

Izabela Rosenfeld-Kowalska

Łódź

## Performatywność mody a tworzenie nowej tożsamości jednostki

### Performatywność

Performatywność jest pojęciem wieloznacznym, stosowanym przez badaczy analizujących różne aspekty życia. Richard Schechner opisał ją w jednym zdaniu: *Performatywność jest wszędzie – w codziennym zachowaniu, w pracy, w mediach i internecie, w sztuce i w języku*<sup>1</sup>. Wprawdzie termin „performatywność” kojarzy się przede wszystkim ze sztuką performens, w rzeczywistości jednak jest o wiele szerszy i pozwala na zdefiniowanie całej grupy działań, w których zacierają się kulturowo i społecznie wytyczone granice. Chociażby między tym, co realne, a sztucznie wykreowane, tym, co rozgrywa się na scenie i w życiu codziennym. Wszystko, co nas otacza i w czym uczestniczymy – życie społeczne, polityczne czy artystyczne – staje się coraz bardziej zbliżone do performensu. W ten sposób performatywność zaczyna łączyć się z performensem<sup>2</sup>.

Performatyka jako nowe spojrzenie na wiele obszarów funkcjonowania człowieka narodziła się w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku. Zaczęła intensywnie oddziaływać na nauki humanistyczne oraz społeczne. Jako metoda badawcza omawiana była podczas licznych konferencji, seminariów, powstały też ośrodki badań performatywnych. Angielskie słowo „performance” ma wiele znaczeń, co powoduje problemy z odnalezieniem terminu w pełni oddającego jego sens w innych językach, dlatego zwykle się go nie tłumaczy. Opisuje: przedstawienie, sposób gry, wykonywanie, spełnienie, a także wyniki i osiągnięcia, działanie, wydajność, np. w pracy<sup>3</sup>. Performance w kontekście sztuki oznacza zatem występowanie i prezentowanie określonych umiejętności. W socjologii pojęcie to wiąże się z przekonaniem, iż zachowaniami ludzkimi rządzą ogólnie przyjęte

1 | SCHECHNER 2006, s. 145.

2 | *Ibidem*.

3 | Oxford Wordpower. Słownik angielsko-polski, polsko-angielski. Oxford University Press 2007, s. 553.

zasady i normy, co więcej to, w jaki sposób działamy, związane jest z odgrywanymi przez nas rolami społecznymi, np. matki, żony, męża, lekarza, badacza. Kolejnym znaczeniem performensu jest ocena czyjegoś działania, stąd mówimy o wydajności pracowników czy osiągnięciach uczniów. Wszystkie te czynności łączy jedna podstawowa cecha. Wykonując je, w myślach, przywołujemy podobne sytuacje, zachowania bądź idealną wersję danej czynności. Wielu badaczy w kwestii zachowań performatywnych odnosi się do słów wypowiedzianych przez Pierwszego Grabarza z *Hamleta*: „że czyn [an act] ma trzy rozgałęzienia: robienie [to act], czynienie [to do] i wykonywanie [to perform]”<sup>4</sup>. „To act” w ogólnym znaczeniu odnosi się do interwencji w świat fizyczny, pewnej czynności, która może być naturalna (jak kichnięcie) lub przypadkowa (jak przewrócenie się). „To do” odnosi się do świadomie podejmowanej decyzji, „to perform” zaś do czynności wykonywanej w pełni świadomie z myślą o osobach ją oglądających<sup>5</sup>. Performatyka na początku swej naukowej drogi była wywrotową strategią, która miała umożliwić inne spojrzenie na zagadnienia już opracowane. Dzisiaj można mówić o niej jako o interdyscyplinarnej nauce umożliwiającej eksplorację coraz to nowych obszarów badawczych.

