

Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας: «Ελληνική ενδυμασία και Έλληνες ζωγράφοι» Μια αυτο-κριτική της ερμηνευτικής προσέγγισης της έκθεσης

Το παρόν άρθρο επιχειρεί μια ανασκόπηση της περιοδικής έκθεσης «Ελληνική ενδυμασία και Έλληνες ζωγράφοι» που φιλοξενήθηκε στο Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας του Λυκείου των Ελληνίδων από τον Φεβρουάριο του 2008 έως και τον Μάιο του 2010. Στόχος είναι η έκθεση –με τη διττή έννοια του όρου– η παρουσίαση, δηλαδή, και συνάμα η αυτο-κριτική¹ θεώρηση τόσο του τρόπου προσέγγισης του ενδυματολογικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε στην έκθεση, όσο και των ερμηνευτικών προτάσεών της. Το κείμενο οργανώνεται στις παρακάτω τέσσερις ενότητες:

- Η ταυτότητα του Μουσείου και οι συλλογές του.
- Οι θεωρητικές αφετηρίες της μουσειολογικής μελέτης και το σκεπτικό της έκθεσης.
- Η μουσειογραφική σύνθεση, η δομή και η ερμηνευτική δόμηση της έκθεσης.
- Πρακτικές ανάρτησης εκθεμάτων ως ερμηνευτικά εργαλεία.

Η ταυτότητα του Μουσείου και οι συλλογές του

Το Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας αποτελεί ένα κατεξοχήν μουσείο μονογραφικού ενδιαφέροντος με ενδυματολογικό περιεχόμενο που έχει ως αποστολή του τη συλλογή, τη διαφύλαξη, τη μελέτη και την προβολή της ιστορίας της ελληνικής τοπικής φορεσιάς. Περιλαμβάνει περίπου 25.000 αντικείμενα, κυρίως αυθεντικές τοπικές φορεσιές και κοσμήματα του ιστορικού ελληνικού χώρου. Επιπλέον, τις συλλογές του συμπληρώνουν αντίγραφα μινωικών, αρχαϊκών και βυζαντινών ενδυμάτων, καθώς και 23 πορσελάνινες κούκλες ντυμένες με τοπικές φορεσιές, που αποτελούν δωρεά της βασίλισσας Όλγας στο Λύκειο των Ελληνίδων το 1914.

1. Με αφετηρία τη γενική παραδοχή για τον ρόλο του μουσειολόγου στην οργάνωση μιας έκθεσης και την ερμηνευτική δόμηση αυτής (βλ. σχετικά Γκαζή 2008) κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί ότι στην περίπτωση της έκθεσης «Ελληνική ενδυμασία και Έλληνες ζωγράφοι», για πολλούς λόγους, δεν υπήρχε η «πολυτέλεια» της συνεργασίας με μια διεπιστημονική ομάδα. Έτσι, με εξαίρεση τη συμμετοχή της συντηρήτριας υφάσματος Ζωής Κόνα που ανέλαβε τις σωστικές επεμβάσεις και την ανάρτηση των εκθεμάτων, η επιλογή και η νοσηματοδότηση των εκθεμάτων, οι «αφηγήσεις» που προέκυψαν και, άρα, η αποτελεσματικότητα ή μη όλων βαρύνουν εν πολλοίς την υπογράφουσα το παρόν άρθρο, η οποία είχε την ευθύνη της επιμέλειας, της συγγραφής των κειμένων, της μουσειολογικής σύλληψης και της εκφοράς αυτής σε εκθεσιακό «λόγο». Το σκεπτικό και η προσέγγιση της έκθεσης διαμορφώθηκαν ύστερα από μελέτη κειμένων που αφορούσαν στην τέχνη και στην τοπική φορεσιά, καθώς και από εκ περιτροπής συζητήσεις συμβουλευτικού χαρακτήρα με ειδικούς επί των θεμάτων.

36 | Από την ίδρυσή του, το 1988, το Μουσείο επιδιώκει τη συστηματική παρουσίαση των συλλογών του μέσα από περιοδικές εκθέσεις που προσφέρουν κάθε φορά μια διαφορετική θεώρηση του ενδύματος. Χαρακτηριστικές έως τώρα απόπειρες αποτελούν παρουσιάσεις που προσέγγιζαν το ένδυμα ως δηλωτικό της ταυτότητας ενός τόπου ή μιας εθνοπολιτισμικής ομάδας. Ακόμη, έχουν οργανωθεί εκθέσεις βασισμένες στην τυπολογία των ενδυμάτων, την τελετουργική τους χρήση αλλά και την αναπαράστασή τους στην τέχνη (Μαχά-Μπιζούμη 2003: 178-182).

