

Tijelo kao audio-vizualni krajolik suvremene mode

Laura Potrović*, viši asist. dr. sc. Katarina Nina Simončić**

*Studentica diplomskog studija Teorije i kulture mode na Tekstilno tehnološkom fakultetu / kolegij: Suvremena moda
e-mail: laura.potrovic@gmail.com

** Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,
Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.
e-mail: nina.simoncic@tff.hr

Sažetak: Tema ovog rada tijelo je u suvremenoj modi postavljeno kao audio-vizualni krajolik. Ovaj rad ujedno je i pokušaj određenja scenskog pisma tijela, kao i pripadajuće mu vizualne dramaturgije ili pak medijske (auto)aktualizacije (*mediaturgy*). Konceptualno-performativni generator audio-vizualnog krajolika tijela proizlazi iz odnosa realnog i *high-tech* tijela, krećući se graničnim područjem između rastjelovljenog pisma tijela i otjelovljenog pisma objekta. Suvremena moda nadaje se kao integrativna estetika tehno-transformacije posredstvom koje se vlastito tijelo-za-nošenje ne javlja samo kao subjekt, već se upotrebljava i kao materijal ili objekt. Tehno-transformacijom tijela u audio-vizualni krajolik - onemogućuje se transparentna granica između onoga tko pokazuje i pokazivanja samog - budući da se tijelo upotrebljava kao materijal svojevrstne "zone bez rampe".

Ključne riječi: tijelo, audio-vizualni krajolik, suvremena moda, scenskog pismo, vizualna dramaturgija, *mediaturgy*, integrativna tehno-transformacija.

1. UVOD

*Kad plesač na žici pleše u zraku,
on pleše jedino zbog svoje slike, on postaje Narcis.
Smrt – smrt o kojoj govorim –
nije smrt koja će uslijediti nakon tvog pada,
već ona koja prethodi tvom pojavljivanju na žici.
Umireš prije nego si se uspeo na žicu.
Umireš prije nego si se uspio izgovoriti.
(Jean Genet, *Plesač na žici*, 1964)*

Suvremena moda nadaje se kao glazbeno-ritmički ili vizualno-arhitektonski krajolik zbivanja - ceremonije ili svetkovine tijela. Jean Genet zagovarao je kazalište kao ceremoniju, te je u skladu s time misu proglasio najvišom formom moderne drame. Ceremonijalne teme kao što su dvojniki, zrcalo, trijumf sna i smrti nad realnosti - na planu suvremene mode nadaju se kao ready-made modernosti. Prema Genetu, pravim mjestom kazališta su groblja, dok je kazalište prema svojoj srži posmrtna misa. Možemo li isto kazati i za ideju suvremene mode kao "dijaloga s mrtvima": "umjetničko djelo *tijela* nije namijenjeno sljedećim generacijama. Ono se prinosi bezbrojnom mnoštvu onih koji su umrli".¹ Tema mise, ceremonije, rituala reaktualizirala se u ranoj moderni. Mallarmé osmišlja koncept kazališta ceremonije, dok je za T.S. Eliota jedina drama koja prčinja zadovoljstvo

¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU; TkH, Zagreb; Beograd, 2004. str. 91.

dobro izvedena velika misa. Ono što pritom dijele kazalište i suvremena moda jest status svetkovine tijela adresirane na mrtve. Tijelo u suvremenoj modi autonoman je događaj oslobođen iluzije; ono se nalazi u svojevrsnom stanju "ne-igranja" ili oživotvorenja strukture sjećanja, ponavljanja i suočavanja sa gubitkom i smrću. Slikovna poezija pozornice tijela sastoji se od pokrenutih slika u repetitivnom ritmu, svojevrsnih somnabulnih tableaa. Tijelo postaje dijelom cjelovite strukture modne pozornice, odjeća postaje njegovim ravnopravnim dividuumom. U lirsko-ceremonijalnom krajoliku suvremene mode tijelo nije samo pozadina i okvir konceptualno-performativnog tijela-za-nošenje, već naprotiv - tijelo-za-nošenje uvjet je mogućnosti postojanja (bez Postajanja) tijela uopće. Tijelu kao integriranom krajoliku prethodi ideja i uloga lutke. Lutka je za Kantora čovjekova ranija, zaboravljena bit, njegovo ja u sjećanju koje ga i dalje prati. U razmjeni sa živim tijelima i rekvizitima, one mijenjaju pozornicu mode u krajolik smrti u kojemu prijelaz od žive osobe do nežive lutke postaje gotovo neprimjetan. Na mjestu scenskog dijaloga mode nalazi se dijalog između čovjeka i objekta. Nejezično-scensko zbivanje suvremene mode relativizira verbalnu hijerarhiju između čovjeka i objekta kao stvari za opažanje. Scensko pismo nijemog tijela pretvara pozornicu suvremene mode u tableau. Suvremena moda u svim je aspektima metamorfoza, te poput deleuzijanski poimana stroja - sjedinjava heterogene realnosti, tisuće plateaua tableaa.