## Kreowanie nowej tożsamości

Moda jest systemem, który wpływa na całe społeczeństwo, w bezpośredni sposób dotycząc także życia jednostek. Pragnienie „bycia na czasie” wyzwala chęć nieustannego wprowadzania zmian. Za pomocą mody można wykreować nowe „ja”, stać się kimś innym, przybrać maskę. To droga do tworzenia nowej tożsamości, którą definiujemy jako:

zespół wyobrażeń, uczuć, sądów, wspomnień i projekcji podmiotu, który odnosi on do siebie. W pojęciu tym mieszczą się takie składniki jak: samoświadomość jednostki, świadomość kontynuacji i pozostawania sobą w zmieniających się warunkach życia, świadomość uczestnictwa podmiotu w grupach społecznych, koncepcja siebie, zdolność do porównań interpersonalnych i grupowych<sup>6</sup>.

Należy podkreślić, że tożsamość nie jest nadana odgórnie i niezmienna. Jest dynamiczna, wciąż się zmienia i przekształca. Jest silnie uzależniona od otoczenia, kształtuje się poprzez relacje interpersonalne, w zgodzie z tym, jak nas postrzegają

4 | *And an act hath three branches – it is to act, to do, to perform*, William Shakespeare, *Hamlet*, Akt V, Scena 1 (tłum. autorki), <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf>.

5 | CARLSON 2007.

6 | KAMIŃSKI 1996, s. 77.

inni ludzie, lub w przeciwieństwie do tego<sup>7</sup>. W czasach globalizacji ukierunkowana jest na związki o charakterze celowo-racjonalnym, nastawione na „ja”. Wszelkie wzory i ideały zdewaluowały się poprzez wszechobecną indywidualizację i pluralizację stylów życia. Doprowadziło to do potrzeby ciągłego redefiniowania własnej tożsamości, lawirowania między „indywidualnością” a przynależnością społeczną<sup>8</sup>. Tożsamość staje się czymś zaprojektowanym, wymyślonym czy wybranim. Jak pisze Zygmunt Bauman, tożsamość *kiedyś miała starczyć „na całe życie”, dziś przekształciła się w atrybut chwili. Nie można jej dłużej „zaprojektować i zbudować na zawsze”, ale trzeba co jakiś czas od nowa montować i demontować*<sup>9</sup>.

Tożsamość, zgodnie z teorią Judith Butler, jawi się jako akt performatywny. Możemy ją dowolnie zmieniać i przekształcać, dopasowywać do czasu oraz sytuacji. Jak pisał Zbyszko Melosik, *istnieje wielu ty – wybierz sobie na dany moment jednego z nich*<sup>10</sup>. Takie podejście otwiera drogę do eksperymentowania, dokonywania wyborów, za którymi nie stoją żadne konsekwencje, bo przecież za chwilę znów można je zmienić. Ta nieprzejrzystość tożsamości powoduje brak uporządkowania, społeczną kakofonię. Najważniejszy staje się proces zmian, a nie sama ustalona tożsamość<sup>11</sup>.

W konsumpcyjnym świecie istnieje wiele stylów życia, którym przypisane są określone przedmioty. Jednak masowość rzeczy (także tych uważanych wcześniej za atrybuty wyższego statusu) powoduje, że ich posiadanie przestało być przywilejem jedynie bogatych. Indywidualność konsumenta objawia się wybieranymi przez niego markami. Tożsamość określana jest przez codzienne decyzje, które wiążą się z zachowaniem, odżywianiem czy ubieraniem<sup>12</sup>.

Kwestia tożsamości jest nierozzerwalnie związana z problemem ciała. Anna Wieczorkiewicz pisała, że ciało to *gęsta od znaczeń materia, budząca silne reakcje emocjonalne – to siedlisko tożsamości, a prawo do jego reprezentacji ujmuje się jako esencjonalną zasadę społecznego istnienia*<sup>13</sup>. Tak konstruujemy swoje ciała, ich wygląd, aby pozawerbalnie dać do zrozumienia, kim jesteśmy, kim chcielibyśmy być lub jak chcielibyśmy być postrzegani. Ciało jako narzędzie wyrażania indywidualnej tożsamości może być dowolnie przekształcane i zmieniane. Ciało staje

7 | TAYLOR 2002, s. 38–47.

