

Módní oděv jako paradigmatický model posthumanismu: teorie a praxe*

Linda Muchová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

linda.muchova@ff.cuni.cz

Abstract:

Fashion Clothing as a Paradigmatic Model of Posthumanism: Theory and Practice

The study focuses on the theoretical articulation of the points of departure and assumptions of the so-called posthumanist turn in fashion design. In the first phase, we address the connection between fashion and modernity, which leads us to inquire about what posthumanist clothing fashion might have to say about the nature of modernity. In the ensuing discussion about the anthropology of clothing and the thinking of corporeality, we will point to a transformed understanding of the relationship between culture and nature, which questions the premises of classical, "humanistic" modernity. According to this concept, nature does not stand in opposition to culture and politics, it is not the past of the human race from which it should be emancipated. Nature as a utopia or a means of liberating humankind is placed in the same position as technology has been occupying. In the fourth, and final, section, we present an annotated sample of contemporary fashion theory, practice and creation in the narrow sense of the word. The productions of Iris van Herpen, Hussein Chalayan and Gareth Pugh vividly illustrate the posthumanist strategies in which human existence finds its realization in a close connection with the elements, technology and organic nature.

Keywords: posthumanism, fashion, anthropology of clothing, modernity, Iris van Herpen, Hussein Chalayan, Gareth Pugh

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2024.2s.117>

Jednou z oblastí, do které si termín posthumanismus našel v nedávné době cestu, je módní, v užším slova smyslu oděvní, tvorba a její estetická reflexe. Oběma zmíněným sférám se také budeme explicitně věnovat v závěreč-

* Studie vznikla s podporou programu Specifický vysokoškolský výzkum (SVV 1 *Kontinuita a dis-kontinuita ve filosofii, literatuře a umění*).

né části našeho textu. Než k nim přistoupíme, předložíme čtenáři několik exkurzů, v nichž se budeme zabývat filosofickými, antropologickými a estetickými předpoklady posthumanistického obratu v módě. Tyto výklady nemají primárně sloužit k tomu, aby rekonstruovaly přímé historické vlivy, spíše nám šlo o předložení perspektiv, z nichž lze posthumanistické módní produkci porozumět s větší adekvátností, takže se nebude jevit jako soubor výstředních experimentů. Fragmentární filosofické úvahy slouží proto především jako příklady obecnějších teoretických stanovisek, která by bylo možné podobně dobře představit i pomocí jiných filosofických koncepcí.¹

Móda, modernita, humanismus

Spojení módy a modernity se zdá čímsi samozřejmým, ačkoli etymologická příbuznost obou výrazů je v podstatě pouze nepřímá. Není proto překvapivé, že jeden z prvních teoretiků modernity (a propagátor výrazu *modernité*) Charles Baudelaire dokonce neváhal definovat moderní život a moderní umění právě prostřednictvím fenoménu módy.² I přes vzájemnou blízkost obou fenoménů je vztah módy a modernity podstatně složitější a vyznačuje se zvláštní tenzí.

Podle známých analýz Reinharta Kosellecka je modernita jako „nová doba“ (*Nova aetas, Neuzeit, New Age*) spjata s proměněnou temporální strukturou prožívání. Zatímco předmoderní společnosti jsou tradiční v tom smyslu, že minulost pro ně představuje bohatství normativních vzorů pro jednání, která v podstatě utvářejí horizont možné budoucnosti, pro moderní zkušenost toto neplatí. Svou současnost prožívá modernita totiž právě jako „nový věk“, který se nemůže smysluplně orientovat podle příkladů minulosti. Naopak, moderní přítomnost je už přicházející budoucnost, ovšem budoucnost radikální, zcela nová, nepředvídatelná podle minulých zkušeností. „Historické vědomí modernity vzniká tam, kde se řád minulého světa rozpadá, ale kde se dosud nevyjevil řád budoucnosti.“³ Propasti, která oddělila minulost od přítomnosti, odpovídá dynamické, neustále nové vyvstávání horizontu budoucího. Lidské jednání, které se už nemůže orientovat podle minulých normativních vzorů, nalézá pouze jediný imperativ, totiž otevírat svou pří-

1 Přestože většina estetiků módního posthumanismu pracuje s dekonstruktivistickými autory nebo se odvolává na myšlení Gillesse Deleuze, my se v našich výkladech inspirováme spíše filosofií Maurice Merleau-Pontyho. Činíme tak z toho důvodu, že jeho teze o „stejně látce“, z níž je vnímané i vnímající, přístupněji ilustruje pozitivní východiska „nového materialismu“ než dekonstruování fixních hranic a hierarchií.

2 Baudelaire, Ch., *Malíř moderního života*. Přel. J. Vladislav. In: *týž, Úvahy o některých současnících*. Praha, Odeon 1968, s. 587–626.

3 Tamtéž, s. 8.

tomnost příchodu (zcela jiné) budoucnosti. Z tohoto důvodu patří k moderní zkušenosti krizovost, emancipace, revolučnost a utopičnost.⁴

Jestliže je bytostně moderní prožívání přítomnosti charakterizované odloučením od určujících motivačních faktorů z minula a otevřením se vůči budoucnosti, pak lze tuto vlastnost modernity popsat rovněž jako autonomii. Moderní přítomnost si rozumí a dává zákony jen ze sebe samé. Jinou rovinnou popisu pak je, že moderní člověk chápe sebe sama jako nositele a realizátora této dějinné autonomie, tedy jako subjekt svobody. Proto jsou za klíčové události moderní doby pokládány reformace, osvícenství a Francouzská revoluce, které každá svým způsobem přispěly k uvolnění individua z vazeb minulosti, přírody a tradicionality. Proto je svobodný, autonomně (a tedy racionálně) své jednání určující subjekt niterně spjat se západním konceptem modernity jako takové. Schematicky řečeno, pokud je lidský jedinec svobodný, tedy autonomně určující své jednání, potom nemůže být v lidských dějinách podstatnější faktor než uskutečňování této svobody. Dějiny se dějí jako realizování této svobody, čímž lidstvo poznává a v plném smyslu uskutečňuje sebe sama. Proto jsou dějiny primárně dějinami lidstva, mají lineárně progresivní, racionální a emancipační charakter. Potud je klasická modernita, jak jsme ji výše načrtli, niterně spjata s moderním humanismem.