Büchner je pisao o ljudima kao lutkama kojima posredstvom nevidljivih žica upravljaju nepoznate sile; Artaud je pisao o *automate personel* (ja automatu) - što odgovara kretanju tijela-figure-figurine u magijskoj fantazmi krajolika suvremene mode. Danas svjedočimo preobrazbi tijela u krajolik ili *audio-landscape*.² Obratan proces dogodio se u 19. stoljeću, kada se slikarstvo približavalo kazališnom događaju. Radi se o panorami i velikim Daguerreovim prozirnim slikama u kojima su se pod različitim osvjetljenjem naizgled pokretale scenerije, arhitekture i krajolici; npr. unutrašnjost crkve koja se isprva čini prazna, no u kojoj se pomoću promjene svjetla - počinju primjećivati posjetioči. Još jedan primjer čini efektno transparentno slikarstvo Karla Friedricha Schinkela kojega se naziva "kazalištem bez pjesništva", "slikom bez riječi". Na primjeru suvremene mode univerzalna povijest pojavljuje se kao multikulturalni, etnološki, izvedbeni kaleidoskop tableaa kojima se nesputano miješaju kulture, prostori, vremena. Akter u suvremenoj modi zadobiva status gestičke skulpture. Trodimenzionalno slikarstvo tijela istodobno djeluje poput mrtve prirode, ali i poput pokretnog portreta u prirodnoj veličini tijela. Ideja scenskog krajolika ovdje zadobiva značenje koje ima u rečenici Heinera Müllera o "krajoliku koji čeka na čovjekov postupni nestanak".³ Pojam *audio-landscape* ili audio-vizualnog krajolika vezan je uz poimanje teksta kao krajolika igre (landscape play) Gertrude Stein. Ono što dijele krajolik tijela i krajolik teksta je: minimalna progresija, *continuous present*, prividno stupanje u mjestu, odsustvo identiteta koji se mogu identificirati, ritmizacija koja nadilazi semantizaciju, nemogućnost fiksacije koja prelazi u varijaciju i nijansiranje. Na primjeru krajolika objekata bez ljudskih aktera, ili onih u kojima se tijelo kao element integrira u prostorne strukture nalik krajoliku možemo govoriti o post-antropocentričkom krajoliku suvremene mode.

2. AUDIO-VIZUALNA DRAMATURGIJA SCENSKOG PISMA TIJELA

*Glumac ništa ne izvodi doli sebe,
ne interpretira nego penetrira u sebe,
ne razmišlja nego odzvanja.
Ne gradi svoj lik nego razgrađuje građansko tijelo -
koje se podvrgava redu, ubija se.
Ne zbiva se na daskama kompozicija lika,
nego dekompozicija čovjeka.*
(Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, 1988)

Ovaj rad pokušaj je bavljenjem vizualnom dramaturgijom suvremene mode, koja kao transmedijalna dekonstruktivna praksa tijela u krajoliku događaja uključuje sljedeće:

* *anti-dijalektički materijalizam u/ras/o-tjelovljenja somnabulnog tableaa*: utjecaj i uloga sna se nadaje se kroz predjezični, nehijerarhizirani, tjelesni doživljaj slike, pokreta i riječi. Suvremena moda ima horizontalno, nehijerarhizirano poimanje slikovnog, pismovnog i simboličkog (odjevnog predmeta) tijela čiji je odnos sinestezijski; scensko pismo tijela - pismo je u/ras/o-tjelovljenja somnabulnog tableaa;

* *tijelo kao scensko pismo koje se sastoji od: lingvističkog teksta, teksta inscenacije i teksta izvedbe*:

suvremena moda nije samo nova vrsta teksta inscenacije, nego tip upotrebe znakova koji se odlikuje strukturalno promijenjenim tekstom izvedbe (paralingvističkim, slikovnim dopunama, deformacijama lingvističkog materijala); tekst kao

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 101.

