

MLADA TEORETIČARKA MODE BAVI SE PROBLEMATIKOM PREZENTACIJE I ARHIVIRANJA ODJEVNIH PREDMETA

MODA I MUZEOLOGIJA

APORIJE ODSUTNOSTI ŽIVOG TIJELA

ALICIA IRENA MIHALIĆ

Galerija je okoliš stran odjeći. Zadaća lutka je nalikovati ljudskoj figuri i evocirati dinamiku kretnji te na taj način pokušati odvratiti pozornost od neživotnosti suspsituiranog ljudskog obličja. Tehnike prikazivanja moraju nadomjestiti odsutnost stvarnog tijela.

UNUTAR SUSTAVA ODJEĆE I MODE kao oblika društvene i neverbalne komunikacije moguće je analizirati zasebne kodove, programe i simbole isprepletene u odnosu s ljudskim tijelom. Sve značajnija prisutnost odjevnih predmeta u muzejskom okruženju dvadeset i prvog stoljeća sa sobom donosi drugačiji pristup vizualnom doživljavanju povijesne i suvremene odjeće koji se u velikoj mjeri razlikuje od šireg konteksta predstavljanja odjevnih predmeta na modnim revijama i komercijalnih tehnika diseminacije suvremenih dizajnerskih trendova. Nastupajući kao svjedoci određenog vremena i okoline, odjevni predmeti sačuvani u muzejima omogućuju prikupljanje i pohranjivanje podataka o proteklim razdobljima te dokumentiranje čimbenika koji su djelovali na njihov razvoj. Unutar cjelokupne povijesti muzeja kao javnih institucija, zbirke posvećene odijevanju i modi relativno su kasno pronašle svoje mjesto među artefak-



S izložbe "La mode Retrouvee", Palais Galliera, 2016.

POHRANJIVANJU ODJEVNIH PREDMETA PRISTUPALO SE DRUGAČIJE U PRIRODOSLOVNIM MUZEJIMA OD ONIH DEKORATIVNIH UMJETNOSTI

tima koji se prezentiraju u muzejskom kontekstu. U devetnaestom su stoljeću, u vrijeme formiranja muzejskih institucija, mnogi odjevni predmeti zbog svoje povijesne, etnološke ili religijske važnosti isprva bili pohranjivani u različitim muzejima povijesti, etnologije, prirodnih znanosti ili umjetnosti općenito.

NAČINI IZLAGANJA te oblikovanja zbirke posvećenih modi, odnosno tekstilijama u širem smislu, ovisili su stoga o pojedinačnoj prirodi i svrsi institucije. Tako se u muzejima dekorativnih umjetnosti odjevnim artefaktima pristupalo sa stajališta njihove umjetničke vrijednosti, dok je proučavanje kulturalnih raznolikosti među različitim društvenim sredinama pridonijelo pohranjivanju odjeće u muzejima prirodoslovnih znanosti, povijesti ili antropologije (Druesedow, 2010: 304). Izdvojeni iz prvobitne realnosti i preneseni u novu muzejsku realnost, odjevni predmeti koji su tijekom prijašnjeg života u svojoj fizičkoj i značenjskoj strukturi pohranili određeni broj podataka, u muzejskoj sredini postaju informacijsko-dokumentacijski objekti koji omogućuju emitiranje i razmjenjivanje poruka o vlastitoj biografskoj strukturi odnosno o specifičnom sustavu proizvodnje, distribucije i potrošnje kojem su pripadali (Marović, 2004: 17-25).

