

Irma Kozina

Zakład Teorii i Historii Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach <https://orcid.org/0000-0002-4205-4782>

Posthumanizm jako koncepcja kształtująca pokazy ubiorów projektowanych przez Iris van Herpen? Rozważania na marginesie aktualnego dyskursu o modzie

Posthumanism as a concept shaping the fashion shows designed by Iris van Herpen? Considerations on the margins of the current discourse about fashion

Streszczenie: Fascynacja nowymi materiałami i innowacyjną technologią zapewniła holenderskiej projektantce mody Iris van Herpen jedną z czołowych pozycji wśród twórców łączonych w dyskursie teoretycznym z tendencją określaną mianem posthumanizmu. Analiza narracji obecnych w rozważaniach współczesnych krytyków modowych prowadzi do wniosku, że posthumanizm nie jest zazwyczaj definiowany jednoznacznie. Jedni postrzegają go jako idealizowaną wizję przyszłości wolnej od binarnego klasyfikowania rzeczywistości za pomocą dychotomicznych par: dobro – zło, przyroda – cywilizacja itp., inni natomiast kojarzą ten nurt z utratą tożsamości wypracowanej przez biologiczny gatunek homo sapiens i widzą w nim nawet dystopijny kres ludzkości. W artykule podjęto próbę przedstawienia związku koncepcji posthumanizmu z twórczością projektową Iris van Herpen, odnosząc się zwłaszcza do kolekcji przygotowanych przez nią we współpracy z Neri Oxman i Philipem Beesleyem. Przeprowadzono też porównanie wątków posthumanistycznych wykorzystywanych przez van Herpen z analogiczną koncepcją obecną w pokazie cyborgicznym przygotowanym w 2018 roku przez dyrektora artystycznego domu mody Gucci Alessandra Michelego.

Słowa kluczowe: Iris Van Herpen, posthumanism in fashion, Gucci, Alessandro Michele, posthumanism

Abstract: The fascination with new materials and innovative technology has placed the Dutch fashion designer Iris van Herpen on one of the leading positions among artists associated, in the theoretical discourse, with the tendency known as posthumanism. An analysis of the narratives present in the considerations of contemporary fashion critics leads to the conclusion that posthumanism is rarely defined unambiguously. Some perceive it as an idealized vision of a future free from binary classification of reality by means of dichotomous pairs: good / evil, nature / civilization, etc., while others

associate this trend with the loss of identity developed by the biological species of homo sapiens and even see it as a dystopian end to humanity. The article attempts to present the relationship between the concept of posthumanism and the design creativity of Iris van Herpen, referring in particular to the collections prepared by her in cooperation with Neri Oxman and Philip Beesley. A comparison was also made of the posthumanist themes used by van Herpen with a similar concept present in the cyborg show prepared in 2018 by Alessandro Michelli, the artistic director of the Gucci fashion house.

Keywords: Iris Van Herpen, posthumanizm w modzie, Gucci, Alessandro Michelle, posthumanizm

Jeszcze w 2000 roku mogło się wydawać, że nastanie XXI wieku nie przyniesie istotnych zmian w zakresie dominujących w nauce trendów i idei światopoglądowych, jednak stosunkowo szybko znakiem rozpoznawczym nowego stulecia stał się swoisty dekadentyzm, związany z narastającym przekonaniem o nastaniu końca cywilizacji „humanistycznej”, opartej na zdominowaniu ziemskiej planety przez gatunek ludzki. Swoistym podsumowaniem obaw i przeczuć towarzyszących nowemu definiowaniu współczesności stał się artykuł zamieszczony w BBC News w maju 2011 roku przez Howarda Falcon-Langa, w którym konstatowano zmierzch ery określonej – wciąż oficjalnie niezaakceptowanym – mianem „antropocen”¹. Publikacja Falcon-Langa towarzyszyła obradom zorganizowanej wówczas w Londynie konferencji geologicznej, poświęconej przedyskutowaniu propozycji wprowadzenia do języka naukowego terminu „antropocen”, zaproponowanego przez Paula Crutzena, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie chemii z 1995 roku. Crutzen uznał za nieprawidłowe traktowanie obecnych czasów jako kontynuację holocenu, rozpoczętego zmianami klimatycznymi sprzed około 13 tysięcy lat, dostrzegając w dzisiejszej rzeczywistości następstwa transformacji poświadczających nastanie kolejnej epoki geologicznej. Jego pogląd rozwinięty został następnie przez Jana Zalasiewicza z University of Leicester, prezentującego rzeczowe argumenty popierające tezę Crutzena². Zdaniem Zalasiewicza nie osiągnięto jeszcze zgodności co do określenia początku wypierającej holocen ery. Jedni sytuują go w momencie zainicjowania rewolucji przemysłowej około 1800 roku, kiedy liczba ludności Ziemi przekroczyła 1 miliard, a jednocześnie atmosferę zaczęto zanieczyszczać coraz większą ilością dwutlenku węgla wydzielanego na skutek spalania ogromnej ilości paliw organicznych. Nie brakuje jednak badaczy, którzy cezurę przesądającą o zmianie ery geologicznej sytuują dopiero w 1945 roku, kiedy zainicjowano eksplozje nuklearne, prowadzące do powstania osadów radioaktywnych, rozpoznawalnych w formie trwałego śladu w ziemskich warstwach³. Popularność zataczającego

1 | FALCON-LANG 2011.

2 | *Ibidem*.

3 | *Ibidem*.

coraz szersze kręgi terminu, rozpropagowanego m.in. za sprawą filmu z 2018 roku *Antropocen: epoka człowieka*, zrealizowanego przez Jennifer Baichwał, Nicholasa de Penciera oraz Edwarda Burtynsky'ego⁴, stała się kolejną przesłanką do ożywienia działań i dyskusji prowadzonych na rzecz konieczności ograniczenia lub wręcz zaniechania nieumiarkowanego konsumeryzmu cechującego obecną formę gatunku *homo sapiens*, którego istnienie zależne jest de facto od warunków geofizycznych zanikających stopniowo już nawet w schyłkowym okresie holocenu.

