

Ontologija ženskog modela

Karlo Opančar, mag. ing. des. text.

Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-tehnološki fakultet,
Zagreb, Hrvatska

e-pošta: kopancar@ttf.hr

Prispjelo: 30. 6. 2020.

UDK 687.01

Stručni rad

U ovom radu pojam „modela“ sagledan je iz ontološke i povijesne perspektive. Kroz pariške salone 19. stoljeća propitati će se upotreba modela kao pojma u modnome smislu. Razvitak modnoga sustava kojeg je na svojevrsan način potakao Charles Frederick Worth rezultirati će pojavama novih pojmova u modi kao što je pojam „manekena“. U radu će se diskutirati o novoj mreži značenja koja su se okupila oko toga pojma i nastojati će se pojasniti njen povijesni slijed i razlog kroz društvenu, filozofsku, trgovačku i modnu poveznicu. U raspravi naglasak će se staviti na žene, odnosno manekenke, njihovo tijelo, poimanje sebstva i individualnosti, autonomije i oprečnih pojmova poput subjekta - objekta, živog - neživog, stvarnog - nestvarnog. Na radovima belgijskog modnog dizajnera Maison Martina Margiele prikazati će se kako je takva problematika relevantna i u suvremenom svijetu dizajna.

Ključne riječi: model, manekenka, žene, tijelo, ontologija, moda, suvremenost

1. Uvod

Poimanje „modela“ različito je u sferama likovnih umjetnostima, dizajna, arhitekture, matematike, fotografije, mode i novih medija. Model može stajati kao pojam kojim se opisuje određena skica, ideal, maketa ili prototip. Može se nalaziti između ideje za projekt i njegove konačne realizacije ili između ideje kao zamisli neprijemljive u stvarnosti. No, samo se u modi pojam modela koristi i za živo ljudsko biće koje diše. Ono s čime se taj pojam suočava jest filozofske naravi a radi se o odnosu između kopije i originala. Prvi modeli u modi bile su lutke,

one su bile modeli modela. Na taj način pojam modela u modi našao se na rubu organskog i anorganskog, sukobljen između živog i neživog, premošćujući svjetove živih i mrtvih.

Razvitak modnog sustava autorica Julie Park povezuje sa rastućom kulturom potrošnje koja se odvijala u 18. stoljeću. Počevši od 1820-ih krojači su koristili privlačne muškarce kako bi prikazivali svoje najnovije kreacije na zapaljenim mjestima oko Pariza a nazivali su ih manekenima. Maneken je izraz koji se iz nizozemskog prelio u francuski jezični sustav a u svojim počecima označavao je krojačku lutku u standardnoj veli-

čini koja se posmatra kao preteča živućim manekenima koji dišu. Do kraja 19. stoljeća žene će gotovo u potpunosti preuzeti taj naziv. Uloga manekenke bila je isprobavati haljine pred kupcima, dok se model kao pojam u Francuskoj vezivao za djevojku pokazuje svoj lik pred kiparima i slikarima.

No, poimanje ženskih manekenki nositi će sa sobom negativnu mrežu značenja. Od kasnog 18. stoljeća povezivalo se sa praznoglavom osobom nalik lutci. Takvo značenje ostalo je i do kraja 19. stoljeća a označavalo je beznačajnu osobu bez karaktera. To se podupiralo i vizualnim prikazima

francuskih karikaturista i pisaca koji su satirički prikazivali manekenke kao objekte koji koriste modne dodatke i modnu odjeću kako bi predstavili svoje tijelo.

Manekena toga vremena tako nastanjuje međuprostor između života i smrti, organskog i mehaničkog pokreta, objekta i subjekta a uloga manekenke nije ništa drugačija od uloge krojačke lutke. U modnom diskursu ona je opisivana i kao žena i kao komercijalni objekt.

U suvremenom svijetu dizajna belgijski modni dizajner Maison Martina Margiele bavit će se poimanjem identiteta koristeći maske u svojim revijama, kao i poimanjem živog tijela i lutke zamjenjujući njihove uloge.