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 104.

takav postaje više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego pripočeno iskustvo, više procesom nego proizvodom, više događajem nego označavanjem, više energetskim nego informacijskim gestusom;

* *dedramatizirana slika tijela*: ne-hijerarhijska upotreba znakova koja teži sinestetskom opažanju posredstvom kojega vizualne kvalitetete poput iskustva tijela kao arhitektonskog prostora ili pak arhitektonskog prostora kao ekstenzije tijela ili scenskog pisma u prostoru postaju ravnopravno doživljene. Na Breughelovim slikama pozicije prikazanih likova (seljaci, klizači, ljudi koji se bore...) na osobit način djeluju zamrznuto i zaustavljeno što je usko povezano s narativnim karakterom slika koje postaju dedramatiziranim - svakoj pojedinosti pripada jednaka važnost, nema tipičnog poantiranja i centiranja s odvajanjem glavnog i sporednog, središta i periferije;

* *simultanost scenskog pisma tijela*: parataktičko vrednovanje i poredak vode iskustvu simultanog koje nerijetko preopterećuje opazajni aparat. U sklopu modnog događaja različita tjelesno-scenska pisma oživotvoruju se simultano, nerijetko i u jukstapozicijama različitih jezika mode. Na primjeru suvremene mode možemo govoriti o su-postojanju inter-audio-vizualnih krajolika različitih tijela. Simultanost ujedno znači i fragmentarnost opažanja, kao i negaciju klasičnog estetskog ideala "organskog umjetničkog djela" koje nastaje prema načelu organskog povezivanja elemenata. Lik Benjaminovog alegoričara u suvremeno doba pripada liku konceptualno-performativnog dizajnera/bricoleura auralnih slika/kolažne aure tijela. Na mjesto organskog umjetničkog događaja posredstvom fragmentacije, autonomije fragmenta u odnosu na cjelinu, segmentacije, asocijativno-metaforičke, kao i asocijativno-aleatoričke montaže - stupa neorganski umjetnički krajolik tijela;

* *audio-vizualna dramaturgija* koja ishodišno zadobiva autonomiju sa Mallarméovim kazalištem scenografije. Upravo je Mallarmé scensko pismo/grafiju učinio predmetom refleksije kada je ples shvatio kao "tjelesno pismo" (*écriture corporelle*). Plesačica/akter suvremene mode ovdje ne znači jedan individuirani ljudski lik nego mnogostruku figuraciju svojih udova, svojeg lika u oblicima koji se mijenjaju iz jednoga u drugi. Ono što suvremena moda pokazuje - ono što bismo trebali vidjeti - ono je nevidljivo različitih aspekata, pogleda, ljudskog tijela uopće - tijelo kao takvo.

Utoliko je pogled opet pogled koji čita, scena je pismo/grafija koje nastaje bez ijednog poteza nekog pisača. Scenografija stoji pred promatračkim pogledom poput teksta kojega je ljudsko tijelo pismo;

* *konceptualno-performativni generator scenskog pisma tijela* je: autoreferencijalnost, bespredmetnost, istodobnost apstraktnog i konkretnog, paradoks, serijalnost, aleatoričnost na planu inter-tjelesne montaže;

* *tijelo kao značenje/značenje koje čeka na imenovanje*: tijelo kao takvo odbija služiti označitelju. Samodostatna tjelesnost izlaže se u svojim audio-vizualnim intenzitetima, gestičko-skulpturalnim potencijalima, u prisutnosti svoje "kolažne aure" (Breton) koja je istodobno i prisutnost auratične devijacije tijela/fascinacije tijelom - koje zbog bolesti, invalidnosti, izobličivosti odstupa od norme te izaziva zazornu nelagodu ili strah. Fizičko tijelo, čiji se gestički vokabular još u 18. stoljeću mogao čitati i tumačiti poput teksta - u kontekstu suvremene mode postaje vlastitim, autoreferencijalnim realitetom koje gestički ne kazuje ništa, već se svojom prisutnošću očituje kao *sada* i *ovdje*, mjesto i vrijeme upisivanja kolektivne povijesti;

* *konkretno tijelo*: kao što su Theo van Doesburg i Vassily Kandinsky pojmu "konkretno slikarstvo" ili "konkretna umjetnost" pridavali prednost u odnosu na uobičajeni termin "apstraktna umjetnost", jer termin "konkretnog" umjesto negativnog odnosa spram predmetnosti pozitivno naglašava konkretnost slikarske boje, crte i plohe koja se treba neposredno iskusiti - tako se i aspekti suvremene mode koji nisu strukturirani odslikovno, već formalno - trebaju tumačiti kao konkretno tijelo. Na planu suvremene mode kao planu pogleda - audio-vizualna dramaturgija postaje konkretnom realizacijom formalnih/vidljivih struktura scenskog pisma tijela. Scensko pismo suvremene mode odlikuje se prevladavanjem principa mimeze i fikcije putem izlaganja (pogledu) - tijela kao nedovršenog: "Gledajuće gledanje prisustvuje nastanku gledanog i gledajućeg, koji je također u igri u događaju gledanja, postajanja vidljivim i činjenja vidljivim"⁴;