Dalszy scenariusz ludzkiej egzystencji na Ziemi przewidywany bywa dwojako: sceptycy zwiastują całkowite wyginięcie człowieka, optymiści natomiast zapowiadają nastanie czasów posthumanizmu, których cechą charakterystyczną miałyby być kolejne stadium ewolucyjne gatunku, przystosowanego do życia w postantropocenie poprzez wypracowanie wariantu jednoczącego materię biologiczną z substancjami nieorganicznymi wytwarzanymi sztucznie. Procesy zapowiadające nadejście gatunku przygotowanego do życia w warunkach charakterystycznych dla postantropocenu obserwowane są już dzisiaj. Nierzadko odczytuje się je jako zjawiska charakterystyczne dla swoistego nurtu myślowego, zwanego posthumanizmem.

Idee konstytuujące światopogląd posthumanistyczny przeniknęły niedawno do dyskursu naukowego o modzie. Posthumanizm bywa definiowany rozmaicie. Jego powiązanie z antropoceniem pojmowanym jako okres predominacji antropocentryzmu podkreśla w swoich rozważaniach Rosi Braidotti, autorka podstawowej dla poruszanych tu kwestii książki o polskim tytule *Po człowieku*⁵. Zauważa ona m.in.: *Choć nie możemy wyjaśnić, nawet w przybliżeniu, jaka historyczna przygodność, intelektualna zmienność czy zrządzenie losu sprawiły, że wkroczyliśmy w postludzka rzeczywistość, możemy stwierdzić, że idea postczłowieka cieszy się w erze znanej jako antropocen powszechną popularnością*⁶.

Jakkolwiek narracja zaproponowana w książce Braidotti jest niezwykle złożona i obejmuje próbę prześledzenia idei określanych przez nią jako humanistyczne, antyhumanistyczne lub posthumanistyczne od czasów starożytnych po współczesność, to jednak podstawowym wyznacznikiem myśli posthumanistycznej autorka ta uczyniła rezygnację z antropocentryzmu. Przewyciężenie twierdzenia zakładającego, że człowiek jest miarą wszechrzeczy, miałyby doprowadzić do otwarcia się na wszystko, co do tej pory uznawaliśmy za *nie-ludzkie*. Za pomocą *stawania-się-zwierzęciem*, *stawania-się-ziemią* lub *stawania-się-maszyną* można by się było uwolnić od normatywizującej kategorii Człowieka, która uczyniła nas

4 | SZEWCZYK 2018.

5 | BRAIDOTTI 2014.

6 | *Ibidem*, s. 344.

rzekomo ślepyimi na otaczającą rzeczywistość⁷. Perspektywa posthumanistyczna miałaby zagwarantować wyzbycie się binarności podziałów człowiek – zwierzę czy też człowiek – maszyna. Wiązałoby się to z zaistnieniem transgatunkowej solidarności, umożliwiającej symbiozę z różnorodnymi formami życia oraz uznanie siebie za część ekosystemu, a jednocześnie pozwoliłoby załamać dotychczasowy podział między ludźmi i układami technologicznymi⁸. W konsekwencji zmianie uległby także stosunek człowieka do śmierci. Granica między życiem i śmiercią mogłaby zostać zniwelowana za pomocą założenia, że jednostkowe istnienie jest jedynie mało znaczącym elementem w ciągłym łańcuchu przyrodniczo-kulturowym. Przewyciężeniu perspektywy śmierci miałoby służyć rozmycie się jednostki w ekoglobalnej zbiorowości poprzez rezygnację z indywidualizmu na rzecz stawania-się-niedostrzegalnym i uznania swojej nie-wyjątkowości⁹.

Ujęcie zaproponowane przez Braidotti nie jest jedynym sposobem rozumienia posthumanizmu. Określenie to jest na tyle niejednoznaczne, że wymaga niemal każdorazowego precyzowania zakresu, w jakim zostało zastosowane. Niejednokrotnie jego definiowanie nie odnosi się do określania tego zjawiska jako nurtu filozoficznego czy też postawy wobec rzeczywistości, lecz oznacza jego rozpatrywanie jako okresu odznaczającego się istnieniem inteligentnego organizmu, który byłby identyfikowany jako postczłowiek. Taka istota miałaby – zgodnie z przewidywaniami futurologów – zamieszkiwać Ziemię po epoce antropocenu. Została ona opisana m.in. w prognozach przedstawionych przez zapowiadającego nadejście ery transhumanizmu¹⁰ Raya Kurzweila¹¹. Miałby to być okres charakteryzujący się syntezą biologicznego mózgu człowieka z technologią oferowaną przez urządzenia cyfrowe¹². Zdaniem Kurzweila w ciągu najbliższych 30–40 lat technologia osiągnie taki stopień rozwoju, że w ludzkiej krwi będą krążyć miniatury nanoboty dbające o zdrowie organizmu i gwarantujące ciału długowieczność bliską nieśmiertelności¹³. Przewiduje on również, że już w roku 2045 możliwe będzie przeniesienie mózgu ludzkiego do komputera¹⁴. Transfer umysłu, zwany też emulacją mózgu, czyli proces skopiowania i przeniesienia świadomości człowieka do maszyny, bez wątpienia uznany może zostać za kres biologicznej

7 | POR. MARKIEWICZ 2015.

8 | *Ibidem*.

9 | *Ibidem*.

10 | BRAIDOTTI 2019.

11 | SZYMAŃSKI 2019.

12 | *Ibidem*, s. 61.

13 | KRAKOWIAK 2009.

14 | KURZWEIL 2018.



1. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.



2. | Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.



3. | Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

egzystencji gatunku *homo sapiens* i jego wejście w fazę wykraczającą poza ramy wyznaczone przez przyrodę. Jest on bowiem niemal równoznaczny z porzuceniem biologicznego habitatu i całkowitym przeniesieniem życia do środowiska sztucznego. Z geologicznego punktu widzenia byłby to moment wyznaczający ostateczny zmierzch antropocenu rozumianego jako epoka bezwzględnej dominacji gatunku przyrodniczego opatrywanego nazwą *homo sapiens*.

