

Alexander McQueen i suvremena moda

Kovačević, Igor

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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:201:882646>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-22**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD
ALEXANDER MCQUEEN I SUVREMENA MODA

IGOR KOVAČEVIĆ

Zagreb, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO–TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

ZAVRŠNI RAD
ALEXANDER MCQUEEN I SUVREMENA MODA

prof. dr. sc. ŽARKO PAIĆ

IGOR KOVAČEVIĆ, 10194/TMD

Zagreb, rujan 2019.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
DEPARTMENT OF TEXTILE AND CLOTHING DESIGN

BACHELOR DISSERTATION
ALEXANDER MCQUEEN AND CONTEMPORARY FASHION

prof. dr. sc. ŽARKO PAIĆ

IGOR KOVAČEVIĆ, 10194/TMD

Zagreb, September 2019

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-tehnološki fakultet

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Preddiplomski studij; Modni dizajn

Završni rad sadrži:

41 stranicu bez naslovnice,

1 grafički prikaz,

17 izvora literature.

Članovi povjerenstva:

izv. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončić, predsjednica

izv. prof. dr. sc. Martinija Ira Glogar, članica

prof. dr. sc. Žarko Paić, član

izv. prof. Jasminka Končić, zamjenica člana/članice

Mentor: prof. dr. sc. Žarko Paić

Datum predaje:

Datum obrane:

Ocjena:

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se analizom Alexandera McQueena kao suvremenog umjetnika/dizajnera koji objedinjuje ideje suvremene mode i translatira ih u modni svijet tadašnjosti kao odgovor na razvoj tehnologije. Svrstavanjem razdoblja u kojem sada živimo, odnosno razdoblje stvaranja Alexandera McQueena u kontekst razvoja vremena, shvaćamo i nijećemo i/ili potvrđujemo (ne)ovisnost prvih pokreta koji slave stroj i odrednica suvremene mode u djelima Alexandera McQueena. Kroz radove Alexandera McQueena pratimo fazu straha od tehno-budućnosti u performansu No.13 iz 1999., ali i fazu pomirenja i mutaciju sa simulakrumskom stvarnošću u prezentaciji kolekcije Voss i kontekstu Plato's Atlantis. Futurizam nam daje prvi uvid u slavljenje stroja, ali McQueen nam pruža pomirenje i suživot sa strojevima.

Ključne riječi: stroj, futurizam, suvremena moda, tijelo, performans, simulakrum

ABSTRACT

This dissertation presents Alexander McQueen as contemporary artist/designer and analyses his power to unite contemporary fashion concept and to transfer it into current fashion world as a respond to technology growth. We have to understand, accept or deny independence of the first machine celebration movements and contemporary fashion concept in Alexander McQueen's art. As we follow McQueen's artwork, we can define fear of techno-future in 1999's performance named No. 13, but also a phase of acceptance and mutation with the reality of simulacrum in presentation of Voss collection and context of Platos's Atlantis. Futurism gives us the first insight into machine worship, but McQueen gives us acceptance and coexistence with machines.

Key words: machine, futurism, contemporary fashion, body, performance, simulacrum

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. IDEJA STROJA	2
3. LJEPOTA BRZINE	3
4. BRZINA MODE	6
5. 1999.	8
5.1. No. 13.....	9
5.1.1. REMIX	10
5.1.2. KONTEKST	11
5.1.3. TIJELO	12
6. FASHION ABLE?	15
7. ATLANTIS KAO (R)EVOLUCIJA.....	17
7.1. NEW LOOK.....	19
7.2. MOĆ KOMERCIJALIZACIJE	21
8. (ŽENSKO) TIJELO	22
9. VOSS.....	25
10. STVARANJE SIMULAKRUMSKE ZBILJE.....	26
11. KIBORG	31
12. ZAKLJUČAK	34
13. POPIS LITERATURE:	35

1. UVOD

Alexander McQueen je dizajner koji od samog početka svog djelovanja šokira i impresionira publiku svojom kreativnošću i neukalupljenošću u ono što je aktualizirano, općeprihvaćeno kao 'dobro/lijepo' i prihvatljivo u svijetu mode, dizajna i umjetničkog stvaralaštva. Inovativnost, podrugljivost i pristup koji je inteligentan, trenutačan te socijalno orijentiran, uz svezremenski i genijalan dizajn, obilježili su ga kao vrsnog i vrlo vjerojatno najvećeg modnog dizajnera-umjetnika u povijesti mode. Vrlo mlad počinje razmišljati o sebi kao pojedincu koji ima razvijeniju notu u predočavanju dizajna i o predlošku svijeta u kojem živimo te se svjesno i namjerno, od samog početka, pretjerano eksponira u obliku uloge u pokazivanju što moda uistinu jest i tako doseže ono što danas postaje. Unatoč samoubojstvu 2010. godine koje je potreslo svijet, izmezumilo modnu, umjetničku scenu i javnu scenu, njegov dizajn je i danas vrlo aktualan te 'obrađivane teme' modnih revija i/ili performansa i danas imaju ogromnu vrijednost u okvirima suvremene mode. Pomiče granice dizajna, jer dizajnom karakterizira društvo, društvenu situaciju i potiče publiku, koja je u današnjem globalizacijskom sustavu, čitav svijet, na nove razine razmišljanja i zaključivanja o dizajnu kao obliku izražavanja i suočavanja s problemima, a ne kao pukom načinu proizvodnje lijepoga ili pak novoga. Na prijelomu stoljeća, baš na razdiobi dvaju svjetova što se tiče modne vladavine i društveno-komunikacijskih, kao i tehnoloških značajki, Alexander McQueen stvara suvremeni pristup instituciji mode i otvara neka nova vrata stvaranju modnih tvorevina u narednom stoljeću koje dolazi.

Kako bismo ga svrstali u područje suvremene umjetnosti, treba ga promatrati kao medijskog umjetnika, što McQueen uistinu i jest, jer se igra informacijsko-komunikacijskim tehnologijama, umjetnim generiranjem života, barem koliko je bilo moguće u okvirima revije Plato's Atlantis. Kreator postaje "stvaralački imitator i dobiva kategoriju "virtualne umjetnosti" (Paić, 2008:24, prema Grau, 2007:1). Kako bismo smjestili Alexandera McQueena u područje suvremene mode, trebamo promotriti na koji način Alexander McQueen pristupa problemu dizajna. Najznačajnije je njegovo bavljenje dizajnom ljudskog tijela kao baštinom otvorenog pristupa svakog pojedinca, a ne samo pukim dizajnom tekstilnih dobara. To je jedna od glavnih značajki suvremenosti, jer da je Alexander McQueen moderan, nije. "Moderna moda je ozbiljna. Ona nema namjeru provocirati, šokirati, izazivati društveno-kulturalno sablažnjivanje zajednice" (Paić, 2007: 15).

Svoje predstavljanje modnih kolekcija diže na termine performansa koje upotpunjuje svojim sasvim suvremenim kontekstima, načinima izlaganja i vizualnim elementima. "Od "heroinskog šika" do Alexandera McQueena, izmučeno tijelo velikog dijela mode 1990-tih izražavalo je simptome traume: modna revija pretvorila se u performans i nastala je nova vrsta konceptualnog modnog dizajnera" (Evans, 2006; 108). On je taj koji uistinu šokira i negira stvarnost kao ustaljenu maglu te razbistrava problematiku tehnološkog napretka i uzdiže modu na razinu suvremenog medija koji služi sam sebi. "Kao temeljno načelo samoproizvodnje kulturalnih procesa u globalnome svijetu, ona (moda) je pokazatelj njegova kraja s ključnom idejom beskrajne novosti napretka i razvitka" (Paić, 2007: 19).

2. IDEJA STROJA

Kroz cijelu povijest civilizacije možemo pratiti čovjeka kako pokušava dosegnuti neke više ciljeve od samoga sebe. Čovjek pokušava olakšati sebi život stvaranjem različitih pomagala za obavljanje osnovnog rada koji je neodvojivi dio njegova opstanka. Nekada kotačem, nekada čak iskorištavanjem ljudskih resursa, a danas uzdizanjem tehnologije do istih, ako ne i većih, mogućnosti samog čovjeka. Oduvijek nalazimo potrebe za stvaranjem umjetnog izvora energije koji će raditi za čovjeka. Čak kod Platona stvara se pojam *techne* koji se kroz povijest preoblikovanja, ne u uskom smislu same riječi, nego pukog značenja preobražava u pojam i značenje iza pojma tehnologije (Paić, 2008: 201).

Dr. Johannes Fieberg smatra da je prvi stroj Sveti stroj za proizvodnju mane (Stari zavjet, druga knjiga Mojsija, poglavlje 25; stih 40.), zapravo stroj za kultiviranje algi. Babilonci oko 1400. g. pr. Kr. razvijaju vodeni sat 'clepsidra' koji reciklira vodu, a mnogi ga smatraju prvim robotskim uređajem. Najvjerojatnije prvi humanoidni robot u zapadnoj civilizaciji nastaje oko 1495. godine, a nastaje kao rezultat izučavanja anatomije ljudskih bića. Osmišljava ga Leonardo da Vinci, a upravo taj robot utječe na buduća modeliranja udova čovjeka pokretanih užadima koja su simulirala tetive i mišiće (Nikolić, Katalinić, Rogale, Jerbić, Čubrić, 2008: 15-18).

Potrebe su vremenom rasle, a zanimanje čovjeka za tehnologiju evoluiralo u stanje gdje strojevi udovoljavaju našim potrebama, ali i više od toga, naše potrebe rastu proporcionalno s razvojem znanja o tehnologiji. Svjesni smo da naše potrebe može pratiti razvoj tehnike i tehnologije. Tako se polako čovjek odmiče od pukog stvaranja pomagala za fizički rad te se seli u sferu stvaranja umjetne inteligencije, odnosno robota koji se mogu programirano kretati i obavljati aktivnosti koje ljudski um ne umije.

3. LJEPOTA BRZINE

Početak 20. stoljeća je iznimno povijesno opterećeno razdoblje, jer naglim napretkom rada stroja od čak nekada običnog kotača, svijest običnog čovjeka se vraća duhovnosti i propitivanju samoga sebe u okvirima moći. Ako je stroj postao moćniji, neupitna je zanemarivost duhovnosti i prisutnosti nečega neopipljivog, kada opipljiva stvarnost nudi istinsko 'božanstvo' u obliku razvoja funkcionalne brzine, odnosno tehnologije. Futurizam kao avangardni pokret početkom 20. stoljeća slavi pobjedu na tradicionalnošću, pobjedu čovjeka nad samim sobom i stvaranje novog oblika suživota sa strojevima koji su pak nova bića. Ona su tu daleko fizički nadmoćnija nad stvarnim čovjekom i ona omogućuju radnoj klasi stvaranje novih ideologija. Inspirirani strojem kao uvjetom brzine razvoja civilizacije, futuristi žele takvu ideologiju približiti umjetnosti i uvode niz umjetničkih formi i pristupa koji će omogućiti čovjeku-umjetniku dostići mogućnost stroja u interpretaciji stvarnosti.

"Temelj i manifest futurizma" Fillippa Tomassa Marinettija iz 1909. godine donosi novitete u shvaćanju umjetnosti i umjetničkog stvaranja te promovira ideje o ubrzanosti i stvaranju nove estetike lijepog kao ultimativne ljepote svih razdoblja, a to je ljepota o brzini. "Objavljujemo da je sjaj svijeta obogaćen novim oblikom ljepote, ljepotom brzine" (Janson, prema Marinetti, 1997: 942-943). Kako danas promatrati "Ljepotu brzine" osim trojako: a) ljepota brzine samog stroja koji ima mogućnost dostizanja velike brzine u fizikalnim mjerenjima b): b1) ljepota brzine koju stroj omogućuje ljudskom tijelu kao pomoć u obavljanju rada bez implementacije na ljudsko tijelo i b2)

ljepota brzine koju stroj omogućuje ljudskom tijelu kao pomoć u obavljanju rada direktnim modifikacijama tijela i c) ljepota brzine razvoja svijeta koji teče proporcionalno razvoju brzine pod a) i b). Prva (a) ljepota brzine je samostalna ljepota stroja i moguće ju je povezati s razvojem autonomnosti i razvojem umjetne inteligencije u konačnosti razvoja mogućnosti samostalne operacije stroja, dok (b2) označava današnji razvoj tehnologije do te mjere da se ljudi pretvaraju u suvremene kiborge koji su spojevi ljudskog tijela, ali zbog određenih okolnosti, potrebna im je sposobnost strojeva kako bi obavljali određene životne zadatke. Ovdje se ne misli samo na ljude s nedostacima određenih funkcija, nego i na unaprijeđenje zdravih funkcija baš kako bi se doseglo ono nedostižno, a to je moć stroja. Treća brzina (c) je uvjetovana razvojem prve i druge. U kontekstu sadašnjosti, ona nikako ne zastupa ideju planskog zastarijevanja tehnoloških kompanija, nego samo prati jednolični razvoj dostupnosti ponuđene tehnologije, ali i sve ono što direktno uvjetuje nastanak takve tehnologije, jer indirektni razvoj nove tehnologije može biti uvjetovan, ali danas je tehnologija ta koja uvjetuje razvoj same sebe.