* *provala realnog u scensko pismo tijela*: suvremena moda ne naglašava realno po sebi, već izaziva nesigurnost posredstvom neodlučnosti radi li se o realnosti ili fikciji. Dvoznačnost suvremene mode razotkriva uvid da nema čvrste granice između područja estetskog i izvanestetskog, a prema tome - ni estetski se proces ne može odvojiti od svoje izvanestetske realne materijalnosti. Suvremena moda je u jednom dahu materijalno zbivanje - hodanje, stajanje, sjedenje, spoticanje, i "znak za" hodanje, stajanje, itd: scensko pismo tijela se istodobno događa kao znakovna i realna praksa. Suvremenu modu karakterizira autorefleksivna upotreba realnog; na djelu je autoreferencijalnost koja dopušta mišljenje vrijednosti, mjesta, značenja izvanestetskog u estetskome, a time i mijenjanje pojma estetskog. Ono estetsko ne može se shvatiti preko odrednica forme i sadržaja (ljepota, istina, osjećaj), već samo kao hod po granici, kao liminalno preobražavanje jednoga u drugo - opažajne strukture i osjetilno realnog;

* *uranjanje u događaj/situaciju*: obrađuje se tjelesni, afektivni i prostorni odnos audio-vizualnog krajolika tijela i gledalaca, te istražuje mogućnost sudjelovanja i interakcije; naglašava se prezentnost nasuprot reprezentaciji, djelatna snaga (*energeia*) umjesto djela (*ergon*).

Pojam situacije uvodi u igru kontekst egzistencijalno-filozofskog tematiziranja situacije (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) kao neosigurane, ujedno mogućeg i nametnutog izbora, te virtualne promjenjivosti situacije. Prema Gadameru, u situaciji se nalazi tako da se o njoj ne može imati predmetno znanje. Suvremena moda kao situirana forma nastaje u konkretnom materijalu svakodnevnog života - ponajprije kao interaktivan audio-vizualan krajolik u okviru kojega gledatelji-akteri postaju aktivni. Prema Heideggerovu poimanju - događaj (*Ereignis*) je nekom vrstom raz-vlaštenja (*Ent-eignis*) - budući da raz-mješuje izvjesnost i pušta da se okusi neraspoloživost. Suvremena moda odriče se svoje estetsko-realne događajnosti kako bi postala

⁴ Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München, 1994. str. 32.

dogadjem izvanestetskog; tijelo kao estetski objekt fingira kao inicijator, katalizator i okvir za procesualan rad gledatelja-aktera;

* *teatralizacija kao prekid i dekonstrukcija* ili traženje izvanestetske "pukotine" u estetskome zbivanju tijela;

* *bespredmetno pokazivanje*: pokazivanje pokazuje samo sebe kao čin i gestu bez unaprijed prepoznatljivog objekta. Ovakav čin je autoreferencijalan budući da pokazivanje prelazi u prezentiranje, manifestiranje, izlaganje - samodostatne geste/gestičke skulpture tijela.

U prvom planu nalazi se svjesno opažanje umjetničkog postupka, fascinacija materijalnim procesom igre, inscenacije, prostorno-vremenske inscenacije - ne objekta, već geste;

* *osjećaj za prolazno i smrtno*: vizualni detalji, geste, boje i strukture svjetla, materijalnost odjevnoga ready-madea i prostornih odnosa - tvore s eksponiranim tijelima kompozicijski splet aluzija. Napeta konfiguracija pismovnog, slikovnog i simboličkog (odjevnog predmeta) tijela svojedobno tvori raznovrsna zrcaljenja s predmetima: svjetlo i predmet, boja i ploha tkanine, krhotine, rane i "rasjeckan" govor. U suvremenom se prostoru pozornice tijela - geste, pokreti i stavovi same mode neprestano izvlače iz uobičajenog prostorno-vremenskog kontinuuma i iznova spajaju. Audio-vizualni krajolik tijela postaje složenom cjelinom asocijativnih prostora, komponiran kao "apsolutna lirika". 5 Prema Rimbaudu i Mallarméu - apsolutna lirika - nekom je vrstom nove estetske alkemije u kojoj se sva scenska sredstva sjedinjuju u poetski jezik tijela. Lirska dimenzija nastaje u uzajamnim zrcaljenjima i analogijama slike i zvuka: "u poetskoj tvorevini riječi i zvukovi se trebaju uzajamnim zrcaljenjima i analogijama pojačati kao u dijamantu koji svjetluca zato što se u njime zrake svjetla iznova i iznova prelamaju".⁶ Tjelesna gesta, tvar i prostor tvore čisto scensku (trans)figuraciju, a gledatelj-akter dobiva ulogu čitaoca koji sabire prolazne i smrtno - ljudske, prostorne, zvučne označitelje rasute po pozornici ili audio-vizualnom krajoliku tijela. Poput pjesnika, konceptualno-performativni dizajner komponira asocijativna polja između pokreta, svjetla, šumova, riječi, objekata - scenske pjesme tijela;