W tym miejscu należałoby zaznaczyć, że nie brakuje współcześnie ujęć, które dyskredytują definiowanie *homo sapiens* jako pewnej stałej tożsamości, zasadzającej się na postrzeganiu człowieka jako istoty biologicznej, odrębnej w stosunku do takich gatunków jak cyborg czy android. Niektórzy badacze uznają cyborga jedynie za pewne stadium ewolucyjne ludzkości, która miałaby się zmieniać nieustannie poprzez adaptację umysłu i ciała do nowych technologii¹⁵. Pojawiają się też głosy dowodzące, że człowiek zawsze był swego rodzaju cyborgiem, ponieważ w ciągu całego cywilizacyjnego rozwoju uzależnił się od technologii, nawet już w czasach paleolitu, gdy stosował kamienie łupane, albo też w średniowieczu, gdy nauczył się korzystać ze szkieł optycznych. Jednak w każdym z wymienionych przypadków wynalazki techniczne były człowiekowi podporządkowane i służyły mu jako narzędzia. Za jedną z podstawowych cech maszyny uznawano dotychczas jej stosowanie przez człowieka właśnie w charakterze służącego mu narzędzia, toteż za niebezpieczne można by w tym wypadku uznać stwierdzenie Stanisława Lema, konstatającego, że jeśli zaciera się różnicę pomiędzy człowiekiem i maszyną, to pojawia się problem szacunku, wolności i samostanowienia maszyn¹⁶. Dla zmarłego w 2006 roku pisarza było to jednoznaczne z wnioskiem: *Powtórzoną wszechstronnie człowiekiem ani robot, ani android być tedy nie może*¹⁷. Jak można zauważyć, w posthumanizmie tego rodzaju granice międzygatunkowe w istocie zostają zatarte, choć z drugiej strony nie rezygnuje się tam ze stosowania terminologii różnicującej rozmaite hybrydy powstałe za sprawą połączenia organizmów biologicznych z maszynami, dostrzegając swoistą „odrębność gatunkową” takich tworów, jak roboty, komputery, androidy czy wreszcie egzystujące w rzeczywistości wirtualnej hologramy.

Przytoczone tu wyjaśnienia wydają się koniecznym wprowadzeniem do analizy umożliwiającej ustalenie obecności wątków posthumanistycznych w ubiorach wykreowanych przez holenderską projektantkę mody Iris van Herpen. Rozważania na ten temat podjęła stosunkowo niedawno historyczka i teoretyczka mody Anneke Smelik¹⁸. Odwołała się przy tej okazji do sugestii zaproponowanych

15 | GUNIA 2015.

16 | GRAJEWSKA 2020, s. 15.

17 | *Ibidem*.

18 | SMELIK 2020.

przez Rosi Braidotti i Marię Hlavajovą w wydany w 2018 roku *The Posthuman Glossary*¹⁹. Smelik postawiła tezę, jakoby kolekcje przygotowywane przez van Herpen spełniały wyróżnione w publikacji wydanej przez Braidotti i Hlavajovą cechy charakteryzujące kondycję posthumanistyczną, jakimi są *wynajdywanie nowych słów lub ustanawianie nowych konceptów*” *ujawniające postawę eksperymentalną w celu wykreowania adekwatnych reprezentacji rzeczywistych warunków życia w szybko zmieniającym się świecie*²⁰. Zasugerowane przez Smelik ujęcie wydaje się nieco powierzchowne i niejasne, a zarazem prowokuje do analiz, które pozwoliłyby w sposób bardziej przekonujący rozstrzygnąć, czy w istocie pokazy ubiorów tworzonych w pracowni Iris van Herpen odczytać można jako przejaw zaangażowania ich autorki w krzewienie idei konstytuujących fenomen funkcjonujący pod nazwą posthumanizm.

Iris van Herpen jest zazwyczaj klasyfikowana jako projektantka mody związana z nurtem *high tech couture*²¹. To przyporządkowanie wynika z jej zafascynowania nowoczesnymi technologiami. Uważa się ją za pionierkę zastosowania w projektowaniu ubioru druków 3D oraz cięć laserowych. Po praktykach u Alexandra McQueena i u holenderskiej artystki Claudy Jongstry założyła w 2007 roku własne studio. Sławę zapewniła jej pokazana w 2010 roku kolekcja ubrań o nazwie *Synesthesia*, w której precyzyjnie przycinane i zszywane ręcznie kreacje ze sztucznej skóry zdobionej srebrną folią zachwycały rzeźbiarskim kształtem oraz luminescencją odbłasków migocących podczas przemieszczania się modeli. Równie ważny dla jej międzynarodowego uznania był projekt realizowany mniej więcej w tym samym czasie na zaproszenie amsterdamskiej organizacji architektonicznej ARCAM z okazji wystawy zatytułowanej *Fashion & Architecture*. We współpracy z Janem Benthemem i Melsem Crouwelem (Benthem Crouwel Architekten), których rozbudowa Stedelijk Museum nazwana została wanną, stworzyła wówczas kreację odzwierciedlającą strugi wody wylewanej na modelkę²². Podczas pracy nad tym projektem zatrudniła fotografa, który wykonał dziesiątki zdjęć wylewanej wody, a następnie wymodelowała rzeźbiarską suknię kopiującą jej układ w pleksiglasie. Zainspirowało ją to później do stworzenia całej kolekcji o nazwie *Crystallization* (z 2011 roku), w ramach której – we współpracy z osiadłym w Londynie architektem Danielem Widrigiem – przygotowała jej pionierską suknię wydrukowaną w technologii 3D przez firmę MGX/Materialise²³.

19 | BRAIDOTTI/HLAVAJOVA 2018.

20 | SMELIK 2020.

21 | BROWN 2020.

22 | SCHLITT 2018.

23 | BORELLI-PERSSON 2017.



4. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

Prześledzenie dotychczasowej kariery Iris van Herpen nie daje podstaw do stwierdzenia, że kreowane przez nią ubiory opracowane zostały z myślą o posthumanoidalnym funkcjonowaniu ludzkiej jaźni. Kreacje tej projektantki są nieustannie eksponowane na biologicznych ciałach modelek z gatunku *homo sapiens*, a ich forma wydaje się wręcz uwydatniać urodę kobiet i mężczyzn nawet wówczas, gdy struktura stworzonego przez nią stroju nie podkreśla talii i nie uwypukla sylwetki. To stwierdzenie wydaje się do pewnego stopnia przesadzające o nietrafności bezpośredniego odnoszenia projektów modowych Iris van Herpen do koncepcji znamionujących erę posthumanizmu w ujęciu proponowanym np. przez Raya Kurzweila, które zakłada ostateczne przeniesienie egzystencji ludzkiej do komputera. W działaniach holenderskiej projektantki dostrzega się próbę położenia nacisku na funkcjonowanie ciała ludzkiego jako ruchomego elementu w przestrzeni, a konieczność eksponowania postaci w ujęciu procesualnym – jako skupiska zagęszczonej materii przemieszczającej się w czasie – zdecydowała nawet o metodzie twórczej, którą projektantka określa mianem *moulage* (nadawanie kształtu materiałom bezpośrednio na manekinie naśladowującym ciało modeli). Jak wyraziła to w jednym z wywiadów:

Maksyma „forma podąża za funkcją” brzmi logicznie. Kiedy tworzę, kreacja nie jest ostatecznym celem, który mi przyświeca. Proces tworzenia sam w sobie jest dla mnie ważny. Dla mnie materiał i forma są elementami wiodącymi – wprowadzam je na ciało w postaci czegoś, co zawiera w sobie maksimum ruchu. Znaczna część pracy, jaką wykonuję, polega na zastosowaniu techniki moulage’u, a nie na szkicowaniu. Lubię pracować w sposób trójwymiarowy w moim procesie²⁴.