8 | BIEŃKO 2010, s. 181–182.

9 | BAUMAN 2007, s. 211.

10 | MELOSİK 1999, s. 73.

11 | BIEŃKO 2010, s. 183–184.

12 | *Ibidem*, s. 185–186.

13 | WIECZORKIEWICZ 2000, s. 11.

się zatem kwestią wyboru<sup>14</sup>. Na sposoby transformacji (performowania) oprócz indywidualnych decyzji mają także wpływ uwarunkowania kulturowe. W dosłownym znaczeniu ciało performerki staje się sceną. Przykładem mogą być działania Orlan – artystki, która od 1990 roku realizowała projekt pt. *The reincarnation of St Orlan* (Reinkarnacja św. Orlan). W serii performansów jej twarz była przekształcana za pomocą operacji plastycznych, np. wszczepiania podskórnych implantów. Orlan chciała upodobnić poszczególne partie swojej twarzy do wizerunków kobiet ze słynnych obrazów i rzeźb. Ciało artystki stało się rzeźbiarską materią. Pragnęła stworzyć idealne kobiece piękno widziane przez artystów płci męskiej. Po zakończeniu serii zabiegów Orlan zyskała podbródek Wenus Botticellego, nos Psyche Jeana-Léona Gérôme'a, usta Europy Francoise'a Bouchera, oczy Diany z obrazu XVI-wiecznej Szkoły Fontainebleau oraz czoło Mona Lisy Leonardo da Vinci. Performerka określała swoje działania jako *carnal art*, czyli sztukę cielesną<sup>15</sup>.

## Estetyzacja życia a eksperymentowanie z tożsamościami

Współcześnie tożsamość niezwykle silnie związała się z zarządzaniem cielesnością. Problem ten łączy się z tendencją do estetyzacji życia. Wolfgang Welsch pisał:

Bez wątpienia jesteśmy współcześnie świadkami boomu estetyki, którego zakres sięga od indywidualnej stylizacji poprzez kształtowanie wyglądu miast i ekonomię po sferę teorii. Coraz więcej elementów rzeczywistości jest przekształcanych estetycznie, a sama rzeczywistość w rosnącym stopniu uchodzi za konstrukt estetyczny<sup>16</sup>.

Według Welscha wszystko, co nas otacza, zostaje poddane procesowi upiększania. Przestrzeń miejska staje się coraz bardziej schludna, zadbana, wręcz hiperestetyczna. Zewsząd jesteśmy „atakowani” pięknem, nasza wrażliwość zostaje wystawiona na próbę. *Świat staje się przy tym obszarem, w którym się przeżywa. Słowo „przeżywa” stanowi jedno z głównych haseł tego procesu nadawania piękno czy ładnego wyglądu*<sup>17</sup>. Filozof wyszczególnia dwa poziomy estetyzacji. Pierwszy, płytki, to po prostu upiększanie rzeczywistości. Otaczanie się tym, co miłe dla oka, niekiedy zaczerpnięte ze sztuki, często jednak powierzchowne (a nawet ocierające się o kicz). Należy pamiętać, że już w XIX i pierwszej połowie XX wieku

14 | BIEŃKO 2010, s. 187–188.

15 | ROSE 1993, s. 83–125.

16 | WELSCH 2005, s. 32.