Οι θεωρητικές αφετηρίες της μουσειολογικής μελέτης και το σκεπτικό της έκθεσης

Η έκθεση «Ελληνική ενδυμασία και Έλληνες ζωγράφοι» ήταν αφιερωμένη στην απεικόνιση του ελληνικού τοπικού ενδύματος στην ελληνική ζωγραφική, σε μια προσπάθεια επανεμφάνειάς της φορεσιάς ως δείγματος της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτή η επιλογή ενός κατεξοχήν ενδυματολογικού μουσείου να πειραματιστεί μέσω της συν-έκθεσης διαφορετικών τύπων συλλογών –ενδύματα και πίνακες ζωγραφικής– κάθε άλλο παρά ισοδυναμεί με εγκατάλειψη της ταυτότητάς του, αλλά ούτε και καταργεί τους σκοπούς του που είναι η ανάδειξη της τοπικής ενδυμασίας. Απεναντίας, έχει άμεση σχέση με μια σειρά ενεργειών του Μουσείου που είχαν ήδη ξεκινήσει από το 1999 με την έκθεση «Ο Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγράφος της λαϊκής ενδυμασίας»². Σκοπός της κατεύθυνσης αυτής ήταν αφενός το Μουσείο να υπερβεί τον «παραδοσιακό» του ρόλο, που το κατατάσσει στην κατηγορία των μονοθεματικών μουσείων, και αφετέρου να ξεπεράσει στερεότυπα που αφορούν σε ειδολογικές εκθέσεις. Συνάμα, φανερώνει τις προσπάθειες του Μουσείου να διευρύνει τους αποδέκτες του, βάζοντας εν προκειμένω πρώτο στο στόχαστρό του το φιλότεχνο κοινό και στη συνέχεια όσους, ενδεχομένως λόγω έλλειψης αποκλειστικού ενδιαφέροντος για την τοπική ενδυμασία, δεν το επισκέπτονται. Παράλληλα, η πρωτοβουλία αυτή της σύζευξης της λαϊκής και της εικαστικής δημιουργίας αντανάκλα πρακτικές που προάγουν την πολυπρισματική ερμηνεία του ενδύματος και δεν εξαντλούνται στην προσέγγισή του αποκλειστικά από λαογραφικής ή ενδυματολογικής σκοπιάς³.

Βασική επιδίωξη της έκθεσης ήταν η δημιουργία ενός αφηγηματικού ιστού που θα ενέπλεκε τα έργα ζωγραφικής Ελλήνων δημιουργών του 19ου και 20ού αιώνα, που απεικονίζουν την τοπική ενδυμασία, με τα αντίστοιχα αυθεντικά ενδυματολογικά σύνολα ή εξαρτήματα της ίδιας εποχής που περιλαμβάνονται στη συλλογή του Μουσείου.

Το ενδυματολογικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την τεκμηρίωση του θέματος βασίστηκε πρωτίστως στο πρωτογενές υλικό του Μουσείου και, ελλείπει αυτού, σε παραχωρήσεις αυθεντικών εξαρτημάτων από άλλους φορείς, όπως το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, αλλά και από ιδιώτες. Τα έργα ζωγραφικής προέρχονταν από τις συλλογές μεγάλων μουσείων

2. Στην περιοδική έκθεση «Ο Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγράφος της λαϊκής ενδυμασίας» (1999-2000), σε επιμέλεια της ενδυματολόγου-σκηνογράφου Ιωάννας Παπαντωνίου, συνολικά δώδεκα έργα του ζωγράφου, που εκδόθηκαν από την γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1990, παρουσιάζονταν σε αντιπαραβολή με ισάριθμες αυθεντικές φορεσιές.

3. Σχετικά με τον προβληματισμό γύρω από τις παρωχημένες μουσειακές πρακτικές που ακολουθούν στην πλειονότητά τους τα λαογραφικά μουσεία στην Ελλάδα –και κατ' επέκταση όσα είναι αφιερωμένα σε μια όψη του λαϊκού πολιτισμού–, καθώς και τον αποκλεισμό από τις εκθέσεις τους αντικειμένων που δεν χαρακτηρίζονται στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, βλ. Καυταντζόγλου 2003: 34-36.

και ιδρυμάτων⁴, καθώς και από ιδιωτικές συλλογές.