SUSTAVNO SAKUPLJANJE, izlaganje i javno predstavljanje tekstilnih artefakata razvijalo se tijekom druge polovine dvadesetog stoljeća u vrijeme kada sve značajnija prisutnost mode u muzejskom okruženju počinje zahtijevati transformaciju percepcije postojećih muzejskih praksi. U slučaju muzejskog prikazivanja mode, nameće se pitanje kako "sačuvati" nešto što se nalazi u stalnom pokretu, što zahtijeva biti konzumirano, dok se s druge strane ističu potencijalni doprinosi koje bi muzeju donijelo uspostavljanje veza sa suvremenim dizajnerima kao instrumentima marketinga (Stevenson, 2008:221). Nova muzeološka paradigma o kojoj u uvodu u zbornik *Fashion and Museums: Theory and Practice* govori danska teoretičarka Marie Riegels Melchior pretpostavlja razvoj kritičkih rasprava i dubljih analiza koncepata muzealizacije mode i muzealizacije odijevanja (Riegels Melchior i Svensson, 2014: 6). Budući da unutar muzejske realnosti odjevni predmeti nastupaju kao rijetki primjerci materijalne kulture koji imaju sposobnost pružanja opipljivih dokaza o proživljenim životima, odnosno kao mediji koje je moguće obilježiti tragovima vlastite osobnosti (de la Haye, 2010: 287), ova kategorija artefakata u muzejskoj sredini usvaja osobine koje se razlikuju od onih koje su im pripadale tijekom prijašnjeg života, a njihovo izlaganje, kako ističe povjesničarka odijevanja Lou Taylor, predstavlja jedinstveni problem unutar postojećih kustoskih tehnika.



UZEVIŠI U OBZIR da se čitav raspon ljudskog iskustva povezanog s nošenjem odjevnih predmeta nezaustavljivo gubi prilikom njihovog postavljanja na statično postolje, odnos između predmeta i tijela koje ga je nosilo i koje mu je svojim kretnjama davalo završni izričaj iščezava u okviru odjeći neprirodnog muzejsko-galerijskog okruženja (Taylor, 2002: 18-24). Informacije pohranjene u materijalnoj strukturi artefakta najbolje se odašilju upravo u onim okolnostima u kojima je nošenje odjevnog predmeta bilo izvorno namijenjeno. Stoga je odjeveno tijelo ono koje, kako navodi Patrizia Calefato u knjizi *The Clothed Body*, posjeduje sposobnost iskazivanja načina na koji subjekt u svijetu djeluje putem vlastite estetske i fizičke pojave, njegovih odnosa s drugim tijelima i proživ-

MARTIN MARGIELA 9/4/1615

18 odjevnih predmeta pod djelovanjem bakterija u različitom stupnju raspadanja 1999.

ODSUTNOST STVARNIH TIJELA U IZLAGAČKOJ PRAKSI OTVARA MOGUĆNOST STVARANJA NOVIH OBLIKA TJELESNE SUPSTITUCIJE



ljenih tjelesnih iskustava (Calefato, 2004: 2). Za razliku od izlaganja ostalih predmeta materijalne kulture, predstavljanje odjeće nužno postavlja izazov tradicionalnim izlagačkim praksama te zahtijeva nadomjestivost ljudskog obličja tjelesnim likom koji bi otvorio mogućnost iščitavanja i tumačenja poruka sadržanih u pojedinom artefaktu (de la Haye, 2010: 287). Prikazivanje odjevnih predmeta u muzejskom prostoru kustosima nameće različite intelektualne i fizičke izazove, no također nedvojbeno postavlja pitanje osamostaljenja odjeće od ljudskog tijela i njezinog povezivanja sa statičnim postoljem muzejske lutke koja se u novoj izložbenoj okolini pojavljuje kao neizbježan supstitut.

POSTAVLJANJE ODJEVNIH PREDMETA na nepokretne tjelesne figure onemogućuje nam iskustvo na koje smo navikli promatranjem gibanja odjeće na tijelima koje svakodnevno zatičemo u pokretu bilo na ulici ili modnoj pisti. U jednako tako odjeći stranom okolišu galerije zadaća je lutka nalikovati ljudskoj figuri i evocirati dinamiku kretanja izvođača te na taj način pokušati odvratiti pozornost od neživotnosti supstituiranog ljudskog obličja. Tijela koja nedostaju u ovakvoj se reprezentacijskoj formi nastoje prizvati pažljivo odabranim tehnikama prikazivanja koje imaju za cilj ostaviti dojam prisutnosti stvarnih tijela u njihovoj činjeničnoj odsutnosti (Sandberg, 2003: 4). Osvrćući se na izložbu londonskog Victoria i Albert muzeja posvećenu radu dizajnera Pierrea Cardina, teoretičarka Elizabeth Wilson u prvom poglavlju zbornika *Chic Thrills: A Fashion Reader* ističe problem odsutnosti ljudskog tijela prilikom muzejskog izlaganja materijalne kulture (Ash i Wilson, 1993: 15). Može li odjeća postojati bez živog tijela? Doima li se odjevni predmet nužno apstraktno u nedostatku pokreta? Odnosno, kao što u članku *A Museum of Fashion is More Than a Clothes-Bag* ukazuje kustosica njujorškog muzeja Fashion Institute of Technology i urednica časopisa *Fashion Theory* Valerie Steele, ako je moda neprestano promjenjiv i “živući” fenomen, nastupa li u tome slučaju muzej mode po prirodi stvari kao “groblje” preminule odjeće (Steele, 1996: 334)?