17 | *Ibidem*, s. 32–33.

istniały w sztuce nurty jak Arts and Crafts czy Bauhaus, podkreślające znaczenie wartości estetycznych, dążące do „upiększania” życia. Welsch zauważa jednak, że ta współczesna estetyzacja różni się z dawnymi oczekiwaniami. Dziś prowadzi do zubożenia, specyficznej anestetyzacji<sup>18</sup>. Drugi poziom estetyzacji jest głęboki. Chodzi tu głównie o pojawienie się innowacyjnych technologii, tworzenie nowych materii od podstaw. *Zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie, ile determinują już ich strukturę – dotyczą więc nie tylko powłoki, lecz i samego jądra. Można powiedzieć, że estetyka nie zalicza się już do „nadbudowy”, lecz do „bazy”<sup>19</sup>*. Możliwość manipulacji rzeczywistością za pomocą zaawansowanych technologii wpływa na naszą świadomość. Zmienia sposób, w jaki postrzegamy świat, jesteśmy nastawieni na „upiększoną” formę. Welsch swoje rozważania odnosi również do indywidualnej egzystencji. Tutaj łączą się procesy estetyzacji zarówno powierzchownej, jak i głębokiej – która stanowi rzeczywiste podłoże zmian. Za pośrednictwem salonów piękności, klubów fitness dokonuje się „body styling”, podczas gdy kursy psychologiczne dbają o sferę psychiczną, budując poczucie wartości i motywując do osiągania sukcesów. Nowy, estetyczny styl życia przenosi się także na dobór towarzystwa, z którym warto się pokazać, oraz przedmiotów, które należy wybrać. Welsch podkreśla, że ma to rekompensować utratę standardów moralnych<sup>20</sup>.

Filozof krytycznie odnosi się do pragnienia powszechnej estetyzacji, uważając, że prowadzi ona do zubożenia, a wręcz do niemożności uchwycenia rzeczywistości. Gdy nadmiernie eksploatowane piękno ulega wyczerpaniu, globalna estetyzacja doprowadza do anestetyzacji, wyzwalając potrzebę brzydoty.

Do omawianego problemu odnosił się także Mike Featherstone, który w swoim tekście *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* odwołał się do poglądów Jeana Baudrillarda i jego koncepcji powiązania estetyzacji życia z końcem sztuki. Featherstone wymienia trzy znaczenia estetyzacji w życiu codziennym. Jako pierwsze wyszczególnia związki sztuki i życia. Odwołuje się tu do poczynań xx-wiecznej awangardy, szczególnie dadaistów i surrealistów, którzy dążyli do zatarcia granicy między sztuką a życiem. Przedmioty codziennego użytku wykorzystywane przez Marcela Duchampa w jego *ready-made* były wynoszone do rangi dzieł. Jego prace wpływały na twórczość transawangardy lat 60. Featherstone zauważa tu dwa problemy, z jednej strony jest to odarcie sztuki z jej świętości, z drugiej zaś zwrócenie uwagi, że wytworem artystycznym może być każdy przedmiot (co wykorzystał amerykański pop-art i jego europejski odpowiednik, czyli nowy realizm). Mianem

18 | *Ibidem*, s. 32–33, 119–121.

19 | *Ibidem*, s. 36.

20 | *Ibidem*, s. 38–39.

sztuki określano również happeningi, performensy, a także samo ludzkie ciało<sup>21</sup>. Ta tendencja do zacierania granic utrzymała się też w okresie postmodernizmu:

Badając definicje postmodernizmu, stwierdzimy, że szczególny nacisk kładzie się tu na zatarcie granic pomiędzy sztuką i codziennym życiem, na zanik różnic pomiędzy sztuką wysokoartystyczną z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny beład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów<sup>22</sup>.

Jako drugie znaczenie estetyzacji podaje przekształcania ludzkiego życia w dzieło sztuki. Modyfikacji zostają poddane ciało, zachowanie, sposób ubierania, styl życia jednostki. Dąży ona do poszerzania własnych horyzontów, poszukiwania nowej estetyki i doznań. Featherstone za przykład podaje tu XIX-wieczny dandyzm. Trzecie znaczenie estetyzacji to zalew codziennego życia znakami i symbolami. Kultura konsumpcyjna została zdominowana przez obraz. Jej wytwory są ukazywane na wszechobecnych reklamach i w środkach masowego przekazu, co wpływa na pragnienia odbiorców.

Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna<sup>23</sup>.