Nicméně tato „občanská modernita“ (*bourgeois modernity*), která nalézá svůj výraz v neustálém procesu technické a společenské modernizace, představuje pouze jeden aspekt. Vedle ní a zčásti i proti ní se od 19. století profiluje „estetická modernita“.⁵ Jeden z jejích prvních teoretiků, Charles Pierre Baudelaire, vychází ze stejných premis individualismu a osvícenství, aby z nich vyvodil odlišné závěry. V eseji *Malíř moderního života* Baudelaire rovněž zdůrazňuje dynamičnost moderní zkušenosti. Hrdina eseje je neustále v centru dění, „spěchá, prudký a plný činnosti“.⁶ V další formulaci už Baudelaire uvádí slovo *modernité* ve spojení s módou (*la mode*): „Hledá cosi, co snad smíme nazvat moderností; lepší slovo pro myšlenku, o níž jde, se totiž nenajde. Jde mu o to, aby z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjivosti vyprostil věčnost.“⁷ Moderní krása, spjatá s přítomnou dobou, se podle Baudelaira ukazuje jako protnutí pomíjivosti a věčnosti, které konstituují historičnost okamžiku. I zde vidíme autono-

4 Koselleck, R., Některé otázky spojené s dějinami pojmu „krize“. Přel. O. Vochoč. In: Pechar, J. (ed.), *Pojem krize v dnešním myšlení*. Praha, Filosofický ústav Československé akademie věd 1992, s. 47–57.

5 Calinescu, M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press 1987, s. 41n.

6 Baudelaire, Ch., *Malíř moderního života*, c. d., s. 597. Esej je věnován novinovému ilustrátorovi Constantinu Guysovi.

7 Tamtéž.

mii přítomnosti, která se nedefinuje jednoduše z opozice vůči překonanému minulému, nýbrž rozumí si jen sama ze sebe. V tom se Baudelairovo pochoopení modernity odlišuje od předmoderního topos *antiqui* versus *moderni*.⁸ Ovšem, jak Baudelaire dodává: „Modernost existovala pro každého starého malíře; většina krásných portrétů, které nám zůstaly z předchozích dob, je oblečena v šatech své doby.“⁹ Tomu lze porozumět jediné tak, že i staří mistři dokázali vystihnout svou dobu jako protnutí pomíjivosti a věčnosti, a to díky pozornosti vůči zdánlivým nahodilostem a detailům („každá doba má své vlastní držení těla, pohled a úsměv“).¹⁰

Pokud už moderní a staré nestojí v přímé opozici, potom je v principu každá moderní krása již starobylostí, antikvitou, a naopak každé staré umělecké dílo moderní. „Jedním slovem, aby byla kterákoli modernost hodna stát se starožitností, je třeba, abychom z ní vydobyli utajenou krásu, kterou do ní bezděky ukládá lidský život.“¹¹ Tím se objasňují oba „prvky“ krásy, o kterých mluvily první Baudelairovy uvedené formulace. Pomíjivý a věčný prvek krásy nejsou reálně odlišitelné komponenty. Díky prvku nahodilosti a prchavosti je každá lidská skutečnost pomíjivá a podrobena zániku. Ale právě tímto mnohonásobným podmíněním a spojením s konkrétními okolnostmi získává krásu, kterou do lidské skutečnosti neplánovaně ukládá historický život. Předmět, dílo se stávají krásné právě proto a právě tehdy, když pomíjejí. Z této perspektivy se stává zřejmé, proč mohl Baudelaire mluvit o pomíjivosti a věčnosti.¹²

Věčnost v Baudelairově smyslu není metafyzická mimočasovost, ale historicitá, tedy vnitřní vztah mezi jednotlivými epochami. V uvedeném příkladu starých malířů se i pozdějšímu pozorovateli může odhalit moderní krása jejich děl, protože si tito mistři dali práci se zachycením maxima zdánlivě nedůležitých, nahodilých detailů. Tato krása v širším slova smyslu vytváří spojení mezi jejich dobou a dobami jejich pozdějších recipientů. Krása je tak na

8 Srov. Habermas, J., *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*. Přel. F. Lawrence. Cambridge, Polity Press 1990, s. 9. Ke sporu „starých“ a „moderních“ viz např. Anton, H., *Modernität als Aporie und Ereignis*. In: Steffen, H. (ed.), *Aspekte der Modernität*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1965, s. 7–31.

9 Baudelaire, Ch., *Malíř moderního života*, c. d., s. 614.

10 Tamtéž, s. 614.

11 Tamtéž, s. 598.

12 Adekvátní porozumění věčnosti v těchto Baudelairových výkladech představuje notorický problém jeho komentátorů a vykladačů. Není na první pohled jasné, jakou roli má věčnost hrát, když sebepochoopení modernity klade důraz na dynamickou proměnlivost a odmítá metafyzické nadčasové koncepce. Viz Carrier, D., *Baudelaire's Philosophical Theory of Beauty*. *Nineteenth-Century French Studies*, 23, 1995, No. 3–4, s. 382–402, zejm. s. 384. Naše řešení vychází z chápání podstatně historické povahy časovosti u Baudelaira, jak ji vyložil Hans Robert Jauß. Jauß, H. R., *Literarische Tradition und Gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. In: Steffen, H. (ed.), *Aspekte der Modernität*, c. d., s. 150–185.

jednu stranu tím, co je maximálně vázáno časem (soustředění na množství dobově podmíněných detailů), a na druhé straně čímsi, co časem prochází a vytváří vnitřní vztah mezi jednotlivými dobami. Tento nadčasový (ale nikoli mimočasový) charakter krásy měl Baudelaire zřejmě na mysli, když mluvil o „věčnosti“. Aby dílo mohlo dosáhnout nadčasové krásy, musí být už vtaženo do pomíjivosti historického procesu.

Nyní se stává zřejmým, proč pro Baudelaira může móda být tím, co vysvětluje povahu moderního umění a moderního života. Sama je ztělesněním pomíjivosti, proměnlivosti a stálé novosti, na druhou stranu se vždy znovu chápe minulého, aby v něm našla to moderní. Podle známé formulace Baudelairova znalce a překladatele Waltera Benjamina je v módě vlastní bytostně historický smysl pro aktuální obsažené v minulém, podobně, jako tomu bývá ve vypjatých dějinných situacích: „Francouzská revoluce chápala sama sebe jako návrat Říma. Citovala starý Řím právě tak, jako móda cituje někdejší šaty. Móda má čich na to, co je aktuální, ať už se to skrývá kdekoliv v houštině někdejska. Jako tygr skáče do minulého.“¹³ Tento motiv, jak známo, Benjamin rozvedl ve svém pojetí dějin jako mesiánského vztahu, jímž přítomnost vykupuje minulé epochy.¹⁴

U Baudelaira vidíme jiné pojetí modernity, které můžeme nazvat „modernitou estetickou“.¹⁵ Na rozdíl od klasické „občanské modernity“ zde nenacházíme lineární pojetí času, spojené s pokrokem, utopií a emancipací. Lidské jednání ve vlastním smyslu tady nemůže být definováno v termínech sebepoznání, sebezdokonalování, angažování se v procesech ovládnutí přírody a modernizace společnosti.¹⁶ Vytrácí se tu pouto, které pojí autonomní lidský subjekt s dějinným procesem. Jestliže jsme spolu s Baudelairem nahlédli důležitost fenoménu módy pro vymezení druhé, ale stejně původní podoby modernity, stane se zřejmým, že móda nám může sloužit jako průvodce při hledání moderních obrazů světa, které již nebudou definovány antropocentrickým humanismem klasické „občanské“ modernity.