Wprawdzie dodała przy tej okazji: *Próbuję nie zawsze podążać za ciałem, lecz staram się je przekształcać*²⁵. To oświadczenie nie oznacza jednak bezpośredniej ingerencji w ciało jako takie, lecz nadawanie kształtu sylwetce poprzez ubiór, który wciąż odgrywa rolę tradycyjnej garderoby nakładanej na człowieka. W innym fragmencie wspomnianego wywiadu van Herpen wyjaśniła jeszcze bardziej jednoznacznie, że interesują ją materiały i technologie oraz taneczny ruch ciała, jej transformacje są swoistym dialogiem z człowiekiem niezmiennie pozostającym w swojej przyrodniczej, materialnej postaci:

Kiedy zaczęłam rzeczywiście interesować się modą, to tak naprawdę zrodziło się z mojej miłości do materiałów. Gdy byłam młodsza, dużo tańczyłam; myślałam, że chcę zostać tancerką. Ale moim odkryciem było pracowanie rękoma i poznawanie materiałów [...]. Brakowało mi tego w tańcu, ponieważ on jest taki niematerialny. Nie kreuje się w nim niczego poza ruchem w ciele. Sądzę, że to stanowi rdzeń mojej fascynacji modą. Jest to transformacja materiałów w coś, co eksponuje kobiece ciało; albo też je przekształca lub jest z nim w dialogu. Jest to taki osobisty sposób kreowania czegoś. To nie polega tylko na tym, że daje się komuś coś do noszenia – osoba nosząca ubiór również dodaje coś do twojej kreacji. I ta interakcja jest naprawdę interesująca [...]. Tożsamość, którą nadaje się ubiorowi. Fascynacja materiałami jest moim motorem, a potem zaraz fascynacja technologią. One obydwie działają perfekcyjnie razem²⁶.

W jednym z artykułów bazujących na wypowiedziach projektantki znalazło się wręcz wyznanie poświadczające jej przywiązanie do tradycji rzemieślniczych znanych z przeszłości oraz stwierdzenie tłumaczące jej podejście do innowacji technicznych, traktowanych jako narzędzia ułatwiające współczesnemu twórcy osiągnięcie zamierzonych efektów: *Technologia dla mnie jest po prostu narzędziem* [...].

24 | MOROZ 2014.

25 | *Ibidem*.

26 | *Ibidem*.

Wycinarka laserowa lub drukarka 3D zastępują moje ręce albo też ręce członków mojego zespołu [...] Roboty jako takie nie są dla mnie interesujące²⁷. Nawet wówczas, gdy wykorzystala roboty do wyprodukowania wymyślonych przez siebie kreacji, punktem wyjścia była dla niej tradycyjna technika koronczarska. Niejednokrotnie prace wykonywane przez nią ręcznie prezentowane bywają przez komentatorów jako efekt użycia drukarki, a z kolei prace tworzone maszynowo traktuje się jako wyrób rzemieślniczy, ponieważ nawet eksperci nie są w stanie tego odróżnić. Jej nieco lekceważący stosunek do tej kwestii wydaje się podkreślać komentarz: *Ludzie faktycznie mają pewne wyobrażenia na temat przyszłości [...] Wygląd sci-fi to idea, którą zaczerpnięto z filmów pochodzących z lat 80. XX wieku*²⁸.

Bez wątpienia to właśnie eksperymentowanie van Herpen z nowymi tworzywami oraz stosowanie przez nią zaawansowanych technologii przywiodło Smelik do postawienia – jak się wydaje nie do końca przekonującej – tezy o związkach projektantki z koncepcją posthumanizmu. Trzeba jednak wyjaśnić, że technofilska postawa van Herpen nie jest oparta na jej umiejętnościach lub inżynierskim wykształceniu, toteż wyrażana przez nią często chęć zastosowania w kolekcji innowacyjnych rozwiązań wiąże się z koniecznością współpracy ze specjalistami. To prowadzi czasem do nieporozumień dotyczących praw autorskich do danego projektu. W 2013 roku van Herpen pokazała w Paryżu kolekcję *Voltage*, której elementem był m.in.

27 | HYLAND 2016.

28 | *Ibidem*.



5. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

komplet złożony z narzutki na ramiona i krótkiej spódnicy, przedstawiany wówczas jako efekt kooperacji autorki pokazu z zatrudnioną na MIT amerykańsko-izraelską dizajnerką Neri Oxman, eksperymentującą we współpracy z wyspecjalizowaną w drukach 3D firmą Stratasys²⁹. Internetowe pismo „Re-thinking the future” prezentuje obecnie ów komplet jako dzieło o nazwie *Anthozoa* autorsko powiązane z twórczością Neri Oxman. Wprawdzie nie ukrywa się tam faktu, że wykonano je w ramach przygotowanego przez van Herpen pokazu *Voltage*, jednak udział holenderskiej projektantki mody w jego realizacji jest niemal całkowicie zmarginalizowany³⁰. Wśród przekazanych w tym artykule treści znaleźć można ciekawą informację na temat statusu własnościowego kompletu *Anthozoa*. Gdy obiekt sprzedawano do zbiorów Museum of Fine Arts w Bostonie, jego prawnym właścicielem była firma Stratasys.