Featherstone wysuwa w swoich teoriach koncepcję tożsamości jako „ja performatywnego”. Jednostka kładzie ogromny nacisk na to, jak wygląda, jak się zachowuje i w związku z tym jak jest odbierana. Wymaga się od niej, by rozwijała swoje umiejętności aktorskie, gdyż musi wchodzić w konkretne role, kreować sama siebie. We współczesnej kulturze mamy do czynienia z wizualizowaniem tożsamości<sup>24</sup>. Człowiek staje się „wieszakiem”, na którym wiszą kostiumy ról społecznych, przyjmując określoną publiczną konwencję w formie rozpoznawalnego zbioru znaków (ubioru, fryzury, gestu itd.)<sup>25</sup>.

21 | FEATHERSTONE 1997, s. 304–305.

22 | *Ibidem*, s. 302.

23 | *Ibidem*, s. 307.

24 | FEATHERSTONE 2008, s. 115–116.

25 | BIEŃKO 2010, s. 195.

## Tworzenie płci kulturowej poprzez ubiór

Wspomniana wcześniej Judith Butler odnosi się do tożsamości jako *koniecznego błędu*, który popełniamy, by stać się kojarzonymi przez innych i rozpoznawać innych w kategoriach, które narzuca społeczeństwo, czyli jesteśmy tacy, jakimi stwarza nas społeczeństwo, które sami tworzymy<sup>26</sup>.

W tym wypadku performatywność mody odnosi się do tworzenia nowej tożsamości poprzez ubiór. Ściśle wiąże się to z koncepcją „płci performatywnej”:

Przebieranie się stanowi powszedni sposób przywłaszczania, teatralizacji, ubierania i wytwarzania płci kulturowych; z czego wynika, że przypisanie płci kulturowej jest zawsze jakiegoś rodzaju odgrywaniem i przybliżeniem. Jeżeli tak jest naprawdę, to nie istnieje żadna oryginalna czy pierwotna płć kulturowa, którą przebieranie się miaoby jedynie imitować, ale sama płć kulturowa jest swego rodzaju imitacją, dla której nie istnieje żaden oryginał; w gruncie rzeczy stanowi ona taką imitację, która wytwarza samo pojęcie oryginału jako efektu i konsekwencji imitacji<sup>27</sup>.

Butler nawiązuje tu do praktyk przebierania się *drag queens*, ale warto odnieść ten problem szerzej – nie tylko w kontekście społeczności LGBT. Według Grażyny Bokszańskiej: *Indywidualizm i współwystępujący z nim permissywizm umożliwia odzwierciedlenie w koncepcjach ubiorów tego, jak jednostka postrzega samą siebie i jak definiuje swoją tożsamość gender*<sup>28</sup>.

Płć kulturowa oznacza przyjęcie narzuconych standardów w celu uzyskania akceptacji społecznej. Dlatego też w obawie przed wykluczeniem jednostka dostosowuje swoje ciało i jego wygląd do oczekiwań kulturowych. Standardy kobiecości i męskości buduje się w oparciu o trzy poziomy:

1. fizyczność odpowiadająca danej płci,
2. cechy psychologiczne,
3. role społeczne.

W zależności od nacisku na opozycję duchowość – płciowość zmianie ulegają praktyki kształtowania ubioru. W związku z tym ubiór możemy traktować jako jeden z ważniejszych wskaźników zmian kulturowych<sup>29</sup>.

26 | *Ibidem*.

27 | BUTLER 2008, s. 177.

28 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 11.

29 | *Ibidem*, s. 138.





1. Yves Saint Laurent. Pierwszy damski smoking 1966. <https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking> [dostęp 10.01.2021].

