja

² Ibid.

³ <https://hrcak.srce.hr/13684>

obilježja, odnosno uz pomoć kojih prepoznaju sebe kao članove neke šire društvene grupe, a u isto vrijeme se upravo po tim obilježjima razlikuju od neke druge socijalne grupe.⁴

Kao jedan od najproučavanijih koncepata socijalno-društvene teorije, identitet je posebno bitan u kulturalnim studijima. Primjerice, društvena teorija i kulturalni studiji identitet definiraju kao „istovjetnost, potpunu jednakost; odnos po kojem je netko ili nešto (npr. biće ili svojstvo) jednako samo sebi, tj. isto; skup značajki koje neku osobu (ili svojstvo) čine onom koja jest ili onim što jest.“⁵

Primjerice, rodni identitet odnosi se na rod i spol pojedinca, odnosno spol kao biološko obilježje muškarca i žene i rod kao razlike određene sukladno društvenim sustavima. Nastavno tome, bez obzira na to radi li se o rodnom, rasnom, osobnom ili klasnom identitetu, subjektivni identitet je ono kako pojedinac percipira samog sebe, dok objektivni identitet ukazuje na to kako pojedinca percipira okolina. Stuart Hall naglašava kompleksnost fenomena identiteta te mu pristupa na različite načine te nastavlja kako na identitet pojedinca uvelike utječe moderno društvo koje ima sposobnost dovođenja do krize identiteta kada teško razlučujemo je li naš identitet rezultat vanjskih podražaja ili nas samih. Isto tako, pojedinac vrlo često sâm sebe „zatvara“ u određene kulture identitete postajući tako dijelom strukture.⁶

Jedan od termina koji se, kada govorimo o identitetu, vrlo često koristi jest konstrukcija. Naime, riječ je o pojmu koji je oprečan nečemu prirodnom, naslijeđenom ili usađenom, a iako uobičajeno poimanje identiteta isti ne odvaja od ličnosti, identitetu se u posljednje vrijeme pristupa kritički razumijevajući okolnosti koje utječu na njegovo formiranje. Isto tako, razumijevanjem identiteta kao pojma, fenomena ili produkta modernog društva moguće je analizirati koncept identifikacije jer kako piše Hall, do identifikacije dolazi prilikom prepoznavanja zajedničkih obilježja ili karakteristika s drugom skupinom, osobom ili ideologijom, a baš poput identiteta, identifikacija je u konstantnoj nadgradnji i procesu. Prema Freudu, kod psihoanalitičkog pristupa,

⁴ Ibid.

⁵ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 8. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909>>

⁶ Hall, Stuart i Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*.:SAGE Publications, Scarborough, North Yorkshire, 1996.

identifikacija je proces pomoću kojeg projiciramo sebe u nešto drugo, odnosno drugog, a to je ujedno i odraz ljudske narcisoidnosti koja je, ističe Freud, utemeljena na idealizaciji, projekciji i fantaziji.⁷

2.2. Fragmentacija identiteta

Ljiljana Filipović u radu „*Nacizam*“ *narcizma* ističe da razvoj kreativnih mogućnosti kreira sposobnost uklanjanja destruktivnog i autodestruktivnog značenja. Argentinski psihoanalitičar Enrique Carpintero upozorava da u trenutku kada kultura ne može stvoriti potporni prostor, dolazi do destruktivne zajednice u kojoj afirmacija jednog označava destrukciju drugog. Kao jedan od razloga slabljenja ideje i provedbe kolektivnog identiteta, Carpintero izdvaja individualistički i narcistički odnos spram potrošnje kao jedan od najvažnijih izvora samopoštovanja kada govorimo o modernom, odnosno kapitalističkom društvu. To znači da je prevladavajuća ideologija tržišne ekonomije u sinergiji s potrošačkom kulturom kreirala subjekt koji ne posjeduje sposobnost identifikacije sa svojom društvenom skupinom.

S obzirom na prevlast i dominaciju novih kultura čije ideje ne počivaju na tradiciji, Filipović ističe da su nagon ka smrti, tj. samodestrukcija zajednički nazivnik za pokretačku dinamiku određenog kolektiva, koji je u konačnici uvijek – pojedinac. Jedan od uzroka fragmentacije kolektivnog identiteta nazire se u činjenici da poticaj za stvaranjem kolektivnog rada proizlazi izvan grupe. Naime, iako paradoksalno, nametnuta izolacija potiče kolektivnu kreativnost, a u društveno nerepresivnim uvjetima, grupa sama sebi nameće izolaciju s ciljem postizanja kolektivnog stvaralaštva. Filipović kao dobar primjer toga navodi pojam *happeninga* koji je prerastao u performans. Isto tako, Foucaultova: „Ništa ne prekoračuje totalitarističku moć diskursa, ništa ne izbjegava diskurs moći“ vrlo zorno opisuje grupe koje prestaju s radom kada financijsko središte nestaje te kada kolektivne snage nestaju i ne nalaze rješenje u mogućoj dijalektici vlastitog preustroja. U tom slučaju, povijest može biti svojevrsna psihoterapija, ali ne

⁷ Hall, Stuart i Du Gay, Paul. Questions of Cultural Identity.:SAGE Publications, Scarborough, North Yorkshire, 1996.

zaboravimo da je čovjekovo pamćenje poprilično selektivno pri čemu često iščezne i sjećanje na samu umjetnost sjećanja.⁸

2.3. Fenomen fluidnih identiteta

Budući da je identitet čovjeka usko vezan uz osobnost i karakter, elementi osobnog identiteta podrazumijevaju kontinuitet, odnosno osjećaj prisutnosti spram drugih. Tako je identitet nešto čime opisujemo bit ljudskog postojanja. Istaknemo li kao primjer umjetnika Davida Bowieja, njegova fluidnost i implementacija različitih procesa u jednu unificiranu cjelinu iznjedrili su umjetnika koji je nadišao marginalizaciju pop kulture. David Bowie pop kulturi pridodao je nove tradicionalne vrijednosti, a prema Critchleyju, Bowie u sklopu fragilnosti ljudskih identiteta otvara mogućnost da svaka osoba zaviri u svoju nutrinu te povjeruje sama sebi kako može osmisliti sebe.

Riječ identitet u svojoj ideji sugerira svojevrsnu nepromjenjivost, što znači da u isto vrijeme u odnosu na moderno razdoblje, vladavinu sustava nad pojedincem i etički uvjetovana ponašanja, ukaluplja svoju bit sustavu. Tako dolazimo do Davida Bowieja, ličnosti koja je svoj individualni identitet nametnula kao pluralni fenomen koji je pokazao svu ljepotu umjetnosti i pop kulture kao fenomena suvremenog doba. Bowie je svoj izričaj pronašao u različitim sferama postojanja, od pronalaska pripadnosti pa sve do propitkivanja različitih vrijednosti, vjerovanja i vizualizacije. Bowie je bio supkultura za sebe, stilska ikona s elementima antimode kao iskaza i afirmiranja vlastitog sebstva. „Sociologija supkultura mladih nikad nije striktno utemeljena, no većina autora drži da se njezini počeci nalaze u dvadesetim i tridesetim godinama prošloga stoljeća, u radovima čikaške škole. Teorija delinkventne supkulture iz pedesetih, interakcionistički prinos početkom šezdesetih, pojava kontrakture krajem šezdesetih i dominacija birminghamske škole u sedamdesetim i osamdesetim godinama predstavljaju opće mjesto razvoja sociologije supkulture, uključujući današnje (postmodernu) razdoblje u kojem se pojam supkulture odbacuje, ali istraživanja supkulturnoga svijeta nastavljaju.“⁹ Prema Clarkeu, supkulture su vrlo često kreativna nastojanja da se pokuša održati autonomija, odnosno zaseban prostor izvan dominantnih kultura. Nadalje, one osvajaju tzv. „kulturalni prostor u susjedstvu i institucijama, realno vrijeme za dokolicu i zabavu, aktualan prostor na uglu ulice.“ (Haralambos, Holborn 2002 : 897). Stilovi koje

⁸ Filipović, Ljiljana: „Nacizam“ narcizma“, Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, Hrvatsko društvo pisaca, 2006.

⁹ <https://hrcak.srce.hr/19699>

pojedine kulture prihvaćaju zapravo su pokušaj da ih se riješe, ali naravno u imaginarnom kontekstu, dok problemi na konkretnoj materijalnoj osnovi ostaju neriješeni (Haralambos, Holborn 2002:897).

Životni stil Davida Bowieja svojevrsni je sinonim za karnevalizaciju tijela, mode i performansa. Njegova multimedijalnost i transformativnost koreliraju s rodno-spolnim sklopovima, a Bowieja pozicioniraju kao figuru različitih ličnosti. Jezik kojim komunicira uključuje spektakularna, mistična i izrazito kritička razmatranja, a pojam identiteta se tada nameće kao organska pojava koju artikulira između imaginacije i zbilje. Bowiejev rad i identitet trebaju analizu različitih procesa, odnosno iskustva, osjećaja, ali i ponašanja. Nastavno tome, ono što gledatelj doživljava gledajući Bowieja također je određena ekstaza emocija i divljenja, čuđenja i osuđivanja. Seksualizacijom sebe Bowie pomiče društvene granice i gradi odnos koji nadilazi propise, a u medijskom svijetu današnjice, bez premca koegzistira kao mehanizam koji pomaže pojedincu da upozna sebe, izgradi stav i mišljenje, a samim time i identitet. Prema Leorneu, Bowiejevi fluidni identiteti valjaju biti sagledani iz psihoanalitičke perspektive kroz koju saznajemo više o svakom od njih. No, postavlja se pitanje, gdje je granica između realnosti i fluidnosti, jednog i drugog identiteta, tumačenja života kroz sliku različitih pojavnosti? Kod Bowieja, njegovi identiteti su njegova realnost – ono što ga čini višejezičnim.

3. Suvremena moda i identitet

Prema Paiću postoje tri paradigme mode po kojima se može odrediti teorijski pristup modi. To su moderna moda, postmoderna moda i suvremena moda, na kojoj ću se bazirati u nastavku. Suvremenu modu određuje prevlast životnih stilova, sloboda izbora osobne mode i autonomija dizajniranog tijela. Suvremeno doba zapravo nije fiksna oznaka za aktualnost, već suvremena moda zapravo upućuje na prijelazno stanje kraja modernosti. To je stanje određeno nestankom društvenih dihotomija u modi, dovršetkom procesa dekonstrukcije kulturnih identiteta kolektiva i pojedinaca i ulaskom mode u tijelo koje odbacuje sve dotadašnje norme kako bi se dosegla životna sloboda od mode i za modu.

Tvorba identiteta zapravo je refleksivni projekt pronalaska sebe i izbora životnih stilova kao svojevrsnih priča o vlastitim doživljajima ili osjećajima. To znači da je način na koji predstavljamo sebe refleksija usvojenih manira, ukusa ili društvenih pojava kao svojih. Veza između mode, kulture i identiteta pokazuje kako je moda u tvorbi identiteta više zastupljena od nekih drugih stvari u životu, tj. moda sudjeluje u procesu izbora životnog stila u istoj ili čak većoj mjeri od drugih kulturnih tvorevina. U suvremenim teorijama mode pitanje identiteta zauzima istaknuto mjesto. Moda se pokazuje kao vizualni jezik u kojem je ono iza mode znakovni sustav društvenog i kulturnog identiteta tijela.¹⁰ Sociolog Fred Davis identitet u modi pokušao je shvatiti polazeći od pojma odjevnog koda. Specifičnost odjevnog koda je u tome što njegovo značenje nije analogno jezičnome kodu kako ga shvaća semiologija i semiotika, već je odjevni kod univerzalno pravilo ili forma unutar koje se moda povijesno mijenja te je upravo identitet odgledalo modne promjene. Davis kao tri ambivalencije mode smatra rod/spol, status i erotiku te je tako u sva tri slučaja riječ o načinu reprezentacije identiteta kao tvorbe novog društvenog odnosa prema rodu/spolu, statusu i erotici (žene počinju oponašati muškarce u odijevanju, moć izbora slobode...).¹¹ Tijelo kao sredstvo ili svrha identiteta iziskuje odijevanje, promjenu stila, intervencije ili redizajn vlastite prirode u skladu s promjenama vanjske ili unutarnje okoline. Jedna od razina mode je i osobna te kolektivna pripadnost skupini ili zajednici koja modom iskazuje svoje društvene preference. Problematika suvremene mode leži u procesu konstantnog mijenjanja i dominacije novih medija

¹⁰ Paić, Ž. Vrtoglavica u modi. Prema vizualnoj semiotici tijela. Zagreb: altaGama, 2007

¹¹ Ibid.

te unatoč tome što moda jest komunikacija s istomišljenicima, do problema dolazi kada pojedinac kreira identitet koji ne oslikava njega samog već ono što društvo potražuje.