13 Benjamin, W., *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*. Přel. M. Ritter. Praha, Oikúmené 2011, s. 314. Náзорный доклад феномену citace в модѣ подávají на примере осмидесятих лет 20. столетия Harold Koda a Richard Martin viz Koda, H. – Martin, R., *The Historical Mode, Fashion and Art in the 1980s*. New York, Rizzoli International Publications 1989.

14 Ke vztahu Baudelaira a Benjamina viz více Muchová, L., *Móda jako most mezi minulostí a přítomností*. In: Kol. aut., *Súradnice estetiky, umenia a kultury IX*, [v tisku]. V jiných souvislostech též Málek, P. *Melancholie moderny: Alegorie, vypravěč, smrt*. Praha, Dauphin 2008.

15 Callinescu, M., *Five Faces of Modernity*, c. d., s. 41.

16 Místo toho se jako s paradigmatem lidské existence setkáváme v rané estetické moderně s figurami „flanéra“ a dandyho. K tomu viz Coblence, F., *Dandysmus: povinnost pochybnosti*. Přel. K. Vávrová – L. Martínek. Praha, Prostor 2003. V tomto kontextu si stále uchovává hodnotu esej roudnického rodáka Arthura Breiského „Kvintesence dandysmu“, viz Breisky, A., *Střepy zrcadel: eseje a kritiky*. Praha, Thyrus 1996, s. 128–136.

Proměny antropologie oděvu

Z předchozího je zřejmé, že u Baudelaira bychom mohli ještě setrvat a zmínit například jeho pojetí estetiky artificiální, která se orientuje vyhraněně na uměleckou krásu a nejeví příliš sympatií pro organickou přírodu,¹⁷ nebo se zamyslet nad tím, jak myslet lidský „subjekt“ odpovídající estetické modernitě, což by nás přivedlo k modelovým postavám „flanéra“ nebo dandyho. Nyní však, místo těchto analýz, které by nás vedly do jistě zajímavých končin kultury 19. století, se raději obrátíme k vlastnímu oděvu a jeho obrazu v našem myšlení.

Jak je významnými představiteli antropologie zdůrazňováno, „celá antropologie je obsažena v odívání“.¹⁸ Oděv slouží už od antiky takřka jako symbol kulturního statusu člověka. Zatímco zvířata mají od přírody těla pokrytá v dostatečné míře srstí, peřím, šupinami atp., musí si člověk svůj oděv vytvářet uměle. (A dlouho v tom bylo implicitně zahrnuto tím více, čím více „civilizovaný“ je.) Oděv je chápán jako jeden z prvních artefaktů, či jako artefakt par excellence, neboť s ním se kultura dostává doslova k našemu tělu. Určité pochopení zmíněného srovnání od přírody „oděných“ zvířat a na uměle vytvořené ošacení odkázaného člověka dalo vzniknout vlivné figuře antropologického myšlení, které chápe člověka jako deficientní, od přírody nedovybavenou bytost. Uměle vytvářený oděv doplňuje a nahrazuje chybějící srst atp., je tedy kulturním doplněním živého těla. I přes prvoplánovou přesvědčivost a velký vliv této antropologické výkladové figury tu zůstává řada nezodpovězených otázek. V prvé řadě jde o vztah těla a jeho fungování, které je mnohem komplikovanější, než aby bylo popsatelné jako pouhá deficeience, nedostatečnost či nedovybavenost.¹⁹

Aby antropologie oděvu získala adekvátnější popis toho, jak „funguje“ lidské tělo a jaký je jeho vztah k oděvu a kultuře vůbec, je třeba se obrátit k preciznějším popisům tělesnosti. Z tohoto důvodu se většina autorů a autorek, kteří píšou o antropologii oděvu, obrací k fenomenologii Maurice Merleau-Pontyho.²⁰ Podle Merleau-Pontyho žité tělo v prvé řadě není objektem ve

17 K tomu Jauß, H. R., *Kunst als Anti-Natur, Zur Ästhetischen Wende nach 1789*. In: Krauss, H. (ed.), *Folgen der Französischen Revolution*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989, s. 162–196.

18 Plessner, H., *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart, Reclam 1982, s. 157; Buytendijk, F. J. J., *Woman. A Contemporary View*. New York, Newman Press 1968, s. 335. Oba výroky přebírají od Gerarda van der Leeuwa.

19 Ke kritice této antropologické figury viz Klouda, J. – Halák, J., *Instituce jako model významu: Gehlen a Merleau-Ponty k otázce antropologie*. *Filosofický časopis*, 66, 2018, č. 6, s. 869–888.

20 Směrodatné jsou zde texty: Entwistle, J., *The Dressed Body*. In: táž – Wilson, E. (eds.), *Body Dressing*. Oxford–New York–London, Berg 2001, s. 33–59; Negrin, L., *Maurice Merleau-Ponty, The Corporeal Experience of Fashion*. In: Rocamora, A. – Smelik, A. (eds.), *Thinking Through*

světě, věci mezi ostatními věcmi, ale situací, která nás teprve otevírá vůči světu. Žité a živé tělo (ne objektivní těleso) je jako situace (tj. vztah k věcem a druhým) vždy vědomím, nikoli však vědomím „čistým“, v pozici pozorovatele, ale vědomím inkarnovaným, vtěleným a praktickým.²¹ Jako dynamická situace, skrze kterou mi je dán svět, se tělo vyznačuje specifickou prostorovostí. Tělo neexistuje jako souhrn částí umístěných vedle sebe, ale je vždy celkem: části těla „nejsou rozprostřeny jedny vedle druhých, nýbrž zahrnuty jedny v druhých... A podobně ani celé mé tělo pro mne není nashromážděním orgánů, které by byly rozmístěny v prostoru vedle sebe. Svě tělo držím v jednom nedílném vlastnictví a znám polohu každé ze svých končetin na základě *tělesného schématu*, do něhož jsou všechny zahrnuty.“²² Pojem tělesného schématu zde Merleau-Ponty zavádí jako pozitivní formuli pro celkovostní charakter žitého těla. Samotný termín má sice v psychologii už delší tradici, pro nás je ale důležitý specifický význam, který mu Merleau-Ponty dává.