Chociaż van Herpen stara się co roku dobierać sobie nowych kooperantów, zaskakując widzów swoich pokazów coraz bardziej wyszukаныmi innowacjami technologicznymi, często jej kolekcje są wynikiem rozmów z długoletnimi przyjaciółmi, wśród których szczególne miejsce zajmuje urodzony w Wielkiej Brytanii, a od wielu już lat przebywający w Kanadzie architekt Philip Beesley. Był on zapewne tą osobą, która skierowała uwagę projektantki w stronę niekonwencjonalnych wizji przyszłości. Beesley dał się po raz pierwszy poznać szerszej publiczności na Biennale Architektury w Wenecji w 2010 roku jako autor instalacji o tytule *Hylozoic Ground*, zaprezentowanej w Pawilonie Kanadyjskim. Była to konstrukcja przestrzenna wykonana z przezroczystych akrylowych sieci pokrytych interaktywnymi mechanicznymi kłączami, które – na podobieństwo materii ożywionej (hylozoicznej) reagowały na obecność zwiedzających³¹. Van Herpen nawiązała do tej instalacji w zaprezentowanej na przełomie 2012 i 2013 roku kolekcji *Hybrid Holism*, starając się – w symboliczny sposób – wyrazić zastosowanie w świecie mody materii ożywionej. Nie znała wówczas brytyjsko-kanadyjskiego architekta osobiście. Jej współpracownicą w zakresie technologicznym była wtedy austriacka architektka Julia Koerner. Jednak wenecka instalacja *Hylozoic Ground* okazała się dla niej tak ważnym punktem odniesienia, iż prezentacji tej kolekcji w internetowym portfolio projektantki towarzyszyła wypowiedź Beesleya: *Pracujemy w subtelnych materiałach, z użyciem elektryczności i chemii, splatając ze sobą interakcje, które początkowo kreują architekturę symulującą życie, ale stopniowo te interakcje zaczynają działać jak życie, jak niektóre komponenty życia*³². Niewątpliwie w takim

29 | CHALCRAFT 2013.

30 | SHRESTY 2021.

31 | ETHERINGTON 2010.

32 | HERPEN 2012.

stwierdzeniu można by się doszukiwać treści bliskich transhumanizmowi. Jednak sposób wykonania kolekcji w rzeczywistości nie był oparty na rozwiązaniach, które przywoływałyby na myśl epokę postczłowieka.

Należy zaznaczyć, że Smelik nie była pierwszą badaczką, która starała się dostrzec koneksje pomiędzy posthumanizmem a działaniami Iris van Herpen. Podobny zamiar wyrazili również organizatorzy konferencji naukowej obradującej pod hasłem „Posthuman Frontiers: Data Designers and Cognitive Machines”, zorganizowanej w Taubman College of Architecture and Urban Planning przy University of Michigan w październiku 2016 roku. Honorowymi mówcami tego naukowego sympozjum byli właśnie Beesley i van Herpen, którzy opowiedzieli uczestnikom spotkania o swojej wzajemnej współpracy³³. O ile w instalacjach Beesleya w istocie można odnaleźć wątki związane z futurologicznymi wizjami ery postczłowieka³⁴, o tyle van Herpen zazwyczaj pozostaje realistką dostosowującą swoje kreacje do potrzeb wynikających z budowy anatomicznej człowieka. Zastanawiając się ograniczeniami narzuconymi przez funkcjonalność proponowanych przez nią rozwiązań, tworzy kreacje, które są wprawdzie wynikiem eksperymentalnego potraktowania materiału, lecz powstają z poszanowaniem wymagań wynikających z charakteru ludzkiego ciała i swobodnie mogą zostać zaprezentowane przez humanoidalne modelki schyłkowej fazy antropocenu.

Oczywiście możliwe jest również takie definiowanie posthumanizmu, które nie zakłada całkowitej anihilacji istniejącej obecnie formy ludzkiego ciała, lecz opiera się na konstatacji strukturalnych przemian we współczesnym społeczeństwie, identyfikowanych jako cechy konstytutywne charakterystyczne dla ery cyborgów. Transformację taką dostrzegła już w latach 80. XX wieku Donna Haraway, opisując ją w tekście zatytułowanym *Manifest cyborgów*³⁵. Zwracała ona szczególną uwagę na fakt, że ciało ludzkie już wtedy było modelowane za pomocą technologii komunikacyjnych i biotechnologii. Towarzyszyła temu redefinicja dyskursów naukowych, odpowiedzialnych za formalizacje polegające na zamrażaniu płynnych interakcji społecznych i narzucaniu określonych znaczeń³⁶.

33 | HERPEN/BEESELEY 2016.

34 | Trzeba jednak zaznaczyć, że wenecka instalacja Beesleya powstała raczej na gruncie utopijnym, nie zaś dystopijnym. Przedstawiając koncepcję swoich hylozoicznych struktur w 2010 r., architekt powoływał się na idealistyczne spostrzeżenia Teilharda de Chardin, interpretując wzajemne powiązanie neurokinetyczne człowieka i jego otoczenia jako alternatywę wynikłą z chęci oparcia na zasadach empatii koegzystencji ludzkiej z innymi elementami habitatu, por. BEESELEY 2010, s. 177. Rozważania dotyczące posthumanizmu nie były mu wtedy obce. W wydanej także w 2010 r. pod jego redakcją książce *Kinetic Architectures* znalazł się m.in. tekst Roberta Pepperella zatytułowany *Posthumanism and the Challenge of New Ideas*, por. PEPPERELLA 2010, s. 35–40.

35 | HARAWAY 2003.

36 | *Ibidem*, s. 66.

Zdaniem Haraway, organizm ludzki został przełożony na problem genetycznego kodowania i odczytu. Człowiek zatracił swoją podmiotowość w procesach poznawczych, ustępując miejsca bionicznemu komponentom stanowiącym urządzenie do przetwarzania informacji³⁷. W jej rozważaniach nie zabrakło stwierdzeń sarkastycznie ujmujących obserwowane przez nią zmiany:

Nowoczesne państwa, międzynarodowe korporacje, potęga wojskowa, aparaty państwa dobrobytu, systemy satelitarne, procesy polityczne, fabrykacja naszych wyobrażeń, systemy kontroli pracy, medyczne konstruowanie naszych ciał, komercyjna pornografia, międzynarodowy podział pracy i religijna ewangelizacja zależą ściśle od elektroniki. Mikroelektronika stanowi techniczną podstawę tworzenia symulaków, tj. kopii bez oryginałów. [...] Nauki o komunikowaniu i biologia są tworami naturalno-technicznych przedmiotów wiedzy, w których całkowicie rozmyta została różnica pomiędzy maszyną i organizmem; umysł, ciało i narzędzie funkcjonują na podobnych zasadach. W równym stopniu wypływają stąd zarówno „wielonarodowa” materialna organizacja produkcji i reprodukcji życia codziennego, jak i symboliczna organizacja produkcji i reprodukcji kultury i wyobrażeń. Obrazy podtrzymujące granicę pomiędzy bazą i nadbudową, sferą publiczną i prywatną czy materialną i idealną, nigdy nie były tak wyblakłe³⁸.