2. Povijesni kontekst

Pojam modela možemo datirati stoljećima unatrag. Izveden je iz latinske riječi *modulus* koja je označavala mjeru ili standard. Od umanjenice te riječi, *modellus*, nastaje talijanska riječ *modello*, što znači kalup za proizvodnju stvari. Riječ je u 16. stoljeću prešla u francuski jezik pod nazivom *modèle*, a zatim u engleski jezik pod nazivom *model*, a označavala je prikaz nekog umanjenog objekta, poput skulpture, ili arhitektonske makete. Njegova upotreba za označavanje matematičkog modela razvila se tek u dvadesetom stoljeću, kao i izraz *fashion model*. Koncept „modela“ različit je u likovnim umjetnostima, dizajnu, arhitekturi, modi, fotografiji i novim medijima, te nudi intrigantnu mješavinu stvari. Model može biti skica, ideal, minijatura, skup uputa, maketa ili prototip. Može opisivati rane faze nekog određenog projekta i njegovu konačnu realizaciju, može se nalaziti u rasponu od ideje koja je tek formirana do ideala koji su neprimjenjivi u stvarnosti. Ali samo u modi, model je živo

ljudsko biće koje diše. Ono što je svim modelima zajedničko, od arhitekture do mode i šire, jest spoznaja da je odnos modela prema stvarnosti uvijek je upitan, što postavlja filozofske probleme o odnosu kopije i originala. Prvi modeli u modi bile su lutke, one su bile modeli modela. Tako se model u modi nalazi na rubu organskog i anorganskog, između živog i neživog, premošćujući svjetove živih i mrtvih.

U 18. stoljeću, prije nego što su postojali modeli u modi, francuski krojači su svoj rad na međunarodnoj razini prezentirali na lutkama koje su putovale po Europi. Lutke su bile odjevene u minijature odjevnih kombinacija krojača, a korišteni su umjesto živih modela iz razloga što je u to vrijeme taj način putovanja i predstavljanja modela bio jednostavniji. Takve lutke bile su visoke oko 75 cm i odraslog stasa. Autorica Julie Park identificira 18. stoljeće fascinacije lutkama kao dijelom rastuće kulture potrošnje koja se odvijala u tom stoljeću.

Povjesničarka mode Alison Matthews David piše kako prvi živući modeli u Parizu zapravo nisu bile žene nego muškarci. Počevši od 1820-ih, krojači su unajmljivali privlačne muškarce kako bi prikazivali svoje najnovije kreacije na zapaženim mjestima oko Pariza [1].

Iz raznih izvora toga doba poput zapisa pod naslovom *Les Nouvelles Parisiennes* pisca Étienne-Françoisa Bazota nastalih 1814. godine iz kojih saznajemo kako su svaka tri mjeseci krojači slali muške modele koje su nazivali manekenima na mjesta gdje se okupljala pariška aristokratska modno osviještena elita koja bi davala svoje mišljenje i kritiku te tako vrjednovala dobro i loše odijelo.

Charles Frederick Worth smatra se prvim dizajnerom koji je koristio ženske modele. No, on nije bio

toliko inovator takvog načina predstavljanja mode koliko je učinio takvu praksu profesionalnijom.

Worth je zajedno sa svojom suprugom Marie Vernet, koju je upoznao kao modela i koja je služila kao model za njegove kreacije niz godina, otvorio vlastiti salon. Savršeno osvijetljeni saloni u kojima su haljine za bal dolazile do izražaja nisu samo privlačile kupce iz stare i nove francuske aristokracije nego i one iz novoga svijeta koji su dolazili kako bi trgovali. 1860-ih godina Worth šalje svoje modele za Američke trgovce koji su željeli vidjeti odjeću na živim modelima a ne na lutkama.

Za ostale elitne krojače ovog razdoblja jedina uobičajena praksa bila je odlazak svojim kupcima, ponajviše aristokratskim ženama, u njihove domove rano ujutro. Tek kada su one počele ići u posjetu raznim modnim salonima 1870-ih i 1880-ih je znano da se pojam *modeling*a počeo širiti toliko da su već do 1890-ih žene u modnom društvu povodile poslijepodne gledajući lutke u modnim kućama Redfern (sl.1), Lafférière, Rouff, Fred, Callot Soeurs, Worth i Doucet.