"Trkaći automobil ukrašen fantastičnim cijevima kao zmijama vatrena daha... trkaći automobil koji želi juriti preko praha koji eksplodira divniji je od kipa Pobjede iz Samotrake" (Janson, prema Marinetti, 2003: 942-943), reče manifest futurizma, a rodi se cijela ideja o slavljenju stroja nad čovjekom. Prema Paiću, to je čin radikalne destrukcije humanizma (Paić; 2008: 201).

Ukoliko promotrimo Niku sa Samotrake, ona je itekako u skladu s idejama prikaza pokretljivosti i brzine koju futurizam promovira, ako je izoliramo od konteksta vremena i mogućnosti brzine koju to vrijeme sa sobom donosi. Ona je ubrzana, u pokretu i brzini dostojnom svoga vremena; njezine tkanine i položaj krila nam odaju da je pod utjecajem nevidljive sile vjetra na pramcu broda. On je oblikuje na jedinstven način, a skulptura zarobljuje vrijeme i pokret. Janson kaže kako sve do Nike sa Samotrake nije postojala skulptura u kojoj je odnos prostora i kipa u takvoj međuovisnosti i da je ovo prvi kip na kojem je odjeća 'pokrenuta', pod utjecajem sila čiji je utjecaj realno prikazan (Janson, 2003: 162). Isto to žele futuristi, identična je iskonska ideja, samo je cilj prikazati to višeslojno, prikazati to kompleksno i u skladu s vremenom u kojem stvaraju. Kako je Nika pod utjecajem vjetra, kao na pramcu broda, određenog vrhunca razvoja tehnologije svoga doba, tako je pokret koji zanima futuriste na ulici, u automobilima i u svakodnevnici početka 20. stoljeća. I u stilu ideologije futurista, oko dvije tisuće godine nakon Nike sa Samotrake, pod utjecajem ideala brzine i kretanja tijela, Umberto Boccioni, pripadnik pokreta futurizma u Italiji,

stvara skulpturu kojoj nije fascinacija dočaravanje ljepote tijela koje se zaustavilo na trenutak i postalo je statično kao kod Nike sa Samotrake. Njegova opčinjenost je dočaravanje kretnje, gibanja tijela kroz prostor kao neovisne mase o njegovom prvotnom obliku. Sada je samo stanje mase i prostora ono što zanima umjetnika. Nije cilj dočarati na koji način se moguća tkanina ponaša u odnosu na tijelo ili kako se dijelovi tijela odnose jedan prema drugome, nego je cilj prikazati kako se kretanje svih tih elemenata zajedno ponaša u nizu kretnji prema prostoru oko sebe. Zapravo cilj je prikazati sve načine brzine koje stroj može zabilježiti, a čovjek nadasve nije sposoban.

Dakle, ideja o prikazu brzine i gibanja koje je pod utjecajem vanjskih i unutarnjih sila postoji oduvijek, samo različite okolnosti i duh vremena u kojem nastaju, utječu na način prikazivanja. Tako možemo promatrati ideju za prikazom brzine i gibanja, samo što je ona sazrijevala kroz razdoblja i društveno-tehnološke mogućnosti. Težilo se prikazati isto, samo je splet okolnosti tog vremena utjecalo na konačan rezultat. Ideja futurista jest jedinstvena, ali ona je u duhu vremena isto kao što je i ideja prikaza pobjede u pomorskoj bitki nad Antiohom Velikim 190. pr. Kr. skulpturom Nike. Skoro dva tisućljeća poslije, potrebe i očekivanja čovjeka su narasle, okupacije čovjeka su sve veće, raste uzburkanost u čovjeku i u svijetu kolonijalizma, ekonomskih problema i imperijalizma, a skulptura Umberta Boccionija sada najavljuje eskaliranje svakog pokreta u svijetu u Prvi svjetski rat, slaveći sve ono što će se dogoditi svijetu i zauvijek ga promijeniti. Društvena napetost vremena ne očituje se samo na političko-ekonomskoj sceni, nego se ona manifestira u umjetnosti, točnije u ideji futurizma.

Također, manifest kaže: "Uništiti ćemo muzeje, knjižnice, i boriti se protiv etike, feminizma i svakog utilitarnog kukavičluka (..)" (Janson, prema Marinetti, 2003: 942-943). Koliko god poticali na buntovništvo i odmak od uvriježenog shvaćanja umjetnosti, oni danas pripadaju povijesti umjetnosti, buntovništvu u umjetničkom smislu, a ne značajnoj društvenoj revoluciji, kako su oni sami htjeli. Ne samo da su dospjeli doći u muzejski prostor, nego su uspjeli zarobiti pokret, razbiti ideju statičnosti, i potaknuti, odnosno pokrenuti razvoj misli i ideja o pokretu, brzini i budućnosti. Futuristi iskreno vjeruju u pobunu, rat, antitradiciju, budućnost urbanizacije i brzinu, međutim, djela koja prikazuju pokret su fizički (samo)nepokretna. Toliko sežu u budućnost razvoja pokreta i brzine da naslućuju želju za zaustavljanjem, statičnost, prestanak svih kretnji kako bi se i najmanja kretanja promatrala kao kretanja vrijedna pažnje. Kao da najavljuju vrijeme najvećih destruktivnih gibanja, agonije i odraz najprimitivnije ideje čovjeka u povijesti, razdoblje (Prvog

svjetskog) rata (1914-1918) i suzdržanosti od bilo kakve empatije. Osim ubijanja i prisilnog uništenja ljudskosti, čovjek se otuđuje u tvornicama, u dobu napretka tehnologije i tehnike, a život se doima kao vakuum pokretne trake. Serijske brzine ljudskih robova, gotovo kiborga proizvoda koje bezlično proizvode. Međutim, budućnost odlazi u nove sfere pokreta gdje futurizam gubi značaj kao pokret budućnosti koja se sada događa, ali ostaje vjeran prikaz primarnih slika svijeta u kojem živimo sve do danas. I sutra.

Osim futurista koji se diče novotehnološkim dostignućima, pojavljuje se i iskaz Paula Virilioa koji kaže da je u estetskom smislu francuski zrakoplov Concorde ljepši od Cezanneovih Planina St. Victoire. Međutim, ni tu se ne zaustavlja ideja stroja kao ideja ideologijske mašine mase, jer pjesnik Fernando Pessoa u svojoj futurističkoj fazi sažima avangardnu ideologiju u stih: "Želim biti stroj!" (Paić, 2008; 201).

Svrstavanjem industrijskih revolucija kao prethodnike nastanka futurizma i glavne čimbenike sastavne ideologije futurističkih ideja, tako i nastanak suvremenog doba, odnosno doba suvremene mode, ukoliko vremenski slijed kronološki i linijski kontinuirano promatramo, Alexander McQueen samo stvara na temeljima povijesno uvjetovanih tehnoloških dostignuća, ali i umjetničke slobode i intuitivnosti koja ga svrstava u daleko najrelevantnijeg modnog dizajnera suvremene mode.

4. BRZINA MODE

Kako su futuristi predstavili svijet brzine, baš od trenutka u kojem se svijet pokorava novim dizajnerskim načelima i dizajnerskim metodama, tako svijet brzine dolazi i kretanje prema naprijed u smjeru mode kao vizualne semiotike tijela, nastupa i stagnira, kao da je to vrhunac koji se postiže nakon perioda razvoja mode kroz modernu modu, postmodernu modu i danas, modu suvremenosti, odnosno spoj tehnologije, dizajna i ljudskog tijela. "Pametna odjeća, kiborzi, kozmetička kirurgija uvode u suvremenu modu kao vizualnu semiotiku tijela" (Paić, 2007, 19) "Moda se mijenja, a ne razvija" (Paić, 2018; 20). Djelovanje modne moći nad ostatkom svijeta je svojevrsno odvajanje

moći tehnologije od moći čovjeka, jer moda egzistira kao neodvojivi dio samo tehnološke stvarnosti, a čovjek pod utjecajem te simulakrumske zbilje proizvodi odgovarajući životni stil. Ukoliko želimo promotriti brzinu kretanja promjene mode iz moderne, u postmodernu pa u suvremenost, važno je promotriti da " (...) slike kao ikone, zamjenjuju teatralizaciju društvenih uloga u modernoj modi i ono što je nevidljivi simptom prijelaza u novu, suvremenu paradigmu mode – znakove identiteta postmoderne kulture" (Paić, 2007; 25) Dakle, novija vremena donose novi poredak u smjeru zamjene društvenih uloga, jer uloga pojedinca je uloga i mode, apsolutno autonomna i u svrhu same sebe, bez jasnih oznaka svrhovitosti u globalnoj kulturi. Dolazi do utapanja svijeta mode u svijet opipljive stvarnosti, ali na razini vlastitog značenja i nepovezanosti, ali ne i izostave društvenih klasa, jer elita mode još uvijek postoji, koji cirkulira u beskrajnu virtualnosti i natječe se sam sa sobom. Elita mode, ona sada postaje vrtlog osobnosti, identiteta i branda kojeg zastupa. U trenutku kada moda postaje dio virtualne kulture i počne se zbivati u virtualnoj stvarnosti, upravo njezin izlazak iz mode kao društveno-socijalnog pokretača vremena označava i kraj same mode kao elementa društvene promjene (Evans, A., 2002). Suvremeni sustav mode je Baudrillardov simulakrumski sustav u doba tehno-stvarnosti, a moda se poput virusa širi u virtualnosti (Paić, 2007; 52). Kako možemo reći da McQueen stvara suvremene artefakte u performativnim i trenutačno prostorno fluidnim značajkama, a bezvremenskim idejnim rješenjima, "...tako se i moda u suvremeno doba preobražava u životni svijet tehno-kulture vizualnih tijela" (Paić, 2007; 8). Moda je tek (po)stala egzistirati; tek kao dio prenesenog kodexa vrijednosti u obliku cikličnog umnažanja svojih vrijednosti u virtualnosti i, kroz razvoj tehnologije, nekim novim, ali retro-futurističkim načelima. Moda stagnira, ali istodobno živi kao organizam. Tijelo nije statično i ne pokušava biti dinamično, ono jednostavno jest u svojoj suvremenosti. (Paić, 2007; 31-35). Međutim, danas više nije pitanje kraja povijesti u kraju mode, kao što Baudrillard pretpostavlja, nego više pitanje totalnosti mode kao što su futuristi predviđjeli. Kraj povijesti u kraju mode ne vidi na isti način i Lipovetsky koji ističe kako je vrijeme kraja povijesti nedorečeno, jer Zapad je određen modom, dok ostatak svijeta prate ostali kulturni fenomeni (Pajić, 2007, Pajić, 2007: 137-138) Iako je razvoj mode kao mode možda gotov, a obnvalja se u obliku remakea ili remixa, takva stagnacija je samo trenutačna stagnacija nas promatrača sada, jer " nijedna civilizacija (...) nije u temeljima vrijednosnog poretka imala ugrađenu ideju stalne promjene" (Paić 2007; 137 prema Lipovetsky, 1994; 15-17). Prema Paiću, suvremena moda označava prijelazno razdoblje apsolutnog kraja modernosti koje je određeno nastajanjem i nestajanjem identiteta

čovjeka, a njegov vanjski izgled (*look*) je plod same kupovne moći i prelaska u sam spektakl tijela (Paić, 2007;167). Futurizam kao pokret modernizma s početka 20. stoljeća se ponovno ostvaruje u formi suvremen mode Alexandera McQueena. Oživljavanje ideje tehnologije, od svih faza prihvatanja novog, od straha do samog suživota. Prema Paiću, takva reflektivna modernost mode u doba kraja povijesti je upravo jedan od načina diferencijacije moderne, postmoderne i suvremene mode (Paić, 2007).