Estetyzacja ciała, która od dłuższego czasu dotyczy kobiet, w ponowoczesności dotyka również mężczyzn. Płeć rozumiana jako kobiecość czy męskość wizualizuje się za pomocą ciała. Jak pisał Bauman, *kształt, w jakim ukazuje się ciało oczom innych ludzi, jest najwyższą instancją orzekającą o jakości ciała*<sup>30</sup>. Wysokie standardy piękna powodują, że coraz częściej sięga się po zabiegi z dziedziny medycyny estetycznej, a nawet chirurgii plastycznej. Kult ciała i młodości wtłacza jednostkę w spiralę przewyżczania własnej natury. Walczy się z tym, co biologiczne, co sprawia, że ciało zmienia się, deformuje, starzeje. Tożsamość kobieca przez wieki konstruowana była przede wszystkim poprzez cielesność i emocje. Tożsamość mężczyzn wiązała się z dążeniem do dominacji, produktywności, efektywności i kontroli. Dy-

stans między płciami powodował nacisk na przestrzeganie granic między „kobiecością” a „męskością”, który szczególnie silnie ujawniał się w społeczeństwach nastawionych na kontrolowanie procesu internalizacji tożsamości. Każde odejście od utartego schematu narażało jednostkę na wykluczenie i traktowane było jako dewiacja, wynaturzenie, nierzadko związane z surowymi karami. Jak pisze Toussaint-Samat, już *duchowni uczestniczący w synodach postanowili zachować dychotomię seksualną, wprowadzając dychotomię ubioru: „Niechaj będzie potępiona kobieta, która zrzuci niewieści przyodziewek, by włożyć strój męski”*<sup>31</sup>. Pomimo kontrowersji, już od połowy XIX wieku w modzie damskiej można zauważyć próby adaptacji elementów męskiej garderoby. Nowe trendy lansowały kobiety zamożne i ekscentryczne, intelektualistki, emancypantki, reprezentantki bohemy artystycznej. Do ich rozprzestrzenienia przyczyniły się przemiany społeczne, zmiana struktury zatrudnienia – szczególnie po I wojnie światowej, industrializacja, prawa kobiet i w końcu rewolucja seksualna. W latach 60. XX wieku Yves Saint Laurent wy-

30 | BAUMAN 1997, s. 62.

31 | TOUSSAINT-SAMAT 1998, s. 350.



xix wieku (bez większego powodzenia) próbowała wprowadzić do damskiej mody Amelia Bloomer, w latach 70. xx wieku stały się podstawą kobiecego ubioru. W drugiej dekadzie xx wieku kobiety pożegnały się z jeszcze jednym przypisywanym im atrybutem. Długie, upięte w niewygodne fryzury włosy zostały zastąpione krótką, naturalną fryzurą o znaczącej nazwie *La Garçonne*. Należy jednak podkreślić, iż wyraźne zmniejszenie nacisku na wzorce tożsamości odpowiednie dla płci jest znamiennie dopiero dla ponowoczesności. Proces ten przebiega w odmienny sposób na różnych płaszczyznach<sup>32</sup>. W najbardziej widoczny sposób ujawnia się w praktykach zewnętrznych. Ciało zadbane kojarzone jest z powodzeniem, panowaniem nad sobą i siłą. Osoba, która nie potrafi poradzić sobie sama ze sobą, odbierana jest jako mniej ambitna, leniwa, a wręcz słaba. Współcześnie proces maskowania tożsamości możemy zaobserwować na pokazach i w magazynach mody. Zwrócił na to uwagę m.in. Melosik:

[...] coraz częściej pojawiają się grupowe zdjęcia półnagich dziewcząt i chłopców, na których sylwety obu płci nie różnią się w żaden znaczący sposób. Dziewczęta mają krótkie włosy i wąskie biodra, chłopcy są pozbawieni muskulatury i owłosienia na klatce piersiowej, ich fryzury są niekiedy dłuższe niż dziewcząt. [...] Cała grupa ubrana jest w dżinsowe spodnie. [...] Nie występuje też żaden przejaw inwersji płci. [...] Występuje tu natomiast zmieszanie cech i wyróżników, które tradycyjnie definiowały role i ciało<sup>33</sup>.