Pro něj je klíčové, že se žité tělo nevyčerpává faktickým momentálním stavem, je vždy primárně možnostmi způsobů, jak se mohu jako tělesná bytost pohybovat. Tyto možnosti nejsou libovolné, ale různým způsobem vzájemně vztažené (což je dobře vidět v různých patologických případech, jako je třeba ztráta končetiny, jež vede k radikální proměně tělesného schématu). Proto může Merleau-Ponty tvrdit, že své tělo máme „nejen jako systém aktuálních poloh, ale... i jako otevřený systém nekonečna poloh, které jsou s nimi při jiných orientacích ekvivalentní“.²³ Z toho vyplývá, že tato jednotka vzájemně vztažených pohybových možností („systém ekvivalencí“) je bytostně plastická, proměnlivá: „(..) je... bezprostředně daným invariantem, na jehož základě lze různé hybné úkoly okamžitě transponovat.“²⁴ Živé tělo je celkem, který předchází všem svým částem právě jako tento otevřený systém vzájemně provázaných možností. Takto představené dynamické tělesné schéma produkuje syntézy smyslu. Vnímání totiž představuje podle Merleau-Pontyho dění, v němž jsou vnímající a vnímané v jedné ontologické rovině. Jelikož je tělesné bytí vždy vztahem ke světu, motorika vnímajícího odpovídá dynamice vyjevování vnímané věci, oba tyto pohyby jsou de facto

Fashion: A Guide to Key Theorists. New York–London, Tauris 2016, s. 115–131; Young, I.-M., *On Female Body Experience „Throwing Like a Girl“ and Other Essays*. New York, Oxford University Press 2005; Hollander, A., *Fabric of Vision, Dress and Drapery in Painting*. London–Oxford, Bloomsbury 2002.

21 Entwistle, J., *The Dressed Body*, c. d., s. 44.

22 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*. Přel. J. Čapek. Praha, Oikoyomenh 2013, s. 134 (kurziva M.-P.).

23 Tamtéž, s. 186.

24 Tamtéž.

rubem a lícem jednoho a téhož procesu. Pro Merleau-Pontyho představuje geneze perceptivního smyslu základní paradigma smyslu vůbec, v tom pro něj spočívá „primát vnímání“.

Z nastíněného je zřejmé, že naše perceptivní vědomí se nevztahuje k jevícím se věcem z odstupe, jako k objektům nějaké radikálně odlišné oblasti (na způsob karteziánské *res cogitans* versus *res extensa*). Naše *žité* tělo, právě jako tělesné schéma, má ovšem schopnost začleňovat do svého systému ekvivalenci i jiné, „nevlastní“ nástroje a věci, nakolik tyto mohou být rozšířením tělesné extenze a sloužit v syntetizování perceptivního smyslu. Markantní příklad poskytuje zkušený řidič automobilu, který je se svým vozem natolik srostlý, že dokáže koly a volantem vozu „cítit“ stav vozovky; nadto dokládá také ve slovní rovině toto inkorporování auta do svého tělesného schématu i tak, že při hledání vhodného místa pro parkování konstatuje: „Tam se nevejdu!“, nikoli: „Tam se mé auto nevejde.“ Vůz v tomto příkladu již není vnímán jako objektivní předmět přístupný vnějšímu pozorovateli, ale jako součást vlastních senzomotorických potencií.²⁵ Podle Merleau-Pontyho každá tvorba návyku, habitualizace, funguje podobným způsobem, totiž přivtělením do prereflexivního, praktického, tělesně ukotveného vědomí.²⁶

Merleau-Pontyho výklad žitého těla jako otevřeného systému ekvivalenci poskytuje soudobé antropologii oděvu podstatně propracovanější teoretickou bázi, než byla s to nabídnout figura zdánlivé přírodní deficiencie lidského těla. Habitualizované tělesné chování („gesta“) se mohou vztahovat ke světu ve vícero rovinách významu. Když se tělo omezuje na gesta nezbytná k uchování života, prostírá se kolem něj biologický svět. Tato gesta mohou být užita v přeneseném smyslu, čímž se vyjevuje nové významové jádro (např. tanec jako nový smysl hybných návyků). V případě, kdy hledaný význam není dosažitelný přirozenými prostředky těla, si tělo vytváří nástroj a rozvrhuje kolem sebe kulturní svět.²⁷ Přitom ve všech těchto úrovních funguje tělo stejným způsobem, totiž propůjčuje spontánním pohybům význam. „Nechává se prostoupit novým významem, když si přisvojilo nové významové jádro.“²⁸ Tělo zde není definované jako kulturně deficientní a pasivní, ale jako aktivně kulturotvorné.

Nejdříve se antropologii oděvu naskýtá možnost využít myšlenku inkorporování, začleňování do tělesného schématu. To ve své nejhlubší rovině znamená maximálně využít spojení oděvu a těla. Teprve na této bázi lze v plném smyslu hovořit o antropologii oděvu, kde jsou šaty skutečně „součástí“, nebo

25 Viz příklady u Merleau-Pontyho. Tamtéž, s. 186.

26 Tamtéž, s. 187.

27 Tamtéž, s. 191–192.

28 Tamtéž, s. 192.

lépe, hledaným smyslem těla.²⁹ Tímto niterným spojením s tělem se odlišuje od většiny disciplín tematizujících oděv, jako je např. kunsthistorická vývojová morfologie oděvů nebo sémiotika oděvní soustavy (*fashion system*). Merleau-Pontyho uchopení žitého těla pomocí myšlenky tělesného schématu neproměnilo jen naše běžné chápání těla, ale též naše prvoplánové porozumění oděvu samému. Podle toho, co už víme, může totiž lidské tělo jako takové být nošeno, podobně jako oděv, i když je de facto neoděné. Jednoduchá motorika těla se totiž stává výrazovým prostředkem, čímž ztrácí svou biologickou či fyzikální determinovanost.

Kunsthistorikům je dobře známa skutečnost, že v západní tradici aktové-ho malířství jsou velmi dobře rozeznatelné posuny v zobrazování nahého těla.³⁰ Jde nejmarkantněji o změny tělesných proporcí, např. plnost nebo útlost paží, délka krku vůči trupu nebo situování pasu. Tyto nápadné rozdíly nelze uspokojivě vysvětlit biologickými proměnami těla, proto Anne Hollanderová přišla s tezí, že za těmito posuny ve vyobrazování proporcí stojí historické proměny oděvu, nakolik byl inkorporován do tělesného schématu.³¹ Jinými slovy, zobrazená nahá těla přijímají tvary oděvů, které jsou navyklá nosit a v kterých je malíř navyklý je vidět.