5. 1999.

Jedno od zanimljivijih razdoblja u povijesti razvoja mode je definitivno 1999. godina koja je prijelomna godina pred pojavu novog stoljeća koje je definitivno stoljeće tehnologije. Ne samo prijelomna godinu u smislu vremenskog slijeda, nego upravo prijelomna jer se svijet prosječnog čovjeka počinje mijenjati, a strojevi počinju cvati. Kada je nastupilo doba kibernetizacije života 1990tih, nastupilo je i doba suvremene mode u kojoj mediji konstruiraju samu stvarnost, a moda se pretvorila u performativno-konceptualni događaj, dizajn samoga života za koji su temeljne kategorije sinkretičnost, hibridnost i eklektičnost i otvoreni događaj transgresije tijela (fetišizam, erotizam, smrt) u javnome prostoru isceniranja (Paić, 2018; 29, prema Paić, 2011a: 367-390).

Upravo te godine nastaje DVD kao najnoviji prijenosni oblik datoteka s ogromnom količinom prostora za pohranu, a u zadnjem desetljeću 20. stoljeća dolazi i do porasta uporabe Interneta i kompjutorske tehnologije. Prema Ericu Schmidtu, jednoj od glavnih osoba samog Googlea i njegovom tekstu za Project Syndicate, internacionalnu medijsku organizaciju 2015. godine, internetski pretraživač Google uvodi Google Images (Google Fotografije) 2000. godine kao odgovor na ogromnu količinu, tj. tadašnju nezapamćenu količinu pokušaja pretraživanja fotografije na kojoj je Jennifer Lopez u Versace haljini na Grammy glazbenim dodjelama nagrada. Kako sam kaže, ljudi su htjeli više od teksta. I eto, ničim drugim nego modom, izazvan je val koji je odnio svu prošlost i donio doba vizualnosti za 21. stoljeće. "Oslobođenje slike od govora i teksta

omogućava vidljivosti kulture kao novog medija slike da dođe do svojeg prava na novu teorijsku interpretaciju." (Paić, 2007, 10).

Nikako se ne smije zanemariti film Matrix koji 1999. godine uspostavlja emocionalni jaz nad stvarnošću i svrhom čovjeka. Matrix nam pokazuje stvarnost u stvarnosti metodama simulacije i negira vrijednosti koje uspostavlja čovjek nad tehnologijom danas i čovjeka predstavlja kao potlačenog pred onim što sam stvara. Tehnologija je ovladala čovjekom, a suvremeni čovjek današnjice još uvijek traži u njoj svoj spas kao da nije bio upozoren.

Alexander McQueen pod snažnim utjecajem razvoja tehnologije i straha od vrlo bliske budućnosti još 1999. godine za Givenchy radi modnu kolekciju inspiriran čovjekom i tehnologijom koju otvara laserskim spektaklom. Sve pršti od plastike, strujnih krugova i hibrida čovjeka i stroja koji su pak proizvedeni LED svjetlima u odjeći. Vjerojatno je to i jedan od načina odavanja počasti pametnoj odjeći koja jača u 21. stoljeću. Predstavljanje kolekcije završava performansom koji prikazuje plastične 'ljude' obasjane svjetlima. Ta svijetla budućnost je sadašnjost pod svjetlima plastične kirurgije i doba inteligentne tehnologije.

5.1. No. 13

Godine 1999. Alexander McQueen predstavlja proljeće-ljeto kolekciju naziva 'No.13', a kolekciju završava performansom koji otvara neka nova pitanja i nameće vlastite teorije. Industrijska proizvodnja je već aktualna i svakim danom sve više i više raste, a dizajnera upravo 'plaši' novo doba i novi oblici tehnologije i njihov utjecaj na život prosječnog čovjeka u novom, 21. stoljeću. Izjavio je kako traga za reakcijom publike te da želi vidjeti kako revija šokira (Wilson, 2015). Glamur u modi je potkraj 20. stoljeća stavljen u drugi plan, a avangardnost je bila ta koja je trebala privući pažnju publike i prodati se masama (Svendsen 2010:120-121).

5.1.1. REMIX

Događa se upravo ona stagnacija *ljepote brzine*, upravo ono što Mitchell naziva *ubrzanim mirovanjem u povijesti*, ili kako Paić dekonstruira izraz tvrdeći da ne postoji ubrzano mirovanje u povijesti, nego samo na *kraju povijesti*, a dizajner je upravo taj koji stvarajući kao umjetnik-znanstvenik-tehnolog stvara stvarnost u obliku *remixa*, bio taj *remix* u u obliku estetike miješanja i ponovne kombinacije modernih i postmodernih formi ili pak novu razinu *remixa* koju uvjetuje stvaranje digitalne slike u digitalnom prostoru uvodeći digitalne kamere 90-tih godina 20. stoljeća (Paić, 2008; 150-153).

Ubojstvo ličnosti, sučeljavanje dviju stvarnosti, oduzimanje ljudskosti i pobjeda stroja je samo blagi oblik onoga što je bila inspiracija McQueenu. Rebecca Horn, njemačka moderna umjetnica koja u svojim djelima prezentira agoniju, bol i odsutnost od svega prirodnog. Izjavljuje kako njezine instalacije/strojevi imaju ljudsku kvalitetu/vrijednost te da moraju jednom stati. Kada instalacija/stroj stane, to samo označava da je umorna te melankoličnost i nemogućnost nastavka rada je ono što privlači Rebeccu Horn. Neodvojivi dio života stroja je stati. To je bit. Stroj se mora mijenjati. Isto tako dođe kraj ljudskom životu. McQueen priznaje kako je upravo ona bila inspiracija nastanku njegove ideje za završni performans 1999. Rad koji je poslužio kao izravna inspiracija za performans bila je instalacija 'High Moon' iz 1991. godine koja se sastoji od dvije puške koje 'pucaju' crvenu boju jedna na drugu.

Alexander McQueen je vjerojatno bio pod snažnim utjecajem akcijskog slikarstva kao najpoznatijeg novonastalog načina pokreta stvaranja, jer Pollock se pojavljuje vremenski ne tako daleko i ima snažan utjecaj svojim novim pristupom slikanju. McQueen pronalazi put do adaptacije akcijskog slikarstva u okvirima *remakea* modernističkih ideja umjetničkog stvaralaštva. "Suvremena moda koristi se redizajniranim stilovima povijesti u vrtoglavom revivalu i remakeu modernizma" (Paić, 2007; 157). Sa sigurnošću možemo reći da je McQueenov dizajn haljine u performansu iz No. 13 akcijski dizajn 20. stoljeća, ukoliko je slikarstvo Pollocka akcijsko slikarstvo 20. stoljeća. Kao i kod inspiracije Pollockom i inspiracija Rebeccom Horn je prilagođena i dovedena do minimuma prepoznavanja na osobnom produktu McQueena.

5.1.2. KONTEKST

Očigledno je kako crvena boja iz oružja instalacije 'High Moon' predstavlja krv, predstavlja sve ono što čovjek uistinu jest, egzistenciju samog bića u fizičkoj dimenziji, jer ako izuzmemo krv, čovjek gubi upravo ono što ga čini samim čovjekom. Ali i samim time što je puška napunjena crvenom bojom krvi, traži simboliku. Čovjek ne postaje ništa drugo nego onaj tko uništava, poziva na rat, oblik (ne)sporazuma na najprimitivniji i najnehumaniji način. Čovjek puca jedan na drugoga. To nikada neće prestati kao što će prestati funkciniranje ove instalacije. Svaki stroj umire baš kao i ljudsko biće, ali humanije.

Ideja o tehnološkom preuzimanju ljudskog bića i hibrida koji mogu nastati, dovode McQueena na ideju o dva stroja koja prezentiraju dvije ruke, dvije nove mogućnosti stvaranja. Simbolika strojeva u funkciji ruku, baš kao u modernom djelu hrvatske književnosti Ranka Marinkovića 'Ruke'; jedna ruka je destruktivna, a jedna stvara. Tako jedan stroj uništava, ispaljuje crna boju, a jedan stroj stvara žutom bojom. Žuta izlazi i daje život. Kao što Sunce daje život planetu Zemlji.

McQueen koristi crnu kao boju propasti, boju tame po bijeloj podlozi jer tako pokazuje uklanjanje čistoće čovjeka stvaranjem strojeva i drugih samoupravljačkih neovisnih svjetova. Nakon crne, uključuje se žuta. Žuta kao boja Sunca, boja nade i uništenja crne. Ako je crna noć, onda je žuta dan. I čovjek je zapravo biće koje je neiskusno, bijelo; nevino u nepoznatom svijetu industrije, razapeto između dva svijeta, svijeta noći i svijeta tame. Svijeta zla i svijeta dobra. Svijeta ljudskosti i svijeta stroja. I svaki čovjek je zapravo splet i plod tih dvaju oprječnih termina. Ono što je bilo platno, sada je stroj. Stroj je sada čovjek. Ukazuje na probleme i stvaranje novih oblika tehnologije. Čovjek je postao platno kojem upravljaju strojevi, jer stroj može stvoriti svoj svijet. Svijet nedokučiv prosječnom čovjeku. Takav hoda u bezličnoj masi ljudi koji ništa ne znaju o njegovoj osobnosti, njegovoj strasti; ljudskosti. Egzistira i oduševljava masu bilo kakvim činom koji ne odgovara standardiziranom i jasno predviđenom životu.

U prirodi boja, žuta je nadinamičnija i kormatska boja. Crna i bijela su akromatske boje, kontrastne jedna drugoj. Crna ne reflektira svjetlo, nego apsorbira ukupno upadno svjetlo. Bijela upija i reflektira najviše svjetlosti. Tako vizualno 'upija' crnilo i žutilo boja koje je prskalo bijelu haljinu i postaje samo sastavni dio šarene plohe koja daje naslutiti da je pojedinac skup okolnih iskustava te dobra i zla, oni postaju njegov sastavni i neodvojivi dio. Zanimljivo je kako od tri osnovne boje,

Alexander McQueen bira upravo žutu te ublažava hladnoću i surovost crne i bijele žutom, a znajući da je to doba tehnološkog napretka i tehnološke ekspanzije, žuta boja je jedina boja koja ne stvara skup osnovnih boja za stvaranje slike na monitoru računala. To su crvena, zelena i plava, a odabirom isključivo žute kao jedine kromatske boje, dizajner se u potpunosti izolira i udaljava od ideje virtualnog svijeta. (Parac-Osterman 2007:3-24)

Žuta, jer mnogo puta žuta boja služi za hijerarhijsku klasifikaciju društava. Primjerice, oznake Davidove zvijezde koje nose Židovi u doba A. Hitlera. Kako su se nekada obilježavali pripadnici različitih društvenih kategorija, tako žuta boja, u ovom slučaju, obilježava i slavi svakog pojedinca koji izađe kao pobjednik, kao umjetnik i kao čovjek koji i dalje stvara vlastite svjetove u umjetnosti i dizajnu, kojeg utjecaj tehnološkog napretka nije uništio.

Na kraju pobijedi tama, tama mase, tama industrijskih robova modernizacije, svi ljudi (publika) ostanu u tami, stope se s njom, nisu ni tražili dolazak nove tame, ali ona je tu te samim time što su jednaki kao i tama, nema pobune, rebelizma; beznačajni su. Predstavljaju samo gomilu istomišljenika i poklonika svijeta u kojem žive. Međutim, i dalje se osjeti tračak nade, jer je žuta boja na bijeloj haljini fluorescentna. Fluorescentan je pojedinac. Umjetnik. Onaj koji oduševljava. Koji stvara.

5.1.3. TIJELO

Ime manekenke je Shalom Harlow. U jednom intervjuu izjavljuje kako, nakon što je stala na rotirajuću podlogu, roboti se počinju kretati, a dobiva osjećaj kako njezino prisustvo uvjetuje napadaj robota i prskanje boje. Kao da je stroj osjetio da se nalazi još nešto pored njega. Strojevi postaju sve agresivniji i Shalom Harlow gubi kontrolu nad svojim pokretima, a strojevi postaju superiorni. Nakon što su završili prskanje, odlazi i predaje se publici posrtajući. Kaže kako je iskustvo bilo poput agresivnog seksualnog iskustva. Pita se je li McQueenova ideja nastanka djela bila povezati s nastajanjem ljudskog života, jer nikada s njim nije razgovarala o trenutku koji joj se dogodio. Dizajner je htio da to bude spontano, izvorno i originalno iskustvo.