POKUŠAJ PRIBLIŽAVANJU ovim pitanjima dovodi nas do analize pristupa muzejskom izlaganju odjevnih predmeta tijekom povijesti i sagledavanju muzejskih tehnika sa stajališta različitih izložbenih strategija te do potrebe ispunjavanja preduvjeta koje postavlja suvremena konzervatorska praksa. Svrha upotrebe izložbenih lutaka sastoji se u pokušaju prenošenja životnosti koju je za vrijeme svog prijašnjeg života utjelovljivao pojedinačni odjevni predmet. Reprezentacije ljudske figure u muzejskom okruženju, međutim, često ostavljaju dojam beživotnosti koja po-

zornost promatrača usmjerava prema odsutnosti ljudskog obličja. Spomenuto iskustvo “jezovitog svijeta bestjelesnog odjevnog predmeta” u kojemu su najčudnije bile “mrtvački bijele, slijepe lutke koje su fiksirano i tupo gledale ispred sebe kao da su se okamenile usred kretanja” koje opisuje Wilson, podržava autoričinu tezu o važnosti tijela u modi te ulozu modnih studija u razmatranju tijela u okviru područja kulturalnih studija općenito.

MOGUĆNOST POIGRAVANJA s odnosom “živog” i “neživog” otvara se izlaganjem odjevnih predmeta suvremenih dizajnera kao što je izložba radova Martina Margiele naslovljena *9/4/1615*, koja je svojim konceptom prekoračila uobičajene prakse muzejskog predstavljanja odjeće i mode. Odjevni predmeti Margielinih prijašnjih kolekcija zasićeni složenim povijesnim značenjima predstavljeni su dekonstruirani, no istovremeno i oživljeni uz pomoć uzgoja plijesni i bakterija na samim tkaninama. Stockmanovim lutkama nisu se pokušala predočiti ljudska bića, već im je dopušteno da slobodno evociraju sablasnu prisutnost, uključujući prošlost u sadašnjosti jednako kao što muzej ima sposobnost unijeti ono izvanjsko u ono unutarnje. Teoretičarka Caroline Evans u osvrtu na izložbu primijetila je da se muzejska figura, a ne ljudsko tijelo, u ovom izložbenom konceptu pojavila kao model koji nosi žive, organske tvari poput plijesni, gljivica i bakterija. Kao neživi objekt, lutka nema sposobnost reproduciranja, dok je sama haljina pretvorena u iznimno plodno tlo. Na taj način u slučaju izložbe *9/4/1615* postignuto je obrtanje tradicionalnih postavki sustava mode kojim dominira živo tijelo odjeveno u neorganske objekte (Evans, 1998: 79-91).