Do kraja 19. stoljeća većina modela u modi bile su žene, a ne muškarci. Termin modela u modnom smislu još uvijek nije bio zastupljen obzirom da se termin modela primarno koristio u umjetnosti. Francuska pjevačica Yvette Guilbert radila je kao model u modi i kazala je kako je zapravo bila manekenka a ne model. Na manekenku i modela gledalo se drugačije. Uloga manekenke bila je isprobavati haljine pred kupcima, dok se model kao pojam u Francuskoj vezivao za djevojku koja pokazuje svoj lik pred kiparima i slikarima.



Sl.1 John Redfern dizajnira i oblikuje haljinu na manekenki 1910. [1]

Tako do 1880-ih, kao prethodno muški manekeni, i žene koje su bile u ulozi modela počele su nositi taj naziv [1].

Izraz maneken za modnog modela dolazi od nizozemske riječi *mainikin*, a korišten je u 18. stoljeću za opis artikulirane lutke koju koriste umjetnici poput drvenog modela ljudskog lika. Početkom 19. stoljeća taj izraz postao je izraz za francuske krojačke lutke u prirodnoj veličini i napravljene od pruća ili drveta koje su ušle u proizvodnju 1830-ih i 1840-ih. Ovi manekeni bili su neposredni prethodnici živog modnog modela.

Za razliku od muških modela koje su od 1820-ih nazivali manekenima, prve ženske manekenke u Gagelinu 1840-ih nisu zvali manekenkama nego *demoiselles de magasin* ili djevojkama iz salona. Ponekad su ih nazivali i *essayeuses* jer su prve haljine koje su modelirali bile *prêtes à essayer* odnosno spremne za isprobavanje za razliku od *couture* modela.

Riječ manekenka za opisivanje ženskog modela pojavljuje se kod novinarki iz *La Vie Parisienne* 1870. godine koja je nakon što je svjedočila kako prodavačica u salonu Wortha služi kako bi se haljina prikazala klijentu napisala članak pod nazivom *Entrée de Mlle Mannequin*. Bio je to prvi put da se itko usudio nazvati prodavačicu manekenkom [1].

No, pojam „manekenka“ nosio je negativne konotacije. Od kasnog 18. stoljeća konotiralo je kao praznoglava, moderna, osoba nalik lutci. Takvo značenje ostalo je sve do kraja 19. stoljeća a označavalo je beznačajnu osobu bez karaktera. To se podupiralo i vizualnim prikazima primjerice francuskog karikaturista Jean Ignace Isidore Gérarda koji je satirički prikazivao manekenke kao objekte koji koriste modne dodatke i modnu odjeću kako bi predstavili svoje tijelo.

Pojam manekena nije bio poštovan ni 1879. kada se francuski romanopisac Edmond de Goncourt referirao na *les demoiselles mannequins*, odnosno mlade ma-

nekenke koje su paradirale u Worthovom salonu. Taj se izraz još uvijek koristio na omalovažavajući način, a izazivao je i prezir i neodobravanje. Izraz primijenjen na ženske manekene u modnim kućama 1870-ih koristio se negativno jer sugerira temu ženstvenosti kao svojevrsne mehaničke izvedbe. U ovom pogledu jedna novela koja se dotiče pojma manekena se ističe više od ostalih a to je izvanredni roman Villiersa de l'Isle-Adama pod nazivom *L'Eve Future* objavljenog 1886. godine upravo u vrijeme kada su se manekeni počeli ilustrirati u modnim časopisima. Roman se temelji se na suprotnosti između lutke i ljudskog, savršenstva i nesavršenstva, idealiziranog i stvarnog.

U modnom novinarstvu dugo se činilo da pojam manekena nastanjuje međuprostor između života i smrti, organskog i mehaničkog pokreta, objekta i subjekta. Unutar salona pisci i novinari zrcalili su svoj doživljaj samog prostora koliko i manekenki. Njihova su zapažanja koncentrirana na ponavljajuću prirodu njihovog zadatka. Zapažaju kako ravnodušno nose isti odjevni predmet, u istoj prostoriji, deset puta dnevno, desetoricu različitih klijenata, svaki put kao da je prvi. Sve ove značajke u kombinaciji po njihovom promišljanju čine manekenke neljudskim. Često su takva zapažanja opisivali kao mehanička ili nalik lutkama u izvedbi. U toj izvedbi tijelo je uvijek vitko, koraci su ritmični a pokreti klize, kvalitete koje, opet, pridonose njezinoj ne-prirodnosti.