Podobným směrem ukazují i bádání etnologů, kteří zkoumali chování těch skupin obyvatel, u nichž bylo standardní nosit minimální či prakticky žádný oděv. Přesto bylo jejich nahé tělo vždy nějakým způsobem přeznačeno (dekorace, tetování, skarifikace atp.), tedy „nošeno“ tak, aby dalo „povstávat významu“, který překračuje biologickou nutnost. Jde velmi často o nějaký detail, který rozhoduje o tom, zda se dotyčná osoba pokládá za oděnou, nebo nahou, takže pro necvičené oko pozorovatele pocházejícího z cizí kultury se dotyčné osoby jeví jako „přírodně“ nahé. I z tohoto příkladu je zřejmé, že chápát oděv primárně z jeho utilitárního významu (jako ochranu před klimatem) je krajně problematické. Odtud si můžeme osvojit náhled, že materiálnost oděvu může nabývat velmi netypických a překvapivých podob.³²

Současná antropologie oděvu sleduje Merleau-Pontyho dále v tom, že lidské tělo zahrnuje konstitutivně nejen vztah ke světu, ale též dimenzi so-

29 Tak pro Anne Hollanderovou spočívá móda ve změně tvaru („reshaping“) jednoty tvořené oděvem a tělem. O módě v plném smyslu lze tedy podle ní hovořit až od 14. století, kdy se akcelerují proměny siluety těla pomocí vycpávek nebo naopak šňěrování. Hollander, A., *Fashion in Nudity*. *The Georgia Review*, 30, 1976, No. 3, s. 642–702; s. 649.

30 Clark, K., *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton, Princeton University Press 1956.

31 Hollander, A., *Fabric of Vision, Dress and Drapery in Painting*, c. d., s. 165n.

32 K analogickým závěrům dospěl ze sémiotických pozic i Roland Barthes, kterého zaujalo, nakolik zůstávají zkušené striptérky nakonec vždy „oděné“ (totiž do habitualizací svého tělesného schématu). K tomu viz Fulka, J., *Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu*. Praha, Togga 2010, s. 11–26.

ciality.³³ Tělo jako vnímající a vnímané je sociální a socializované už v perceptivní rovině, a tedy v hlubším smyslu, než postihuje většina explicitních zpředměťujících sociologických teorií. Toto založení intersubjektivní v rovině perceptivního předreflexivního vědomí má dalekosáhlé důsledky pro další souvislosti, v nichž jsme zvyklí uvažovat o oděvu. Již jsme zmínili, že etnologická zkoumání empiricky zpochybnila představu, že primární funkce oděvu je utilitární, totiž ochrana před nepřízní klimatu. Merleau-Pontyho sepětí sociality s tělesným schématem (které umožňuje vnímání a být vnímán/vnímaná) ukazuje, že oděvu přináleží sociální funkce z jeho vlastní podstaty (jakožto inkorporace). Pokud existuje něco takového jako čistě utilitární oděv, tak je to pouze druhotný a odvozený modus oděvu. Z primární sociální role oděvu plyne, že každý oděv je do nějaké míry oděvem „módním“. V tom spočívá hlubší oprávněnost anglického výrazu *fashion*, který lze užít pro veškeré neutilitární oděvy, tedy v širších souvislostech než český výraz „módní oděv“.

Realita módy a utopie přírody

Z výše načrtnutého kontrastu dvou podob modernity by se mohlo zdát, že móda (a s ní spojená estetická modernita) představuje iracionální, antiosvěcenský prvek, a proto je vůbec pochybné, proč pokládat módu za součást modernity. Pokud by ona estetická modernita byla jakýmsi ostrůvkem vyčleněným z ostatních podob moderního světa, obývaným pouze úzkou vrstvou konzumentů moderního umění a dandyovských umělců života, nemohla by vypovídat o modernitě vůbec, byla by v nejlepším případě vedlejším ramenem moderny, nikoli jejím hlavním proudem. Proto je zvláštní, že v Baudelairových úvahách nenalézáme jakýkoli poukaz na pozitivní smysl módy, kromě její role v konstituci moderní krásy. Ačkoli přitakává její nevypočitatelnosti a vrtkavosti, nikde se nevypořádává s její všeobecně tolik kritizovanou iracionalitou. To nás přivádí k poslednímu zamyšlení: Je móda skutečně výsostným příkladem iracionality, pouhým popřením rozumu, nebo je spíše pozitivním fenoménem, na němž se neklamně ukazují hranice moderní deformace racionality? V čem spočívá slast spojená s bytím *à la mode*?

Můžeme vyjít od faktu přitažlivosti, kterou móda působí na většinu těch, kteří jí (více nebo méně ochotně) podléhají. Podléhání a závislost na módních trendech se dějí jakoby proti vůli vtěleného subjektu. Přitažlivost a slast módy spočívají z velké části právě v tomto „proti vůli“ subjektu, totiž proti osvojeným habitualizacím žitého těla a jeho schémat. Ačkoli je podle Merleau-Pontyho

33 Negrin, L., Maurice Merleau-Ponty, *The Corporeal Experience of Fashion*, c. d., s. 118n. Srov. její výklad Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, c. d., 436n.

žité tělo bytím v nějaké situaci, a proto vždy vztažené ke světu, přesto i jako takto vztažené nepřestává být potencialitou: „Chceme-li sestoupit hlouběji do subjektivity, zpochybníme-li všechny věci a suspendujeme-li všechna svá přesvědčení, podaří se nám zahlédnout nelidský základ, skrze který, jak pravil Rimbaud, „nejsme ve světě“, leč podaří se nám jej zahlédnout jen jako horizont našich jednotlivých angažování a jako obecnou potenci čehosi, co je preludem světa.“³⁴ Jak si pamatujeme, je podle Merleau-Pontyho žité tělo situací, vztahem ke světu. Nyní zde čteme, že naše existence má „nelidský základ“, kterým ve světě nejsme, cosi, co je ještě před perceptivním subjektem a světem jeho zkušenosti. Spolu s vnímáním, které je vždy tělesně situované, se jako horizont ukazuje i „možnost situací“, situovanost jako taková.³⁵

Jak toto vše souvisí se slastí spjatou s módou? Horizontové spatření situovanosti jako takové znamená oslabení závaznosti, kterou vykazuje konkrétní daná situovanost. Ambivalentní přitažlivost módy spočívá v tom, že nás – jak jsme mohli sledovat výše – doslova svléká z určité zautomatizované podoby tělesné habitualizace, a tedy i ze vztahu ke světu, který je s ní spjatý, a obrazu světa vůbec. Proto podléhání módě přináší slast, i když je spojeno s vědomím iracionálnosti, neodůvodněnosti – nenachází totiž žádný důvod nebo motiv ve světě, z něhož nás móda vábí ven. Nicméně nelze adekvátně mluvit ani o iracionalitě, neboť ta je jen protikladem racionality, tj. sedimentovaného smyslu. To, co je na módě naopak pozitivně lákavé, je možnost alespoň náznakem prožívat moment ustavování nového subjektu a nového světa z onoho „nelidského základu“, který je před člověkem i světem. I když si móda hraje – baudelairovsky řečeno – s tím nej povrchnějším, nechává v tom zazářit odlesk toho nejhlubšího.