Ten stan rozkładu dawnej struktury społecznej Haraway jednak nie tyle uznała za przejaw katastrofalnego upadku ludzkości, ile dostrzegła w nim szansę na zbudowanie nowego, cyborgicznego ładu, uwolnionego od wypracowanych w czasach humanizmu, społecznie szkodliwych dualizmów typu: ja – inny, umysł – ciało, kultura – natura, kobieta – mężczyzna, cywilizacja – prymitywizm, rzeczywistość – pozór, dobro – zło, prawda – złudzenie itp.³⁹ Jak podkreślała we wnioskach zamykających manifest:

Wyobrażenia cyborgów może pomóc wyrazić dwa zasadnicze argumenty tego eseju: po pierwsze: produkcja uniwersalistycznej, totalizującej teorii jest pomysłką uniemożliwiającą kontakt z rzeczywistością, prawdopodobnie było tak zawsze, ale z pewnością jest tak teraz; a po drugie – wzięcie odpowiedzialności za społeczne konsekwencje nauki i techniki jest jednoznaczne z odrzuceniem antynaukowej metafizyki demonizującej technologię, co oznacza podjęcie

37 | *Ibidem*, s. 67.

38 | *Ibidem*, s. 68.

39 | *Ibidem*, s. 82.

ważnego zadania rekonstrukcji granic życia codziennego przynajmniej częściowo zgodnej z innymi, w komunikacji z wszystkimi częściami nas samych. Nauka i technologia są nie tylko możliwymi środkami wielkiej ludzkiej satysfakcji i matrycą skomplikowanych dominacji. Wyobrażenia cyborgów sugeruje raczej wyjście z bagna dualizmów, za pomocą których wyjaśnialiśmy sobie nasze ciała i narzędzia. Jest to marzenie nie o wspólnym języku, ale raczej o silnej, niewiernej wielogłosowości⁴⁰.

Chociaż *Manifest cyborgów* powstał przed kilkudziesięciu laty, jest on do dzisiaj uznawany za tekst ikoniczny⁴¹, co z pewnością przesądziło o tym, że w 2018 roku dyrektor kreatywny marki Gucci, Alessandro Michele wykorzystał go jako inspirację podczas przygotowań do pokazu mody w sezonie jesiennym. Przesłaniem, które zazwyczaj intensywnie wybrzmiewa w projektach tworzonych przez Michelego, jest kreowanie świadomości, że charakter ubioru nie powinien być kształtowany snobizmem informującym otoczenie o zasobach finansowych człowieka, lecz jego główną funkcją jest przekazywanie informacji o światopoglądzie osób manifestujących wyglądem swoje przekonania społeczno-polityczne. Pracujący od 2015 roku dla marki Gucci projektant podkreśla zazwyczaj w swoich wypowiedziach, że jego dążeniem jest skonsolidowanie pewnej społeczności wokół wspólnych spraw, doprowadzenie do spotkania ludzi podzielających podobną wizję sensu istnienia gatunku homo sapiens, zatroskanych o przyszłe losy Ziemi⁴². To też pokazowi jesiennemu z 2018 roku towarzyszyły napisy wprowadzające cytaty z dzieł Foucaulta, odnoszące się do *władzy dyscyplinującej, ustanowionych tożsamości* i dualizmów typu *normalny/nienormalny*, narzucanych w celu sprawowania kontroli nad społeczeństwem⁴³. Haraway zainspirowała Michelego do stworzenia ubrań dla postulowanych przez nią w manifestie cyborgicznych hybryd, których znakiem rozpoznawczym stały się między innymi noszone przez modeli na głowach nakrycia powstałe ze skrzyżowania czapki nowojorskiego Yankee z turbanem i chińską pagodą⁴⁴. Wykreowane w kolekcji Gucciego cyborgi cechował brak tożsamości związanej z miejscem pochodzenia. Ich biologiczne i kulturowe niedookreślenie podkreślały oczy umieszczone na rękach, rogi faunów, duplikaty głów trzymane przez modeli pod pachą oraz smocze szczeniacki odgrywające rolę

40 | *Ibidem*, s. 87.

41 | GAJEWSKA 2013.

42 | Ten cel ujawnił się intensywnie zwłaszcza w 2020 r., gdy Michele zaczął prezentować w mediach społecznościowych zapisy ze swojego pamiętnika, por. MICHELE 2020.

43 | PETRARCA 2018.

44 | *Ibidem*.

podopiecznych milusińskich. Były to symbole podkreślające możliwość emancypacji, dzięki której żyjące na Ziemi istoty same mogą zdefiniować, kim są.

W prowadzonym obecnie dyskursie o modzie zwraca się uwagę na fakt, że odniesienia do postczłowieka/cyborga wywołują dzisiaj odmienne reakcje niż przed kilkudziesięciami laty, gdy wizja powstania gatunku łączącego materię biologiczną z maszyną sytuowana była w niemożliwej do zaistnienia kategorii *science fiction*. W eseju *The Cyborg Aesthetic of Dress: Examining Reactions to the Corporeal Evolution of the Cyborg from 1960 to 2018*⁴⁵ Sarah Perkins zestawia kontrowersyjną kolekcję Michelego z kreacjami prezentowanymi przez francuskiego projektanta mody André Courregèsa w latach 60. XX wieku. Jej zdaniem, negatywne emocje wywołane pokazem Michelego wynikają z obaw przed groźbą utraty tożsamości biologicznej, która w czasach współczesnych stała się czymś całkowicie realnym. Perkins stwierdza m.in.:

W porównaniu z kolekcją Michelego, dzieła Courregèsa podkreślały i restrukturyzowały kobiece ciało za pomocą syntetycznych tkanin i „awangardowej geometrii”, funkcjonując w kreatywnej przestrzeni zewnętrznej w stosunku do ciała. Starania Courregèsa w zakresie innowacyjnej stylizacji kobiecego ciała zostały w rzeczywistości dobrze przyjęte i zwróciły uwagę takich mecenasek, jak pierwsze damy Nancy Reagan i Jacqueline Kennedy, pośród wielu innych. Tymczasem według doniesień „The New York Times” niedawno przedstawiona linia Michelego wywołała po jej zaprezentowaniu „konfuzję” i wciąż budzi wrogość, z powodu której Daily Wire nazwało ją „najgorszym pokazem mody w posthumanistycznej historii”, a także spotkała się z poruszeniem spowodowanym antagonistycznymi komentarzami w sieci, przedstawiającymi ten pokaz jako zapowiedź „ostatnich dni” człowieka i określającymi modelki epitetem „ohydne”⁴⁶.