Kao jedan od primjera dehumaniziranja navode *fourreau* (sl.2), crni satenski odjevni predmet nošen ispod haljina koje su isprobavale kako bi se pokrilo tijelo i kako bi se očuvala haljina. On je prijanjao usko uz tijelo i pokriva ga od vrata do zapešća [1].



Sl.2 Skiciranje na manekenki odjevenoj u crni *fourreau*, Pariz 1900. [1]

Pisac Morgan Jay ističe kako iako se *fourreau* koristio kako bi manekenke ostale samozatajne i kako se haljine ne bi natapale znojem, no ovaj način negacije tijela manekenke prikazuje kao one koje iznajmljuju tijelo kako bi živjele od njega, poput prostitutki. Dehumanizirajući učinak kojeg su snosile manekenke bio je dodatno pojačan s načinom na koji su se krojači i kupci odnosili prema njima. One su se pasivno pomicala i rotirale u svim stranama kako bi zadovoljile kupca a bile su prisiljene stajati satima kako bi krojač dizajnirao upravo na njenom pasivnom tijelu. Autorica Kathleen Schlesinger 1900. godine piše kako krojač skicira ugljenom na bijelom muslinu kako bi iscrtao ideju za prsluk, pritom on koristi manekenku kao podlogu koja se koristi poput ploče za crtanje. U ovoj situaciji uloga manekenke nije ništa drugačija od uloge krojačke lutke, i u modnom diskursu ona je opisivana i kao žena i kao komercijalni objekt [1].

Od 1900. pojam manekena tj. modnog modela počinje se proučavati kao zanimljiva nova pojava. Na njega se i dalje gleda kao na organsku lutku.

Manekenka je hodajući objekt više nego živi subjekt. Tako se opisuje njen „industrijski osmijeh“, njen „mehanički hod“, izveden bez promišljanja s ravnodušnom poslušnošću i ulaskom u 20. stoljeće. Dakle, ako se živa osoba koja diše naziva manekenka kako onda definiramo što je to model? U izdanju *Dictionnaire de l'Académie Française* iz 1762. godine možemo iščitati kako se model definira kao tri stvari: prva je uzor, nešto čemu treba težiti tj. model ponašanja, druga je arhitektonska maketa ili kiparski model, treće je model umjetnika, bilo muško ili žensko. U 18. i 19. stoljeću umjetnici su koristili muške i ženske modele ali isto tako i pomične lutke, *le mannequin*. Postavlja se pitanje zašto su se onda u 19. stoljeću žive manekenke u modi nazivale manekenkama a ne modelima? Razlog tomu bio je što je manekenka zamijenila krojačku lutku ili *le mannequin*, ona je bila živa krojačka lutka, ali i zato što je u krojačkom zanatu model imao drugo značenje, bliže prvoj i drugoj navedenoj definiciji. Dakle pojam modela se odnosio na haljinu, a ne na osobu koja ju je nosila.

Iznimno rijetko sačuvana Poiretova haljina iz 1909. godine potvrđuje ovu etimologiju. Ušivena etiketa u unutarnjem dijelu odjevnog predmeta upućuje na osam različitih boja (sl.3a) u kojima se primjerak haljine može izraditi, a do nje se navodi naziv modela i registarski broj modela (sl.3b). Haljina se nosila od strane manekenke na modnoj reviji. Ukoliko bi se haljina naručila od kupca ona bi se napravila po njegovim željama i veličini, no ukoliko bi se haljina kupila od trgovca ona bi njemu pripala sa svim pravima daljnje produkcije. Tada bi ona služila kao primjerak za masovnu proizvodnju haljina u SAD-u, originalni model se ne bi prodavao. Model haljine služio bi kao prototip koji bi se kopirao i adaptirao za prodaju. Modeli haljina zato su označeni brojevima i pažljivo čuvani u modnim kućama u slučaju spora u vezi s autorskim pravima [1].



a)



b)