Zde se nabízí srovnání s ambivalentním pojetím subjektu, s kterým o málo později po Merleau-Pontym přišli Louis Althusser a Michel Foucault. Subjekt je v jejich podání sice nositel vědění a aktér jednání, ale zároveň (nebo lépe – právě proto) i *subiectus* podle historické právní terminologie, tedy podmaněný, poddaný. Symbolické struktury, jimiž si vědoucí vykládá svět a podle kterých v něm jedná, jsou stejně tak mocí, která limituje jeho možnosti a ovládá jej („disciplinuje“) nepozorovaně tak říkajíc zevnitř. Ambivalentní slast módy by se v takovýchto teoretických modelech dala popsat jako podrývání subjektu, tj. racionálních a mocenských struktur, kterým je podroben. I zde by móda ve své proměnlivosti a nevyzpytatelnosti po-

34 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, c. d., s. 488–489. Srov. stejnou myšlenku v: Merleau-Ponty, M., *Primát vnímání*. Přel. J. Halák. Praha, Togga 2011, s. 78. „Ve své práci jsem Rimbaudovy slovy napsal, že vědomí má střed, skrze nějž „nejsme ve světě“. Tohle absolutní prázdno je ale možné konstatovat až ve chvíli, kdy je zaplněno zkušeností. Jediný způsob, jak je vidět, je vidět je marginálně. Je vnímatelné pouze na pozadí světa.“

35 Srov. Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, c. d., s. 488.

ukazovala k něčemu mimo člověka v jeho moderním, humanistickém sebechápání.³⁶

Mohli jsme sledovat, jak klasická podoba estetické modernity nedokázala překonat svou jistou závislost vůči modernitě občanské, nakolik se její působnost omezovala na uzavřenou sféru umění nebo ezoterický životní estetismus dandyho.³⁷ Privilegovaná pozice občanské modernity stála na ideji osvobozování člověka z přírody, která má být něčím, co bude jednou podmaněno a technicky ovládnuto, čímž estetismus 19. století nedokázal zásadně otrást. Teprve když myšlení 20. století akcentovalo, že ono modernistické ovládnutí přírody znamená též ovládnutí člověka samého (a ne jeho osvobození), začaly se objevovat nové teoretické rámce pro chápání vztahu člověka a přírody, které přinesly nové impulzy estetiky i módy.

Příroda už nestojí jako antiteze svobody, jako říše nutnosti proti oblasti volby a politiky. Z přírody pak není nutné se postupně vymaňovat („pokrok“), podrobovat si ji („technika“), nebo alespoň nechávat za sebou („umění“ jako druhá příroda či antipříroda). Lidská činnost proto už není výhradně kulturou (a přírodou nanejvýš jen nepřiznaně či potlačovaně), ale naopak příroda leží před lidskou praxí jako to, co má lidskou činnost do sebe absorbovat (podobně jako živé tělo je proměňováno, absorbováno oděvem). Posthumanisticky chápaná příroda pak nestojí v opozici vůči technice, svobodě a politice – naopak napomáhá oslabovat hranice i mezi posledně jmenovanými oblastmi. Nakolik je příroda zároveň vizí, technikou i cílem jednání, může přijímat podobu touhy nebo protestu. Velkou část současné inovativní módní produkce, již se budeme věnovat ve zbývajících částech tohoto textu, lze pochopit nejlépe právě jako *politickou přírodu materializovanou lidským jednáním*.

Módní přehlídka posthumanismu

Předchozí text nám měl poskytnout určité střípky teorie, které mohou posloužit jako cesty k uvažování o řadě jevů, jež se pojí se současnou módní produkcí. Z bezbřehého množství teoretizování o módě a z módních kreací posledních dekád vybíráme záměrně ty, které lze v nějakém smyslu označit jako posthumanistické. Zároveň se jedná o díla či myšlenky, které vzdorují tradičním kategoriím estetiky odívání. Následující přehlídka ukázek součas-

36 Srov. Kužel, P., *Filosofie Louise Althussera. O filosofii, která chtěla změnit svět*. Praha, Filosofia 2014, s. 233n.

37 Před estetickou modernou tak stály principiálně dvě cesty, buď naprostý odvrát od organické přírody, jak to dobře ilustruje Baudelaire se svou fobií vůči rostlinám (viz dopis Fernandu Desnoyersovi, Baudelaire, Ch., *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire: Correspondance Générale*, ed. J. Crépet, Paris, L. Conard 1942, s. 321–323), nebo uznání své pozice jako pouze dekorativní „nadstavby“ bez kognitivního vztahu k přírodě.

né módní teorie a praxe pak má v ideálním případě netriviálním způsobem rezonovat s našimi filosofickými exkurzy, neboť oděvní kolekce mnohdy vznikaly v různě zprostředkovaném dialogu s myšlenkovými směry současnosti. Už od poloviny 19. století móda totiž funguje jako složitý komplex, který vedle materiálních šatů zahrnuje i „morální“ prvky.³⁸ Proto jsou také současní oděvní designéři školeni nejen v tvorbě vlastního návrhu, v technikách provedení a v propagačních strategiích, ale též jsou vedeni k promyšlení a formulování ideových základů svých aktivit.

Pochybnosti a nová očekávání na teoretickém poli (Annamarie Vänskäová, Anneke Smeliková)

Roku 2018 publikovala finská teoretička designu a módy Annamarie Vänskäová studii, v níž – inspirována některými současnými filosofickými proudy – vyzývá ke kritické posthumanistické reflexi módy.³⁹ Souhlasí totiž s opakovaně se objevujícím tvrzením, že móda je mrtvá,⁴⁰ dodává ovšem, že to platí pouze pro takové pojetí módy, které vycházelo z tradičních antropocentrických pozic. Móda, nakolik byla především prostředkem sebevytváření lidské identity, vedla skutečně pouze k hektickému střídání trendů, komercializaci a ekologické a společenské neudržitelnosti módního průmyslu. Jako alternativu předkládá vizi módy, která aktivně podkopává tradiční hierarchická uspořádání a hranice. Šlo by o módu, která nestaví muže proti ženě, člověka proti zvířeti, organické proti neorganickému, kulturu proti přírodě.⁴¹ Vzhledem k tomu, že neexistuje žádná fixní lidská přirozenost, móda představuje způsob, jak se člověk může sebeutvářet nikoli v opozici, ale v různě vyjednávaných partnerstvích s organickými i neorganickými „spojenci“. Oproti tradiční estetizující módě Vänskäová klade nový důraz na její etickou a politickou povahu.

Výzvy, jak tento program realizovat, jsou patrné v o několik let pozdějším textu „Posthumanistický obrat v módě“, který pro reprezentativní kompendium módní teorie napsala nizozemská kulturoložka Anneke Smeliková.⁴²

38 K počátkům módy jako komplexního fenoménu viz Muchová, L., *Móda a umění v Paříži druhého císařství: křížovatky teorie a praxe*. Ostium, 19, 2023, č. 3, s. 1–17.