ANALIZOM PUVIJESNOG odabira tehnika prikazivanja kojima se nadomješta odsutnost stvarnih tijela i uvodi uporaba muzejsko-izložbenih figura, Anne-Sophie Hjemdahl u članku *Exhibiting the Body, Dress and Time in Museums: A Historical Perspective* objavljenom u zborniku *Fashion and Museums: Theory and Practice* otvara mogućnost istraživanja različitih izlagačkih praksi, njihove primjene prilikom proizvodnje specifičnih reprezentacijskih tijela te načina na koji su se pojedini muzeji postavljali prema problematici ljudskog lika i obličja prilikom izlaganja odjeće i mode (Riegels Melchior i Svensson, 2014: 109). Postizanje siluete koja korespondira pojedinom povijesnom razdoblju i oblikovanje muzejskih lutaka prilagođenih dimenzija te držanja povezanog s načinom stajanja, hodanja ili sjedenja karakterističnima za određeni vremenski period, prema Taylor čini integralni dio stvaranja izložbenog ozračja koje odgovara trenutku iz kojeg artefakt potječe te zadovoljava cilj prenošenja poruke i izbje-

ANNE BUCK ISTIČE DA NEMA SMISLA INZISTIRATI NA REALISTIČNOSTI PREZENTACIJE JER GLAVE LUTAKA NISU NIMALO ESTETSKI UGODNE

gavanja dojma odsutnosti živog tijela (Taylor, 2002: 29). Provođenje opsežnih istraživanja nužno je kako bi se uočili detalji koje je važno uzeti u obzir prilikom formiranja temelja za rekreiranje povijesne siluete. No dok se Taylor prvenstveno osvrće na dva zasebna pristupa cjelokupnom izgledu i dojmu izložbenih lutaka, ispunjavanje konzervatorskih pretpostavki pri osmišljavanju prikladnog postolja od ključne je važnosti u odabiru načina na koji će se odjeća izložiti u muzeju. Zbog uske povezanosti odjevnog artefakta i tijela bivšeg nositelja, osobito u slučaju po mjeri izrađenih primjeraka povijesne odjeće, potrebno je prvenstveno imati na umu činjenicu da muzejska postolja moraju odgovarati odjeći, a ne obrnuto te je stoga potrebno pronaći ili iznova formirati oblik reprezentacijskog tijela najbliži specifičnim proporcijama osobe kojoj je odjevni predmet bio izvorno namijenjen.

TAYLOR IZDVAJA dva temeljna problema s kojima se kustosi suočavaju pri konstrukciji oplošja korištenog za potrebe javnog prikazivanja odjevnih predmeta. Kao što je navedeno, fragilnost odjevnih artefakata na prvom mjestu zahtijeva uvažavanje konzervatorskih praksi. Odmah zatim pojavljuje se pitanje odnosa paradigmi realizma i stilizacije. Rekreiranje tjelesnih položaja koji odgovaraju određenoj povijesnoj stvarnosti bilo u gipsu, plastici, drvetu ili sintetičkom fibreglasu nameće dodatne troškove osobito u slučaju izlaganja povijesne ili etnografske odjeće specifičnih dimenzija. Taylor navodi da su mnogi muzeji zbog ograničenih financijskih sredstava često bili prisiljeni prikazivati povijesne artefakte na prilagođenim komercijalnim lutkama te u tu svrhu citira britansku povjesničarku odijevanja Anne Buck koja je još 1958. godine upozorila na činjenicu da povijesni odjevni predmet nikada ne bi smio biti izobličan kako bi odgovarao dimenzijama masovno proizvedenih lutaka izrađenih za potrebe izlaganja suvremene odjeće (Taylor, 2002: 36).

PITANJE AUTENTIČNOSTI IZGLEDA modela korištenih za prezentaciju odjevnih predmeta u muzejskom okruženju dovodi se u vezu s uporabom prilagođenih oglavlja, kose i šminke. U razdoblju nakon Drugog svjetskog rata britanska je povjesničarka odijevanja Doris Langley Moore preferirala izlaganje na realističnim posteljima, dok je Anne Buck kao kustosica Gallery of English Costume u Manchesteru, prikladnijima doživljavala bezglava obličja. Langley Moore je uporabu glava, šešira i kose smatrala ključnom za uspjeh određene izložbe i stvaranje uvjeta povoljnih za prenošenje odgovarajućih informacija. Modeli koje je koristila prilikom izlaganja u Royal Pavilionu u Brightonu te kasnije u muzeju povijesne odjeće u Bathu imali su glave, ruke i perike izrađene od prave



S izložbe "La mode Retrouvee", Palais Galliera, 2016.