Haljina je dizajnirana u obliku slova A, negira oblik ženskog tijela te, zapravo, izgleda kao odjevni predmet kojem je njegova uloga pomaknuta i promijenjena. Odjevni predmet koji manekenka nosi izgleda kao prilagođeni oblik suknje kojeg je popularizirao Dior nakon drugog svjetskog rata. Suknja, ili pak haljina koja (s namjerom) izgleda kao najpoznatiji proslavljeni oblik suknje, ima ulogu haljine. Možemo naslutiti da dizajner želi pokazati da pomno osmišljenim negiranjem dijelova tijela, u glavi promatrača, izazvati upravo suprotnu prisutnost afirmacije. Sugeriranjem na otvorene grudi, koje su zapravo pokrivene remenom koji obično stoji na struku, odnosno mjestu na kojem bi trebale početi hlače, pojavljuje se problem (ne)prihvaćenosti, (in)tolerancije i suvremene seksualnosti te prag dopuštenosti iskazivaja seksualnosti, tj. spolnosti. S druge strane, jednako je važan dio haljine koji nedostaje. To je dio od prsa nagore. Taj je dio afirmiran i odvojen od ostatka dizajna svojom nepokrivenošću i surovošću. Ako promatramo to s kompleksnijeg gledišta, takav otvoreni dio gornjeg dijela tijela se u umjetnosti naziva bistom. Snažno stisnuti remen završava područje golog tijela i počinje bijela haljina oblika slova A koja seže sve do ispod koljena. A, kao alpha, A kao početak. A kao početno slovo abecede govornog jezika dizajnera, kao ultimativni simbol pismenosti i kulture, te kao zvuk u poeziji koji označava čuđenje. Sve je počelo slovom A. Ova revija završava 'slovom A', ali upravo zato je izazvala to poezijsko čuđenje, iznenađenje publike, započela mnoge razgovore i osvrte na najznačajnije modno djelo kraja 20. stoljeća koje spaja moderni dizajn, tehnologiju, industriju, umjetnost te simboliku. Zatvorilo je reviju, ali dalo dobrodošlicu novom dobu, dalo dobrodošlicu početku novog 21. stoljeća koje je udaljeno vrlo kratko i donosi uništenje svijeta kakvog poznajemo.

Kada je manekenka izašla na pistu, haljna je imala određenu ulogu. Njezina prvotna uloga je haljina kao jedan od odjevnih predmeta iz kolekcije. Međutim, uloga haljine se briše i ona postaje negirana u potpunosti u trenutku kada je došla u kontakt s bojom iz robot-prskalice. Ona je sada platno, podloga i pozadina svega što se događa oko nje i na njoj, iako je uključena u proces, njezina uloga je pasivna. Aktivnu ulogu imaju prskalice i manekenka koji svojim pokretima određuju položaj i ulogu haljine. U odnosu na Pollocka i slikarstvo, čin i ukidanje dizajna haljine u aktivnom smislu te riječi se dogodio u trenutku doticaja boje i haljine, a sveukupan proces je postao performans i u aktivnom smislu te riječi, umjetničko djelo se stvaralo, samo ne rukama umjetnika, nego 'novim' rukama umjetnika u kojem je ruka umjetnika stroj. Robot uzet iz automobilske industrije. Tehnologija koja raste sve više i više kao i industrija, te dehumanizacija čovjeka koja ga oblikuje, te uvjetuje destrukciju svega onoga što čovjek zapravo jest. Manekenka zajedno s

bijelom haljinom trpi. Ona je pasivan element koji se ponaša u skladu sa silama koje na nju djeluju. Rotacija te pokreti ruku izazvani nekontroliranim ponašanjem utječu na točna područja gdje će boja pasti. Ona ima pravo pobune, međutim, ostaje tu gdje je te trpi, a pojavljuje se nova problematika postave ženskog roda u modernom industrijskom društvu. Ona je preslaba kako bi se oduprijela suvremenom tehnološkom napretku tog doba. Svi pokreti robota su bili pažljivo koreografirani. Tu se McQueen vraća prirodi, životinjskom nagonu i borbi za opstanak. Doima se kao da roboti djeluju na načelu napada, promatraju plijen, koji je u ovom slučaju manekenka, kruže oko njega, a onda odjednom napadaju, počnu prskati boju i unište bjelinu, odnosno nevinu žrtvu.

Krenuvši od Nike sa Samotrake preko skulpture Umberta Boccionija, pratimo (r)evoluciju u prikazivanju gibanja i shvaćanja moći dostignuća tehnologije određenog vremena. Manekenku u performansu možemo promatrati kao punu plastiku; skulpturalni oblik koji se pokreće pod utjecajem sila vrtnje ili neke druge sile. Jasno da je vremenski i tehnički determiniran način stvaranja, ali prateći tijek zbivanja, možemo reći da je ideja ostala jednaka, ali je udahnuta ideja svjesnosti trodimenzioniranja skulpture u stvarnom vremenu. Manekenka je postala mobil. Specifičnost takve 'skulpture' je to što gledatelj ne mora obilaziti oko skulpture kako bi je cijelu sagledao. To je savršeno uravnotežena pokretljiva skulptura od plošno i linijski istaljenih masa koje se, ovisno o zračnim valovima, stavljaju u različite kontekste. Ona se sama okreće i gledatelj cijelinu sagledava dinamično. To je savršeno uravnotežena pokretljiva skulptura od plošno i linijski istaljenih masa koje se, ovisno o zračnim valovima, stavljaju u različite kontekste. Alexander Calder, moderni umjetnik, početkom 20. stoljeća stvara prvi mobil. Statičnost je prošla. Novi pokret, novo vrijeme, traži nove ideje ostvarivanja umjetničkog izražavanja. McQueen to vrlo vješto uklopljuje u završnu točku revije, tako da svi gledatelji, publika, vide cijelo djelo u trenutku nastajanja. Kako bi se vratio u koncept revije, manekenka vidno oslabljena i ošamućena, kroči na pistu i pokaže se sada kao dizajn. Kao manekenka koja nosi dizajn, neovisno o njegovom nastajanju, inspiraciji ili načinu nastajanja, važno je oduševiti. Sada je samo važno ostaviti trag. Sve skulpture su željele dočarati identičan sukob materije i zraka. Na Niki sa Samotrake je dočaran vjetar položajem dijelova tkanine, na skulpturi Umberta Boccionija je prikazom dočarano kretanje ukupnih elemenata pokreta kroz zrak, a mobil doseže novi stupanj odnosa te je pokrenut i u realnom vremenu sudjeluje u odnosu vlastite materije i zračne struje, a u slučaju performansa u obliku rotirajuće podloge i robotske snage. Skulptura je izgubila nekadašnju čvrsto utemeljenu statičnu trodimenzionalnost i sada gledatelj ne mora kružiti oko skulpture. On je taj koji postaje

statičan, a skulptura je ta koja se pokreće i pokazuje svoje dijelove promatraču. Baš kao i kretanje mode koje postaje ciklično i pogubno za čovjeka koji kruži prostorom sadašnjosti, a moda egzistira i poštuje svoju statičnost i nudi se upravo tom izgubljenom čovjeku kao proizvod. Za razliku od nepromjenljive Nike sa Samotrake, koja je svoju čar doživjela tek pod utjecajem vjetra, ali se vjetar prikazom uvijek očituje na isti način, mobil je promjenljiv, vjetar ga oblikuje uvijek istim načinom, ali konačan izgled koji poprimi uvijek je različit. Kao da mu je udahnut element života, živog bića koje se prema vlastitom nahođenju želi pokretati. Međutim, ono je determinirano radijusom pokreta koje može proizvesti u nekom vremenu, jer je, koliko god bilo u mogućnosti kretati se, ono je pozicionirano oko svog težišta.

Kod promatranja No. 13 iz 1999. moguće je reći da se tijelo, čiji je vanjski identitet sada dizajniran radom strojeva i radom dizajnera, obmanjujući provokativni iskaz koji se očituje kao namjerna i detaljna performanska ideja, dok kod Voss kolekcije i Plato's Atlantis, čitav skup provaktivnih i subverzivnih ideja o modi, biva kao sastavni dio samog predstavljanja kolekcije.

6. FASHION ABLE?

Na naslovnici Dazed magazina 1998. godine kojeg uređuje McQueen i Nick Knight dolazi Aimee Mullins, sportašica i paraolimpijka. Kako naslovnica postavlja pitanje "FASHION ABLE?", tako se otvaraju nove grane potrage za mogućnostima mode, ne samo u okvirima mode kao proizvodnje stila, odjeće ili pak spektakla, nego same osobe koja je konzument mode. Naslovno pitanje je vješto razmaknuto tijelom Mullins, koja se godinu dana kasnije pojavljuje kao dio spektakla No. 13. i obilježava početak nove ere odabira doslovnih nositelja mode u suvremeno doba. Model nema udove i nosi drvene udove. Moda je pripadala samo onima koji su imali savršeno građeno tijelo, međutim dovođenjem modela koji nema donje dijelove nogu, McQueen prihvaća modela kao vrlo bitnu značajku modne revije, mijenja se oblik stvarnosti u kojima modeli više nisu isključivo 'tijela', nego mogućnosti personaliziranja tijela, ali i branda, i dovođenja određene osobnosti u brand, što u suvremenoj modi gotovo dobiva na značaju više nego politika samog branda. Brand

postaje ono što postaju njegovi prezentatori. Koliko je zapravo moda ograničena na tijelo, na samu anatomiju tijela, baš kao naznake za otvaranje pitanja o suvremenoj modi koju možemo promatrati kao, kako Paić tvrdi, *kreativni dizajn tijela*. Međutim, osim samog uvrštavanja jednog takvog, uvjetno rečeno, kiborga na naslovnici časopisa Dazed, također se uvodi novi koncept manekenke kao sastavnog dijela prezentacije određene sfere životnog stila, kao što se događa u trenutku pisanja ovoga rada. Udaljavanje od ideje mankenke kao vješalice za odjeću nestaje i pojavljuje se zanimanje za život same osobe koja ne samo da predstavlja sebe, nego predstavlja brand kojeg reklamira. Uzajamna ideja prezentacije i spoja filozofija života manekenke i branda počinje i ne nestaje, nego se samo povećava i, danas, u 2019. ulazi u sfere branda koji je ništa drugo nego sami model. Model postaje prezentacija svog životnog stila i spektakl sam za sebe. Ako je model uopće živ. Pojavom suvremene tehnologije, neki suvremeni modeli su čak ikone simulakruma za koje ne možemo znati jesu li uopće ljudi, nego virtualne tvorevine ili pak roboti. Ponovno se događa simulacija života. Jedan od takvih primjera je Lil Miquela koja se nalazi u kampanji za Samsungov novi mobitel 2019. godine, gdje ona ponovno prezentira svoj životni stil koji uopće ne posjeduje, jer ona ne posjeduje ni život izvan simulakrumskog binarnog koda. Također, nalazi se i u kampanji za Calvin Klein s Bellom Hadid, suvremenim živim i opipljivim top-modelom, koji nije suvremeni top-model kao jedan top-model 90-tih, nego suvremeni top-model čiji život se može pratiti u simulakrumu društvenih mreža. Ponovno se događa ideja kretanja mode od određenog staleža prema nižem, samo to više nije elita u punom smislu te riječi, nego simulakrumska elita društvenih mreža koja diktira životni stil, stil i modu opipljive stvarnosti. U posljednjem desetljeću pojavljuju se novi modni fenomeni koji više ne odgovaraju sasvim nekadašnjim analizama društva. Dovoljno je reći da su se pojavile društvene mreže, a ekrani mobilnih uređaja postaju ogledala i tvorci binarnog koda koji diktira život suvremenog globalnog sela. Modeli u reviji iz 1999. godine su preteča suvremenim super-modelima i/ili simulakrumskim modelima, jer model više nije samo kameleon koji će se pretvoriti u zamisao dizajnera, nego osoba koja nudi više od samog izgleda, netko tko ima životni stil.