* *integriranje inače međusobno raspršenih jezika* - instalacije, poezije svjetla, slikovnih znakova, akcije, geste, glazbe - tvori rizom suvremene mode sastavljen od medijskih slika; suvremena moda heterogeno je strukturirana rizomatika digitalnih medija;

* *integrativna estetika žive samo-transformacije*: u izvedbama Alexandera McQueena nerijetko umjetnice - organiziraju, izvode, te izlažu radnje koje zahvaćaju vlastito tijelo. Kada se vlastito tijelo-za-nošenje ne javlja samo kao subjekt, već se upotrebljava i kao objekt ili materijal - takvim se postupkom ukida estetska distanca - kako za umjetnika, tako i za publiku. Samo-transformacija je ujedno i materijalna praksa izlaganja riziku - onemogućuje se transparentna granica između onoga tko pokazuje i pokazivanja budući da se tijelo upotrebljava kao materijal;

* *aspekt šoka i užasa*: prema Bohreru, estetski užas za razliku od zbiljskog odlikuje se stiliziranošću koja ono užasavajuće čini ukrasnim oblikom - stoga dolazi do "imaginarne identifikacije". Druga je kvaliteta još važnija, koju Bohrer opisuje preko primjera Caravaggiove Meduze: "Nije sâmo lice te Meduze ono koje ulijeva užas, nego se čini da ona sama promatra nešto užasno - svoju vlastitu mitsku kob. 7 Bohrer iz tog iskustva izvodi kvaliteta intenziteta i zagonetke, koje su prema njemu konstitutivni momenti estetskog iskustva kao onoga koje se može opisati pomoću sljedećih formulacija: "iznenadne pojave" i "autoreferencijalne epifanije". Suvremena moda plan je realizacije moderne estetike užasa, kao i tematizacije epifanije užasa kao potencijalne estetske strukture, ideje šoka (Benjamin), "iznenadnosti" (Bohrer), "prepada" (Adorno), ideje užasa kao "prve pojave novoga" (Müller), "prijetnje da se ništa neće dogoditi" (Lyotard);

* *tijelo kao pronađeni objekt-krajolik (objekt-trové)*: Mallarmé je želio učiniti tekst objektom koji razvija svoj vlastiti *espacement*, oprostorenje, a time i tjelesnost. *Bacanje kocke* čini da se stranica pokazuje kao pozornica riječi. Put od krajolika teksta do krajolika tijela vodi preko vizualne dramaturgije Gertrude Steinina *landscape playa*. Posredstvom prostora mašte koji stupa na mjesto slikovnog prostora - suvremena moda ukida suprotnost gledatelja i gledanog u korist asocijativnog prostora sastavljenog od vizualne dramaturgije i osjetilno-pronađenog audio-vizualnog krajolika tijela;

* *strategije umnoženog uokvirivanja* - tijela/slike se uokviruju jer ih okvir izdvaja iz prirode; u suvremenoj modi okvir fingira kao prozor u jedan posve drukčiji svijet, prozor prema konceptu tijela, gdje tijelo prestaje biti fenomenom i postaje tumačenjem svih tijela. Okvir tijelo/sliku postavlja izvan vremena. Poznata nam je tradicija "žive slike" (*tableau vivant*) iz 18. stoljeća kada su se dame i gospoda višeg društva rasonodili oponašanjem slika; nakon podizanja zastora neko su vrijeme stajali u odgovarajućim kostimima i pozama, dok se zastor ne bi ponovno spustio.