Perkins uważa, że w przeciwieństwie do Michelego Courregès prezentował sztuczność jedynie w postaci tkanin przylegających do ciała, nawiązując do ówczesnego rozwoju technologicznego, opartego na materiałach typowych dla okresu podboju Kosmosu, opatrywanego mianem *space age*. Natomiast kolekcja Michelego obrazowała wprost modyfikację ciała biologicznego oraz transformację tożsamości w formie całkowicie możliwej do zrealizowania przy wykorzystaniu znanych obecnie technologii, jednak na tego rodzaju zmiany współczesne społeczeństwo nie jest jeszcze mentalnie przygotowane. Krytyczka ta stwierdza m.in.:

45 | PERKINS 2019.

46 | *Ibidem* (tłum. autorki).



6. Iris van Herpen, Kreacja Cornucopia dla Bjørk, 2019 r., William Murray, CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>, via Wikimedia Commons.

Podobne przejście do modyfikacji ciała, zaobserwowane przez Xaviera Reye-
sa w filmach z gatunku horror, łączy strach towarzyszący modyfikacjom ciała,
ewidentny w reakcjach na działania Michelego, z obawami odnoszącymi się
do niszczenia ludzkiej indywidualności; korespondując z negatywną percep-
cją osiągnięć biotechnologii sugerującą wręcz „sabotowanie przyrody”. Jak się
uważa, takie pojmowanie indywidualności zakodowane jest w rozumieniu cia-
ła jako tego, co William Denevan nazwał „nieskazitelny mitem”, który opie-
ra się na dualistycznych rozróżnieniach identyfikowanych przez Haraway jako
dychotomiczny podział „kultura/natura” i „umysł/ciało”. Niepokój otaczający
wykreowaną przez Michelego estetyczną wizję cyborga oraz ujawniające się
w niej możliwości biotechnologii podsycany jest tymi zgubnymi dualistycz-
nymi podziałami, które Michele stara się poddać w wątpliwość, proponując
zrozumienie trwałego i głębokiego związku oraz kontynuacji tego, co ludzkie
i nieludzkie. Ponieważ technologia rozwija się w niespotykanym wcześniej

tempie i redefiniuje temat cyborga – z którym wszyscy możemy się identyfikować, kreatywna rekombinacja cyborga oznacza fundamentalną zmianę w zakresie struktur władzy scalających społeczeństwo⁴⁷.

Tworzący współczesne pokazy mody projektanci często starają się w nich wyrazić własne przekonania, traktując je jako wydarzenia pokrewne performansom i spektaklom teatralnym⁴⁸. Dążą nierzadko do tego, by podzielić się z widzami swoimi niepokojami i zaprezentować komentarze wynikające z obserwacji zachodzących obecnie przemian. Rzeczą naturalną wydaje się zaistnienie we współczesnym dyskursie o modzie tematu nawiązującego do rozważań filozoficznych o posthumanizmie, gdyż zarówno projektowanie ubiorów jak też ich eksponowanie podczas pokazów mody łączy się w sposób oczywisty z wykorzystaniem najnowszych materiałów oraz innowacyjnych technologii, bazujących na rozwiązaniach, które mogą budzić obawy społeczeństwa nieprzygotowanego do akceptacji wynalazków burzących dotychczasowe *status quo*. Znamienne, że niektóre zjawiska związane z wprowadzeniem sztucznej inteligencji i cyborgiczności do świata mody nie wywołują tak drastycznych reakcji jak inne. O ile sygnalizujący zagrożenie tradycyjnej tożsamości ludzkiej pokaz Michelego wywołał sprzeciw i spotkał się z negatywną oceną publiczności, o tyle bez większego oporu zaakceptowano kampanie reklamowe prowadzone z udziałem wirtualnych modelek. Cieszą się one nawet tak dużą popularnością, że dysponujące nimi firmy zarabiają na ich występach dziesiątki milionów dolarów⁴⁹. Można na tej podstawie przypuszczać, że obserwowana obecnie technofobia z czasem ustąpi miejsca pewnej obojętności, która pojawi się w wyniku stopniowego przyzwyczajenia się do nieuniknionych przewartościowań. Za kilka lat idee komunikowane podczas spektakularnych pokazów modowych van Herpen i Michelego staną się codziennością, zmuszając projektantów do kolejnych poszukiwań, które zapewnią im uwagę mediów i zainteresowanie ze strony fanów ich twórczości.

47 | *Ibidem*.

48 | Szczególnie mocno tendencja ta zaznaczyła się w pokazach mody przygotowanych przez Alexandra McQueena, w którego pracowni Iris van Herpen była niegdyś stażystką, zob. KOZINA 2017, s. 399–407.

49 | *Milionerka* 2020.