7. ATLANTIS KAO (R)EVOLUCIJA

Ako gradacijski promotrimo performans No. 13 iz 1999. godine, gdje već imamo naznake promjene samog tijela tehnologijom i modom, Plato's Atlantis nije ništa drugo nego završena hibridizacija ljudi koje se McQueen plaši još 1999. godine. Tek deset godina poslije, tehnologija je toliko napredovala da je čovjek postao hibridni oblik ovisan o stroju.

Stvaranje čovjeka je sveprisutno u ljudskom umjetničkom izražaju da ga možemo promatrati i kao želju za dostizanjem onog višeg, tako, još od nastanka svijeta u Bibliji i stvaranja čovjeka, preko Frankensteina do Alexandra McQueena i u konačnici umjetne inteligencije. Fascinacija ljudskim tijelom je ono što modu može učiniti suvremenom, odnosno to i jest moda današnjice. Sam kraj povijesti kao dio kraja povijesti (umjetnosti), čija je sama ideja mrtva već stvaranjem sadašnje iluzije stvarnosti znanstveno-fantastičnog filma, tako umjetni život tehnologijski proizveden, ne pripada više fantastici, nego postaje umjetnički prikaz odraza sadašnjosti. (Paić, 2008; 11-12). Tako i McQueen proizvodi bića Atlantide isključivo estetsko-tehnološkim procesima u obliku simulakrumske tvorevine. Nikako nije novostvoreni umjetni život rezultat bioznanstvenoga pristupa i laboratorijski stvorenog novog oblika života, nego je upravo rezultat suvremenog doba u kojem se definicija života znatno proširuje i obuhvaća mogućnosti tehnologijskog i estetskog oblikovanja tijela (Paić, 2008; 13). Kako vidimo u modnom filmu kampanje Nicka Knighta za Plato's Atlantis, simulira se stvaranje novog života, žena se od svog izjednačenja s Iskonskim grijehom u prostorno-vremenskim razdobljima duhovnih previranja, koja vrijede neovisno o protoku vremena, pretvara, kroz vodu, kao svojevrsni oblik života koji daje život ili pak izvora života prema evolucijskim teorijama, u magično stvorenje spoja i utjelovljenja prilagodbe novim okolnostima, bile one tehnološki uvjetovane ili pak uvjetovane novim prirodnim fenomenima sadašnjice. Čitav takav proces stvaranja nove forme životnog oblika kao krajnjeg spoja tehnologije, prirode i čovjeka možemo pratiti kroz Plato's Atlantis dok se ne ugase svjetla kamere i ne nestane zauvijek u binarnom kodu simulakruma. Umjetni život, uzevši doslovno i apsolutno slobodno tumačenje, možemo promatrati kao predmet proučavanja znanstveno-umjetničke sfere, jer se on odvija u digitalnom okružju umjetno stvorene stvarnosti. Suvremena moda ukida razlike između "modnog stiliziranja života i umjetničke intervencije na tijelu" i takva mogućnost se naprosto podrazumijeva u suvremenoj kulturi spektakla (Paić, 2008; 13-14).

Ako uzmemo u obzir McQueenovu izreku u video intervjuu Nicka Knighta na SHOWstudio web-stranici o tome da je Atlantis mjesto apsolutne slobode, apsolutne imaginacije i sigurnosti koju bi nam takvo mjesto nudilo bez ikakve specifične odrednice, onda je i mjesto današnjeg interneta (društvenih mreža) naš Atlantis u kojem smo slobodni biti promijenjeni i izmijenjeni kako bismo bili istiniti u simulaciji vlastitog identiteta neovisno o nama samima u opipljivoj stvarnosti. Kako Paić kaže " U medijskoj kulturi današnjice slike generiraju smisao identiteta čovjeka. Osobni se identitet pokazuje slikom. No manipuliranje digitalnom slikom, njezina mogućnost preradbe (...) dovodi do apriorne vizualne identifikacije osobe s njezinom promjenjivom slikom" (Paić; 2008; 20).

Predstavljeni dizajn, ako ga promatramo isključivo kao dizajn odjeće, nije funkcionalan i nije primjeren za svakodnevni život srednje ili niže klase od, ionako, klase ljudi koji su prezentirani kao retrofuturističko pleme bez mogućnosti povrata i bez punog značenja riječi 'retro', nego više kao 'buduća sadašnjost' bez ikakvog truda sudjelovanja u cikličkoj ideji same mode. Ako uzmemo u obzir ideju dizajna tijela kao idejnog dizajna mode, proučavajući ovaj modni događaj, dolazimo do punog značenja te riječi, jer ako su to likovi koji su hibridizacijom dosegili pripadnost grupi, tada niječemo postajanje predstavljenih zaobljenih cipela i promatramo ih kao dijelove samog tijela koji su se adaptirali i modificirali. Slično kao i evolucijska teorija, samo postignuta namjernim dizajnom radi efekta šoka u doba medijske zastupljenosti. Dakako, ako je suvremena moda kreativni dizajn tijela, nije li ovo savršen primjer dizajna tijela? Fetišistički objekt, poput te cipele, više nije materijalno ograničen, nego postaje dio tijela suvremenog čovjeka koji se prilagodio prirodnim promjenama i razvoju tehnologije.

Umjetno generiranje života kod Alexandera McQueena u Plato's Atlantis ne promatramo kao današnje umjetno generiranje života koje postoji na internetu gdje se javljaju umjetne inteligencije i roboti koji su svojevrсни životni stilovi i egzistiraju u binarnom kodu interneta i imaju svoju publiku, poput kompjuterski generiranih modela s Instagrama koji su danas i modeli modnih kuća, nego ga moramo promatrati kao simulaciju, odnosno kao predgovor današnjem svijetu mode i generiranja tijela putevima tehnologije ili kirurškim zahvatima.

7.1. NEW LOOK

Zašto ovo nije novi 'New Look', kako Ted Polhemus zove nove trendove koji se javljaju nakon revolucije koju donosi Diorov New Look iz 1947. godine? Vjerojatno vrlo dobro pitanje koje potrebno postaviti za jednu reviju koja je revolucionarna jednako, u određenim kontekstima, kao i New Look iz 1947. samo u različitim okolnostima tadašnje kolektivne svijesti o modi. Unutar svijeta mode promatramo New Look iz 1947. kao revolucionarni dizajnerski oblik, a Plato's Atlantis promatramo kao suvremeno medijsko djelo gdje se isprepliću utjecaji suvremenosti, ali i autonomnosti. Ako je Plato's Atlantis samo jedna u nizu suvremenih modnih revija, nije istina da ona ne egzistira kao i samostalno djelo u području izvan modnog konteksta kao vizualizacija ideja, odnosno pretvorba ideje u sliku, odnosno kao umjetničko djelo koje se služi audio-vizualnim metodama prezentacije. Naravno, danas promatrajući performans, mi vidimo snimljeni dio performansa, iako se on odvija u gotovoj korelaciji s filmom, bez obzira što se odvijala u opipljivoj stvarnosti. Scenografija je zapravo kao filmski set spreman za borbu autonomnih robota i modificiranih ljudi. Objasnjenje naprosto nije toliko komplicirano. Objasniti vrlo lako možemo usporedbom u kojoj elita jest moda, a moda jest za elitu. Ako je ovo moda, odnosno ako modna kolekcija pripada kontekstu mode u sadašnjosti, bez obzira na mogući anti-modni podkontekst u samoj ideji, ona je perfektno ostvarila svoj cilj i ona sada egzistira baš tamo gdje i treba. Lebdi u simulakrumu i u spotu Lady Gage.

Plato's Atlantis je modni performans za proljeće-ljeto 2010. godine gdje se modeli prikazuju gotovo kao kiborzi, nestvarna bića s elementima fantastike. Uključujući modni kontekst i modne kombinacije, ne znam kako možemo promatrati ovakav modni događaj kao isključivi modni događaj u kojem se prezentira moda. Ako smijemo reći da se predstavlja svijet koji ne postoji, zašto moda koja se predstavlja zapravo ne bi bila antimoda zamišljenog svijeta. Ukoliko se antropologija bavi proučavanjem i tradicionalnih naroda koji žive ili su živjeli u okolnostima koje ne pripadaju suvremenoj priči o civiliziranosti, zašto ovakva modna priča zapravo ne bi bila predmet proučavanja antropologa u punom kontekstu u kojem je i predstavljeno. Nitko ne kaže, u sadašnjosti i realnosti bivanja ovakve modne estetike i konteksta, da je ovo istinska modna priča svijeta Atlantide. Ovo je baš savršeni osvrt na antimodu naroda koji se prilagodio životu u vodi. Ovdje hibridizaciju oblika tijela, tj. odijevnih predmeta možemo promatrati na više načina. Promatramo kao prilagodbu u kontekst same priče o bićima koja su se prilagodila životu u vodi

i/ili možemo promatrati kao groteskni prikaz hibrida ljudi i tehnologije koja je u suvremenosti zahvatila svijet, a s neke treće strane, pak spoj jednog i drugog.

Smatram da se Plato's Atlantis nalazi točno na granici antimodnog i modnog, ali u drugačijim i pripadajućim kontekstima. Naravno da sam show pripada svijetu suvremene mode i nikako svijetu antimode, ali proučavajući ostale segmente, možemo prijmijeniti određena načela antimodnog u modni događaj. Međutim, samo načelo revolucionarnosti pripada svijetu (suvremene) mode. Revoluciju koju je izazvala ne promatramo samo jednostrano i jednosmjerno. Konkretna revolucija, u ovom slučaju, kao inovativni element modnog događaja, je prikazivanje *live-streama* modne revije preko interneta. Međutim, ono što revija izaziva je dugoročni standard kojeg treba ili ne treba nadmašiti suvremena moda svojim egzistiranjem na internetu. Kako sve subkulturalne grupe zasnivaju se na načelima pobune, ovo je upravo jedna takva grupa hibrida pobunjenika koji su odlučili živjeti zauvijek u simulakrumu.

To je moguće i folklorno odijelo vodenih hibridnih bića, ali nikako ga ne možemo promatrati kao antimodno djelo. Zanimljivo je da modni svijet danas ovisi o 2 elementa. Jedan element je samo predstavljanje i održavanje događaja kao modnog događaja i zapravo sve što se predstavi u kontekstu mode pripada samoj modi, iako priča o predstavljenim predmetima može biti antimodna, što ne znači da odjevni predmeti pripadaju antimodi. Naravno, drugi element je element *showkulture*. Tu naravno pripada simulakrumsko određenje modne revije, ali i element konteksta, priče i svega onoga što samu odjeću čini potpunom.

Ukoliko već promatramo ovu kolekciju kao vrlo kratko-živuće pleme vodenih hibrida, trebamo se osvrnuti na ideju da je to zasebna društvena grupa koja se identificirala svojim odijevanjem i zauvijek nestala. Prema Tedu Polhemusu, antimoda određene društvene grupe postoji i govori o tome tko/što ta grupa jest bez obzira na dugovječnost ili veličinu te grupe. Naravno da ovakvo područje promatranja modne revije ne pripada antropološkim pristupima, ali uzevši u obzir McQueenovu ideju, i pritom je sagledavajući u svjetlu u kakvom se i predstavlja, ova modna revija i može biti hibridizirana skupina čovjeka i tehnološkog napretka u doba klimatskih promjena.

Društvena skupina kojoj pripada ovakva odjeća i koja se može identificirati ovakvom vrstom odjeće je, već prethodno predodređeno, isključivo svjetska elita, ali identifikacija s ovakvom vrstom odjeće zapravo uopće ne postoji i ona je poprimila kostimografski oblik za fashion show koji se održao i ostao dovoljan sam sebi. Pogotovo nailazimo na probleme prilikom izdvajanja

pojedinih elemenata 'kostima', jer se njihova priča sasvim ruši ukoliko izađu sa scene kao pojedinačni predmeti.

Ovo nije ni optimističan stav o budućnost, niti predstavlja pesimizam, nego je dizajnerova pomirdba sa stvarnošću suvremenosti čiji strah se prezentira u No.13 iz 1999. godine. Nije distopijska budućnost, niti je utopija, nego čisti subjektivni stav o sadašnjosti. Iako je takva sadašnjost bila istinska sadašnjost prije deset godina, ona nije nestala, nego se efekt utjecaja tehnološkog napretka pojačao i manifestirao u novom dizajnu uporabnih i/ili odijevnih predmeta.