39 Vänskä, A., *How to do Humans with Fashion: Towards a Posthuman Critique of Fashion*. *International Journal of Fashion Studies*, 5, 2018, No. 1, s. 15–31. Filosofické základy pro svá bádání nachází Annamari Vänskäová v textech Jacquesa Derridy a Judith Butlerové.

40 Srov. Edelkoort, L., *Anti Fashion, A Manifesto for the Next Decade*. Paris, Trend Union 2014; Steel, V., *Fashion Futures*. In: Geczy, A. – Karaminas, V. (eds.), *The End of Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalization*. London, Bloomsbury 2019, s. 5–19.

41 Srov. Vänskä, A., *How to do Humans with Fashion*, c. d., s. 28.

42 Smelik, A., *A Posthuman Turn in Fashion*. In: Paolicelli, E. – Manlow, V. – Wissinger, E. (eds.), *The Routledge Companion to Fashion Studies*. New York, Routledge 2022, s. 57–65.

I ona se hlásí ke koncepci člověka jako „hybridní postavy, která decentruje lidskou subjektivitu vyzdvihujíc mezi-pozici (*in-between-ness*) tím, že vytváří aliance se všemi typy nehumánního“.⁴³ Oproti Annamarii Vänskäové klade Smeliková větší důraz na sféru techniky, kyborg a android jí slouží jako paradigma k pochopení posthumanistických trendů v módě. Z těchto pozic se věnuje kritickým analýzám konkrétních přehlídek a módních kolekcí, čímž klade základy nového typu vztahu módní teorie a praxe.

Událost přehlídky (Iris van Herpenová)

Módní přehlídky jsou už od poloviny 19. století součástí módní praxe. Jejich počátky se pojí s prostředím módních salonů, kde byly nákladné róby vyráběny a zákaznicím předváděny prostřednictvím manekýn.⁴⁴ V průběhu 20. století se zvětšoval jak počet přehlídek během jednoho roku, tak se změnilo jejich publikum, ve kterém už nepřevažovali potenciální zákazníci, ale představitelé médií. Ruku v ruce s tím je akcentováno centrální postavení manekýn, až ke kultu „topmodelek“ devadesátých let.⁴⁵ Tyto standardní praktiky se nicméně začaly výrazně měnit spolu s proměnami ideových a estetických východisek módy. Nizozemská návrhářka Iris van Herpenová, která pro Anneke Smelikovou představuje emblematickou postavu posthumanistické módní scény, se dokázala se zažitými schématy přehlídky rozejít snad nejradikálněji. Skutečnou událostí, jejíž přelomový charakter se časem – jak se domníváme – ukáže, byla přehlídka kolekce *Carte blanche* z ledna 2023, na níž van Herpenová spolupracovala s režisérkou, modelkou a rekordmankou v potápění Julií Gautierovou. Dějištěm této prezentace byl jeden z nehlubších umělých bazénů na světě (Y-40 Deep Joy nedaleko Benátek).

Na zhruba pětiminutovém filmovém záznamu lze vidět po sobě následující vystoupení tří účinkujících žen, které dohromady předvedou šest modelů. To, co se odehrává před zraky diváka, nicméně překračuje všechny konvence módní přehlídky. Místo na přehlídkové molo obklopené publikem vidíme protagonistky sestupovat pod vodní hladinu, neboť prakticky celá přehlídka se odehrává obklopena ze všech stran vodní masou, přičemž pouze nasvícení shora poskytuje jedinou možnost orientace našeho vnímání. Co je zají-

43 Tamtéž, s. 58.

44 K tématu módních přehlídek ve Worthově salonu více viz De Marly, D., *Worth: Father of Haute Couture*. New York–London, Holmes & Meier Pub 1990, s. 100; Evans, C., *The Mechanical Smile, Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900–1929*. New Haven–London, Yale University Press 2013, s. 13.

45 K tomu viz Lipovetsky, G., *Třetí žena: neměnnost a proměny ženství*. Přel. M. Pokorný. Praha, Prostor 2000, s. 168–172.

mavé na choreografii modelek, je skutečnost, že se ve vodě (vlastně pod vodou) pohybují jako ve svém přirozeném živlu, bez jakéhokoli náznaku snahy se z vody, byť jen hlavou k nádechu, vynořit. Takto každá předvede cosi, co můžeme popsat jako krátký scénický tanec. Prezentované oděvy mají společné to, že jakoby těla od vodního živlu neoddělují, ale různými způsoby naznačují propojení s ním. Tohoto dojmu van Herpenová dosahuje jednak dlouhými splývavými prvky, které připomínají vodní rostliny, nebo naopak otvory v pevných strukturách oděvů. Řada těchto struktur se vyznačuje tvary, u kterých nevíme, zda je přiřadit k organickému, nebo technickému světu.

Jak napovídá francouzská idiomatická vazba „carte blanche“, užitá pro název, je tématem kolekce volnost.⁴⁶ Z rozhovorů, které van Herpenová v souvislosti s touto kolekcí poskytla, vyplývá, že tuto volnost chápe jako uvolnění z pout restrikce. Jak van Herpenová sama uvádí, šlo jí o to, „ovládnout ženské postavy choreografií, která pomalu vymazává z těl kontrolu“.⁴⁷ Vodní živel se tak jeví jako politický spojenec feministicky chápaného osvobození, který z módy činí „ódu na přetrvávající houževnatost a sílu žen po celém světě“.⁴⁸

Šaty dělají posthumanismus

V následující krátké přehlídce několika málo modelů reprezentujících posthumanistickou estetiku začneme opět u Iris van Herpenové. Její zaujetí vodním živlem je mnohem starší než popisovaná přehlídka z ledna 2023. Už její první kolekce prezentovaná v Paříži roku 2011 obsahovala modely, které jsou nazývány „Splash Dresses“ nebo „Water Dresses“, tedy „rozstříknuté“, resp. „vodní šaty“. Na níže reprodukováné fotografii můžeme kromě návrhářky vidět šaty, jejichž součástí je akrylová struktura, která připomíná vodní povrch vymrštěný nějakým úderem do nepravidelného výšplíchnutí nebo ledovou kru. Tato dvojznačnost není od věci, neboť van Herpenová se vyznává z fascinace „vodou, která existuje v tolika podobách: loď velká jako budova na ní může plout, přitom je tak měkká, že jí můžete projít; může padat z nebe a tvoří největší část toho, z čeho se skládáme“.⁴⁹ Podobné akrylové prvky byly součástí více modelů této kolekce, která vynesla Iris van Herpenovou mezi světovou špičku.

46 „Dostat zelenou“, „mít volnou ruku“ něco učinit.