3.1. Novi medij = digitalna moda?

Pojam novih medija odnosi se na tehnološku revoluciju koja medije i kulturu prenosi u obliku računalne komunikacije. Novi mediji su digitalizirani, što znači da nailazimo na digitalne tekstove, statične slike, video ili zvuk. Jednostavno rečeno, novi medij je Internet koji sadrži različite oblike virtualne multimedije. Na pitanje što su to zapravo novi mediji, Lev Manovich u svojoj knjizi *The Language of New Media* nudi odgovore koji ističu da puko nabranje nije dostojna definicija ovog fenomena. U spomenutoj knjizi, Manovich pokušava krenuti od bazične forme i temelja materije medija (filma, teksta, povijesti umjetnosti) pa sve do njegove krajnje forme. Manovich se pita što se događa s televizijskim programima koji su snimani digitalnom videokamerom, a potom digitalno obrađeni? Što je s filmovima koji koriste 3D animaciju, slikama, tekstualnim slikama, ilustracijom ili plakatima koji su proizvedeni na računalu, a zatim projicirani na papir? Sukladno primjerima, popularno shvaćanje novih medija poistovjećuje se s korištenjem računala za distribuciju i izložbe, stoga se prema ovoj definiciji, tekst distribuiran putem računala smatra novim medijem, a tekst distribuiran papirom – ne. Također, isti način zaključivanja primjenjiv je i na primjeru fotografija. Za učitavanje fotografije koja se nalazi na CD-ROM-u ili USB priključku potreban je kompjuter i one su tada smatrane novim medijima, dok te iste fotografije u tiskanom obliku to nisu.¹²

Novi mediji reprezentiraju konvergenciju dvije različite povijesne putanje: računalnu i medijsku tehnologiju. Obje su krenule i započele svoj razvoj 1830. godine izumom Babbageovoga analitičkoga stroja i Daguerreova dagerotipa. Sukladno biti vremena u kojem živimo, fenomeni poput primjerice uvođenja digitalnih medija u svijet suvremene vizualne komunikacije (kompjutori, grafički dizajn, web dizajn, mobilna telefonija i sl.), digitalnost postavlja odredbom tehničko-tehnološkog prijelaza s analognog načina informiranja i komuniciranja na model koji počiva na binarnome kodu. Digitalno doba odlikuje se prijenosom informacija na daljinu,

¹²

http://www.cuntenview.net/index.php/Opca-kultura/Sto-su-to-novi%20mediji.html?fbclid=IwAR06hmzL8oBDIX2FNsCL1HNI3xKzwBWKPYC_2qqYwPB1slyIW0P3nw69S0 (10.8.2021)

Pristupljeno

istodobnošću, ponovljivošću i mogućnostima pohrane informacija u nematerijalnome obliku digitalne slike.

Na koji način definirati digitalne slike ili tehničke slike? Paić navodi kako se posljednji čin preobrazbe povijesnosti slike odnosi na radikalizaciju konstrukcije slike u tehničkoj slici, što znači da je to slika koja počiva na autogenerativnome procesu širenja određenog virtualnog prostora. Prema Flusseru, tehnička slika u okružju digitalnih medija počiva na autogenerirajućim procesima informacije. Što to znači? „Prevedemo li taj izraz s latinskoga na hrvatski dobit ćemo pridjev samopokretački. Kretanje koje nema svoj uzrok niti svrhu u nečemu drugom izvan sebe samoga ne treba nipošto razumjeti kao puku fizikalnu djelatnost. Aristotel je Boga odredio kao nepokretnoga pokretača. Tako je duhovna supstancija čovjeka ono samopokretajuće i ono što se kreće duhovnim horizontima pokrenuto 'višom silom'.” Kada je slika shvaćena iz paradigme reprezentacije, ona funkcionira na isti način kao pismo ili tekst. Dakle, slika se uvijek odnosi na unaprijed određenu realnost. Ulazak u digitalno razdoblje omogućen je tek onda kada je slika proizvedena kao tehnička informacija i kada su novi mediji u svojem razvitku od fotografije, filma i televizije postali jedinstvo informacije i komunikacije.

Marshall McLuhan proslavio se knjigom *The Gutenberg Galaxy* u kojoj se bavi promjenama u strukturi obrade informacija i zaključivanjima nastalima nakon otkrića tiska i institucionalizacije pisma, ali i dalekosežnim posljedicama za razvoj znanosti, tehnologije, stvaranje nacija i slično. S druge strane, njegova studija i djelo *Razumijevanje medija* pokazuje kako usmenost nije stvar prošlosti, već je njezino reaktualiziranje temeljni učinak modernih elektroničkih medija. Pošavši od pretpostavke da je svaki medij produžetak čovjekovih osjetila, razvio je teoriju u kojoj priroda medija ključno određuje društveni sustav, a sredstva komunikacije utječu na čovjeka i način uporabe njegovih osjetila, stil života, strukturu ponašanja i mišljenja; mediji nisu samo sredstva razmjene poruka, nego i opći uvjeti samih poruka. McLuhanova antropologija i epistemologija medija naizgled je eklektički spoj raznolikih disciplinarnih spoznaja društvenih i humanističkih znanosti i neuroznanosti, stoga se u njegovim knjigama nalaze stvaralački prerađeni i prisvojeni stavovi filozofije od Nietzschea do Wittgensteina, književnosti Joycea, Eliota i Pounda pa sve do antropologijskih ideja o tehnici kao ključu povijesnoga razvitka Louisa Mumforda. Sve to ukazuje kako je riječ o postmodernoj strategiji mišljenja i pitanja, a fragmenti i aforistički stil montaže različitih citata iz popularne kulture, tragovi avangarde zajedno čine okružje promatranja koje proizlazi izvan uobičajenog modernog znanstvenog diskursa. (Paić 2008:95) Za McLuhana su mediji više od tehničkog sredstva komunikacije. Oni su poruka i forma komunikacije, a

promjenom strukture medija mijenja se i cjelokupni imaginarni, simbolički i realni poredak svijeta. Tada se pojam medija može razumjeti samo u okviru antropologije i epistemologije.

3.2. **Sebstvo kao slika tijela i identiteta**

Llewellyn Negrin u kritičkom osvrtu na postmoderne teorije mode, odnosno ideju sebstva kao slike, ističe zanimljivu činjenicu koja ukazuje da je većina feminističkih kritika ženske mode sve do nedavno bila pod utjecajem funkcionalističke paradigme koja je kritizirala modu zbog toga što nije slijedila princip praktičnosti i korisnosti. Primjerice, sufražizam je sredinom 19. stoljeća kritizirao žensku odjeću ako je ona sprječavala fizičku mobilnost žene i bila štetna za zdravlje, a početkom 20. stoljeća teoretičari poput Veblena i Loosa također su kritizirali pretjerano kičastu i nepraktičnu žensku odjeću kao nepotrebnu i beskorisnu povlasticu tipičnu za ekonomsku ovisnost žene o muškarcu. U kasnijem periodu teoretičarke poput S. de Beauvoir još detaljnije ulaze u bit ovih argumentacija koje su poslužile kao temelj kritike ženske mode 70-ih i 80-ih godina čime su se bavile istaknute feminističke kritičarke poput Brownmiller, Baker i Oakley. Suprotno takvim oblicima odijevanja, spomenute su autorice više zastupale funkcionalne oblike koji se nisu odlikovali pretjanim ukrašavanjem sa svrhom pojačavanja seksualne privlačnosti osobe koja nosi takvu odjeću. Smatrali su kako bi žene trebale prihvatiti „prirodni“ oblik odjeće koje pokazuje realnu sliku tijela, a ne onu koju potražuje patrijarhalno društvo.

Teoretičarka Jennifer Craik u jednom dijelu eseja *Exotic narratives in fashion: The impact of motifs of exotica on fashion design and fashionable identities*, objašnjava kako zapravo zapadni modni sistem neprestano pokušava pokazati svoju superiornost koja je postavljena na ideji modernosti. No isto tako, zapadna kultura opsjednuta je spolom te iako je moguće razlikovati tehnike povezane sa ženskim tijelom od tehnika koje upućuju na rod kao socijalnu strategiju, modni sistemi, tehnike odijevanja i dekoracije općenito manifestiraju tehnike rodno specifičnih kulturalnih formacija. Drugim riječima, načini na koje se tijela „pomodnjavaju“ kroz odjeću, šminku i ponašanje konstituiraju identitet, seksualnost i društveni položaj, a tada odjevena tijela postaju svojevrsni alati osobnog menadžmenta i prezencije.

Prema Sawchuk-u poveznica između mode i ženstvenosti ima tri izvora:

1. objašnjenje kapitalizma koje izjednačuje muškarce s proizvodnjom, a žene s potrošnjom
2. povijest umjetnosti koja povezuje razvoj zapadne umjetnosti s portretiranjem golih žena

3. psihoanalitička procjena pogleda kao rodno kodirana – „ženama je prodana njihova slika u formi artikala“

Nadalje, prisjetimo li se Negrin i kritičkog obrasca koji sadrži načelo koje je bilo od ključnog značaja za moderni dizajn, tj. ideju da „forma slijedi funkcionalnost“, za spomenutu paradigmu dobar dizajn bio je onaj kojem je uspijevalo proizvesti predmete koji su svoju funkciju mogli ispuniti na najefikasniji mogući način. Svojevrsni estetski oblik predmeta izveden je iz njegove praktične funkcije i stoga se sve ono što se smatralo suvišnim ili nepotrebim za korištenje predmeta proglašavalo „ne-estetskim“.

Ipak, bez obzira na to što je bilježila sve veći razvoj, funkcionalistička paradigma našla se pod udarom kritike postmodernih dizajnera i teoretičara/-ki poput Wilson, Sawchuck i Hollander koji su se složili u tome da je pretpostavka o postojanju „prirodnog“, odnosno funkcionalnog načina odijevanja koji ispunjava određene univerzalne i biološki uvjetovane potrebe poput topline i zaštite, naprosto dugoročno neodrživa jer je riječ o elementima koji su već unaprijed kulturno uvjetovani. Autori/-ce ističu kako je teza o načinu odijevanja koja prikazuje tijelo „onakvim kakvo ono doista jest“ posve pogrešna. Umjesto zagovaranja „funkcionalne“ ili „prirodne“ odjeće, mnogi suvremeni teoretičari mode zastupaju forme odijevanja koje naglašavaju kulturalno proizvedenu narav tijela i vlastitog identiteta jer u takvim teorijama odjevni predmeti komuniciraju oblik paradiranja u kojoj je osoba koja ju nosi „od-prirodna“.

Isto tako, Craik ističe da usprkos naprednim tehnologijama i shvaćanju svijeta, odjeća još uvijek artikulira attribute osobe. Govorimo li o zapadnoj kulturi, oni su organizirani sukladno estetici, spolu i klasi unutar kapitalističkog društva. To implicira da praktična funkcija odjeće nije odvojiva od svoje estetske funkcije, koja pak nije odvojiva od seksualne ili socijalne funkcije. Štoviše, naglasak na seksualnost je posebno prominentan u konzumerističkom modnom sistemu jer promjene u stilu i liniji kroja sistematski su povezane s mijenjajućim običajima seksualnosti, kao i istaknutost posebnih seksualnih i senzualnih tjelesnih svojstava, što nam potvrđuje i Philippe Perrot naglašavajući periodičnost mjesta i izgleda erogenih zona u koje je odjeća duboko uključena. Primjerice, razni procesi imitacija koje su prisutne kod djevojaka mlađe životne dobi, konstruiraju društvenu osobu iz tehnika ženstvenosti pritom uključujući treninge tijela, kodove odijevanja i dekoracije, kao i mentalne tehnike koje upućuju da je društveni i seksualni identitet smješten u način kako se tijelo nosi.

Međutim, Negrin ističe potencijalni problem takvog shvaćanja odijevanja: ono posljedično dovodi u pitanje vlastiti identitet koji je sveden na sliku potaknutu reklamnim agencijama i modernom industrijom, a usprkos tome što su postmoderne teorije mode razotkrile neodrživost pojma „prirodnog“ tijela kao kriterija procjenjivanja racionalnosti pojedinih načina odijevanja, njihova alternativna definicija odijevanja oslobođenog od svega također je ograničavajuća u trenucima kada ne uspijeva dovesti u pitanje privilegirani kult pojavnosti kao dominantan model oblikovanja identiteta (Negrin, 2009). To je vidljivo i u novijim Baudrillardovim tekstovima u kojima se moda koristi na nekritički način s obzirom na to da predstavlja tipičan primjer društva spektakla i kulta artificijelnosti, a usprkos tome što je Baudrillard bio manje kritičan od ostalih kolega kada su u pitanju moda i teza o prihvaćanju sebstva kao slike.