ili lažne kose koje su odgovarale vremenu nastanka odjevnog artefakta (Taylor, 2002: 41-43). Buck je s druge strane često ukazivala na besmislenost realističnog pristupa ističući da glave lutaka nisu nimalo estetski ugodne ni usklađene s odjećom koja se izlaže te da će one, ukoliko nisu u mogućnosti prenijeti dojam kulturalne sredine u kojoj su nastali, djelovati nametljive i neskladne uz iznimku slučajeva u kojima bi financijske okolnosti dozvoljavale angažiranje sposobnih umjetnika i izradu pažljivo dizajniranih i stiliziranih oglavlja.

GODINE 2001. Taylor je analizirajući kataloge izložaba postavljenih za vrijeme proteklih pet desetljeća zaključila da je većina kustosa tijekom poslijeratne muzejske prakse usvojila načela pristupa Langley Moore dajući prilikom izlaganja prednost realističnim posteljima izrađenima s korespondirajućim povijesnim glavama i oglavlja. No, suprotno ovim običajima koji su prevladavali u izlagačkoj metodologiji druge polovice dvadesetog stoljeća, Taylor u posljednje vrijeme zamjećuje pomicanje prema stavovima Anne Buck te rjeđe zastupanje umjetno stvorenog realizma. Autorica navodi da je teško utvrditi je li ova promjena uzrokovana novim profesionalnim trendovima ili pak nedostacima u financiranju (Taylor, 2002: 43-47). Jednostavna, bezglava i bezruka postolja danas se najčešće koriste zajedno s dvodimenzionalnim medijima, kao što su fotografije ili modne ilustracije koje prenose kontekstualne informacije o specifičnim artefaktima, te im pružaju vizualnu potporu pri izlaganju prikazujući pritom i

LITERATURA:

- Ash, J., Wilson, E. (1993) *Chic Thrills: A Fashion Reader*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*, Berg Publishers, Oxford.
- de la Haye, A. (2010) *Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Museum*, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10 – Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide, Berg Publishers, London, str.: 285-287.
- Druesedow, J. L. (2010) *Dress and Fashion Exhibits*, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide, Berg Publishers, London, str.: 304-310.

NAJNOVIJI TREND U STATIČNOM IZLAGANJU ODJEĆE SU FIGURE IZRAĐENE PREMA UNUTARNJIM MJERAMA ODJEVNIH PREDMETA

Evans, C. (1998) *The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)*, Fashion Theory, Volume 2, Issue 1, str. 73-94.

Maroević, I. (2004) *Baštinom u svijet: muzeološke teme, zaštita spomenika, arhitektura*, Matica Hrvatska, Ograna Petrinja.

Riegels Melchior, M., Svensson, B. (2014) *Fashion and Museums: Theory and Practice*, Bloomsbury Academic, London.

Sandberg, M. B. (2003) *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity*, Princeton University Press, Princeton.

Steele, V. (1998) *A Museum of Fashion is More Than a Clothes-Bag*, Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, str. 327-336.

Stevenson, N. J. (2008) *The Fashion Retrospective*, Fashion Theory, Volume 12, Issue 2, str. 219-236.

Taylor, L. (2002) *The Study of Dress History*, Manchester University Press, Manchester.
<http://www.vam.ac.uk/b/blog/here-come-brides/mannequin-delivery-number-one>
 (15.6.2016.)

1 <http://www.vam.ac.uk/b/blog/here-come-brides/mannequin-delivery-number-one>

običaje u nošenju pojedinih odjevnih predmeta karakteristične za vrijeme u kojem su nastali.