Sl.3 Prikaz a) boja i b) registarskog modela Poiretove haljine, Pariz 1909. [1]

Također, jedan od svjedoka toga vremena jeste niz fotografija koje su pariški dizajneri radili kako bi svjedočile o njihovom vlasništvu nad tim radovima. Manekenke u fotografijama su žive ili nežive, izuzetno osvijetljene kako bi se

vidjeli i najsitniji detalji. Mnoge haljine iz perioda 1920-ih su nestale no ostale su fotografije kao modni zapis toga vremena. Haljine koje vidimo na fotografijama nisu jedini važan zapis, na njima možemo vidjeti i manekenke koje su ih nosile. Postavlja se pitanje tko je subjekt ovih modnih fotografija, haljina ili manekenka. U svojoj cijelosti fotografije obuhvaćaju arhivu tijela, koje je racionalizirano, umnoženo i subjekt duha vremena.

Ako je model original haljine onda su umnoženi primjerci izrađeni po tome modelu kopije originala i predstavljaju njegov simulakrum. Ovaj model haljine prikazan na fotografijama Walter Benjamin opisuje kao nematerijalni original kojeg je moguće umnožiti.

Do 1932. osmo izdanje *l'Académie Française* uvrstilo je ove nove definicije haljine kao modela, no unatoč raširenoj upotrebi pojma model za označavanje haljine koji se pojavljivao u novinama i časopisima toga vremena, ipak se ne pojavljuje u nijednom rječniku, čak ni u rječniku modnih pojmova. Pojam modela se tako mogao interpretirati na više načina što je moglo dovesti do zabune na što se pojam točno odnosi. Pojam *modèle* odnosno modela je za razliku od umjetnikova živa modela neživi odjevni predmet, a pojam *mannequin* ili manekenke koji je svoj naziv dobio od nežive krojačke lutke je živa, stvarna osoba.

Tako pojmovi manekenke, modela žene i modela odjevnog predmeta govore kako ne samo da je ideja žene kao objekta povezanog s trgovinom nego i kao stanja određene anksioznosti o poimanju sebe kao nečeg individualnog i suverenog kako ga poima Freud.

Do novina koje je uveo Worth 1850-ih, odjevni predmeti bili su dogovorom individualno izrađivani za svakog kupca. On je insinuirao ideju unaprijed dizajnirane kolekcije za koju bi se unaprijed pro-

izveo određen broj modela koji bi bili prikazani kupcima i tu se nalazila svrhovitost živih manekenki. Ovakav modni sustav u drugoj polovici 19. stoljeća biti će zasnovan na umnožavanju originalnog modela odjevnog predmeta koji će poslužiti kao prototip. Na ovaj način manekenka je predstavljala osnovicu na kojoj se gradila modna produkcija i prodaja u tadašnjim modnim salonima, a jedan model haljine je mogao postati lanac *ready to wear* haljina koja bi nakon Američkih tvornica preplavila trgovine [1].

U salonima su se također nalazile prostorije s neživim lutkama koje su bile građene po proporcijama kupaca. U noveli Lucy Clairin iz 1937. godine, pod nazivom *The Diary of a Mannequin*, opisuje narativnim karakterom u prvom licu posjetu pariškom modnom salonu Boris. Narator Alice odlazi u modni salon kako bi se odjeća napravila po njenim mjerama. Čekajući primjećuje sobu pod nazivom *Musée Grévin*, i u njoj zatiče mnoštvo bezglavih lutki, svih veličina i oblika, visokih, niskih, vitkih i pretilih. Sve lutke imaju vlastita imena i sve lutke načinjene su po mjerama kupaca.

Freud govori o modnim pojavama koje su pod pritiskom mehanizacije i moderniteta u periodu povećane automatizacije u industriji. Postepena emancipacija žena u društvenom i poslovnom svijetu je igrala važnu ulogu u razmatranju ove problematike. Nelagodna pozicija novinara u nomenklaturi žive manekenke i njene relacije s pojmom *mannequin*, odnosno krojačkom lutkom, bila je povezana ne samo sa strahom objektifikacije žena nego i sa statusom žena koje nose modnu odjeću za novac.