3.3. Povezanost mode, jezika i komunikacije

Jezik, misao i odjeća vrlo su povezani, a odijevanje se zapravo smatra određenom vrstom „prerušavanja“, baš kao što je to slučaj i s jezikom. Prema Wittgensteinu, jezik i odijevanje su sustavi znakova kod kojih je najbitnija vanjština, odnosno nije bitno što je ispod, već na površini. Sukladno tome, pojam odjevne misli (*clothed thought*) bio bi jezik, baš kao što je odjeća forma odjevnog tijela. Pojam jezika više se ne odnosi samo na govorni tj. verbalni sustav, već uključuje sve sustave znakova s kojima ljudska bića daju oblik svijetu u kojem žive. Upravo zato odjeća funkcionira kao sintaksa sa sličnim pravilima koja se razlikuju ovisno o tome govorimo li o tradicionalnom odijevanju ili modi. Ta pravila omogućuju odjeći stjecanje smisla bez obzira radi li se o nečemu vrijednom u aktualnom trenutku, nečemu tradicionalnom ili pak izložbi međusobno povezanih znakova na tijelu.¹³

Znak ili slika može spajati različite elemente, od kojih svaki ima svoj smisao te upravo to omogućuje znaku da predstavlja nešto sasvim drugo. Takav primjer su tetovaže; jedan od najstarijih oblika pokrivanja i oslikavanja tijela. Antropolog Claude Lévi-Strauss kazao je da tetovaže imaju brojna društveno-kulturalna značenja, ali i element duhovnosti. Socijalno i estetsko značenje tetovaže krije se u znaku, odnosno slici; dakle prema Lévi-Straussu dekoracija je lice, socijalni identitet, ljudsko dostojanstvo i duhovni značaj. Drugi primjer tiče se onoga što Hebdige naziva *bricolageom* (krpežom) supkulturalnih stilova; kompoziciju ili aranžman na tijelu naizgled

¹³ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

nespojivih elemenata koji u cjelini kreiraju organiziran sustav analogan svijetu. „Pokrivala“ za tijelo, tetovaže i odjeća zajedno s okolinom kreiraju svojevrsni oblik tijela. *Degree zero* odjeća, odnosno golo tijelo, zapravo je ispunjeno značenjem ili je pak rezultat značajne odsutnosti. Prema Sartreu, pokrivanje sebe radi osjećaja skromnosti zapravo ukazuje na specifičnu ljudsku osobinu da čovjek bude čisti subjekt i to upravo prekrivanjem golog tijela. Tada je fokus na našoj osobini i onome unutra, a ne na nečemu vidljivom kao što je tijelo. Biti subjekt u tom smislu znači prepoznati odjeću koja ima specifično značenje, uključujući i ono društveno propisano. Također u slučaju kostima, nošnje i uniforme, funkcije su povezane s godinama osobe, seksualnom orijentacijom ili karijerom. ¹⁴

Francuski teoretičar, semiolog, sociolog i književni kritičar Roland Barthes čini veliku razliku između mode i odijevanja. Semiotička perspektiva mijenja razumijevanje značenja kao uvijek unaprijed upisanog u neki iskaz ili pojam te uvodi spoznaju o tome da sva značenja konstruiraju upravo oni koji se služe pojedinim jezikom ili znakovnim sustavom; značenja ovise o bezbrojnim interakcijama mnoštva kodova i konvencija kojih smo najčešće nesvjesni u svakodnevnoj komunikaciji. Nastavno tome, Barthes čini važnu razliku između kostima/nošnje i haljine. Prvo je institucionalna, u osnovi društvena stvarnost koja je neovisna o pojedincu, dok je haljina svojevrsna jedinstvena stvarnost kroz koju pojedinac djeluje. Barthes također govori kako haljina ili ruho mogu biti predmet psiholoških ili morfoloških istraživanja, a kostim/nošnja pravi objekt. On svrstava modu u fenomen kostima/nošnje iako ponekad oscilira između kostima/nošnje i haljine. Primjerice, *haute couture* se u izradi može koristiti tradicionalnim elementima kostima/nošnje, dok ženska moda može umanjiti jednolikost, odnosno uniformiranost kostima/nošnje ovisno o prilici. ¹⁵

Za Barthesa je moda puno više od same prilike pokazivanja, odnosno sustav analogan funkcijama jezika. Povijest kostima/nošnje za Barthesa ima opću epistemološku vrijednost, pri čemu „povijest kostima“ znači socio-semiotičko čitanje fenomena odjeće kao artikuliranog jezika putem kojeg je moguće analizirati kulturu kao sistem i proces, instituciju i individualni pokret. Prema Lotmanu moda uvodi dinamičan princip u naoko nepomične, svakodnevne sfere. Tradicionalni kostim/nošnja ima tendenciju održavanju takve sfere nepromijenjene duže vrijeme,

¹⁴ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

¹⁵ Ibid.

dok moda teži prijenosu aktualnog signala. Tako moda postaje dijelom „pobrkanog“ svijeta u kojem je sukobljena napetost između stabilnosti svakodnevice i potrebe za ekstravagancijom i novostima.¹⁶

Rossi-Land društvo definira kao materijalni aspekt na ljudskoj razini. Također su i znakovi imali veliku ulogu u kreiranju povijesti i civilizacija. Znakovni sustavi u kojima su kostim/nošnja i moda uključeni, pokazuju svoje funkcionalne mehanizme kao generatore odnosa među pojedincima, uređaji su za oblikovanje svijeta i izvori značenja i vrijednosti. U tom smislu sustavi znakova mogu se nazvati komunikacijskim sustavima. Rossi-Landi također aludira na strukturnu sličnost u proizvodnji, razmjeni i strukturi, koja zajedno uspostavlja skup sličnosti unutar društvene proizvodnje. Mnogo društvenih znakova, primjerice logotipi traperica, Coca-Cola i različitih kreditnih kartica označavaju globaliziranu društvenu reprodukciju čiji se rezultat razmjenjuje i konzumira. Posebna socio-semiotička karakteristika takvih znakova komoditeta je to što u sebi sadrže komunikativnu vrijednost. Govorimo li primjerice o konceptu inovacije, puno je manje proizvoljniji no što se to na početku može činiti. To se odnosi na univerzalnu kvalitetu društvene reprodukcije, što je vidljivo iz nekoliko istraživačkih projekata. Kreativni proces, usluga, razvojni program i objekt, svi se mogu nazvati inovativnim, osobito iz komunikacijske perspektive ako je inovacija društveno zastupljena kao takva, tj. ako je utemeljena na društvenim diskursima koji kruže i reproduciraju se unutar ograničenih skupina (tvrtka, javna uprava, vlada) i proširene, masovne zajednice. U tom je smislu ključna „autentičnost“ društvenog diskursa koji održava inovacije.¹⁷

Paradoksalno, možemo govoriti i o „destruktivnom semiotičkom karakteru“ inovacije; činjenica da je potrošački proizvod, ili zaista proizvod zastario, smatra se iscrpljivanje znakom, a ne „tijelom“. Odbacivanje starog i zamjena nekom najnovijom novošću događa se u svakoj fazi društvene reprodukcije zahvaljujući komunikacijskim tehnikama koje iskorištavaju znakove *total*; modularnost, brzina, dizajn, virtualnost, prilagođavanje itd. Kao što Lotman kaže, moda je postavljena u sferi nepredvidivog; ono što bismo mogli nazvati i sferom nesavršenosti, koncept koji izričito nalaže način na koji se moda uspijeva predstaviti i kao neočekivani prekid primljenog značenja i višegodišnju rekonstrukciju. Ono što je nazvano „masovna moda“ je složen sustav slika,

¹⁶ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

¹⁷ Ibid.

riječi, predmeta i višeslojnih društvenih diskursa, a svi koriste mnoštvo ekspresivnih oblika; eksperimenti *haute couture* u stilu, popularna urbana kultura, svakodnevno nošenje i slike odjeće koja popunjava sjecište mode i kina, mode i glazbe, mode i dizajna. Koliko se ti diskursi percipiraju i prerađuju u društvenoj sferi utječe na odnos mode i razumskog svijeta, dok problem „osjećanja“ i predstavljanja svijeta kroz odijevanje, modu i stil postaje sve hitniji.¹⁸

Moda, posebice njezina vizualna komponenta, komunicira se kao nova, neočekivana i nepredvidiva, ali paradoksalno se komunicira i kroz ono što Barthes naziva „jezičnom krađom“ suvremene mitologije. Dakle, u kojoj se mjeri diskurs mode, posebno njezina vizualna dimenzija, reproducira u obliku otuđenja znakova ili, kako bi rekao Greimas, kao simulakrum postojanja? U kojoj mjeri opažamo odjevno tijelo, njegov oblik, njegovu ljepotu kroz već viđeno, već osjećano, kroz kodificirane, zastarjele uloge, poput onih povezanih s muškim i ženskim stereotipima? Suprotno tome, u kojoj mjeri slike i (ne samo vizualne) složenosti modnog sustava transformiraju ili narušavaju postojeći poredak? U kojoj mjeri pokazuju kontinuirani višak i pretvaraju estetiku u estetiku i društvenu praksu?¹⁹

3.4. Odijevanje i identitet

Godine 1937. ruski semiotičar, Pjotr Bogatirjov, analizirao je narodnu nošnju Monrovijske u kojoj je identificirao niz funkcija: praktičnu, estetsku, magijsku i obrednu. Prema Bogatirjovu, čak i najmanji detalj omogućuje nam prepoznavanje funkcije kojoj odjevni predmet odgovara. Na primjer, bijela haljina za oplakivanje aludira na ritualnu funkciju; crvene pruge na suknjama mladih djevojaka, na društvenu funkciju; crvena odjeća koristi se za malu djecu za odvratanje od zlih čarolija i odražava čarobnu funkciju. Svaka boja povezana je s dobi, a samim tim i socijalnim statusom pojedinca u zajednici. Ova funkcionalistička analiza prethodi simboličkom značaju odjeće; odjeća je znak, a njegovo nošenje ispunjava specifične funkcije koje mogu koegzistirati ili se preklapati u istoj stavci. Kada je dominantna funkcija posebno jaka, ona neutralizira ostale: na primjer, estetika nadjačava praktičnu funkciju kada je tijelo podvrgnuto deformacijama ili

¹⁸ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

¹⁹ Ibid.

komadanjima. Bogatirjov naglašava svojevrsno zatvaranje na način na koji svaka funkcija uspostavlja društveni značaj odjeće i on definira narodnu nošnju općenito kao označni sustav.²⁰

Bogatirjov je pronašao blisku analogiju između narodne nošnje i materinjeg jezika, odnosno oba pojma je definirao kao sustave koji imaju „funkciju strukture funkcija“. Emocionalnu istaknutost dajemo materinjem jeziku i narodnoj nošnji budući da su nam najbliži. Oni stvaraju pojam zajednice za koji možemo upotrijebiti zamjenski izgovor „naše“, govoreći „naš jezik“, „naša kultura“ i sl., što daje emocionalno obojenje tim pojavama zbog dugog i intimnog suživota uspostavljenog između njih i zajednice. U tom smislu narodna nošnja je podvrgnuta općinskom cenzusu te suprotno od mode, odjeća podvrgnuta brzo mijenjajućim ukusima nema vremena trajno se vezati niti s kolektivnim društvenim „tijelom“ niti s bilo kojim pojedinačnim tijelom.²¹

Calefato primjećuje kako je popularna haljina dio gotovo nepromjenjive tradicije zajednice, dok je modna haljina kozmopolitska. Ipak, moda se često izričito odnosi na društvene slike određene grupe ili zajednice, korištenjem različitih „tekstova“. Dobar primjer je uloga južne Italije u izgradnji modnih slika. Dolce&Gabbana, Versace i mnogi drugi talijanski dizajneri nedavno su interpretirali ovu ulogu aludirajući u svojim kolekcijama na dio koji je jug oblikovao u talijanskoj kulturnoj svijesti, a kojom se od kraja Drugog svjetskog rata ne bavi samo književnost i likovna umjetnost, već i masovni mediji, uključujući kino i modu. Muški prsluk, odijela u obliku pruga u stilu Al Pacina, bijele košulje, odjeća za plažu na temelju ideala muške ljepote La Dolce Vita, sve su to estetski ideali koji dolaze s talijanskog juga. Ideali ženske ljepote i mode također mogu povući paralelu; tamni mediteranski tip žene poput glumica Sophie Loren i Anne Magnani noseći uske crne cipele i duge, pune suknje s figurom pješčanog sata. Rezonanca takvih slika, ne samo na modnoj pisti ili u dizajnerskom ateljeu, već i u svakodnevnom izboru, sigurno je dokaz kako zajednica (u ovom slučaju nacija) „mašta o sebi“ kroz niz malih, ali značajne poveznica.²²

Govorimo li o Božiću, možemo zaključiti da se je moda u potpunosti asimilirala modernoj konotaciji Božića s obzirom na rasprostranjenu tendenciju doslovnog odražavanja praznične simbolike u odjeći. Primjerice, boja je uvijek imala važnu simboličku vrijednost u povijesti nošnje,

²⁰ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

posebno u Božićnoj odjeći. Značajno je dominantna crvena boja, tradicionalno povezana s poganskim obredima plodnosti, ponovnog rođenja i štovanja sunca. Cipele, čarape i odjeća svakog opisa kombiniraju svoju estetsku funkciju (ukrašavanja tijela kao izvora svjetlosti) s čarobnom funkcijom, koja se često pripisuje crvenoj boji u narodnoj nošnji, tj. odvrćaju od zlih duhova. Taj se obred odijevanja za Božić širi i na ono svjetovnije Novogodišnje slavlje koje također crvenu boju postavlja kao onu koja donosi sreću u novoj godini. Na sjeveru Europe, na blagdan svete Lucije, slike svete prikazuju njezine darove, odjevene u svjetleću bijelu boju sa užarenim svijećama na glavi. Ova vidljiva blistavost preokreće stanje svete sljepoće i tako svjetlost postaje metafora za magijsko-religiozno osvjetljavanje tijela i uma. „Odjeća svjetlosti“ klasičan je primjer kostima ispunjenog ritualnim značenjem kroz koji se čarolija reproducira u svakodnevnim praksama. Tako, odijevanje za Božić moglo bi se promatrati ne samo kao uzaludan potrošački potez, već kao način utjelovljenja određenih vrijednosti kako bi se uspjelo pobjeći od mračne sudbine.²³