Przykładem opisywanego zjawiska jest przypadek popularnego w latach 2008–2010 modela Andreja Pejicia (ilustr. 2), który szturmem zdobył światowe wybiegi i intratne kontrakty reklamowe najsłynniejszych marek. Pejić do złudzenia przypominał kobietę, przez co zatrudniano go do reklam sukien ślubnych czy kobiecej bielizny, pomimo braków anatomicznych (ilustr. 3). W 2014 roku przeszedł operację korekty płci i dziś funkcjonuje jako Andreja Pejić. Mówiąc o relacji między modą



2. Andrej Pejić na okładce „New York Magazine” 2011, z dn. 22 sierpnia, <https://nymag.com/magazine/toc/2011-08-22.html> [dostęp 10.01.2021].

32 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 144–149.

33 | *Ibidem*, s. 230.



3. | Andrej Pejic. Kolekcja ślubna Rosa Clara, Barcelona 2012.  
<http://www.fansshare.com/gallery/photos/13456424/androjen-model-andrej-pejic-fatih-dizisinde/?displaying> [dostęp 10.01.2021].

damską i męską, należy zauważyć, że częściej mamy do czynienia z przenikaniem męskiej odzieży do kobiecej garderoby niż na odwrót. Wystarczy wspomnieć koszule o męskim kroju, tencz, marynarkę, garniturowe kamizelki, spodnie „boy-friend”, buty oxfordy i wiele innych, które znalazły stałe miejsce w damskich szafach. W latach 80. XX wieku kontrowersyjny francuski projektant Jean-Paul Gaultier wykreował styl unisex polegający na unifikacji ubioru, którego elementy nie mogły być już identyfikowane z konkretną płcią. W kolekcji z 1985 roku pojawiły się spodnice dla mężczyzn, do których projektant wracał w kolejnych latach (ilustr. 4). Swoich modeli nie obawiał się także ubrać w gorsety. W opozycji do tych praktyk stoi twórczość Giorgia Armaniego projektującego męskie stroje tak, by nie kojarzyły się z modą damską<sup>34</sup>.

Tożsamość płciowa ulega osłabieniu również przez podważenie zasady heteroseksualności. Środowiska LGBT domagają się przyznania należnych im praw, co powoduje, że heteroseksualność przestała być normą kulturową, wyróżnikiem płci, a staje się domeną indywidualną. Jean Baudrillard pisał:

W końcu nie będzie już w ogóle męskości i kobiecości, a zamiast nich powstanie nieskończona liczba samowystarczalnych płci jednostkowych, z których każda będzie funkcjonować jak odrębne przedsiębiorstwo. Wraz ze schyłkiem epoki

34 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 144–149.



4. | Jean Paul Gaultier. Kolekcja wiosenna 1994. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#7> [dostęp 10.01.2021].

uwodzenia i różnicy nastąpi łagodne przesunięcie ku odmiennemu systemowi wartości. Zadziwiający paradoks: seksualność ma szansę stać się znowu problemem drugorzędny, jakim była w większości dawnych społeczeństw, gdzie wielkie systemy symboliczne, jak rodziny, hierarchia, asceza, honor, śmierć, były nieporównywalnie od niej ważniejsze<sup>35</sup>.

Praktyki związane z ubiorem można rozpatrywać w kontekście opisywanej przez Judith Butler opozycji między płcią biologiczną a kulturową oraz problemu tożsamości, którą chcemy przedstawić światu. To, co naturalne, przeciwstawiane jest temu, co nabyte, wypracowane i stworzone. Performatywność płci stwarza performatywność mody, poprzez którą odbywa się kreowanie nowego „ja”. Pownoczesna moda daje świetną okazję do bycia zuchwałym, perwersyjnym czy szokującym. Pozwala na przebicie się do szerszego grona odbiorców, gdyż w masie informacji tylko to, co wzbudza emocje, zostaje zauważone. Na tej zasadzie działają niektórzy projektanci mody. Jednakże sytuacja przekraczania granic płci dotyczy także jednostki. To ona kształtuje swoje ciało, które następnie postrzegane jest w kontekście społecznym. Ciało z natury prywatne, zyskuje wymiar publiczny i staje się swoistą „reklamą” poprzez którą komunikujemy się z otoczeniem. Judith Williamson pisała:

Mam pełną świadomość, że ludzie będą przez cały dzień różnie mnie postrzegać, zależnie od tego, co mam na sobie; będę konkretnym typem kobiety z jedną konkretną tożsamością, która wyklucza inne. Czarna skórzana spódnica wyklucza dziewczęcą niewinność, ogrodniczki wykluczają wyrafinowanie, podobnie jest z elegancką garsonką i radykalnym feminizmem<sup>36</sup>.

Można zatem powiedzieć, że proces projektowania siebie i kreacji własnego otoczenia wspomagany dziś szczególnie przez social media, składa się z 24-godzinnych indywidualnych i zbiorowych performansów.

## Bibliografia

- BAUDRILLARD 1998 – Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłum. Renata Lis, Warszawa 1998.  
BAUMAN 1997 – Zygmunt Bauman, *Pownoczesne losy życia i śmierci*, „Odra”, nr 4 (1997).  
BAUMAN 2007 – Zygmunt Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Kraków 2007.

35 | BAUDRILLARD 1998, s. 63–65.

36 | SZLENDAK/PIETROWICZ 2007, s. 14–15.

- BIENKO 2010 – Mariola Bieńko, *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik, Kraków 2010, s. 181–204.
- BOKSZAŃSKA 2004 – Grażyna Bokszańska, *Ubiór w teatrze życia społecznego*, Łódź 2004.
- BUTLER 2008 – Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. Ewa Majewska, [w:] *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór*, red. Małgorzata Szpakowska, tłum. zbiorowe, Warszawa 2008, s. 175–181.
- FEATHERSTONE 1997 – Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. Przemysław Czaplinski, Jacek Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, tłum. zbiorowe, Kraków 1997, s. 299–332.
- FEATHERSTONE 2008 – Mike Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcji*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór*, red. Małgorzata Szpakowska, tłum. zbiorowe, Warszawa 2008, s. 109–117.
- FISCHER-LICHTE 2008 – Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 11–12.
- KAMIŃSKI 1996 – Waldemar Kamiński, *Człowiek dorosły w sytuacjach zagrożenia tożsamości*, [w:] *Wprowadzenie do andragogiki*, red. Tadeusz Wujek, Warszawa 1996, s. 76–106.
- MELOSIK 1996 – Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*, Toruń 1996.
- MELOSIK 1999 – Zbyszko Melosik, *Ciało i zdrowie w tekstach kultury popularnej*, [w:] *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Zbyszko Melosik, Toruń 1999.
- ROSE 1993 – Barbara Rose, *Is it art? Orlan and the transgressive act*, „Art in America”, vol. 81 (1993), nr 2, s. 83–125.
- SCHECHNER 2006 – Richard Schechner, *Performatyka*, Wstęp, tłum. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006.
- SZLENDAK/PIETROWICZ 2007 – Tomasz Szlendak, Krzysztof Pietrowicz, *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, red. Tomasz Szlendak, Krzysztof Pietrowicz, Wrocław 2007, s. 7–26.
- TAYLOR 2002 – Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. Andrzej Pawelec, Kraków 2002.
- TOUSSAINT-SAMAT 1998 – Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia stroju*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1998.
- WELSCH 2005 – Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. Katarzyna Gucałska, Kraków 2005.
- WIECZORKIEWICZ 2000 – Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000.

## Netografia

- CARLSON 2007 – Marvin Carlson, *Performatyka wczoraj i dziś*, tłum. E. Kubikowska, „Dialog” 2007, nr 7–8, <http://docplayer.pl/15434568-Marvin-carson-performatyka-wczoraj-i-dzis-przel-ewa-kubikowska-dialog-2007-nr-7-8-s-120-128.html> [dostęp 6.06.2021].