7.2. MOĆ KOMERCIJALIZACIJE

Događaj iz 2009. godine je prvi uživo prenošeni modni događaj takve vrste na svijetu. Prema Nicku Knightu, suradniku Alexandera McQueena, srušen je internetski prijenos, jer je toliko ljudi htjelo doći vidjeti modni događaj iz 'prvog reda' udobnosti svojih domova da su uspjeli poljuljati stabilnost prijenosa, odnosno direktne simulacije mode. Pretpostavlja se da je nekoliko milijuna ljudi htjelo gledati prijenos, jer je Lady Gaga na vrhuncu svoje popularnosti i objavljuje na svom profilu na Twitteru da će na reviji biti predstavljen njezin novi *single*, gdje je u tadašnjem trenutku imala 6 milijuna pratitelja. Kaos i pobuna koja se stvara od tog trenutka više nikada neće biti isti kako za *celebrity* scenu, tako i za modnu scenu, jer danas, uživo prijenos modne revije je čisti sastavni dio modne revije. On je ukorijenjen u samo značenje modne revije koja ima publiku u virtualnosti baš u trenutku događanja. Element komercijalizacije postoji kada u pozadini počne svirati najnoviji *single* Lady Gage zvan *Bad Romance*. Futuristi se iznimno pobunjuju protiv glazbe i ljudskog glasa koji ne može prezentirati strojeve i buku u radionicama i treba izraziti muzikalnu dušu gomila, velikih industrijskih radionica (...) u glorifikaciji stroja i pobjedničkom trijumfu elektriciteta (Matica Hrvatska, prema A. G. Matoš). Međutim, zašto Lady Gaga ne bi bila upravo ta glorifikacija stroja kao spoj modificiranog ljudskog glasa i elektronske glazbe? Ovakvu komercijalizaciju ne možemo promatrati kao dio kulture koja ne pripada kulturnoj vrijednosti ili kao da joj je vrijednost umanjena, nego isključivo kao prostor širenja mode u masu, bez izuzimanja

neelitističke vrijednosti jednog modnog performansa, nego kao oplemenjivanje i sinergiju medija, i audiovizualnog kao zamjenu za tekstualno i govorno koje postaje zamorno za svijet ubrzanih strojeva. Kao što Žarko Paić tvrdi da je oslobođenje slike od govora i teksta omogućilo vidljivosti kulture kao novog medija slike da dođe do svojeg prava na novu teorijsku interpretaciju (Paić, 2007, 10), tako se ostavlja dovoljno mjesta za shvaćanje performativnih elemenata u ospegu značenja novih kulturnih uvjeta, tj. tehno-stvarnosti.

8. (ŽENSKO) TIJELO

"Danas, pak, (...) osobito mladi umjetnici nastoje prikazati mutacije tijela. (...) I cyberpunk umanjuje važnost tijela, (...) jer oživljava stari san modernosti da oslobodi čovjeka od aveti smrti, ističući tijelo pomoću strojeva. To znači da se i ljudsko uvlači u biće stroja i da se u cyber tijelu ipak postupno stapaju ljudsko i umjetno" (Codeluppi, 2006: 122). Ako McQueen predstavlja cyber, tada se ruši načini na koje cyber prikazuje tijelo i stroj. Moramo odbaciti McQueenovu ideju stroja i čovjeka kao dio cyber pokreta, jer to ruši sva načela odnosa stroja i tijela koje se McQueen trudi prikazati. McQueena možemo nazvati anti-cyber-punkcyber umjetnikom i svrstati njegove performanse u anti-cyber, ali definitivni cyberpunk, samo je gotovo kritično promatrati to iz kuta gdje je stroj dio tijela, jer performans služi kao prikaz odnosa tijela i stroja, ali međusobno se nadopunjuju i međusobno koegzistiraju kao organizam, ali ljudsko tijelo je podređeno, tehnologija je gotovo kao parazit koji je još uvijek u fazi napada, međutim, tijelo se odlučuje braniti, nego je nemoćno pored autonomnog stroja. Situacija se bitno mijenja 2009. godine gdje su strojevi tu jednako kao i 1999. godine, samo je pristup odnosu tijela i stroja sasvim drugačiji. Sada je tijelo prilagođeno novoj stvarnosti, novim načelima biološke predodređenosti za suživot sa strojem i više nije u situaciji u kojoj stroj vreba, sada je stroj dio stvarne stvarnosti koji služi kao objekt za stvaranje nove stvarnosti u ciklusu simulakruma, odnosno stvaranje nove virtualne stvarnosti, jer " (...) najnovije doba medijske zbilje globalnog svijeta oblikovano je slikom generiranom s pomoću inteligentnih strojeva" (Paić, 2007; 31).

Trebali bismo se dotaknuti i analize ženskog tijela kao predmeta i objekta koji je tu kako bi muškarac pokazao svoju moć, ali ta moć muškarca sada prelazi u moć stroja nad ženom. Nad plodnošću i onim tijelom koje može donijeti život, dakle stroj je tu kao prijetnja čovječanstvu u iznimnom slučaju podijele tijela na muško i žensko. Fetiš kao sastavni dio proučavanja ženskog tijela ne dotiče se toliko, jer ženstvenost nije prikazana, sada je žena novo biće koje je rezervirano za borbu u novim medijima. To su " osakaćena ili umjetno deformirana tijela koja su veoma često, i to ne posve slučajno, ženska tijela. Nova emancipirana žena ukazuje se kao žrtva muškarčeve želje za osvetom nad njezinim tijelom" (Codelupi, 2006: 122) Zmija kao dio simbola biblijskog učenja pojavljuje se i u kampanji za kolekciju Plato's Atlantis i žena je gotovo nevidljiva u mnoštvu zmija. Slobodno tumačenje može reći da je žena osramoćena i prekrivena grijehom, jer fetišizmom se njezino tijelo mora deformirati kako bi zadovoljilo muškarca. Takvo skidanje i golotinja ženskog tijela, neodvojivi dio mode kao prave mode u punom značenju dolazi u sukob sa svim nezapadnim stavovima i kao da slavi Zapad, slobodu i modu. "Odijevanje i ukrašavanje tijela izvan Zapada nije moda samo zato što se u takvom pristupu tijelu ne skida posljednji ovoj društvene i kulturalne pokornosti (ženskog) tijela moralnim zakonima zajednice" (Paić, 2007: 17) Naravno, jedini dio koji je 'obučen', ako ga uopće možemo promatrati kao odijevni predmet, uzevši u obzir kontekst modnog predstavljanja, sada je cipela dio tijela. Tijelo je do te mjere mutiralo da se stopalo pretvorilo u fetišistički objekt u punom smislu te riječi. Apsolutno je potrebno naglasiti seksualiziranje ljudskog tijela putem suvremenih medija čiju najavu vidimo čak 2009. godine. Također, modifikacije ljudskog tijela, kao element modnog stvaranja, Lady Gaga radi na albumu Born This Way godine umetanjem umetaka u lice. Definitivna najava površnog seksa suvremenih medija, publike i već fetišističkog ženskog tijela.

Futuristi se čak dotiču problematike ženskog tijela još početka 20. stoljeća i kritiziraju seksualizam koje žensko tijelo može ponuditi i uništiti čovjeka, a zaustaviti razvoj muškarca kao bića spremnog za razvoj. Kako bi se očuvala moć čovjeka kao biće sposobno razvoju i napretku, žena mora prestati nuditi ženstvenost, "jer će žena prijelazom na druga, neerotična polja prestati kvariti i uništavati mušku energiju kao ljubavnica i opasna igračka" (Matica Hrvatska, prema A. G. Matoš). Žena je grijeh, baš kao i u kampanji za Plato's Atlantis Alexandera McQueena. Žena je do te mjere sposobna uništiti i kvariti ljepotu brzine, koju prema futuristima, očito mogu samo muškarci dostići da će je budućnost uspjeti zamijeniti strojem. Danas, 110 godina poslije, dolazi zastrašujuća, ali prema futuristima iznimno dobra novost, a to je da je prva žena-robot ili umjetna inteligencija, ne

znam kako možemo nazvati i okarakterizirati ženski spol i/ili rod robota ukoliko nema karakteristike ženskog reproduktivnog sistema, ali onda bismo došli u sukobe s transrodnim i transseksualnim osobama, tako da prihvaćanjem ideje o ženskoj umjetnoj inteligenciji napravljenoj prema crtama lica Audrey Hepburn postaje ravnopravni član društva i otvara se put novoj inteligenciji u rangu, ako ne i izvan inteligentnih spoznaja čovjeka u suživotu s čovjekom. Ono što očekujemo danas, je ostvarenje futurističkih ideja o plodnosti stroja i kompletnim negiranjem seksualnosti i seksualne privlačnosti. Futuristi kažu: "čovjek budućnosti će svog sina stvoriti bez žene, konstruirat će ga kao stroj poznavanjem novih prirodnih zakona" (Matica Hrvatska, prema A. G. Matoš). Je li upravo i to jedan od segmenata bića iz Plato's Atlantis u kojem je čovjek, odnosno žensko tijelo, postao do te mjere prilagođen novinama u tehnologiji i mogućnosti stroja da se prilagođavanjem novim prirodnim zakonima zapravo poštuje novonastala stvarnost?

Lady Gaga u spotu za predstavljenju pjesmu na samom događaju Plato's Atlantis izlazi iz kovčega na kojem piše *monster*, odnosno čudovište, baš kako se i Mary Shelley referira na biće koje se stvara u knjizi Frankenstein. Sasvim je očigledna poveznica između ideje stvaranja nečega novog, odnosno stvaranja novog tijela kod Alexandra McQueena u Plato's Atlantis i ideji tehnologije danas koja stvara nova autonomna humanoidna bića visoke inteligencije i simulakruma koji stvara svoju stvarnost o čovjeku.

Lady Gaga dolazi 2011. godine na dodjelu glazbenih nagrada u omotu nalik jajetu sa vidljivim modifikacijama na koži koji mijenjaju, anatomske gledano, čak kostur prosječnog čovjeka. Umeci u ramenima i u licu pokazuju da je moguće biti čovjek i biti apsolutno izvan okvira standardnih shvaćanja konstitucije tijela čovjeka, što možemo vidjeti i na naslovnici albuma *Born This Way*, gdje Lady Gaga postaje jedno sa strojem i postaje hibrid brzine i ljudskosti. Kako McQueen kaže za doba u kojem sada stvara, on je sastavni dio zabavne industrije.

Uzajamno poštovanje mode i pop-kulture potvrđuje i Lady Gaga kada u spotu nosi kolekciju Plato's Atlantis i govori: "Walk Walk Fashion Baby" i odaje počast modi kao dijelu ponosa identiteta suvremenog čovjeka ili pak ženskog tijela.

9. VOSS

Jaz svijeta virtualnosti i opipljive stvarnosti najavljen je još u kolekciji Alexandera McQueena za proljeće-ljeto 2001. godine naziva 'Voss'. Naziv Voss, prema službenoj web-stranici izložbe Savage Beauty potječe od norveškog gradića Voss i trebao je slaviti prirodu. Međutim, događa se slavlje svijeta ludosti, svijeta spektakla i svijeta oštre stvarnosti.

Publika promatra samu sebe dok promatra modni događaj. Zapravo se translacija slika osobnosti i/ili osobnog ukusa pojedinca na vrijednost predstavljenog materijala. Možda je ovo blago ismijavanje koncepta publike kao elementa kapitalizma u kojem *buyer* procjenjuje kvalitetu mode u punom smislu te riječi, ali i određuje njezinu moć u doba kolektivnog nametanja ukusa. Zapravo, promatrajući svoj odraz, moguće je vidjeti sebe kao osobu koja je ujedno i odgovorna za ono što se predstavlja. Sudjelovanje u reviji više nije puko promatranje, nego je to sada istinska odgovornost. Jednako kao i promatranje vlastita odraza u prozorima izloga u svakodnevnom životu dok kupujemo po *supermarketu životnih stilova* (Polhemus, 1994; 1996). Kupac više nije elita, nego kupac postaje svatko. Moda je izbrisala granice elitističkog i dostupna je svima putem ekrana, zrcala i ogledala i virtualne stvarnosti baš kao kroz prozirno staklo nedodirljivosti. S druge strane, ako je to deformirana stvarnost, možda je upravo takav koncept problematiziranje idejnog vizualnog rješenja u formi augmentirane stvarnosti ili pak hologramskih projekcija. Zapravo, ono virtualno postaje dio 'opipljivog', a stvarnost postaje isključivo medij koji se promatra vizualno. Stvarnost je sada spoj dvije stvarnosti, jedne stvarnosti i realnosti simulakruma, a druge stvarnosti koja je uistinu opipljiva i zajedno putem medijskih kultura oblikuju kolektivnu stvarnost.