U filmu Woodyja Allena *Deconstructing Harry* psihoanalitičarka u određenom trenutku svog života doživljava religioznu krizu. Od senzualnog, liberalnog i svjetovnog intelektualca ona postaje strogi pravoslavni Židov. Ortodoksna kultura postavila je tako krutu kontrolu stvarnog i imaginarnog tijela protiv invazivne suvišnosti slika koje grade ljepotu, posebice žensku ljepotu, bilo u smislu golotinje ili odjevnih paradigmi koje su, barem naizgled, oslobođene ograničenja i tabua. Međutim, ortodoksno u modi nije prerogativ tj. povlastica ili privilegija židovske kulture. Ono pronalazi paralelu u islamskom fundamentalizmu koji nameće podjednako stroge recepte svojim sljedbenicima, posebno ženama, u pogledu odijevanja i pojavljivanja u javnosti. Doista, u svakoj kulturi postoji prislan odnos između odjeće i religioznih praksi. Odijevanje znači pojavljivanje, pokazivanje sebe drugima i što veću izgradnju vlastitog imidža, dok se poštivanje religioznih dogmi više odnosi na to izlaže li netko svoje tijelo javnim pogledima.²⁴

Moda i cenzura oduvijek su bili u sukobu; volatilna, eksperimentalna priroda mode često izaziva neprijateljsku reakciju moralista protiv nove duljine, novog izgleda, novog stila itd. Ipak, na kraju, izopačeni mehanizam širenja mode ustvari daje suprotan učinak: osudu, ali ne od novog, već od starog, pri čemu ono što je van mode postaje sloj socijalne cenzure. Odnos mode i cenzure

²³ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

²⁴ Ibid.

postaje još složeniji kada se prva širi kroz masovne medije, oglašavanje i fotografija ne prepisuju tekstove odjeće u propagandistički i ikonični jezik, već te znakove reinterpetiraju, preformuliraju i pogoršavaju, stvarajući tako poseban žanr prijevoda između različitih znakovnih sustava i različitih vrsta tekstova. Modne revije često su prigoda za „ogradu“ cenzure protiv ponavljajućeg stila ženske odjeće koji namjerno i nedvosmisleno aludira na pornografiju i prostituciju pa je tako doživljavaju kao preteču raširene licenciranosti. Ipak, već u sljedećoj sezoni možemo primijetiti trend u suprotnom smjeru: izgled nadahnut pristojnošću i suzdržanošću. Jasno je da se i ovdje susrećemo s modnom metadiskurzijom, odnosno željom da se izazove reakcija kako bi se uspostavio samoreferencijalni diskurs, aludirajući na ukuse i tabue koji su već prisutni u društvenim slikama.²⁵

Primjerice, kampanja cenzure protiv minica 60-ih godina prošlog stoljeća imala je sasvim drugačije implikacije; ovdje su konzervativci i moralisti kritizirali, ne simulakre, već stvarne noge. Borba protiv ove cenzure imala je duboke etičke implikacije, koje su se poklopile s usuglašenom afirmacijom ženske slobode i narcizma u svakodnevnom životu, a ne samo u fotografskom studiju ili na pisti. Ovog je puta moda imala nešto zaista oslobađajuće za reći. Novostečeni osjećaj slobode, u ovom slučaju minice, često je povezan s revolucionarnim promjenama u ženskom odijevanju puno više nego u muškoj modi. Danas je sukob mode i cenzure prije svega pitanje stila, odnosno oblikâ u kojima se moda očituje. Već 1980-ih punk je implicitno shvatio tu promjenu naglaska. Punk stil bio je devijantan u smislu da pogrešnu stvar stavite na pogrešno mjesto, sigurnosnu iglu u nos, plavu ili zelenu kosu ili provokativni slogan na majicu. Također, danas je slika javnih muškaraca i žena od najveće važnosti; uspostavljen je izravan i neizostavni odnos između dva jezika, jezika odijevanja i jezika politike. Sve to pojačano je i činjenicom da je jezik politike sada prvenstveno jezik televizije, odnosno novih medija, gdje čak i prije nego što čujemo ono što jedan političar mora reći, na ekranu vidimo njegovu sliku, njegovo obučeno tijelo.²⁶

²⁵ Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.

²⁶ Ibid.

4. Spektakl mode

Prema Paiću spektakl svijeta pretvorenog u medijski show istodobno paralizira povijest i sjećanje, a povijesna svijest koja je dotad počivala na ideji povijesnog vremena, koje protječe kao smisljena razdvojenost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti nestaje u totalnome postvarenju ljudskih odnosa jer ona sada funkcionira jedino kao predstavljanje lažne svijesti vremena. Paić dodaje kako interaktivnost spektakla kakvog prepoznajemo danas u novim tehnologijama, informacijama i komunikacijama počiva na intenzivnosti, raširenosti, brojčanosti te moći novih tehnologija, dakako digitalnih. Filmovi koji predstavljaju svojevrsni duh ovog vremena poput kultnog *Matrixa* nastali su korištenjem posebnih efekata u virtualnoj stvarnosti. Ne postoji više nešto takvo kao neposredovano ljudsko iskustvo realnosti u naše doba megaspektakla. Modni dizajneri tako, kada uprizoruju događaj koji oponaša formu spektakla, time djeluju u skladu s imperativima nestanka povijesne svijesti u imploziji medija te se tako povijesna svijest uz pomoć mode karikira. Moda tada sudjeluje u reproduciranju karikaturalno-grotesknih povijesnih prizora kao spektakularne „lažne svijesti“ o nastavku povijesti u kostimiranom filmu u kojem tijelo nije više odvojeno od svoje slike. Štoviše, tijelo u modnoj odjeći „sada“ i „ovdje“ jest samo kao čista slika spektakla.²⁷

Nadalje, značajka interaktivnosti nije samo u tome što tzv. objekti događaja (masovna publika) mogu imati iluziju stvaranja i komentiranja događaja time što se digitalnim putem uključuju u bespuća online foruma i blogova na internetu, nego zato što je logika spektakla demokratizacija odnosa između tzv. subjekata i tzv. objekata kulture. Paić ističe da događaj, za razliku od logike funkcioniranja modne revije tradicionalnog tipa pokazivanja kolekcije odjeće spremne za nošenje (prêt-à-porter) u sebi krije elemente otvorenosti za sve. Poput mitskih kulturnih svetkovina ili srednjovjekovnog misterija Kristove muke i uskrsnuća, spektakl kao univerzalni događaj medijskoga predstavljanja „svijeta“ nastoji biti događaj performativnog čina između aktera ili neposrednih sudionika (glumaca, zvijezda, modela, dizajnera) i publike jer je interaktivnost nužna

²⁷ Bla la Paić, Žarko.: Vrtoglavica u modi: premavizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.

pretpostavka spektakla u njegovu društveno-kulturalnome obliku, zaključuje Paić, jedina preostala veza s okolnim svijetom.²⁸

Koliko su moda, ali i njezino tijelo kompleksni, potvrđuju i autori L. Skov & M. Riegels Melchior u radu *Istraživački pristupi proučavanju odijevanja i mode* te ističu kako su odijevanje i moda bogata i raznolika područja studija. Neki ih znanstvenici nazivaju i „hibridnim predmetima“ jer okupljaju različite konceptualne okvire i disciplinske pristupe, uključujući one iz antropologije, povijesti umjetnosti, kulturologije, studija dizajna, ekonomije, povijesti, književnosti, semiotike, sociologije, vizualne kulture i poslovnih studija. Sigurno je da je takav sveprožimajući fenomen poput odijevanja uvijek bio predmet mnogih komentara.

Kada govorimo o tijelu, Codeluppi smatra da sofisticirana tehnologija digitalne obrade slika, tzv. *morphing* stvara uvjete za trajnu preobrazbu tijela. Dakako, u međuvremenu je tehnologija rapidno uznapredovala pa *morphing* više ne predstavlja tehnološko čudo, no bio je to početak prelaženja slike jednoga tijela u sliku bilo kojeg drugog tijela. Korištenje *morphinga* očigledno je u filmovima *The Abyss* i *Smrt te čini lijepom*, ali on je posebno izražen u *Terminatoru 2 – Sudnji dan*. Prikazan u ljeto 1991., prvi je film čija se cijela narativna struktura događala oko *morphinga*. Zahvaljujući toj tehnologiji, tijelo Terminatora T-1000 potpuno se može preobraziti i postati nalik podnoj pločici ili bilo kojem ljudskom tijelu reproduciranom sve do njegova glasovnog identiteta. Jedan od najpoznatijih video uradaka koji se je koristio *morphingom* bio je *Black or White* Michaela Jacksona, smiljen također 1991. u režiji Johna Landisa. U njemu se brzo mijenjaju lica osoba različitih rasa, no osobito je spektakularna preobrazba pantere u tijelo Jacksona. Kao što je spomenuto, riječ je o tehnologiji koja je otvorila „Pandorinu kutiju“ i postala dobrom metaforom za velike preobrazbe kojima su podređene moda i društveno viđenje tijela u naprednim industrijskim društvima devedesetih godina.

Salvador Dalí jednom je rekao da je „moda ono što izlazi iz mode“, tj. ono što se neprestano mijenja. Zakon promjenjivosti doista čini bit mode, a za razliku od stila, kojem je cilj vremenski

²⁸ Paić, Žarko.: Vrtoglavica u modi: premavizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.

opstanak, moda živi od inovacije i brze izmjene ciklusa. To znači da je neprestani fokus na proizvodnji novih oblika i inovacija. Sukladno tome, Thorstein Veblen smatrao je da modni ciklusi nastaju iz potrebe da se izbjegne ružnoća, koja nakon nekog vremena obilježava svaki odjevni predmet i iz potrebe koja iz toga proizlazi da se dosegne neka viša estetska razina. S druge strane, Georg Simmel dao je doprinos koji se smatrao temeljem razumijevanja uzroka promjenljivosti mode, a što je zapravo neprestana dijalektika između imitacije i diferencijacije.

Ravnodušno prema zakonima biologije, ljudsko se tijelo slobodno mijenja i preobražava zahvaljujući brojnim sredstvima: fizičkom aktivnošću, tehnikama sportskog vježbanja, protezama i umjetnim organima, plastičnom kirurgijom, fetišističkim postupcima, tetoviranjima pa čak i kozmetičkim preparatima, a iz toga proizlazi sve veće društveno prihvaćanje različitih varijacija tijela. Sada dolazimo do pojma „tekućeg tijela“, tijela bez određenih granica i identiteta, tijela koje se stapa s onim izvanjskim te uspostavlja neraskidiv odnos. Kako je Benjamin smatrao da je sudbina moderne kulture osuđenost, tekuće tijelo unutar sebe potpuno prikuplja ono što je već bilo uključeno u same pretpostavke modernoga projekta. Prema tome, tekuće tijelo o kojem Codeluppi govori, Baudrillard bi definirao kao „metastazirano tijelo“, odnosno tijelo koje se beskonačno mijenja.

4.1. Tijelo kao subjekt

Grosz ističe kako se je filozofija dugo bavila navodno „neutralnim“, odnosno neodređenim prikazima ljudskih tijela promatranih u svojoj općenitosti. Upravo zato svaki govor o tijelu uspostavlja kontinuitet s mnogobrojnim muškim teoretičarima koji su pisali o korporealnosti: Freudom, Lacanom, Merleau-Pontyjem, Nietzscheom, Foucaultom, Lingisom, Deleuzem i Guattarijem. Svi od spomenutih filozofa na različite načine pridonijeli su širem kontekstu u kojemu možemo tumačiti ljudska tijela i pomogli poimanje tjelesnosti izdvojiti iz ograničenja koja ga polariziraju i suprotstavljaju umu, onom mentalnom ili konceptualnom, a posebice području biologije koja se smatrala „univerzalnom“. Međutim, spomenuti filozofi i dalje razmišljaju o tijelu kao svojevrsnoj sirovini, što znači da tijelo pozicioniraju kao kakav prilagodljiv entitet čiji konačni oblik nije rezultat biologije, već nastaje kroz interakciju psihičke i fizičke inskripcije, kao i postavljenog sklopa ograničavajućih biologijskih kodova. Nastavno tome, tijelo je ograničeno

svojim biološkim granicama, nije otvoreno svim hirovima, željama i nadama subjekta jer npr. ljudsko tijelo ne može letjeti zrakom i sl. ²⁹

Prilikom pisanja teksta *Tijelo kao subjekt*, Grosz se usredotočila na navode „neutralne“ prezentacije ljudskog tijela i izbjegavala mnoge, ako ne i većinu feminističkih tekstova. S druge strane, muški diskursi kojima se bavi, Grosz prezentira kao diskurse za muškarce i o njima, diskurse koji su ignorirali ili krivo shvaćali radikalne implikacije inzistiranja na prepoznavanju seksualne specifičnosti te diskurse koji su zahtjeve za specifičnom razlikom tretirali bez razumijevanja njihove relevantnosti ili korisnosti za samopredodžbu žena. S ciljem premošćivanja određene aporiije te dovođenjem u pitanje ontologijski status spolno označenog tijela, Grosz se pita je li spolna razlika primarna, spolna inskripcija kulturna presvlaka, a ponovno pisanje prethodne ontologijske diferencijacije? Ili je spolna razlika proizvod različitih oblika inskripcije kulturno specifičnih tijela? ³⁰