Filozofske rasprave koje leže u jezičnim opozicijama poput živo – neživo, objekt – subjekt, original – kopija, podupiru i ontologijski status manekenke i komercijalnu strukturu modnih salona u kojima

se razvila u drugoj polovici 19. stoljeća [2].

2.2. Martin Margiela

Practicirajući dekonstrukciju kao novi pristup dizajniranju odjeće i tijela belgijski dizajner Maison Martin Margiela će kao i njegovi prethodnici Yohji Yamamoto i Rei Kawakubo nastaviti potragu za odgovorima na pitanja koja zao kupljuju visoku modu.

Prevrat koji se dogodio u modi kao rezultat rada dekonstruktivističkih dizajnera nije bio samo rezultat negiranja tradicionalne strukture odjevnih predmeta, njihove nedovršenosti, redukcije i izmještenosti, već, prije svega, u promišljanja funkcije i značenja samih odjevnih predmeta. Time su potakli promišljanja koja propituju odnos tijela i odjevnog predmeta, kao i sam koncept tijela. Dekonstrukcija implicitno postavlja pitanja o našim pretpostavkama o modi koju smo razvili kroz povijest a stalni dijalog s prošlošću odlikuje dizajnere koji prakticiraju dekonstrukciju. Margiela odbacuje povijesno utemeljen glamur i zadanu siluetu, on pronalazi novi pristup spram odjeći i tijelu u postindustrijskom društvu kraja 20. stoljeća. Slično načinu na koji je dekonstrukcija primijenjena u filozofiji i arhitekturi, dekonstrukcija u modi proizaći se s novim načinima poimanja odjeće i tijela kao i preispitivanja parametara koji određuju „visoku“ i „nisku“ modu. Margielin rad, kao i rad njegovih prethodnika, nazvan je antimodom upravo zbog količine nelagode koju je unio u tradicionalni modni sustav krajem 1980-ih. Njegov rad koncentrirao se na rastapanje mehanike strukture kojom se izrađivala odjeća. U centru pažnje se uvijek nalazilo tijelo, pomno sagledavajući reprezentaciju, mjere, konflikte, stereotipe i mitove koje tijelo nosi.

Odjeveno tijelo tako predstavlja fizikalni i kulturalni teritorij našeg identiteta. Ono što Margiela nastoji pokazati dekonstrukcijom jest kako odsutnost, ispremještavanje i multicipliranje utječu na odnos između tijela i njegove idealizacije. 1980-ih rad dizajnera koji su se bavili dekonstrukcijom smatrao se izravnim napadom na Zapadnjačke ideje oblikovanja tijela. Njihov rad nije bio inspiriran idealiziranim tijelom u pogledu određenog tipa i oblika tijela, ono je jednostavno bilo neutralno. Poigravanjem s idealiziranim tijelom izazvale su se tradicionalne ontološke opozicije postavljene između „subjekta“ i „objekta“, „unutarnjeg“ i „vanjskog“. To je konačno ukazalo na povijesnu neutemeljenost poimanja tijela, koje se u slijedu artikulira kroz vrijeme i prostor, kroz različite mitove, potrebe, afirmacije i negacije [2]. Pojmovi koji su se tradicionalno nalazili na rubovima mode ključni su za dizajnere koji teže dekonstrukciji. Margiela će preuzeti zanemarene teme i staviti ih u centar pozornosti. Jedna od takvih tema jeste ontološki odnos krojačke lutke i tijela. U njegovim kolekcijama A/W 1994-1995 i S/S 1999 manekenke na sebi nose dijelove krojačke lutke i čini se kao da teže preokrenuti odnos između odjeće i nositelja.

Tijelo zapravo nosi krojačku lutku, normu za klasične veličine i proporcije, kojoj je živo tijelo dugo bilo poslušno i podložno. Nadalje, Margiela eksplicitno upućuje na problematiku standardiziranog tijela ironično razotkrivajući inherentne disproporcije odjevnih predmeta koji pripadaju tijelu dovodeći u pitanje idealizirano tijelo lutke. Takvo prakticiranje mode propituje odnos između stvarnosti i reprezentacije. Odjeća proizvedena za kolekciju *Doll's Wardrobe* vjerno je prevedena s proporcija lutke na ljudsku veličinu s preuveličanim detaljima (sl.4) [3].