47 Interview s Iris van Herpenovou je možné nalézt na webu Fédération de la Haute Couture et de la Mode [cit. 10. 12. 2023]. Dostupné z [www: https://www.fhcm.paris/en/news/a-conversation-with-iris-van-herpen](https://www.fhcm.paris/en/news/a-conversation-with-iris-van-herpen).

48 Tamtéž.

49 Cauvin, J.-P. – Wilson, M., *Iris van Herpen*. Groningen, Groningen Museum 2012, nepag. [s. 5].



Obr. 1 Iris van Herpenová a její model „Water Dress“

Zdroj: Wikimedia Commons, Creative Commons Attribution 2.0, autor Jos Groningen

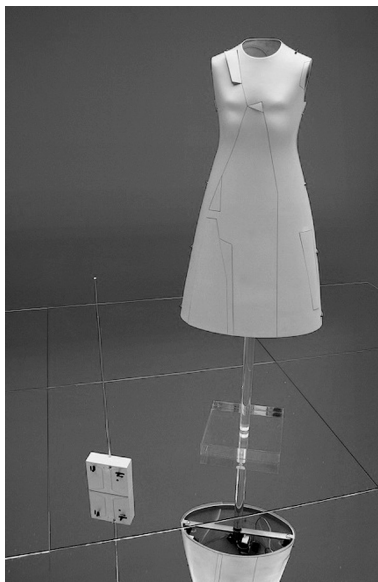
Jestliže jsme u van Herpenové mohli sledovat strategii spojenectví člověka s vodním živlem, u britsko-kyperského návrháře Hussein Chalayana je patrné zaujetí moderní technikou. Už na přelomu milénia na sebe upozornil kolekcemi, v nichž byly šaty vytvářeny technologiemi převzatými z leteckého průmyslu.⁵⁰ Své návrhy označuje jako „mechanické šaty“. Přesto tyto technické inspirace nestojí v rozporu s angažovaností v aktuálních politických a lidských otázkách, jakými jsou migrace nebo vysídlování.⁵¹

Níže lze vidět Chalayanův slavný model „šaty na dálkové ovládání“ („Remote Control Dress“), který způsobil senzaci na jaře roku 2000. Jde o šaty odlité ze syntetické pryskyřice, které mají postranní panely, jež je možné vzdáleně ovládat vysílačkou (na obrázku dole vlevo). Během módní přehlídky byly boční struktury šatů ovládány na dálku, takže se modelka ocitla v roli

50 K těmto kolekcím viz Evans, C., *Fashion at the Edge, Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven–London, Yale University Press 2023, s. 271n. V naší stati citováno z českého překladu Evans, C., *Telegramy do budoucna*. Přel. M. Uhlířová. *Labyrint revue*, 2003, č. 13–14, s. 192–196, zejm. s. 195.

51 Sherwyn, S., Hussein Chalayan. In: Jones, T. (ed.), *100 Contemporary Fashion Designers, 100 zeitgenössische Modedesigner, 100 créateurs de mode contemporains*. Hong Kong–Köln, Taschen 2011, s. 115.

modelu letadla (obojí „model“) s pohyblivými klapkami, přičemž vzadu a na bocích zvednutá sukně šatů vytvořila siluetu labutě. Tím se utvořilo spojení mezi člověkem, přírodou a technikou. Teoretička módy a vizuální kultury Caroline Evansová ve své monografii věnované teoretickému uchopení módy konce milénia spatřuje v této prezentaci poukaz na „nicotnost nadvlády člověka nad přírodou, stejně jako nad technologiemi vymezenou modernitou“ a zároveň na „znepokojivou představu těsného vztahu mezi přírodou, technologiemi a odcizením člověka“.⁵²



Obr. 2 Model Husseina Chalayana nazvaný „Remote Control Dress“

Zdroj: Wikimedia Commons, Creative Commons Attribution 2.0, autor saschapohflepp

Snad nejokázalejším realizováním posthumanistických snah v módním návrhářství jsou pokusy o totální rozrušení lidské siluety, případně negaci znaků lidskosti *par excellence*, totiž tváře nebo rukou. Jak bývá často tvrzeno, tvář představuje to první, na co se orientuje náš pohled při setkání s druhým člověkem, je „médiem“, které zpřítomňuje lidskou osobu jako celek. Tím, že zároveň spojuje pohled a mluvu (ústa), je symbolem humanismu („řečová bytost“), jak to též známe z obrátů získat či pozbyť „lidskou tvář“ atp. Není tedy

⁵² Evans, C., *Telegramy do budoucna*, c. d., s. 195.

překvapivé, že nejradikálnější pokusy o překonání antropocentrické tradice směřují právě k symbolickému zrušení lidské tváře.⁵³

Na fotografii (obr. 3) můžeme vidět model britského návrháře Garetha Puga z roku 2007. Manekýna je kompletně od hlavy k patě oděna v elastickém úboru, který zcela proměňuje obraz paží a rukou do tvaru jakýchsi technologických křídel. Zcela tu mizí ruce, další ze signifikantních symbolů lidství (setkání v západní tradici doprovází podání rukou, lidská dlaň jako orgán umožňující přijímat obdarování v kontrastu k výlučnému uchopování v případě zvířecí tlapy).⁵⁴ Tvář manekýny je zcela zakryta a doplněna maskou, která nejenže ruší obrysy lidské hlavy, ale nijak neponechává ani žádný náznak základních konstituentů lidské tváře, jimiž jsou ústa a oči.



Obr. 3 Model Garetha Puga

Zdroj: Wikimedia Commons, Creative Commons Attribution 2.0, autor Rebecca Cotton

53 K filosofickému významu lidské tváře srov. Rae, G., The Political Significance of the Face: Deleuze's Critique of Levinas. *Critical Horizons*, 17, 2016, No. 3–4, s. 279–303.

54 Buytendijk, F. J. J., *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis*. Stuttgart, Koehler Verlag 1958, s. 97.

Závěrem

V reprezentativním výběru posthumanistické módní tvorby jsme mohli sledovat různé tendence, které však mají něco společného. Integrovaní lidského těla do akcentovaně nelidských tvarů a struktur není pouhou provokativní negací humanismu. Tak by to totiž mohlo vypadat, pokud bychom tyto oděvní modely chápali jen jako symbol bouraných hranic mezi lidským a mimolidským světem. Náš obsáhlý exkurz k soudobé antropologii oděvu a jejím merleau-pontyovským východiskům měl oproti tomu ukázat skrytou pozitivní stránku mince, totiž onen „nelidský základ“ lidského tělesného bytí. Teprve díky němu jsou možná zmíněná spojení člověka s živou i neživou přírodou nebo technikou, a to v hlubším, nemetaforickém smyslu. I posthumanistický obrat v módě, spojený se snahou o destrukci privilegovaného antropocentrického postavení člověka v univerzu, tak dokládá produktivitu antropologické reflexe.