Opseg i granica prilagodljivosti tijela još se ne razumiju na adekvatan način, kao niti biologijski konstitutivna uloga značajnosti i značenja pripisanih tijelima, različitih kodova i praksi. Nastavno tome, nikakav model koji izvana povezuje genetiku i okolinu pritom spajajući te dvije domene koje se smatraju međusobno odvojenima, ne može objasniti aktivne intervencije i granice koje jedna nameće drugoj. Spolna razlika koju Grosz ovdje istražuje ne može se shvaćati u terminima fiksne ili ahistorijske biologije, bez obzira na to što mora jasno sadržavati biološku dimenziju. Biologija se kao takva ne može smatrati oblikom kojem je povijest priskrbila sadržaj, niti temeljem na kojem je prikazan onaj koji nudi materijale izravno važne za samopredodžbu žena jer bi tada morala unaprijed predvidjeti smjer razvoja samorazumijevanja žena kao intelektualnih, društvenih, moralnih i spolnih činitelja. To bi, dakako, uključivalo proizvodnju nekih novih diskursa i znanja, novih načina umjetnosti i prakse koji nadilaze patrijarhalne zidove zbog čijih visina autonomna samopredodžba žene nije nadilazila dominantne zidine, odnosno diskurs. ³¹

²⁹ Grosz Elizabeth: „Tijelo kao subjekt“, *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, Hrvatsko društvo pisaca, 2006.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

4.2. Semiotika mode i semiotičko poimanje tijela

Zanimanje semiotike za modu potaknuo je upravo Barthes. Problematizirajući sâm proces reprezentacije, semiotika nas informira o ulogama znakova, o našoj vlastitoj ulozi, kao i o ulogama drugih kada je u pitanju konstruiranje društvene okoline. Isto tako semiotička perspektiva mijenja razumijevanje značenja kao uvijek unaprijed upisanog u neki iskaz ili pojam te uvodi spoznaju o tome kako sva značenja konstruiraju upravo oni koji se služe pojedinim jezikom ili znakovnim sustavom; značenja ovise o bezbrojnim interakcijama mnoštva kodova i konvencija kojih smo najčešće nesvjesni u svakodnevnoj komunikaciji.

Barthesova teorija mita proizašla je iz Saussureove tvrdnje da ideja riječi (element označenog) i zvuk riječi (element označitelja) nisu spojeni, ali zajedno zaokružuju cjelokupno značenje (znak) koje može biti shvaćeno samo u odnosu na druge znakove. Barthes proširuje spomenutu teoriju jezičnog sustava tako da je upotrebljava u sustavima po kojima društvo i kultura razvijaju mitove uvodeći treći termin, znak sam po sebi koji sadrži označitelja i označeno. Značenja mogu nastaviti svoj razvoj unutar usko jezičnih kategorija i preuzeti status mita. Kako bi pojasnio ovaj termin, on uzima primjer buketa ruža, gdje su označitelj ruže, a označeno strast, odnosno ruže kao označitelji strasti, ili još dalje: ruže kao znak strasti, a strast kao dio procesa daljnjeg stvaranja značenja. Značenje ovdje ne može biti povezano samo sa sustavom znakova, već se mora locirati unutar konteksta društvenih relacija u kojima se to značenje pojavljuje. Jezik, kao prvi red označavanja u Barthesovu modelu, sposoban je generirati drugi red označavanja, odnosno mit. Ovakva jednadžba predstavlja osnovu Barthesova pristupa semiotici.

Barthes razlikuje pojmove označitelj i označeno, što je bitan moment u istraživanju mode. Tako se lingvistički znak podvrgava kombiniranju, a ne arbitrarnosti, dok modni znak podržava inovativnost i to od strane manjeg broja modnih skupina ili uredništava utjecajnih modnih časopisa, ako govorimo o (o)pisanoj modi. Nadalje, unatoč proizvoljnosti tog odnosa, postoji skup pravila koji povezuje ova dva elementa znaka, a to je kôd. Poznavanje kôda omogućava nam orijentiranje u sustavu, a to je posebice važno jer Barthes kompleksnost mode uočava u njezinoj nestabilnosti i opisuje ju kao sustav koji se može podvrgnuti samo kratkoj sinkronijskoj analizi. Za Barthesa je moda tiranska, a nepostojanje prirodnog razloga zbog kojeg bi neki odjevni predmet bio ocijenjen kao prikladan ili neprikladan u određenoj situaciji trebalo bi smanjiti osjećaj obveze koji imamo spram mode jer ako je odjeća opipljiva, materijalna baza mode, a moda kulturalni sustav značenja, može li sva odjeća služiti kao takva baza?

Neminovno je osvrnuti se na Debordovo određenje pojma društva spektakla. Naime, njegova je potpuna zaposjednutost svim društvenim i kulturalnim aspektima suvremenog života rezultat vladavine potrošačkoga globalnog kapitalizma, a kao transcendentalna univerzalna forma proizvodnje, reprodukcije i potrošnje, društvo spektakla je tek prijelazna forma razvitka društvenih odnosa do krajnje točke posredovanja. Sukladno tome, spektakl je ništa drugo negoli jedan od najrazvijenijih oblika medijske vladavine koja pojedinca čini onime što kupuje, a to je – stvar. No, lijepo oblikovane stvari kao predmeti ili proizvodi potrošnje nisu tek funkcionalni uporabni predmet, već apstraktni oblici robe u njezinome konkretnome izgledu tzv. *look*. Slika stvari odlučuje o najvišem stadiju dovršetka cikličnog procesa u kojem globalni kapitalizam funkcionira kao fatalnost kraja povijesti, stoga nije nimalo neobično da je Debord kao radikalni suvremeni umjetnik namjerno „pocrnio“ slike kao vizualne predstave ljudskih odnosa.³²

„Iza mode koja dolazi i prolazi na frivolnoj površini spektakla lažnog cikličkoga vremena, veliki stil ovog doba može se uvijek pronaći tamo gdje se vlada tajnom koja je ipak očito nužna za revoluciju“ (Debord, 1994:75).

Prema tome, moda je nešto već nestvarno na „frivolnoj površini spektakla“ jer obitava u „lažnom cikličkome vremenu“ kojim se stvara tek iluzija o povijesnome vremenu. U tom slučaju, ako ipak izostavimo neomarksističku retoriku revolucije koja potrebuje svoj misterij i mistiku, u Debordovim analizama društva spektakla nalazi se mogućnost radikalnog izlaska iz fatalne forme mode ili univerzalne nove društvene forme. Počivajući upravo na njegovim analizama kapitalizma, filozofi kao što su Baudrillard i Lipovetsky u svojim suvremenim teorijama mode doprli su do krajnje granice funkcioniranja sustava mode uopće. Modom se više ni u kojem slučaju ne može označavati izričito „frivolna površina spektakla“. To mišljenje dijelio je i Debord, a na njegovu tragu i mnogi neomarksistički teoretičari društva. U tom kontekstu, ako je spektakl u svojoj najnovijoj fazi interaktivni događaj predstavljanja slike kao performativnog tijela u medijima, onda ni forma mode više ne može biti neprekoračivim horizontom vremena.³³

³² Paić, Žarko.: Vrtoglavica u modi: premavizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.

³³ Ibid.

4.3. Tijelo novih medija

Zahvaljujući svojem sustavu i novim medijima, suvremena moda jedna je od rijetkih koja istovremeno ima mogućnost pogleda u budućnost i prošlost. Naime, upravo time suvremena moda uživa vrhunac u beskonačnosti koja dolazi, ali uz neminovnu mogućnost vraćanja i nepovratnog odnosa spram prošlosti. Kao jedan od najvećih problema novih tijela nameće se umreženost i nemogućnost fiksnog podrijetla. Što to znači? Tijelo suvremene mode nikada nije bilo slobodno, a mediji su ti koji omogućavaju tijelu da živi dok ga istovremeno u potpunosti negiraju. Tada je neminovno zaključiti da tijelo ima oznake neljudskoga, tj. radikalne apstrakcije čovječnosti, no i da je to neljudsko istovremeno svedenost jednog iznimnog bića na funkcije i strukture, odnosno na nešto njemu istodobno najbliže u samom iskonu povijesti. Baš kao i kod kršćanskog shvaćanja svijeta i tijela, i kod medija se radi o svojevrsnom kažnjavanju tijela i to ne samo kada je riječ o eksperimentu tijela i granica u kojem ono djeluje, već i o dinamičnom krugu koji emitira kodove koji ga istovremeno i oblikuju. Upravo se suvremena moda bavi iskustvom neslobode tijela u komunikaciji umreženih društava radikalnoga liberalizma i ekstremnih oblika političkoga fundamentalizma, dok uloga novih medija ne dovodi u pitanje samo ulogu tijela, već suvremenu modu pozicionira u položaj fluidnosti i neprestane promjenjivosti (Krpan, 2013).

Tijelo je pretrpjelo mnoge promjene od grešnog tijela pa sve do procvata u renesansi i medicinskog tijela koje preživljava i danas. Medicinsko tijelo nastavlja se na tijelo simulakruma i taj je nastavak sasvim logičan put, s obzirom na to da je primjetna sve veća primjena novih medija u tijelu, ali i izvan njega (Krpan, 2013). Nastavno tome, novi mediji ne potražuju autentično tijelo, već ono koje mogu sami kodirati i umrežiti. Na taj način novi mediji ne posjeduju središte, vrijeme ili prostor, a zahvaljujući automatizaciji percepcije i zbilje, prema Virilieu, novi mediji vladaju ljudskim tijelom. Funkcioniranje tijela u virtualitetu i aktualitetu postaje novi model mogućnosti tijela i života, dok se u simulakrumu trećeg reda (simulacija), prema Baudrillardu, redu u kojem vlada kod, model i kibernetički sustav informacija nalazi i današnje tijelo. Ako ne postoji referent u stvarnosti, tada ne postoji niti mogućnost referiranja na zbilju i taj se model funkcioniranja preslikava na tijelo (Krpan, 2013). Prema Baudrillardu, tada ne postoji niti iluzija jer nema stvarnosti te se time izravno utječe na identitet koji je također u stalnoj izmjeni između simulacije i stvarnosti.³⁴

³⁴ Krpan, Petra, *Raspad tijela: suvremena moda i novi mediji*, 2013.

Vanni Codeluppi naglašava da tijelo postaje tekuće i tako se nadovezuje na Baudrillarda, navodeći kako je to isto tijelo u simulaciji ujedno i metastazirano tijelo. Kako je Paić objasnio u djelu *Posthumano stanje – Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, ne govorimo tako samo o tijelu, već i o svojevrsnom nestanku subjekta, njegovog podrijetla i identiteta u neljudskom.³⁵

4.4. Što je ostalo od performansa?

Performans svoj vrhunac uživa u 70im godinama prošlog stoljeća kao nastavak prosvjednih pokreta usmjerenih protiv uvriježenih vrijednosti za cijelo razdoblje. Na samom početku umjetnici iz različitih područja vrlo su dobro prihvatili praksu performansa i brojne mogućnosti izražaja koje su bile dostupne. Na području performansa nailazimo na tri vrste izvođača: video umjetnike, interdisciplinarne i multidisciplinarne umjetnike te „teatralce“ čiji je rad usko vezan uz sedamdesete te im kao takvima nisu bili jednaki načini niti ciljevi istraživanja.³⁶

Korijene performansa kao umjetnosti nailazimo u teoretizaciji fenomena umjetnosti. Dakle, kako bismo razumjeli njegov razvoj i povezanost s teorijom, valja ga sagledati kroz pitanje problematike moderniteta. Feral Josette u eseju *Što je preostalo od umjetnosti perforamansa? Autopsija funkcije, rođenje žanra* uspoređuje Habermasovu poznatu rečenicu kako je „modernizam dominantan, ali mrtav“ te izvodi poveznicu s performansom tako da je i „performans dominantan, ali mrtav“. Koliko god bio raširen, performans danas ne nailazi na veliku pozornost, ne postoji kao umjetnost, a njegove izvedbe sve više dolaze iz sfere kazališta negoli izvornog performansa. Ipak, brojni umjetnici koji se diljem svijeta i dalje bave performansom dokaz su da ovaj vid izražaja i dalje itekako živi te je daleko od zaborava. Razlika između današnjeg performansa najviše se očituje u poticanju pitanja, ne zadivljuje niti ne šokira kao nekad, a sve to možemo pripisati ili činjenici kako je publika postala „otporna“ ili su umjetnici postali umjereniji i manje ekstravagantni. Boljka modernog društva svakako je ravnodušnost, stoga Josette zaključuje da nešto novo, drugačije i originalno kod publike više jednostavno ne potiče zanimanje i pozornost.³⁷

³⁵ Ibid.