Bibliografia

- BEESLEY 2010 – Philip Beesley, *Afterword: Immanence and Empathy*, [in:] *Hylozoic Ground: Liminal Responsive Architecture*, ed. Pernilla Ohrstedt, Hailey Isaacs, Toronto 2010, s. 174–177.
- BRAIDOTTI 2014 – Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014.
- BRAIDOTTI/HLAVAJOVA 2018 – Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, *The Posthuman Glossary*, London 2018.
- GAJEWSKA 2013 – Grażyna Gajewska, *Światopoglądowa i stylistyczna katachreza Michela Foucaulta i Donny Haraway*, „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 8 (2013), s. 159–177.
- GAJEWSKA 2020 – Grażyna Gajewska, *Mysleć fantastyką. Przez science fiction do posthumanizmu*, „Images”, vol. XXVIII (2020), nr 37, s. 5–19.
- GUNIA 2015 – Artur Gunia, *Dlaczego stajemy się cyborgami – problem adaptacyjności umysłu i ciała do wytworów technologii*, [w:] *Umysł i poznanie*, red. Milena Jakubiak, Marta Kaszubowska, Szczecin 2015, s. 101–111.
- HARAWAY 2003 – Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalny lat osiemdziesiątych*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1(3) (2003), s. 49–87, pierwodruk w języku angielskim ukazał się w 1985 r.
- KOZINA 2017 – Irma Kozina, *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017.
- KURZWEIL 2018 – Ray Kurzweil, *Jak stworzyć umysł: sekrety ludzkich myśli ujawnione*, Białystok 2018.
- PEPPERELLA 2010 – Robert Pepperella, *Posthumanism and the Challenge of New Ideas*, [in:] *Kinetic Architectures & Geotextile Installations*, ed. Philip Beesley, Toronto 2010, s. 35–40.
- SZYMAŃSKI 2019 – Kamil Szymański, *Osobliwość Raymonda Kurzweila jako wizja dziejów*, „Hybris”, nr 46 (2019), s. 51–68.

Netografia

- BORELLI-PERSON 2017 – Laird Borrelli-Persson, *Iris van Herpen. Spring 2011 Ready-to-Wear, Vogue Runway*, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/iris-van-herpen> [dostęp 25.11.2021].
- BRAIDOTTI 2019 – Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=oCewnVzOg5w> [dostęp 25.11.2021].
- BROWN 2020 – Annie Brown, *Timely enchantress: The high tech couture of Iris van Herpen*, „Financial Review”, <https://www.afr.com/life-and-luxury/fashion-and-style/timely-enchantress-the-high-tech-couture-of-iris-van-herpen-20200714-p55bti> [dostęp 25.11.2021].
- CHALCRAFT 2013 – Emilie Chalcraft, *Voltage by Iris van Herpen with Neri Oxman and Julia Koerner*, Dezeen, 22 stycznia 2013, <https://www.dezeen.com/2013/01/22/voltage-3d-printed-clothes-by-iris-van-herpen-with-neri-oxman-and-julia-koerner/> [dostęp 25.11.2021].
- ETHERINGTON 2010 – Rose Etherington, *Hylozoic Ground by Philip Beesley*, Dezeen 27 sierpnia 2010, <https://www.dezeen.com/2010/08/27/hylozoic-ground-by-philip-beesley/> [dostęp 18.12.2021].

- FALCON-LANG 2011 – Howard Falcon-Lang, *Anthropocene: Have humans created a new geological age?*, BBC News: Science, <https://www.bbc.com/news/science-environment-13335683> [dostęp 25.11.2021].
- HERPEN 2012 – Iris van Herpen, *Hybrid Holism*. <https://www.irisvanherpen.com/collections/hybrid-holism> [dostęp 18.12.2021].
- HERPEN/BEESLEY 2016 – *Iris van Herpen and Philip Beesley in dialogue at ACADIA 2016*, <http://acadia.org/news/GV9EVC> [dostęp 18.12.2021].
- HYLAND 2016 – Véronique Hyland, *The Designer Who Mixes Cutting-Edge Technology with Couture Tradition*, The Cut, 1 maja 2016, <https://www.thecut.com/2016/04/designer-who-mixes-technology-with-couture.html> [dostęp 25.11.2021].
- KOWALCZYK 2018 – Gabriel Kowalczyk, *Człowiek zwany rozumnym*, Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Antropocen%3A+Epoka+cz%C5%82owieka-22557> [dostęp 25.11.2021].
- KRAKOWIAK 2009 – Ludwik Krakowiak, *Nanotechnologia zapewni nam niesmiertelność?*, PCWorld, 1 października 2009, <https://www.pcworld.pl/news/Nanotechnologia-zapewni-nam-niesmiertelnosc,350704.html> [dostęp 25.11.2021].
- MARKIEWICZ 2015 – Miłosz Markiewicz, *We are in this together (Rosi Braidotti: „Po człowieku”)*, „ArtPapier”, nr 4 (268) (2015), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=218&artykul=4800> [dostęp 25.11.2021].
- MICHELE 2020 – *Gucci's Creative Director Alessandro Michele Shares His Personal Diary*. “Da Man Magazine” 28 maja 2020, <https://daman.co.id/guccis-creative-director-alessandro-michele-shares-his-personal-diary/> [dostęp 18.12.2021].
- Milionerka 2020 – Milionerka: ile zarabia Lil Miquela, słynna wirtualna modelka?, „Sukces. Rzeczpospolita”, <https://sukces.rp.pl/styl/art17716031-milionerka-ile-zarabia-lil-miquela-slynnna-wirtualna-modelka> [dostęp 25.11.2021].
- MOROZ 2014 – Sara Moroz, *Q&A: Iris van Herpen on Couture, Her Shrink-Wrapped Models, & More*, The Cut, 11 kwietnia 2014, <https://www.thecut.com/2014/03/iris-van-herpen-on-shrink-wrapped-models-more.html> [dostęp 25.11.2021].
- PERKINS 2019 – Sarah Perkins, *The Cyborg Aesthetics of Dress: Examining Reactions to the Corporeal Evolution of the Cyborg from 1960 to 2018*, The Tortoiseshell, <https://tortoise.princeton.edu/2019/05/09/the-cyborg-aesthetic-of-dress-examining-reactions-to-the-corporeal-evolution-of-the-cyborg-from-1960-to-2018/> [dostęp 25.11.2021].
- PETRARCA 2018 – Emilia Petrarca, *Meet Gucci's Post-Human, Post-Identity, Woke Cyborg*, The Cut, <https://www.thecut.com/2018/02/gucci-fall-2018-runway-recap.html> [dostęp 25.11.2021].
- SCHLITT 2018 – Alexis Schlitt, *Iris van Herpen, Crystallization Water Dress*, Prezi, <https://prezi.com/p/gnmtm8dhbjq/iris-van-herpen-crystallisation-water-dress/> [dostęp 25.11.2021].
- SHRESTY 2021 – Sharanya Shresty, *Anthozoa by Neri Oxman: Printed Dress*, Rethinking The Future, <https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a4850-anthozoa-by-neri-oxman-3d-printed-dress/> [dostęp 25.11.2021].
- SMELIK 2020 – Anneke Smelik, *Fractal Folds: The Posthuman Fashion of Iris van Herpen*, „Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture”, December 2020, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2020.1850035> [dostęp 25.11.2021].