MEĐU POSLJEDNIM trendovima u statičnom izlaganju odjeće nalaze se tako konzervacijski ispravne, šuplje muzejske figure oblikovane prema unutarnjim mjerama odjevnih predmeta. Na taj način u velikoj se mjeri sprječava stvaranje pritisaka na osjetljive tkanine, a ovakve vrste podloga usvajaju sposobnost djelovanja kao primjereni surogati ljudskog tijela i donjih slojeva odjeće te rublja koje je u odgovarajućem povijesnom razdoblju podržavalo težinu odjevnog predmeta. Londonski Victoria i Albert muzej navodi nekoliko zadaća koje moraju ispunjavati postolja korištena za izlaganje muzejskih odjevnih artefakata. Spomenuta važnost pružanja potpore, odnosno mogućnost jednostavne prilagodbe toj funkciji, naglašava se kao najvažnija uz što se ističe i doprinos interpretaciji odjevnog predmeta i razdoblja u kojem je nošen, te sposobnost prilagodbe uvjetima transporta bez uzrokovanja oštećenja.¹

ZBOG SPOMENUTIH nedostataka i nedoumica koje se javljaju prilikom uporabe muzejskih lutaka kao postolja primjerenih za javno prikazivanje odjevnih predmeta, postavlja se pitanje mogućnosti izlaganja na živim modelima. S obzirom na to da je u slučaju odjevnih predmeta riječ o artefaktima čije bi samostalno predstavljanje ostavilo dojam praznine odnosno ispijenosti (de la Haye, 2010: 287), izlaganje na ljudskim tijelima isprva se može činiti kao najbolji i najjednostavniji način prikazivanja odjeće, no u muzejskom okruženju ovakav bi pristup doveo do brojnih konzervacijskih problema i povreda usvojene kustoske metodologije.

IAKO SE DANAS u svijetu muzejskih institucija odijevanje objekata namijenjenih čuvanju i zaštiti ne odobrava osobito otkako je 1987. godine udruga Costume Society of America formalno obeshrabrila praksu odijevanja tekstilnih artefakata u svrhu muzejskog izlaganja, Buck i Langley Moore običavale su koristiti žive modele kako bi fotografirale osjetljive povijesne odjeće. Ovu metodu Buck je primjenjivala u razdoblju između 1949. i 1963. godine fotografirajući odjevne predmete u edukativne svrhe, dok je Langley Moore vlastitu zbirku povijesne odjeće fotografirala na djeci te poznatim glumicama i slavnim osobama poput Vivian Leigh i Margot Fonteyn de Arias. Fotografije su bile upotrijebljene s ciljem istraživanja odjevnih predmeta koji datiraju od 1760. do 1924. godine i objavljene u autoričnim knjigama *The Woman in Fashion* (1949.) i *The Child in Fashion* (1953.). Obje povjesničarke odijevanja kasnije su ukazivale na opasnost od stvaranja oštećenja i neprimjerenost ovakvog oblika izlaganja. Unatoč tome, mnoge su muzejske institucije nastavile slijediti

S izložbe "La mode Retrouvée", Palais Galliera, 2016.



njihov primjer i koristiti vlastite fotografije za potrebe izrade kataloških publikacija sve do osuđivanja spomenute prakse kao protivne ciljevima konzervacije odjevnih predmeta.

POSTAVLJANJE trodimenzionalnih tekstilija i njihovo izlaganje u muzejskom prostoru, dugotrajan je proces budući da svaki artefakt i svako razdoblje predstavlja novi izazov s obzirom na pronalaženje postolja odgovarajućih dimenzija, kreiranja potpore prilagođene kroju odjevnog predmeta i vizualne integracije s ostatkom izložbe. Učinak mimetičkog reproduciranja materijalnog tijela koje je od moderniteta kasnog devetnaestog stoljeća pratilo razvoj muzejskog pohranjivanja odjeće i mode postiže se zahvaljujući činjenici da je naša vizualna kultura razvila sposobnost doživljavanja različitih oblika, ne samo u vidu muzejskih lutaka, već u percipiranju čitavog niza snimljenih i digitalnih tijela (Sandberg, 2003: 3). Cilj uporabe pravilnih tehnika izlaganja usmjeren je prema postizanju krajnje svrhe reprezentacijskog tijela u muzejskom okruženju, nijansiranju ontoloških razlika između živog i neživog odnosno stvaranju dojma da svaki objekt podupire sam sebe prilikom čega izložbena figura kao da nestaje, dok se duh, život i pokret ljudskog lika pokušavaju uhvatiti unutar izloženog odjevnog predmeta. **K**