³⁶ <https://up-underground.com/broj-11-12/sto-je-preostalo-od-umjetnosti-performansa-autopsija-funkcije-rodenje-zanra/>

³⁷ <https://up-underground.com/broj-11-12/sto-je-preostalo-od-umjetnosti-performansa-autopsija-funkcije-rodenje-zanra/>

Kao jedna od karakteristika modernog doba koja ima poveći značaj za performans, autorica ističe povezanost modernizma s teorijom. Brojnim modernističkim smjerovima prethodila je ili slijedila određena teorija: avangarda, futurizam, dadaizam, nadrealizam i dr. Baš takvu pozadinu, odnosno čvrstu vezu s teorijom, imao je i performans, a sama teorija bila je temelj na kojem je izgrađena praksa performansa. Teorija je objašnjavala ciljeve i metode, a pogledamo li s današnjeg stajališta, performans ne može biti ništa negoli suvremen. Dakle, ako je otpor standardnim estetskim tradicijama znak modernizma, tada performans kao umjetnička forma ponajviše teoretizira svoje ciljeve. Neke od tvrdnji koje možemo pronaći u ideji performansa su negiranje ideje reprezentacije u korist stvarne prisutnosti, suprotstavljanje komercijalnim vrijednostima, naglasak na proces rada, uključivanje umjetnosti u život te odbijanje bilo kakve mogućnosti da gledatelj osjeća povezanost s djelom koje se prezentira. Usprkos svemu, performans ipak gubi element bunta i eksperimenta, a to se dogodilo zato što je eksperimentiranje u potpunosti postalo sastavnim dijelom umjetnosti i kao takvo prestalo biti dijelom koncepta.³⁸

Autorica objašnjava da je performans izgubio čak i svoju najsnažniju karakteristiku, a to je odbijanje tretiranja umjetnosti kao robe za prodaju. Performans simbolizira nešto jedinstveno, ne smije ostavljati tragove i tako „briše“ sjećanja te uvijek počinje ispočetka. Performans nije imao sadašnjost niti budućnost, a izbjegao je i bilo kakve veze koje bi mogle sugerirati njegovo porijeklo.³⁹

Performans je u sedamdesetima imao vrlo precizno definiranu funkciju, a to je bivanje dijelom pokreta koji je osporavao vrijednosti tradicionalno vezane za umjetnost, a poticaj je nalazio u odbijanju da se umjetnički rad doživljava kao objekt. Performans je ustrajao na kreativnom procesu i komunikaciji, odnosno kontaktu s publikom. Autorica ističe da je performans u sedamdesetima bio više funkcija nego žanr. Ako je performans na početku imao funkciju da provocira i šokira, progovara protiv tradicije, tada ne govorimo o žanru ili nekom specifičnom obliku što potvrđuju i različite prakse smještene pod istim imenom. Performans danas nema funkciju osporavanja, no čini se da nema niti nikakvu drugu funkciju koja bi bila zajednički nazivnik trenutnoj praksi. Izabrati danas performans kao način izražavanja znači izabrati žanr koji

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

dopušta umjetniku da komentira svijet, a nakon toga umjetnost što znači da tematika forme više nije osnovna preokupacija performerera. Pojedinac je danas zaokupljen svojim tijelom i odnosom prema drugima, ekološkim problemima, rođenjem nacionalizma i sl., što dovodi do toga da performer kao takav postaje individua koja se znatno ne razlikuje od ostalih ljudi kada je riječ o vlastitim preokupacijama koje veže uz svoju umjetničku praksu i time performer postaje postmoderan.⁴⁰

⁴⁰ <https://up-underground.com/broj-11-12/sto-je-preostalo-od-umjetnosti-performansa-autopsija-funkcije-rodenje-zanra/>

5. Fetišizam

Fetišizam je pojam s dugom i kompliciranom poviješću, a obuhvaća vjerska, antropološka, ekonomska i seksualna značenja. Misionarski traktati s naslovima kao što su fetišizam i fetiški štovatelji prozivali su „barbarske“ religije „primitivnih“ ljudi koji su štovali „idole od drveta ili gline“. Pojam fetiš tada dobiva jedno šire značenje i ne odnosi ne samo na predmete koji navodno posjeduju magijske moći, već i na sve ono što se iracionalno štovalo. Karl Marx davno je predstavio izraz „robni fetišizam“ kako bi opisao način na koji su predmeti proizvedeni ljudskim radom stjecali pretjeranu razmjensku vrijednost. S druge strane, seksolozi i psihijatri fetišizam opisuju kao „seksualnu perverziju“. Laura Mulvey ističe da je fetišizam ono najviše semiotičko u perverziji te da kao ideologija zazire od neprimjetnosti. Naime, autorica objašnjava da je to ujedno i njegova najveća slabost jer sve većom ekspozicijom određeni traumatični događaj najavljuje dolazak. Na svom vrhuncu fetiš priziva vlastite procese prikrivanja, pritom akcentirajući prisutnost i značenje jer on zapravo živi metaforu premještanja značenja iza reprezentacije prošlosti.⁴¹

Stručnjaci se slažu s tezom kako su većina seksualnih fetišista muškarci. Doista, ustvrdio je psihijatar Robert Stoller, „fetišizam je norma za muškarce, a ne za žene“. Međutim, teoretičare kulture interesira upravo tema ženskog fetišizma jer smatraju da itekako ima prostora u kojem i žene uživaju ideju fetiša. Primjerice, mnogi muškarci mogu biti seksualno uzbuđeni kada primijete cipele s visokim potpeticama, ali samo manjina zahtijeva prisutnost takvih cipela za seksualno uzbuđenje, a još je manje žena koje imaju takav izravan seksualni odnos s cipelama. Isto tako, fetišizam je povezan i sa sadomazohizmom i transvestizmom. Tu nailazimo na kožne fetišiste koji mogu biti uključeni u sadomazohističku seksualnost. Osim toga, cipele s visokim potpeticama, takozvane *kinky* čizme, korzeti, donje rublje i odjeća ili pak proizvodi od gume među najčešćim su fetišima za odjeću. Ponekad se kombiniraju pojedinačni fetiši za odjeću; stoga bi se primjerice crni kožni korzet mogao nositi s čizmama s visokim potpeticama i dugim gumenim rukavicama. Kao što je Stoller rekao: „Fetiš je priča koja se maskira u objekt.“ U devetnaestom i ranom dvadesetom stoljeću fetiširana odjeća koristila se u tajnim seksualnim scenarijima, primjerice u bordelima ili pri postavljanju pornografskih slika.

⁴¹ Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in Screen

5.1. Freudova psihoanaliza fetiša

Pojam psihoanalize u isto vrijeme označava tri stvari: metodu istraživanja uma, terapiju neuroza i samostalnu disciplinu baziranu na stečenom znanju putem istraživačkih metoda i kliničkih eksperimenata. Prema svojoj definiciji, psihoanaliza je teorija o ljudskom doživljavanju i ponašanju, tj. teorija ličnosti zasnovana na koncepciji nesvjesnih mentalnih procesa. Isto tako, psihoanaliza je usmjerena ka prevenciji, razumijevanju i liječenju poremećaja mentalnih procesa.

42

Utemeljitelj psihoanalize je Sigmund Freud, čije se prvo objavljeno djelo *Tumačenje snova* iz 1900. godine smatra njezinim početkom. Freud je razvio psihoanalizu u pokušaju liječenja funkcionalnih psihičkih poremećaja uz pomoću sugestije i hipnoze. Naime, Freud je hipnozu zamijenio tumačenjem snova te određenim slobodnim asocijacijama i tako razvio psihoanalitičku metodu. Prvotno postavljena psihoanaliza s godinama je nadograđena, a Freud je svoju teoriju raščlanio u nekoliko faza:

1. psihoseksualni razvoj (pojam libida),
2. id – ego (tri razine svijesti: nesvjesno, podsvjesno i svjesno) i
3. Edipov kompleks (analiza i tumačenje slobodnih snova).

Psihoanaliza je od svojih početaka nailazila na propitkivanje i osude, ali tijekom 20. stoljeća ova metoda liječenja postaje i svojevrsna paradigma mišljenja, čak i zasebni kulturni pokret koji je djelovao na različitim područjima; sve od filozofije, antropologije i teorije književnosti pa do umjetničkih branši.⁴³

Sigmund Freud je tvrdio da je fetišizam uzrokovan kastracijskom tjeskobom, no ta teorija danas nije prihvaćena. Za Freuda je majčino tijelo izvor fetišizma, dok Marx kao izvor fetišizma ističe brisanje radničkog rada kao vrijednosti. Mulvey objašnjava da, kada govorimo o odjevnoj

⁴² Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 26. 8. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50919>>

⁴³ Ibid.

kulturi, oba izvora postaju neizreciva; diktatura majčinog tijela ili pak radne snage kao izvora vrijednosti provlače svoje mjesto kroz freudovsko i marksističko shvaćanje fetišizma.⁴⁴

5.2. Fetiš i suvremena moda

Sedamdesetih godina prošloga stoljeća dolazi do seksualnog oslobođenja, oslobođenja žena i homoseksualaca, odnosno svih pokreta koje se može analizirati u kontekstu fetišizirane mode. Usprkos tome što mnoge feministice fetišiziranu modu smatraju nadasve eksploatatorskom i mizoginističkom, ikonografija seksualnog fetišizma nedvojbeno se usredotočuje na vizuru moćne žene. Naime, imidž dominirajuće ili falusne žene posebno je bio izražen u djelu Helmuta Newtona, vrlo utjecajnog modnog fotografa sedamdesetih godina. Zbog njegovih kontroverznih slika koje su bile objavljene u časopisima poput *Voguea*, Newtonu se predbacuje da je fetiš učinio chic modnim izričajem. Modna fotografija naslova *Woman or Superwoman?* iz 1977. prikazuje ženu u kožnoj jakni francuskog dizajnera Claudea Montane obućenu u jahaće čizme kako bi metaforički prikazao apsolutnu dominaciju.

Jean Paul Gaultier jedan je od pionira fetišizirane mode kojeg fasciniraju korzeti čiji proces vezanja opisuje kao ritualni. Ideju utegnutog tijela Gaultier projicira i u muškim kolekcijama, a jedan od najpoznatijih korzeta svakako je onaj za Madonnu u sklopu *Blonde Ambition* turneje. Tu zapravo kreće trend donjeg rublja u formi vanjske odjeće, a osim Gaultiera, ističe se i Thierry Mugler, dizajner čiji kompletan rad počiva na elementu fetiša. Naime, Mugler se usredotočuje na korzet kao okosnicu svoje estetike, koristi materijale poput kože, plastike i metala koji u jednom trenutku odaju dojam insektovog trupa i tako Muglerovo fetišizirano tijelo postaje nositelj oklopljen u neku vrstu kiborga.

⁴⁴ Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in Screen



Slika 1. Madonna, „Blond Ambition Tour“, Rotterdam, 1990.

Kada govorimo o materijalima, koža je materijal koji se najčešće koristi u fetišiziranoj modnoj estetici. Claude Montana među prvima postaje poznat po koži, a devedesetih ga je slijedio talijanski dizajner Gianni Versace koji je napravio pravu modnu senzaciju koristeći spomenuti materijal. Tada se ponovno postavlja jedno od ključnih pitanja: je li to chic ili okrutno? Dizajneri poput Thierryja Muglera i Johna Galliana u visoku modu uvode i druge materijale, poput npr. lateksa koji vrlo brzo zauzimaju mjesto sinonima fetišiziranih modnih kolekcija, a zanimljivo je i to da su spomenuti dizajneri karakteristični i zbog zajedničke naklonosti ka „nakaradnim“ cipelama i čizmama koje su važan dodatak fetiš-garderobi.



Slika 2. Thierry Mugler Spring/Summer 1997 „Les Insectes“

Valerie Steele jedna je od najvažnijih teoretičarki mode koja se bavila pojmom fetiša. Istraživajući tako sve njegove aspekte, 1996. piše *Fetish: Fashion, Sex and Power*, djelo koje se nadovezuje na Freudovo poimanje fetiša. Steele fetišizirane odjevne predmete smatra nastanjenima i nošenima, nikako isključivo objektom gledanja. Nadalje, Steele se referira na pojam „falusalne“ žene, odnosno za nju je falusalna žena ona koja putem mode komunicira moć muskularnim odjevnim predmetima u koje odijeva žensko tijelo. Isto tako, Steele naglašava da je upravo muskularna odjeća okidač za element fetiša jer nerijetko označava određenu uniformu. Steele zapravo ilustrativno podsjeća na to da je definicija fetišizma nerijetko vrlo fluidna i podložna raznim interpretacijama, a uzmemo li fetiš kao izvor moći, i pozicija žene, kao i uloga same mode, ali i objekti, mogu biti fetišizirani. Još davno je Freud prepoznao da dijelovi tijela ili pojedinac mogu biti fetiš-objekti, dok je u kontekstu mode važno napomenuti kako se podražaj može osjetiti i samo kroz objekt, primjerice određeni odjevni predmet. To nam još jednom

potvrđuje kako je interpretacija fetišizma u modi poprilično konfuzna te bitna odrednica višeznačnih simbola.⁴⁵

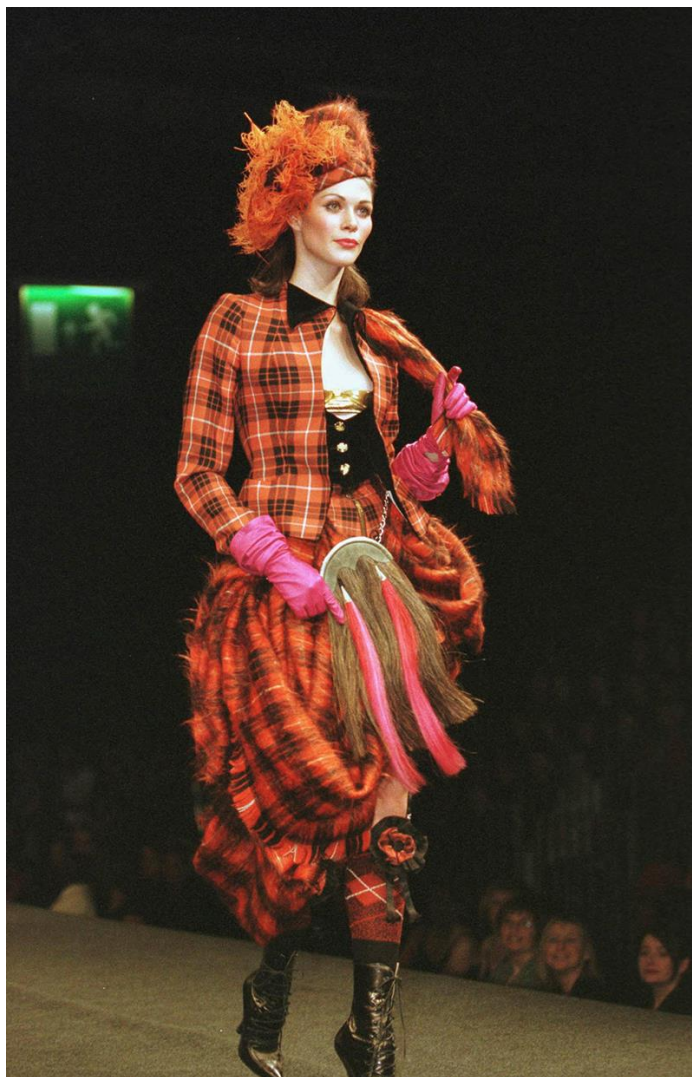


Slika 3. Christian Dior Autumn/Winter 2003.