Slici pripada okvir, a ljudsko je tijelo na mjestu žive slike egzemplaran primjerak kazališta tableua (okvira). U suvremenoj modi sve počinje, kao što i završava - posredstvom uokvirivanja. Tijelo samo oprimjerenim je okvirom svjetla, prostora, zvuka. Uokvirujuće djeluju posebna svjetlosna obrublivanja - kako tijela, tako i odjevne kompozicije, te skulpturalna preciznost gesta. Odnos suvremene mode i samog tijela odnos je uokvirivanja unutar uokvirivanja. Tijelo se istodobno zamišlja kao pozadinska slika, alegorijska misaona slika, scenska konstelacija slike, ali i kao okvir scensko-odjevnog slikarstva;

* *scenska montaža*: tijela, geste, držanja i pokreti izdvajaju se iz svojeg prostorno-vremenskog kontinuuma, iznova povezuju, izoliraju i montiraju na način "tableaua". Kaleidoskop tjelesno-prostornih struktura, rekvizita i svjetlosnih prostora nastaje postupkom montaže i demontaže;

* *tijelo-vrijeme*: tijelo na pozornici suvremene mode - pohranjuje vrijeme u sebe. Iz protoka vremena ono postaje vremensko-kinetičkom skulpturom ili svojevrsnim tableauom koji na temelju svoje "ne-prirodne" ritmičnosti izaziva dojam nekog

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 147.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 147.

⁷ Karl Heinz Bohrer, *Das absolute Präsens*, Frankfurt am Main, 1994, str. 41.

vlastitog vremena - između akronije neimenovanog stroja i su-provedenog života ljudskog aktera - ono zadobiva "ljupkost" Kleistove marionete. Vizualni i ritmički momenti povezuju se sa dramaturgijom vremena - scenskog pisma tijela - koje zadobiva kvalitetu kinetičkog objekta, neobuhvatljivog narativnim gledanjem. Nerijetko se čini da vizualna semiotika radi na zaustavljanju vremena, te transformaciji temporalnog događanja u misaone slike. Paul Valéry primijetio je da se u muzejima ispred svake slike nalazi stolac. Isto možemo primijetiti i na planu modnog događaja; ispred žive slike ili pak vremenske skulpture u pokretu posvuda se nalaze stolci. Muzeji, poput revija/modnih događaja - nerijetko navode na brzu transformaciju vizualnog iskustva u puku informaciju. Upravo stoga, Valéry takve događaje, koje bismo u ovome kontekstu mogli imenovati modnim, ili pak kazališnim - naziva galerijama budućnosti;

* *odnos suvremene mode i fotografije*: fotografija je, poput mode - neka vrsta "žive slike", budući da se referira na slikovno prikazivanje beživotnog, a ujedno je i ona koja "za nas stavlja smrt u budućnost";

* *odnos suvremene mode i protu-pamćenja*: tijelo je mjesto pamćenja, "skladište za spremne misli i osjećaje"⁸; suvremena moda oživotvorenje je foucaultovskoga "protu-pamćenja" koje je neka vrsta nijekanja povijesnoga toka u vremenu;

* *tehnički infiltrirano tijelo* - nastaje rekombinacijom slika tijela između organizma i stroja posredstvom čega se tijelo u suvremenoj modi približava bestežinskosti i gracioznosti Kleistove marionete ili pak Craigove Nadmarionete. Korak dalje ide Jean Baudrillard: "Da uopće ne spominjemo genetsku reduplikaciju, danas već imamo posla s fraktalnom reduplikacijom slika i načina pojavljivanja tijela /.../ Tražimo ispunjavanje želja u tehničkoj promjeni tijela i težimo njegovu umnožavanju u djelomične objekte /.../ Danas se više ne radi čak ni o tome da se ima neko tijelo, nego o tome da se na svoje tijelo bude priključen"⁹. Suvremena moda sfera je nove tjelesnosti, tjelesnosti potencijalnog - koje se u određenoj situaciji okreće međutjelesnosti koja pripada sferi neizvjesnosti - čudovišnog. Na primjeru moderne, kao i postmoderne mode - proces dizajniranja odigravao se između odjeće i tijela; na primjeru suvremene mode - proces dizajniranja odvija se na tijelu; konceptualno-performativni dizajn postaje rad na tijelu kao materijalu samom;

različite, no su-postojeće utjelovljene slike tijela upućuju na novu realnost tijela u suvremenoj modi - na ono "teatRealno"¹⁰;