Gradnja identiteta ogledanjem samoga sebe i gradnjom sebe konstantnom analizom vanjskog izgleda naglašava se upravo pregradom svijeta publike, odnosno opipljive stvarnosti koja je ogledalo za manekenku, a prozirno staklo za promatrača. Manekenka nije ta koja ne bi htjela izaći van, nego se zadržava u prostorima vlastite stvarnosti, jer i ne poznaje vanjski sud izvan ogledala. Tako se i čovjek koncentrira na gradnju sebe u svijetu tehnologije, a da nije ni svjestan načina na koje se moć tehnologije može manifestirati u širem smislu i linearnoj budućnosti. Zapravo, blještavilo simulakrumskih slika je umjetna slika nas uništenih i ovisnih o stroju spremnih za analizu i osudu anonimnog svijeta (opipljive) stvarnosti, ali ego ne dopušta ništa drugo osim svijeta ugodne za promatrača, jer bi tako izašao iz svijeta sigurnosti koju čini ekran.

Nemoguće je izostaviti odraz čovjeka koji se prezentirao u kolekciji Voss bez osvrta na kulturu selfieja koja je definitivno zauzela suvremenu modu i pretvorila egoističke ideje u stvarnost gdje je ideja autoportreta toliko zastupljena i nije ograničena klasom. Suvremeni čovjek ima mogućnost slikanja autoportreta i digitalnog uređivanja i javnih objavljivanja autoportreta bez ikakve prepreke. Tako Kim Kardashian West, internetska i simulakrumska senzacija objavljuje vizualnu knjigu SELFISH koja se sastoji od nekoliko stotina njezinih selfieja ili autoportreta. Toliko je egocentrizam, želja za autonomnošću izražena i želja za personaliziranom stvarnošću koju diktiraju mediji da je potrebno umetati sebe u stvarnost što više kako čovjek ne bi iščezao u mrtvilo tehnologije i mode koja je spektakl dostupan svima.

I što ćemo pronaći kao odjavni trenutak Voss kolekcije, nego razbijanje stakala i suočavanje s realnošću koja nam pokazuje proces mutacije kroz ovisnost o tehnologiji. Ovo rušenje okvira kutije, je zapravo mračna stvarnost, u stilu *'out of the box'*, ali je zapravo gledanje unutar kutije u kojoj smo do te mjere ovisni o tehnologiji i vlastitim životnim stilom, da ne postoji način pomaka izvan nove stvarnosti koju smo stvorili. Jer publika je još uvijek suočena promatranjem kroz staklo, baš kao i promatranje današnjeg svijeta kroz ekrane, a svijet koji se promatra je svijet ništavila egomanijašta i prikaz životnog stila oko samoga sebe u samoj ovisnosti o stroju. Kako manekenke žele izaći van okvira i biti dio vanjskog svijeta, tako i suvremena tehnologija trudi se stvoriti elemente virtualnosti u segmentu opipljive stvarnosti, stvaranjem virtualne stvarnosti, ali doslovne virtualne stvarnosti koja se stvara VR naočalama ili pak stvaranjem augmentirane stvarnosti i/ili stvaranjem hologramskih projekcija.

10. STVARANJE SIMULAKRUMSKE ZBILJE

Kako bismo ušli u ideju stvaranja simulakrumske ideje zbilje u performansima Alexandera McQueena, potrebno je uzeti u obzir čitavu kompleksnu strukturu stvaranja i prezentacije, jer analiziranjem pojedinih obrazaca bez uključenja scenografije nema posebnog smisla, jer kontekst same poruke je prostorno-događajni ciklus koji traje određeni period sve dok ne bude zabilježen u

simulakrumskom određenju, odseli se u binarni kod i bude pušten u autonomnost kao i bilo koji čin suvremenosti.

Promatrajući scenografije Plato's Atlantis i No. 13 prema industrijskom simulakru Jeana Baudrillarda, roboti koji su uključeni u sam proces performansa su dio stvorene replike stvarnog objekta bez patvorevine. Razvojem tehnologije, stvorena je mogućnost egzistencije dva ili bezbroj istih proizvoda i tako se briše ljestvica originalnosti i imitacije, a svaki sljedeći proizvod postaje simulakr onog drugog (Kalanj 2013; 104 – 105, prema Baudrillard; 1972). Performans No. 13 dovodi strojeve iz automobilske industrije i postavlja ih u odnose sa ljudskim tijelom, ali što je najbitnije, stavlja ga u sukob s originalnim proizvodom. Oni, iako produkti istovrsni, stvaraju sasvim autohton proizvod jedinstven i neponovljiv. U ovom slučaju ovo nikako ne smije promatrati kao nadtvorevinom i poništenjem simulakrumskog poretka imitacije, nego kao pobjedu upravo takvih simulakrumskih ostvarenja nad rukom čovjeka. Dakle nova preslika, oponašaj nas samih u službi proizvodnje djela koje je ponovno simulakrumska stvarnost i/ili muzejsko simulakrumsko određenje, jer je izašlo iz okvira svoje stvarnosti. Ponovljeni događaj, barem scenografski, događa se 2009. godine u performansu Plato's Atlantis gdje ponovno dva robota vrebaju ljudsko tijelo, ali ne na način kao 1999., nego su sada u službi prijenosa same simulakrumske zbilje i sada se ne bore s tijelom, nego postaju dio opipljive stvarnosti koja postaje samo služba njima samima koji su u funkciji medija koji prenose tu stvarnu stvarnost u simulakrumsko područje zbilje.

Stvara se čista reprodukcija stvarnosti, tj. "futuristički tobožnji verizam je tek slikanje optičkih iluzija, vraćanje u barbarska prehistorijska vremena plastične najprimitivnije reprodukcije" (Matica Hrvatska, prema A. G. Matoš) gdje konj više nema 4 noge, nego svu količinu nogu koju taj pokret sadrži, jer gubljenjem materije stvara se pokret, a prikazati se može isključivo prikazivanjem svih sastavnica materije u trenutku, zapravo prikaz optičke iluzije. Ako su futuristi prikazivali najvjerniju prezentaciju stvarnosti, nije li to zapravo simulakrum o kojem govori Jean Baudrillard? Nije li zapravo upravo to ta istina kojoj teži čovjek i stroj u koegzistenciji ništavila i dvostruke istine? Jedne istine o predodžbi u virtualnom svijetu, a drugoj istini o opipljivoj stvarnosti nas samih. Tako i konj nije četveronožno biće, nego je konstantna brzina ta koja ga čini materijom punom plaha koje se gibaju kroz neku novu stvarnost koju treba zabilježiti. Tako čovjek i tijelo, te moda, odnosno životni stil suvremenog svijeta, nije samo opipljiva stvarnost, nego

transcendentalna materija koja boravi i giba se u simulakrumu bez predodžbe o laži i/ili istini koja je izvan simulakrumskih određenja.

Čini se kako gradacijski i postupno, tijekom više od 10 godina scenografija u Alexanderovom stvaralaštvu dolazi vrhunac u spoju scenografije i modnog svijeta. I dolazimo do prvog filma. Ne filma kao filma, nego filma kao dijela zabilježavanja modne povijesti u obliku binarnog koda. Dolazimo do stvaranja modnog filma 2009. godine kao vrhunac idejnih rješenja za scenografiju koja se odvija unazad već preko desetljeća. Film se ne stvara kao modna reklama u punom smislu te riječi ili kao video koji će se prenositi u reklamnom prostoru, nego isključivo kao film u filmu, kao kod Shakespearea drama u drami, gdje jedan film koji je istinska trodimenzionalna opipljiva stvarnost odvija se tamo, na mjestu događaja gdje publika postaje dio scenografije pomoću ekrana iza scene gdje se odvija revija. Sudjelovanje publike u reviji promatramo na dva načina: indirektno tako što je sama publika događaja koji i ne postoji bez publike, dok s druge strane, još sudjeluje i publika koja je dio događaja, ali ne i dio scenografije, barem u punom smislu te riječi, jer sudjeluje u reviji kao virtualna publika čije prisutnosti nije ni svjestan apsolutno nitko.

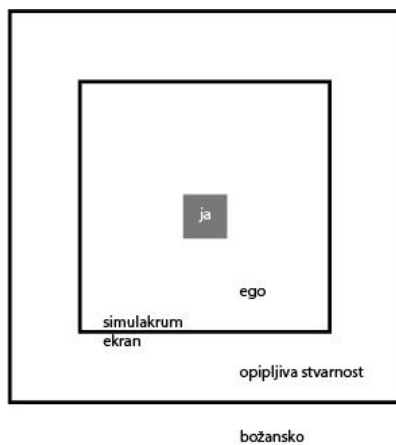
Publika u slučaju No. 13 je zapravo publika koja gleda uživo performans, međutim, publika u simulakrumskom određenju je svatko tko danas upali snimljeni događaj i pogleda ga. Razlika između te dvije publike danas, odnosno u tom slučaju, se obrisala, jer publiku koja je gledala događaj sada promatramo kao dijelove performansa, a ne kao stvarni svijet performativne umjetnosti, jer je simulakrumska slika samog događaja pobijedila nad samom istinom događaja.

Situacija u Plato's Atlantis je potpuno drugačija, jer je uključen element same imitacije stvarnosti već na pravom događaju, a po prvi put u povijesti, publika je bila podijeljena na razine same stvarnosti: 1) publika na samom događaju, odnosno publika koja promatra događaj u opipljivoj stvarnosti, 2) sama preslika, odnosno simulakrumska zbilja publike na videoekranu i 3) publika koja događaj promatra preko interneta na prvom prijenosu uživo u povijesti čovječanstva. Publika koja se nalazi na ekranu kao preslika je sada dio scenografije kao i publika koja promatra događaj u opipljivoj stvarnosti samog događaja, ali na ljestvici simulacije, veću vrijednost će imati publika s videozida, jer je ona već dvojnike stvarnosti. Problem hiperrealnog kao pojmu vrhunca stvarnosti, jer predstavlja sebe cijelu u simulaciji pronalazimo upravo u kadrovima snimljenim kamerama iz performansa. Onu su u cijelosti i u potpunosti simulacija stvarnosti u simulaciji stvarnosti u

simulakrumskoj zbilji (Kalanj, 2013, 132, prema Buadrillard, 1976) To se ne odnosi samo na publiku, nego u Plato's Atlantis, ista pravila vrijede i za modele koji su snimani istim kamerama.

Obavezno i ni pod kojim okolnostima ne treba zamijeniti kamere koje prenose stvarnost u svrhu implementacije simulakrumskih zbilja u opipljivu stvarnost kao dio performansa i kamere koje snimaju događaj za prijenos događaja uživo ili sada već, u obliku formata snimljenog materijala. Kamere koje snimaju događaj za live prijenos imaju istu ulogu kao i kamere u performansu No. 13. Njihova je funkcija jednoznačna. Problem hiperrealnog kao pojma vrhunca stvarnosti, jer predstavlja sebe cijelog u simulaciji pronalazimo upravo u kadrovima snimljenim kamerama robota iz performansa. Oni su u cijelosti i u potpunosti simulacija stvarnosti u simulaciji stvarnosti u simulakrumskoj zbilji.

Izmjene uloga u procesu publike i simulakrumske zbilje u kolekciji 'Voss' je vrlo kompleksa i najlakše se može pomoću grafičkog prikaza (Slika 1.) koji služi kao polazišna točka za analizu.



Slika 1. Voss graf

Kod Voss kolekcije nemamo kamere koje direktno prenose simulakrumsku stvarnost u stvarnost opipljive stvarnosti kao kod Plato's Atlantis, nego scenografski se postavljaju ogledala s one strane performansa koji prezentira, a ona strana performansa koja promatra, tj. publika, smještena je sa suprotne strane ogledala i njihova strana ogledala je prozirno staklo i oni kroz njega gledaju prezentaciju proizvoda. Komunikacija publike i kolekcije je ostvarena ponovno idejom promatrač-izlagač ili pak " (...) nekom vrstom jednosmjerne, trenutne struje, a da bi se komunikacija odvijala

dobro, sve se treba odvijati brzo (...) potvrđujući da sva ta komunikacija u osnovi nije drugo doli prisilni scenarij, neprekidna fikcija koja nas osigurava od praznine (...) " (Kalanj, 2013; 199, prema Baudrillard; 1990).