Godine 2001. Steele piše još jedno značajno djelo koje se dotiče fetišizma u modi: *The Corset: A Cultural History*. Naime, Steele uzima korzet kao simbolično utjelovljenje moći mode, te u kontekstu funkcije fetiša povijest odijevanja povezuje sa psihoanalizom, kao i s kulturalnim studijima čije je zanimanje za identitet, a samim time i za pojam fetišizma, iznimno. Steele je korzetu pristupila kroz kulturalni kontekst te analizirala njegovu sliku seksualnosti, tijela i figure. Primjerice, Vivienne Westwood u svom dizajnu uvelike eksperimentira s fetišom i supkulturama,

⁴⁵ Creed, B. (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*

odnosno punkom te zadire u dinamične sfere suvremene mode. Naime, *Harris Tweed* iz *Time Machine* kolekcije, ali i mnoge druge, korzet pozicioniraju kao nezaobilazni fetišizirani objekt koji postaje okosnica fetišizirane suvremene mode.



Slika 4. Vivienne Westwood Autumn/Winter 1988.-89. Harris Tweed suit, „Time Machine“

Sve većom prevlasti vizualnog, tijelo se oslobađa nametnutih normi i shvaćanja te postavlja novi dijalog suvremene kulture, onaj koji ne poznaje granice, a korijene vuče u prošlosti. Upravo je Westwood povijesne elemente implementirala u novo poimanje korzeta, odnosno suvremenu modu i tako obilježila svoj dizajnerski izraz koji je polučio svojevrsnu drugačiju društvenu ulogu „modne“ žene. Westwood je vještom dekonstrukcijom prošlosti u sadašnjost uspjela kreirati novu formu tijela i radikalnu modu promjenu kada je u pitanju odijevanje, tj. raskid s tradicionalnim poimanjem.

5.3. Elsa Schiaparelli: fetiš, feminizam i decentrirani subjekt

Modna dizajnerica, muza i umjetnica Elsa Schiaparelli sinonim je za identitet, maskarade i performativnost. Njezin nadrealistični dizajn od 1936. do 1939. dio je mijenjajućeg diskursa avangarde. Evans u radu *Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject* analizira ključne odjevne predmete od 1937. do 1938. koji fokusiraju ideju Elsine maskarade. Primjerice, *Shoe Hat and Ensemble*, koje je dizajnirala u kolaboraciji s Dalijem, samo su neki od primjera metafore „maske” koje Joan Riviere opisuje kao nešto poput odjeće, ali nešto što ima moć sakriti, odnosno transformirati ono što se nalazi ispod.



Slika 5. Elsa Schiaparelli Shoe Hat, 1937.-38.

Gotovo sva Elsina pomicanja između vanjštine i unutrašnjosti tijela razrađena su na površini, npr. par antilopinih rukavica ima naslikane crvene vene na stražnjoj strani ruke i svijetloplave cjevovode na zglobu. Crvene vene sugeriraju unutrašnjost tijela, ali blijedi plavi cjevovod sugerira kožu na stražnjoj strani ruke. Što nam to govori? Mnogi Elsini odjevni predmeti neprestano koketiraju s igrom površine, odnosno istine koja se nalazi ispod laži izgleda. Elsina maskarada zapravo propitkuje esencijalnu istinu ženstvenosti, a tema feminiteta kao forme koreografirane obmane postaje samosvjesna, konstruktivna i kritična. Dizajnerica svojim dizajnom destabilizira odnos između realnosti i iluzije pritom artikulirajući ženstvenost kao stvar reprezentacije; maskarada je reprezentacija ženstvenosti, a ženstvenost reprezentacija žene.

Elsin dizajn od kasnih 1930ih i koncept maskarade mogu se povezati s „decentriranim subjektom“ koji je razvijen u pisanju Lacana u međuratnim godinama. Naime, maskiranje je bilo usko vezano uz brze promjene života mnogih modernih žena, odnosno suvremeni strah od tzv. „nove žene“ isprovociran je novim reprezentacijama i praksama ženstvenosti koje su izazvale utemeljene sigurnosti o društvenoj ulozi žene. Tekst autorice Joan Riviere dodatno doprinosi psihoanalitičkoj raspravi koja zaključuje kako je ženski identitet rezultat socijalne promjene, upad žena u muški svijet profesionalaca pa zaključno Riviere maskenbal povezuje sa ženskim nedostatkom. U Lacanovom izvještaju žene se maskiraju kao falus (označitelj želje) jer ga nemaju. Za Lacana, maskiranje je sama definicija „ženstvenosti“ upravo zato što je konstruirana u odnosu na muški znak.

Kao primjer anarhičnih i razigranih elemenata maskiranog bala i karnevala, idealan odabir je kolekcija *Circus* s početka 1938. Blijedoplavi poniji prelaze preko ružičaste svilene večernje jakne od kepera koja je pričvršćena obojenim metalnim letećim gumbima trapeza, dok se koktel odijelo s gumbima u obliku klaunovih šešira nosilo s visokim i šiljastim ružičastim šljokičastim klaunskim šeširom. Jedan od najznačajnijih odjevnih predmeta iz kolekcije je haljina *Tears Dress*, model koji koketira s elementima fetiša, kastracije i smrti, a inspirirana je Dalíjevom slikom *Three Young Surrealist Women Holding In Their Arms The Skins Of An Orchestra*. Bila je to haljina s optičkom iluzijom, za tadašnje vrijeme vrlo moderna i inovativna, a koja je pokazala višeznačnost Elsinog modnog identiteta.



Slika 6. Elsa Schiaparelli Spring 1938. Tears dress „Circus“

Elegantna večernja haljina ukrašena je *trompe l'oeil* uzorkom rasparotina i nosi se sa šalom za glavu. Blijede „pukotine“ boje mesa otkrivaju tamniju ljubičasto-ružičastu svilu koja aludira na boju modrica i rastrganog mesa. No, do danas ostaje nerazriješeno je li iluzija namijenjena sugeriranju poderane tkanine ili mesa? Što god da je zaključak, Elsa se igra s idejama nesvojstvenima modi vješto suprotstavljajući ravnotežu i spokoj, nasilju i tjeskobu. Kolekcija *Circus* tako postaje mjesto spektakla, zabave i napuštanja, ali i mračan svijet utočišta, opasnosti i gubitka sebe. Cirkus je sada kao kakvo erotizirano mjesto, „pokretni simulakrum želje u pokretu“, objašnjava Evans.

Pojmovi maskenbala i „decentriranog subjekta“ mogu se također predstaviti u kontekstu sve veće društvene fluidnosti međuratnih godina. *Couturier* Paul Poiret dizajnirao je nekoliko sjajnih tematskih zabava za sebe s obje strane Prvog svjetskog rata, a 1920-ih Chanel se među prvim dizajnerima počeo kretati u istim društvenim krugovima kao i njegovi klijenti. 1930-ih Schiaparelli je bila susjeda, prijateljica i često domaćica svojim glavnim klijentima. Bettina Bergery bila je

udana za diplomata, a ipak je radila kao Schiaparellina pomoćnica, dok je Schiaparelli dizajnirala i prisustvovala kao gost mnogim kostimiranim balovima svojih klijenata.

5.4. Erotizacija tijela

Fotograf P. Horst portretom iz 1937. prikazao je elegantnu ženu u dramatičnom, asimetričnom tamnom šeširu i zlatom vezenoj jakni. Njezina je slika postavljena u ovalni okvir koji se obično doživljava kao okvir zrcala, međutim otkriva da je „zrcalo“ zapravo rupa u zidu iz koje Schiaparellijina desna podlaktica i lijeva ruka lagano strše naslanjajući se na donji rub pozlaćenog okvira *oeil-de-boeuf*. Fotografija nam zapravo prikazuje „pravu“ Schiaparelli, ali to je i dalje iluzija, zrcalna slika, odnosno ono što simbolizira sklisku i iluzornu prirodu zrcala.

Schiaparelli slijedi „žene kao da su osuđene da gledaju kako ih se gleda“ problema u kazalište, baci oblak blještavila i u obliku iščašena ručna ogledala vraća razbijeni pogled na gledatelja. Teatralnost svih Schiaparellinih djela pokazuje razumijevanje mode kao izvedbe ili maškarade, a nositeljica stvara sebe kao spektakl te se u trenutku pokazivanja i dalje maskira. Konvencija unitarnog je poremećena u korist neobičnog duplikata; zrcalo koje potvrđuje žensku narcisoidnost skreće svaki dijalog između zrcala i sebstva u kojem zrcalo djeluje kao jamac identiteta, dapače, daje mogućnost otuđene slike, poput otuđene Lacanove *Mirror Stage* u kojem se ego formira kroz proces identifikacije sa zrcalnom slikom. *Mirror Stage* eksplicitno objašnjava otuđenje i nerazumijevanje na kojima se temelji identitet, istovremeno predlažući da je moderni identitet ukorijenjen u vizualnom – slici sebe kao drugog, baš kao što u Lacanovoj teoriji to ne mora biti stvarno zrcalo, već to može biti i određeno ponašanje koje odražava sliku o sebi. Tako u Schiaparellinom dizajnu modna slika može odražavati smisao sebstva.

Autorica Andrea Stuart u knjizi *Showgirls* opisuje *showgirl* s početka dvadesetog stoljeća kao oličenje moderne žene koja se izvodi sebe u bivanje. Usprkos tome što je pasivni objekt muškog pogleda, *showgirl* izrađuje vlastitu sliku; zrcalo ispred kojeg stavlja scensku šminku „alat je samospoznaje, a prostor u kojem žena postaje spektakl za sebe, gdje otkriva i reinventira sebe, gdje sebe doslovno izmišlja“. Nastavno tome, javlja se i „problem nove žene“. Naime, postalo je teško razlikovati na prvi pogled poštenu ženu od prostitutke jer sve žene, od adolescentica do baka nose ruž i puder na licu, imaju dugačke crne trepavice, nalakirane nokte, crvenu kosu, voze automobile i emancipirane su. „Nova žena“, u obliku seksualno neovisne žene, bila je izvor tjeskobe u međuratnim godinama jer je destabilizirala konvencionalnu povezanost između izgleda i identiteta, a osobito je bilo važno društvenim komentatorima razlikovati prostitutke od uglednih

žena i to je postupno postalo sve teže, budući da su šminka i moda postali univerzalni atributi dostupni svakoj ženi. Carolyn Dean komentira da je „nova žena“ ili *la garçonne* (neudavača) postala „simbolično središte moralne krize“, dok vlastiti izbor seksualnih partnera „nove žene“ konzervativni kritičari smatraju znakom muškosti. Naime, muškobanjasta žena smatrala se gorom „pojavom“ od primjerice devijantnosti, a samo zato jer je svojom spolnom fluidnošću ugrozila muški ego. Elsa Schiaparelli bila je ultimativno utjelovljenje „nove žene“ kao samohrana majka bez supruga koji uzdržava obitelj, a životne okolnosti koje su je nagnale da se tijekom rata vrati u Pariz dodatnu su potaknule sve veću uporabu maskerade te iluzorne modne igre u daljnjem dizajnu.