Sl.4 Maison Martin Margiela
Doll's Wardrobe [3]

Preokretanjem odnosa između tijela i odjeće te poigravanjem s idealiziranim tijelom Margiela problematizira tradicionalne suprotnosti između „subjekta“ i „objekta“, „tijela“ i „odjeće“ te pridonosi spoznaji o povijesno podložnom tijelu [2].

Margielinu kolekciju S/S 1989 uz revolt protiv tradicionalnog poimanja visoke mode, luksuza i komercijalizma obilježio je i način na koji je ta kolekcija prikazana, a prikazana je kroz manekenke prekrivenog lica koje su nosile maske (sl.5) [4]. Za razliku od objektificiranih modela u pariškim modnim salonima s kraja 19. stoljeća



Sl.5 Maison Martin Margiela jesen 1995
[4]

su sada kod Margiele nalazile negdje između surealnog i metafizičkog. Maska je služila kao potpuna i eksplicitna negacija, ona je poslužila kao odjevni predmet koji negira identitet tako što prekriva lice i čini ga anonimnim, a upravo je lice ono koje nas predstavlja i koje je najeksponiranije u Zapadnjačkoj kulturi [4, 5].

Dekonstruktivistička moda nema za cilj zamijeniti stare modne parametre novima, ono što ona ima za cilj je ukazati na postojanje drugih mogućnosti. U tom pogledu Margielina dekonstrukcija i rekonstrukcija odjeće, recikliranjem odbačenih materijala i korištenjem netradicionalnog tijela, služila je kao svojevrsan alat kojim su ti ciljevi postignuti.

Njegov pristup mogao bi se interpretirati kao odgovor na višestoljetnu dominaciju nad ženama i njihovim tijelima u pariškim modnim salonima. Pojam „visoke mode“ i „luksuza“ ovdje dobiva semantički preobražaj a Margiela prolazi kroz povijest mode i kupi ono za što smatra da se treba preispitati ili ispraviti u modnom sustavu [2].

3. Zaključak

Manekenka je pojam koji se povijesno shvaćao više kao hodajući objekt nego kao živi subjekt. Ona je kao takva opisana kroz svoj „industrijski osmijeh“, i „mehanički hod“ koji se izvodi bez promišljanja s ravnodušnom poslušnošću ulaskom u 20. stoljeće.

Način na koji su pojmovi „manekenke“ i „modela žene“ korišteni govore o ideji žene kao objekta povezanog s trgovinom i stanja određene anksioznosti o poimanju sebe kao nečeg individualnog i suverenog kako ga poima Freud.

Freud govori o pojavama koje su pod pritiskom mehanizacije i moderniteta u periodu povećane automatizacije u industriji. Liberaliza-

cija i emancipacija žena u društvenom i poslovnom svijetu odigrala je važnu ulogu u razmatranju ove problematike. Povezivanjem žive manekenke i njene relacije s pojmom *mannequin*, odnosno krojačkom lutkom, bila je povezana ne samo s objektivizacijom žena nego i sa statusom žena koje nose modnu odjeću za novac.

Samim obratom „iz krojačkih lutki u žive manekenke“ otvaramo ontološku, filozofsku i semantičku raspravu o sukobu dva svijeta, organskog i anorganskog, koje su saželo u jednom pojmu. Izraz „ženske manekene“ koji se koristio u pariškim modnim kućama koristio se s negativnom konotacijom jer je sugerirao temu ženstvenosti kao svojevrsne mehaničke izvedbe. Ontološka rasprava temelji se na suprotnosti između lutke i ljudskog, savršenstva i nesavršenstva, idealiziranog i stvarnog. Zapažanja iz toga vremena na degradirajući i dehumanizirajući način opisuje žene koje, kako se navodi, ravnodušno nose isti odjevni predmet, u istoj prostoriji, deset puta dnevno, deseterici različitih klijenata, svaki put kao da je prvi. Sve ove značajke u kombinaciji po njihovom promišljanju čine mane-