Možemo povezati same postavke kamere u performansu No. 13 i u Voss kolekciji. Trebali bismo pomnije promotriti snimljeni događaj Voss kolekcij, jer iako kamera snima snima unutar prostora okruženih ogledalom, tj. na mjestu publike, ipak snima translaticiranu ideju odraza stvarnosti koji uopće ne dotiču sferu simulakrumske zbilje kao kamere u performansima No. 13 i Plato's Atlantis, jer "Slika nije zanimljiva po svojoj ulozi (...) zrcala, nego kada počne kontaminirati stvarno i modelizirati ga " (Kalanj, 2013). Ogledalo čisto prezentira stvarnost, ali još uvijek nije stvarnost, ali jest odraz stvarnosti u kontekstu stvarnog i simulakrumske u širem određenju pojma. Kada kamera ode iza zrcala i snima kroz prozirno staklo, ona istinski snima ono što možemo vidjeti u opipljivoj stvarnosti, ali ipak kroz prozirnost stakla, dakle, dolazi do filtracije stvarnosti, baš kao i filtracije stvarnosti kada je promatramo kroz ekrane mobilnih uređaja i ostalih naprava. Zanimljivo je napomenuti da publika može vidjeti prezentaciju i modele, ali modeli ne mogu vidjeti publiku, jer u odrazima u ogledalu vide samo sebe. Baš kao i u današnje doba društvenih mreža, gdje samo na primjeru jednog *selfieja* možemo protumačiti kako se odvija proces odraza i anonimnosti publike. Prilikom fotografiranja digitalnog autoportreta, sami sebe gledamo pomoću kamere fotoaparata u ekranu mobitela (gotovo identično iskustvo kao i gledanje u ogledalo, samo s mogućnošću zabilježavanja (vizualnog) trenutka. Nakon što se fotografirali, slijedi postavljanje fotografije na društvene mreže, odnosno u područje konstantne simulakrumske zbilje, koja može proći određenu filtraciju ili ne, ovisno o preferencijama i prepuštamo se anonimnoj publici na promatranje, osudu. Anonimnost publike u Voss-u je baš kao anonimnost današnje publike javnog bivanja na internetu i na društvenim mrežama.

11. KIBORG

Donna Haraway kaže kako nikada nismo bili humani, jer čovjek je samo projekt u okvirima tehnologijskih promjena okoline. Vizualna komunikacija i problematika digitalne slike sada odlazi u razine humanosti, jer se više ne pronalazi poveznica u onom ljudskom i digitalnom, nego isključivo (r)evolucionarni odmak čovjeka u prihvaćanju tehnostvarnosti (Paić, 2008; 33-34).

Govoreći o spoju tehnologije i tijela, važno je naglasiti kako cyber-punk, kao doslovan i direktan prikaz problematike slabosti ljudskog tijela nad tehnološkim zvijerima, nije proučavan na takav način kao dio modernističkih uvjerenja kakva on zastupa, nego se Alexander McQueen prikazuje kao umjetnik koji nadjačava ideju cyberpunka i više nalikuje cyberu i punku, u odvojenim značenjima, nego cyberpunku u cjelini. On pristupa suvremenim metodama i predstavlja tijelo ne kao slabo, nego kao svjesno stvarnosti. Kada roboti napadaju ljudsko tijelo, kao u performansu iz 1999., nema pobjede strojeva u konačnici, nego se dogodio spoj dizajna mode i tehnološkog nparetka. Dakle, McQueen je svjestan nove stvarnosti i on se plaši takve nove stvarnosti, ali tijelo neće biti prikazano kao u cyber-punku, nego će biti tehnološka pobuna protiv cyber-svijeta, baš kao i jačina ideologija punka sa sredine 20. stoljeća. Dakle, ponovno čovjek pobjeđuje stroj na intelektualnoj razini. Tu dolazi do propitivanja svijeta stvarnosti, simulakruma i umjetne inteligencije.

Danas su se obrisale apsolutne sve sfere prepreka između stroja i čovjeka i kao sjedinjenje ta dva naizgled oprječna pojma dolazimo do suvremenih kiborga. Čovjek se nalazi pred izazovima suvremenih kiborga, jer su oni postali stvarnost. Prema Haraway, kiborg je označio jedinstveno brisanje svih razlika između Boga i čovjeka, prirode i kulture te muškog i ženskog, gdje ponovno dolazimo do same vrijednosti čovjeka u sustavu muško-žensko (Haraway, 1999). Dakle, modifikacija tijela koja nas stavlja u položaje prilagodbe tehnologijskim načelima suvremenosti. Iako je značenje riječi kiborg ostalo negdje u zapadnom svijetu i pop-kulturi kraja 90-tih godine 20. stoljeća u filmovima poput Blade Runnera, Aliena, Terminatora, RoboCopa i označava zajedništvo stroja i tijela (Tomas, 2001:39), danas se očuvala ideja kiborga koja ima nekoliko značenja. S pravom mogu nazvati današnjeg čovjeka suvremenim kiborgom u širem značenju te riječi, jer je tehnologija postala kao produžetak našeg samog bića, kao što o tome govori i Habermas i Gehlen. Međutim, tu se pojavljuje i suvremeni kiborg u užem smislu te riječi koji

ukazuje na tehnološka dostignuća koja su usko vezana za funkcionalan rad čovjekovog tijela ili nekog njegovog dijela. Jedan od takvih suvremenih kiborga je i Steven Hawking.

Kako bismo shvatili značenje riječi kiborg, nikako se u doba suvremenosti ne smijemo ograničiti na isključivu fizičku povezanost tijela i tehnologije, nego je potrebno značenje proširiti upravo onako kako se i samo značenje i inteligencija same tehnologije proširuje. Zapravo granice određenja kiborga ne možemo limitirati na fizičku promjenu tijela, jer tehnologija koja se danas nudi nadilazi fizički svijet i otvara vrata svjetovima simulacije kao nikada ranije. Problematika samog kiborga je ta što je ona dio sadašnje stvarnosti i nemoguće ju je razlučiti od onoga što je bila stvarnost čovjeka prije, a što tek poslije. Još uvijek ne treba izlaziti iz određenja kiborga kao spoja tehnologije i čovjeka, iako se pojavljuju spojevi stroja i čovjeka, ali u obratu gdje se stvara stroj koji ima karakteristike čovjeka. Isključivo ako je polazna točka promjene čovjek, kiborg postoji i danas i on je svaki čovjek koji ima pristup suvremenoj tehnologiji. Jer, ne da smo fizički vezani, ali emocionalno i naši društveni odnosi se zasnivaju putem online obrazaca. Ljudi se oblikuju putem online platformi, a neki gotovo da žive u simuliranoj stvarnosti. Osim Matrixa, koji 1999. godine upozorava na probleme tehnologije, treba se osvrnuti i na filmove poput "Avatar" Jamesa Camerona, "Ready Player One" Stevena Spielberga te "Valerian and the City of a Thousand Planets" Luca Bessona. Oni ne samo da prezentiraju virtualnu stvarnost kao zamjenu za opipljivu stvarnost, jer je čovjek uništio opipljivu stvarnost, nego posežu za novim pitanjima o životu u simuliranoj stvarnosti komercijalizacijom VR (virtual reality) naočala koje su dostupne svima. Naravno, VR naočale su podložne napretku i kiborg sadašnjosti, možda je čovjek u simuliranoj stvarnosti. Jer, suvremeno društvo je svoj život preobrazilo u *reality show* u kojem nema istinskog genija koji uspostavlja modni svijet, nego je on fluidan u potrazi za osobnim identitetom (Paić, 2007; 160).

Kažu da se stroj već humanizira, a novi razvoj tehnologije omogućit će nam i razvoj čovjeka koji je iznad samog čovjeka. Danas, 2019. prva umjetna inteligencija zvana Sophie postaje ravnopravni član društva dobivanjem državljanstva, a pitanje je koliko ćemo još godina čekati prvu plodnost jednog stroja.

Moram citirati Nietzschea, baš kao što ga Pajić (Paić, 2008; 212) citira u svojoj Vizualnoj komunikaciji, jer je uistinu savršena misao koja objedinjuje ideju kiborga i suvremene konstantne aktualnosti i svijeta simulakruma. Stoga, baš kako Nietzsche u Radnosnim znanostima kaže:

"Uistinu, mi filozofi i 'slobodni duhovi' osjećamo se preporođenim viješću da je 'stari Bog mrtav' kao u iščekivanju novog praskozorja. (...) Naše more leži tu otvoreno pred nama, možda nikada ne bijaše toliko otvorenog mora."

Je li kiborg budućnosti zapravo čovjek budućnosti?

12. ZAKLJUČAK

Analizom pravolinijskim slijedom događaja u povijesti razvoja ideje o stroju pa sve do prevslasti stroja, dolazimo do zaključka da Alexander McQueen stvara remek-djela suvremene mode koja ne samo da su specifični slučajevi određene (r)evolucije u shvaćanjima mode, nego su i komercijalizirani produkti životnog stila. Sve od futurista, ako njih uključimo u proces same masovne, ali i umjetničke evaluacije tehnologije kao nečeg što egzistira uz čovjeka, pa sve do današnjeg doba, postavlja se pitanje odnosa te same tehnologije i čovjeka u suvremeno doba. "Prijelaz u posthumno okružje novih tehnologija komunikacije iziskuje stoga pokušaj novog definiranja 'čovjeka'. Više nije antropologijsko pitanje što čovjek jest čovjek među drugim živim bićima, nego kako još uopće 'čovjek' može održati svoju 'čovječnost' ako se ne razmatra kao jedinstvo tehno-spiritualne veze s božanskim, svijetom i 'prirodom'" (Paić, 2008; 168).

Nije li impresivno kako 1909. dolazi do želje futurista za odavanjem počasti i slavljenjem tehnologije i mogućnosti stroja, 1999. stroj se utjelovljuje kao dio stvarnosti i kao dio mjere opreza, 2009. godine, on postaje točka iz koje nema mogućnosti povratka i preostaje prilagodba čovjeka na stroj, dok danas, dok pišem ovaj rad, stroj je neodvojivi dio ljudske egzistencije i postojanosti ljudskog tijela kao vrijednosnog artefakta kreacije nečeg izvanjskog, nečeg božanskog.

13. POPIS LITERATURE:

1. Paić, Žarko: Vrtoglavica u modi, Altagama, Zagreb, 2007.
2. Paić, Žarko: Vizualne komunikacije – uvod, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
3. Paić, Žarko, Purgar Krešimir: Teorija i kultura mode, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018.
4. Polhemus, Ted: Fashion and Anti-fashion, Ted Polhemus, 2011.
5. Baudrillard, Jean: Simulacija i zbilja, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013.
6. Skupina autora (katalog): Moć boja, Kako su boje osvojile svijet, Etnografski muzej, Zagreb, 2009.
7. Nikolić G., Katalinić B., Rogale D., Jerbić B., Čubrić G.: Roboti i primjena u industriji tekstila i odjeće, Zrinski, Čakovec; Zagreb, TTF, 2008.
8. <http://www.matica.hr/media/knjige/hrvatska-knjizevna-avangarda-584/pdf/antun-gustav-matos-futurizam.pdf> (1.9.2019.)
9. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (1.9.2019.)
10. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2001-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (1.9.2019.)
11. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (1.9.2019.)
12. https://www.showstudio.com/projects/platos_atlantis (1.9.2019.)
13. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1999-ready-to-wear/givenchy> (1.9.2019.)
14. https://www.youtube.com/watch?v=nK_KA9U9rqq (1.9.2019.)
15. <https://www.youtube.com/watch?v=S4oKJ8WoMil&t=1159s> (1.9.2019.)
16. <https://www.youtube.com/watch?v=CVN4WUKIzjA> (1.9.2019.)
17. <https://www.project-syndicate.org/commentary/google-european-commission-and-disruptive-technological-change-by-eric-schmidt-2015-01> (1.9.2019.)