Marchesa Casati bila je jedna od Schiaparellinih klijentica i nosila njezinu maskirajuću modu te tako ostavila znatan trag kao ključna figura. Nadrealisti su u svojim zabavama bili manje „namješteni“ od društvenih balova/plesova, ali jednako ekstravagantni. Postoje tako mnoge slike Marcela Duchampa, Tristana Tzara i Mana Raya, muškaraca nadrealista, za koje je ugoda oblačenja uključivala i *crossdressing*. Ta se velika popularnost maskiranih zabava može gledati kao rastuća svijest nestabilnosti modernog svijeta.

Pored promjene ideja o sebi, 30ih godina prošloga stoljeća mijenjala se i politička karta Europe; Njemačka, Italija i Španjolska su krenule „udesno“, na različite načine. Prvi svjetski rat poljuljao je temelje mnogih europskih vjerovanja i ustaljenih vrijednosti, naročito u Francuskoj, gdje je parlamentarna demokracija u međuratnim godinama bila diskreditirana i od strane ljevice i desnice. U ovom vremenu Elsin dizajn postaje još teatralniji. Richard Martin analizira njen rad kasnih 30ih godina kao čisti eskapizam te dodaje kako je „bila najviše neodoljiva u vrijeme kada su nacistički skupovi potiskivali cirkuse“, dok je istovremeno „Schiaparelli išla k cirkusu, kako je Europa išla prema ratu“. Kako bi, konačno, dizajnerica odjeće trebala odgovoriti na rast fašizma? Chanelov funkcionalni, modernistički dizajn tako je jasno povezan s emancipacijom žena u ranom XX. stoljeću da nikada ne bi mogao biti optužen za eskapizam. Ipak, i sama Coco Chanel bila je antisemit, dok je Schiaparelli bila liberalka i antifašistica. Odnos Coco Chanel prema radnoj snazi bio je grub, dok je Schiaparelli, iako su je neki suvremenici opisivali kao „tešku“, ipak držala visoke standarde svog vremena te bila pošten poslodavac koji je korektno plaćao svoje suradnike i osoblje. Da se vratimo Schiaparellinom dizajnu; možda je njezino postignuće bilo politički angažman, ali one vrste koja je danas označena kao politička, a to je ispitivanje temeljnih tropova ženstvenosti putem razigranosti i dekonstruktivnog prisvajanja ratnih lukavstava maskenbala i performativnosti.

5.5. Supkultura „šoka“

„Pojam supkultura mnogi su autori koristili u različitim značenjima. »Supkulture su grupe ljudi koji imaju nešto zajedničko (problem, interes, djelatnost) što ih na značajan način razlikuje od članova drugih socijalnih grupa« (Thornton, 1997:1) minimalistička je definicija s kojom bi se većina autora složila, premda u svojoj općenitosti ne razlikuje strogo supkulturu od pojmova "zajednica", "društvo", pa i "kultura".“ (<https://hrcak.srce.hr/172011>)

Prema Clarkeu, supkulture mladih vrlo često su kreativna nastojanja da se pokuša održati autonomija, odnosno zaseban prostor izvan dominantnih kultura. Nadalje, one osvajaju tzv. „kulturalni prostor u susjedstvu i institucijama, realno vrijeme za dokolicu i zabavu, aktualan prosto na uglu ulice.“ (Haralambos, Holborn 2002 : 897).

Kulture mladih stvaraju vlastiti stil:

1. izborom načina odijevanja ili
2. slušanjem određene vrste glazbe

Dick Hebdige, kako bi pokušao razumjeti značenje niza poslijeratnih supkultura britanske mladeži, primijenio je semiotiku. Svaka je supkultura mladih razvila određeni vlastiti stil i poslužila se predmetima iz svakodnevice pritom im promijenivši značenje. Hebdige objašnjava kako obične predmete supkulture jednostavno mogu ukrasti i prenositi skrivena značenja koja su šifrirana te tako izražavaju jedan oblik otpora poretku koji jamči njihovu podređenost (Haralambos, Holborn 2002:908). Teddy boys, primjerice, promijenili su značenje edwardijanske oprave i šiljastih cipela, a punkeri značenje zihERICA i poderanih traperica. Sve to postale su geste koje prkose društvu te je došlo do označavanja pripadnosti nekoj supkulturi i čitavom kompleksom skupu značenja koji su karakteristika svake supkulture (Haralambos, Holborn 2002:908).

Haralambos i Holborn dalje objašnjavaju kako je zapravo svaka supkultura spektakularna i da je njena primarna namjena - biti zamijećena.

Prema Haralambosu i Holbornu neke od najčešćih supkultura su:

1. Skinheads i mods
2. Crnačke supkulture

3. Punk

Autor Jean Francois Lyotard definirao je modu kao fluidnu pojavu, odnosno sve ono što pogađa područje interakcije mode i životnih stilova odnosi se u velikoj mjeri na problem fluidnosti tvorbe novih identiteta .

Krajem 20. stoljeća dolazi do hibridizacije visoke i masovne mode. Pobuna protiv visoke mode koja je označavala društveni status promijenila je smjer širenja mode, tj. ono što je bilo na rubu antimode postalo je estetskim sklopom suvremene mode. Primjer za to pojava je *clubwears*, odnosno *techno* i *house* scene koja predstavlja kraj jednodimenzionalnog homogenog stila. U teorijskim radovima o stilovima i identitetima supkultura sociolozi Paul Willis, Dick Hebdige i Angela McRobbie, koji su utemeljitelji analize suvremenih životnih stilova u sklopu kulturalnih studija, nailazimo na to da je moda za teoretičare supkulturalnih stilova simbolička politika. Moda se artikulira kao simbolička politika rodne/spolne i društvene diferencijacije, stoga je antimoda kulturna strategija otpora ili subverzije vladajućem pokretu. Izrada antimodne odjeće kao što je koža, metal i sl. korak je u strukturiranju normi odijevanja mladih.

Dizajnerica Vivienne Westwood prva je u redove visoke mode unijela duh punka. Kod punka je riječ o pokretu koji se može gledati kao slučaj oscilacije u pojmu modnog stila. Dakle, zagovornici radikalnog punka će u svakoj prilici jasno dati do znanja da ne žele da ih se puko povezuje s modom, već s idejom pokreta. Paić objašnjava da je moderna moda još donekle poštovala moralne zabrane, no suvremena moda polazi od radikalne slobodne vladavine nad svojim tijelom. Suvremena moda koristi se svojevrsnim *remakeom* modernizma, stoga se postavlja pitanje jesu li ulični stilovi supkultura uopće stilovi mode i odijevanja ili je riječ o znakovima fluidnog identiteta?

Ovdje se također postavlja i pitanje stila koji se određuje vrlo fluidno jer od samog početka upotrebe pojma ne postoji suglasnost o tome je li riječ o nečemu što je povijesno trajno. Pojam stila u modi se odnosi na određenu tendenciju ukusa u vrlo kratkom vremenu jer više niti desetljeća

(60te, 70te, 80te) nisu mjerilo stilskih tendencija. Modni stilovi od 60ih godina određuju se prema antimodnim⁴⁶ temeljnim pojmovima i to su prije svega supkulturne orijentacije stilova života.

⁴⁶ Pojava antimode obilježena je promjenom u prikazivanju odjeće kao estetskog objekta.

6. Zaključak

Villem Flusser u tekstu *Budućnost ili kraj* ističe da je budućnost ono što nam se bliži i primiče, no u trenutku kad postane prisutno, postaje prošlost. Upravo ta proturječnost proizlazi iz trenutka kad je prihvatimo. Iako smo prisutni uvijek i svugdje, ipak ne postojimo bez vremena i prostora, a neprestano odmicanje koje dolazi izdaleka gradi svojevrsnu otpornost i tek što je ovdje, već prolazi. Slično je i s modom, budući da se teoretičari i filozofi već godinama pokušavaju složiti oko konačne definicije i interpretacije fenomena mode koji i dalje uspijeva biti istovremeno dovoljno ispunjeno i prazno platno podložno različitim shvaćanjima.

Moda svoju neobjašnjivost manifestira putem različitih modnih pravaca, a jedan od takvih je i fetišizam. Fetiš je sam po sebi sinonim pomaknute seksualnosti, a usprkos modernoj kulturi i dalje nosi prizvuk srama i skrovitosti. Ta komunikacija odijevanjem u kontekstu fetiša označava moć, i to moć nad sustavom unaprijed određenih vrijednosti, moć nad sustavom koji sputava vizualnu i osobnu slobodu. Moda nastaje i završava s pojedincem, a na tom putu pojedinac nailazi na pregršt stilova kojima se u određenim segmentima života prilagođava. To je vrlo često usko povezano s osobnim uvjerenjem pa nerijetko slijedi priklanjanje određenoj supkulturi koja nužno ne mora biti radikalna u formi „šoka“, ali je s druge strane dovoljno dominantna da kod društva izazove reakciju.

Kako je Baudrillard istaknuo, više ne uživamo simbolične razmjene na razini modernih društvenih skupina, ali nema niti organizacijske forme jer je moda sinonim za brzinu, posebice ona suvremena. Osim mode, značajnu brzinu promjene doživljava i tijelo koje u skladu s njom kreira vlastitu formu sklada, odnosno nesklada naglašavajući tako hijerarhiju modernog društva. Također, uska povezanost mode i identiteta daje naslutiti da je moda svojevrsni produžetak našeg sebstva, neupitno sredstvo komunikacije, ali i pokušaja u kojima nastojimo projicirati željenu sliku sebe, nerijetko iskonstruiranu izvan naših želja. U tom trenutku, moda i sloboda koju ista dopušta mogu poslužiti kao kakav eliksir realnosti u kojem je, primjerice, fetišizam, bez obzira na to bili mi direktno uključeni ili ne, jedan od medija vanjskih podražaja i poruka koje modeliraju nas, kulturu i društvo u kojem se nalazimo.

Neupitno je da suvremena moda pronalazi svoje mjesto unutar društva spektakla, a tijekom svog konstantnog razvoja oblikuje nove pojmove i tumačenja tijela, objekta i samog procesa. Bit suvremene mode krije se u oblikovanju tijela, hibridnosti, eksperimentu i eklektičnosti, a njezina jedinstvena odlika u performativnosti tijela. Modno tijelo je mreža simboličkih odnosa i kao takvo uklapa se u vizualnu konstrukciju događaja.

7. Literatura

1. Baudrillard, J. (1981) *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press
2. Calefato, Patrizia (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.
3. Creed, B. (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*
4. Davis, Fred. (1994) *Fashion, Culture and Identity*, Chicago: University of Chicago Press
5. Debord, George (1999) *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*. Zagreb: Arkzin
6. Filipović, Ljiljana: „Nacizam“ narcizma“, *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, Hrvatsko društvo pisaca, 2006.
7. Freud, S. (1961) 'Fetishism' in J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, London: Hogarth Press
8. Grosz Elizabeth: „Tijelo kao subjekt“, *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, Hrvatsko društvo pisaca, 2006.
9. Haralambos, Michael i Holborn, Martin: *Sociologija, Teme i perspektive, Golden marketing*, Zagreb, 2002.
10. Hall, Stuart i Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. : SAGE Publications, Scarborough, North Yorkshire, 1996.
11. Malović, Stjepan, Maletić Franjo, Vilović Gordana, Kurtić Najil (2014) *Masovno komuniciranje, Golden marketing –Tehnička knjiga*, Sveučilište Sjever, Zagreb
12. McLuhan, Marshall (2008.) *Razumijevanje medija: mediji kao čovjekovi produžeci*. Zagreb: Golden marketing -Tehnička knjiga
13. Mulvey, Laura (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*
14. Negrin, Llewellyn. (2009) *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*. New York: Palgrave Macmillian.
15. Paić, Žarko.: *Vrtoglavica u modi: premavizualnoj semiotici tijela*, Altagama, Zagreb, 2007.
16. Paić, Žarko (2008.) *Vizualne komunikacije: uvod*. Zagreb: Centar za vizualne studije
17. Steele, Valerie. (1996) *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford: Oxford University Press

Elektronički izvori:

1. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 7. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909>

2. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 26. 8. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50919>
3. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 9. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909>
4. http://www.cunterview.net/index.php/Opca-kultura/Sto-su-to-novi%20mediji.html?fbclid=IwAR06hmzL8oBDIX2FNsCL1HN13xKzwBWKPYC_2qqYwPB1IsIyIW0P3nw69S0 Pristupljeno (10.8.2021)
5. Krpan, Petra, Raspad tijela: suvremena moda i novi mediji, 2013.
6. <https://hrcak.srce.hr/19699>
7. <https://hrcak.srce.hr/13684>

Popis slika:

Slika 1. <https://anotherimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/480/azure/another-prod/370/5/375257.jpg> (Pristupljeno 31.8.2021.)

Slika 2. https://www.artforum.com/uploads/upload.002/id14392/article04_1064x.jpg (Pristupljeno 31.8.2021.)

Slika 3. <https://anotherimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/480/azure/another-prod/390/5/395393.jpg> (Pristupljeno 31.8.2021.)

Slika 4. <https://mode.nms.ac.uk/media/1280/vivienne-westwood-suit-2-800px.jpg> (Pristupljeno 31.8.2021.)

Slika 5. <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/83437/277329/restricted> (Pristupljeno 31.8.2021.)

Slika 6.

https://www.spikeartmagazine.com/sites/default/files/styles/large_retina/public/users/shared/articles/images/1969-232-45ab-cx_kopie.jpg?itok=JuVubCPa (Pristupljeno 31.8.2021.)