* *potencijal mogućih gestičkih varijacija tjelesnog aparata*: prema Nietzscheu, *Tako je govorio Zaratustra* - balet je čovječanstva koje je izgubilo svoje geste. Suvremena moda svjedoči posebnom načinu prisutnosti tijela - preobrazbi aktera u audio-vizualan krajolik žive slike ili žive skulpture. Navedimo nekoliko povijesnih primjera. Akter se u renesansi trebao potruditi imitirati jasan i ljupki jezik gesti antike, u 17. se stoljeću shvaćao kao "kiparstvo koje govori", a slijedom toga i kao "slikarstvo koje govori" (*peinture parlante*). I kada je "prirodni oblik" tijela u 18. stoljeću napredovao do ideala, novi se jezik gesti trebao orijentirati po uzoru na kiparstvo. Velika je važnost također i antičkih skulptura i slika na vazama u 21. stoljeću, napose u povijesnoj avangardi, kada važnost zadobiva skulpturalna kultura tijela. Akter u suvremenoj modi odlikuje se svojom tjelesnom prisutnosti koja dobiva kvalitetu kiparstva pokreta. Ljudska skulptura koja živo drhti, kiparstvo pokreta u svojoj istodobnosti između ukrućenja i životnosti - vodi razotkrivanju voajerističkog pogleda gledatelja-aktera. Tijelo kod McQueena - ne izlaže se zbog svoje plastične idealnosti, već radi bolne konfrontacije sa nesavršenim. Ono što povezuje kip(arstvo) i suvremenu modu jest idealno tijelo koje ne stari;

* *odnos tijela i objekta*: tijelo u suvremenoj modi nalazi se na sjecištu granica između živoga i mrtvog. Budući da je objekt uvijek neka vrsta nadomjestka za nešto drugo, ono što se može odrediti riječima - zagonetno, suvremena moda se kreće graničnim područjem između rastjelovljenog pisma tijela i otjelovljenog pisma objekta. I budući da se živo tijelo uistinu može učiniti "objektom", aktera suvremene mode uvijek se uspoređivalo sa manekenom, lutkom, marionetom, figurinom.

Mehanika samog tijela približava se mehanici objekta i na simbolički način svjedoči ekstenzivnom oprimjerenju Kleistove ideje marionetskog kazališta. Suvremena moda se igra - i to je razlog trajnoj fascinaciji marionetskim kazalištem - zrcaljenjem, time što akter oživljava objekt i pritom sam fingira kao besvjesni aparat kojime se počinje upravljati od skrivenih zakona mehanike. Na planu suvremene mode oživljava se uzajamno djelovanje ljudskog tijela i objekta, te srodnosti nadmarionete i tjelesnoga aparata. Suvremena moda nekovrsnim je kazalištem objekata, kojemu bi Winicottov pojam "prijelaznog objekta"¹¹ ili onog koji postaje subjekt i time pobuđuje osjećaj da mi sami nismo jedinstveno živim subjektima, već dijelom i objektima. Tijelo kao prijelazni objekt fascinira odsustvom granica - kada subjekt tendira prema stvari, a stvar prema živom biću; kada se gubi sposobnost razlučivanja između života i smrti, subjekta i objekta. Kategorija zazornog (*das Unheimliche*) od Freuda se ponajprije odnosi na problematiku brisanja granica između oživljenog i neoživljenog, što se odnosi i na igru medijskog (medijski konstruiranog) i realnog tijela: što je *ja* u suvremenoj modi ako ono u samome sebi već zatječe ono strano, drugotno, objekt od kojega se želi kategorijalno odvojiti? I kao kazalište objekata, suvremena moda otvara dispozitiv nove *high-tech* tjelesnosti - između instalacije, kinetičke objektno umjetnosti i umjetnosti *enviromenta* ili audio-vizualnog krajolika;

* *neobarokna mračna slika tijela* - suvremena moda otkriva barokni gubitak svijeta; opčinjeno slijedi krivulje pada ljudskih tijela kroz metafore svijeta kao bolnice i svijeta ludila bez budućnosti.

U evociranju nepredstavljivog, koje je vezano uz tijelo u boli, nailazi se na središnji problem koji je ujedno i izazov da se ono neiskazivo uprizori pomoću tijela koje i samo jest pamćenje boli - budući da je u njega disciplinirajuće upisana kultura, kao i

⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 254.

⁹ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press/Leonardo Books, 2003, str. 269.

¹⁰ Ihab Hassan, *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992, str. 66.

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 282.

"bol, najjače sredstvo mnemotehnike"¹² (Nietzsche). Rizična tjelesna akcija na pozornici razotkriva se u izlaganju bolesnih ili izobličjenih tijela. Suvremena moda teži otvorenom predstavljanju tijela, njegova propadanja u činu koji ne dopušta fiksno odvajanje umjetnosti tijela od njegove realnosti. Akter suvremene mode ne prikriva tijelo koje je posvećeno smrti - već upravo to naglašava. Upravo stoga, suvremena moda aktualizira temu AIDS-a; oboljeli od te bolesti zapravo su neumrlji; oni su tjelesnom pojavom netjelesnoga, svojevrsnim sablasnim uprizorenjima "života u smrti". Na primjeru McQueena - svjedočimo neobaroknom krajoliku transgresivnog tijela, onoga koje nastaje samopotvrđivanjem života čak i u smrti;