kenke neljudskim. S toga su takva zapažanja opisivana kao mehanička ili nalik lutkama u izvedbi. Naglasak u tom pogledu stavljen je na tijelo. Tijelo je uvijek vitko, koraci su ritmični, a pokreti klize, kvalitete koje, opet, pridonose njezinoj neprirodnosti. Ponašanje manekenki opisivano je pasivnim pomicanjem i rotiranjem u svim smjerovima koje je trajalo satima, onako kako su to željeli kupci, dok je krojač dizajnirao izravno na njihovom tijelu. U ovoj situaciji u pitanje se dovodi sam bitak manekenke i njene uloge kao individue. Ona u pariškim salonima nije ništa drugačija od uloge krojačke lutke, a u modnom diskursu ona je i žena i komercijalni objekt. Tako nastaje niz filozofskih opozita koji leže u jezičnim opozicijama i dovode se u pitanje, poput živo – neživo, objekt – subjekt, original – kopija, a oni govore o ontološkom statusu manekenke i komercijalnoj strukturi modnih salona iz kojih se razvila u drugoj polovici 19. stoljeća. U suvremenom dobu upravo će ova ontološka rasprava koncentrirana na tijelo, ono tijelo koje je živo i neživo, zatim na žene, kao subjekte i objekte, te problematiku individualnosti, eksponiranosti i

anonimnosti, biti predmet kojim će se baviti suvremeni modni dizajneri poput Maison Martina Margiele.

Literatura:

- [1] Evans C.: The Ontology of the Fashion Model, Architectural Association Publications, London 2011., 58-69.
- [2] Loscialpo F.: Fashion and Philosophical Deconstruction, Inter-Disciplinary Press, UK 2011., 13-21.
- [3] Koning, G.: Model met rare tietjes, dostupno na: <http://www.independentfashiondaily.com/6675/model-met-rare-tietjes/#lightbox/0/> pristupljeno 27.5.2020.
- [4] Borrelli-Persson, L.: Here Are 14 Archival Martin Margiela Shows in Celebration of His New Paris Retrospective, dostupno na: <https://www.vogue.com/article/martin-margiela-runway-shows-from-the-archives> pristupljeno 27.5.2020.
- [5] Calefato P.: The Clothed Body, Berg, New York 2004., 38.

SUMMARY

Ontology of the female model

K. Opančar

From both an ontological and historical standpoint, this study explores the meaning of the term "model". In the salons of 19th century Paris, there was a dispute over the interpretation of the term "model" in the fashion world. The progression of the fashion sector, pioneered by Charles Frederick Worth, is expected to give rise to new fashion terminology, such as the term "mannequin". The article will analyze the new network of meanings that have formed around this phrase and attempt to understand its historical sequence and rationale via social, philosophical, commercial, and fashion connections. The discussion will center on women, particularly models, their bodies, self-perception, autonomy, and contrasting concepts like subject-object, living-non-living, and real-unreal. Maison Martin Margiela's work serves as a testament to the relevance of this theme in the current design industry.

Keywords: model, mannequin, woman, body, ontology, fashion, modernity

University of Zagreb Faculty of Textile Technology, Zagreb, Croatia

e-mail: kopancar@ttf.hr

Received March 30, 2020

ZUSAMMENFASSUNG

Ontologie des weiblichen Modells

In dieser Studie wird die Bedeutung des Begriffs "Modell" unter ontologischen und historischen Gesichtspunkten untersucht. In den Pariser Salons des 19. Jahrhunderts gab es einen Streit über die Auslegung des Begriffs "Modell" in der Modewelt. Es wird erwartet, dass die von Charles Frederick Worth eingeleitete Entwicklung des Modesektors neue Modeterminologie hervorbringen wird, wie zum Beispiel den Begriff "Mannequin". Der Artikel analysiert das neue Bedeutungsgeflecht, das sich um diesen Begriff gebildet hat, und versucht, seine historische Abfolge und Begründung über soziale, philosophische, kommerzielle und modische Zusammenhänge zu verstehen. Im Mittelpunkt der Diskussion stehen Frauen, insbesondere Models, ihre Körper, ihre Selbstwahrnehmung, ihre Autonomie und gegensätzliche Konzepte wie Subjekt-Objekt, Leben-Nicht-Leben und real-unreal. Die Arbeit von Maison Martin Margiela ist ein Beleg für die Relevanz dieses Themas in der aktuellen Designbranche.