* telematski dispozitiv i (i)realnost instrumentalnog opažanja - za moć simulacije od najveće je važnosti proces do kojega dolazi još u 19. stoljeću, a to je delegiranje ljudskog pogleda na aparature. Gledanje se emancipiralo od tijela, a opažanje se počelo odvijati posredstvom instrumenata. Telematski dispozitiv ispunjava mentalni prostor informacijom; akter suvremene mode usmjeren je na odaslanu informaciju u odnosu spram koje zauzima poziciju produženja elektronskog dispozitiva. Kolektivna iskustva suvremene mode događaju se u medijskoj realnosti, koja je ujedno i uvjet mogućnosti postojanja mode kao takve. Tijelo postaje *high-tech* krajolik, svojevrsni "stroj za slike", koji se u wagnerijanskoj tradiciji "cjelovitog", a sada integralnog umjetničkog djela služi svim (multi)medijskim registrima.

3. ZAKLJUČAK

Suvremena moda svojevrsnom je tehnologijom prikazivanja. Za 19. stoljeće valja još spomenuti i pojavu panorame koju Stephan Oettermann naziva "strojem za slike", diorame, kao i već spomenutog transparentnog slikarstva ili *eudophysikona*. Ondje gdje digitalna slika stupa u složen odnos s tjelesnom realnošću otpočinje medijska konstrukcija suvremene mode. U suvremeno doba - tehnologija se medija teatralizira. Svjedočimo događaju koji pogledu uskraćuje živo tijelo, dok istovremeno tematizira pogled na to tijelo. Umjesto individualnih ljudskih tijela u tehno-audio-vizualnom krajoliku pojavljuje se serijski "sklop", deleuzijanski *agencement*, koji se treba dekodirati kao spoj heterogenih elemenata, a to su - tjelesni udovi - zvuk - digitalna slika - svjetlosne mreže - kamera. U audio-vizualnom krajoliku Christiana Boltanskog nastaje zasebna pozornica za posjetioca koji svojim tijelom doživljava prostor - prolazeći kroz ili nalazeći se unutar njega. Krajolik prikazivanja i krajolik opažanja - audio-vizualno su integrirani. Prema Hansu Beltingu: "U tom se prostoru krećeno tjelesno, kao što se krećemo u svijetu kao prostoru: u tome je nadmoć instalacije-krajolika nad monitorom, u kojemu sve slike završavaju u okviru. Ujedno naša tjelesna prisutnost i naši vlastiti koraci u tim uvjetima propitivanja čina gledanja postaju "metaforama za posve druga kretanja koja se odvijaju u našoj svijesti. Prostor instalacija-krajolika postaje simbolom za ono 'mjesto slika' koje smo mi sami"¹³. Jedino što još preostaje jest *mediaturgy* audio-vizualnog krajolika, inscenacije, vizualne konstelacije - scenskog pisma tijela - uz mogućnost da poslije tijela ne dolazi više ništa.

4. POPIS LITERATURE

Belting, Hans: *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*. U: Vischer, Theodora (ur.): Gary Hill. Arbeit am Video. Basel 1995, str. 43-70.

Boehm, Gottfried (ur.): *Was ist ein Bild?*. München 1994.

Bohrer, Karl Heinz (1994) *Das absolute Präsens*. Frankfurt am Main.

Grau, Oliver (2003) *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. MIT Press/Leonardo Books.

Hassan, Ihab (1992) *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*. Zagreb: Globus.

Lehmann, Hans-Thies (2004) *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU - Centar za dramsku umjetnost; Beograd: Tkh - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.

¹² Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, str. 287.

¹³ Hans, Belting, *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*, Arbeit am Video, Basel 1995, str. 43-70.

Body as audio-visual landscape of contemporary fashion

Abstract: The subject of this paper is body in contemporary fashion embedded as audio-visual landscape. This paper also attempts to define the scenic writing of the body in contemporary fashion, as well as its visual dramaturgy or media (auto)actualisation (mediaturgy). The conceptual and performative generator of audio-visual body landscape emerges from the relation between the real and high-tech body, moving through the marginal field of disembodied body writing and embodied object writing. Contemporary fashion performs itself as an integrative aesthetics of techno-transformation in relation to body-to-wear which doesn't appear only as the subject, but is being used as the material or an object. Techno-transformation of the body as audio-visual landscape unables the transparent border between the one who presents and presenting itself; it establishes the body as the material of "zone without ramp".

Key words: body, audio-visual landscape, contemporary fashion, scenic writing, visual dramaturgy, mediaturgy, integrative techno-transformation.