Τα κριτήρια ένταξης ή/και αποκλεισμού των αντικειμένων ήταν ποικίλα. Καταρχήν, ο μικρής έκτασης φυσικός χώρος του Μουσείου «επέβαλε» την έκθεση ελάχιστων αντικειμένων της συλλογής και κατ' αναλογία ενός μικρού αριθμού έργων ζωγραφικής. Αν και η έρευνα που πραγματοποιήθηκε για την εύρεση υλικού στις πινακοθήκες ανέδειξε ευάριθμα έργα που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν τις θεματικές της έκθεσης, ως κύρια κριτήρια επιλογής προκρίθηκαν οι παρεκκλίσεις που παρουσίαζαν οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις όσον αφορά στο θεματικό τους περιεχόμενο και στον τρόπο απόδοσης της φορεσιάς. Τέλος, τους όρους έκθεσης ή μη έκθεσης έθεσαν τα ίδια τα ενδύματα και συγκεκριμένα η κατάσταση διατήρησής τους.

Η μουσειογραφική σύνθεση, η δομή και η ερμηνευτική δόμηση της έκθεσης

Με την είσοδό τους στο Μουσείο, τους επισκέπτες υποδεχόταν μια ιδιαίτερη μουσειογραφική εικόνα που έδινε ακριβώς το στίγμα της θεματικής της έκθεσης. Τα τέσσερα αντιπροσωπευτικά έργα, που εκτίθεντο σε αντιπαραβολή με τα ενδυματολογικά εξαρτήματα που απεικόνιζαν, κάλυπταν χρονικά σχεδόν ενάμιση αιώνα, ξεκινώντας από τις αρχές του 19ου και φτάνοντας στα μέσα του 20ού, σηματοδοτώντας έτσι και τη χρονική περίοδο στην οποία εστίαζε η έκθεση (εικ. 1). Στο σημείο αυτό γινόταν γνωστό στους επισκέπτες ότι επρόκειτο για αναπαρα-



Εικ. 1. Άποψη του προθαλάμου της έκθεσης (φωτ. Studio Kominis).

γωγές έργων ζωγραφικής, καθώς ο εκθεσιακός χώρος δεν πληρούσε τις προδιαγραφές έκθεσης των αυθεντικών δημιουργιών. Την ίδια στιγμή, ετίθετο υπό αμφισβήτηση η μοναδικότητα του μουσειακού «λόγου». Συγκεκριμένα, στο εισαγωγικό κείμενο διευκρινιζόταν ότι εκτίθενται επιλεγμένα έργα ζωγραφικής, ωστόσο αντιπροσωπευτικά και ενδεικτικά ενδύματα και εξαρτήματα της συλλογής. Επίσης, γι-

νόταν σαφές ότι παρουσιάζονται ορισμένες από τις πιθανές και εν δυνάμει «αφηγήσεις».

Το οπτικό αυτό μιξάζ πίνακα-ενδύματος κυριάρχησε σε ολόκληρη την έκθεση. Σε πρώτη ανάγνωση, τα εκθέματα παρουσιάζονταν αυτόνομα, ως τεκμήρια του υλικού πολιτισμού μιας εποχής και ενός τόπου. Τα ενδύματα συνόδευαν πληροφοριακές πινακίδες με στοιχεία για την προέλευση και τη χρήση τους (π.χ. νυφικό, γιορτινό ή καθημερινό). Αντίστοιχα, όσον αφορά στα έργα ζωγραφικής, με τη μορφή υπομνηματισμού και πάλι, δίδονταν πληροφορίες για τον

4. Τα έργα ζωγραφικής που παρουσιάστηκαν προέρχονταν από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, της Βουλής των Ελλήνων, του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, του Μουσείου Μπενάκη, του Ιδρύματος Α.Γ. Λεβέντη, του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, του Ιδρύματος «Γιάννης Τσαρούχης», του Λαογραφικού-Ιστορικού Μουσείου Λάρισας, της Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσιγίρα, της Πινακοθήκης Αβέρωφ και της Δημοτικής Επιχείρησης Πολιτιστικής Ανάπτυξης του Δήμου Πατρών.

38 | καλλιτέχνη που τα φιλοτέχνησε, το περιεχόμενό τους, την τεχνοτροπία τους και το έτος παραγωγής τους.

Ωστόσο, το ζητούμενο τής, κατά μία έννοια, δια-μουσειακής έκθεσης ήταν κάτι πιο σύνθετο από ουδέτερες αντιπαραβολές ή περιγραφές μεμονωμένων αντικειμένων. Μια απλή αντιπαράθεση πίνακα-ενδυματολογικού συνόλου ενδεχομένως θα διέτρεχε τον κίνδυνο ενός ανούσιου στυλιζαρίσματος, θα ήταν αποσπασματική και σε τελική ανάλυση ένα άθροισμα πληροφοριών. Έτσι, το υλικό εντάχθηκε σε εκθεσιακές μονάδες με νοηματική αυτοτέλεια. Το περιεχόμενο της καθεμιάς από τις τέσσερις συνολικά εκθεσιακές ενότητες δρούσε συμπληρωματικά προς αυτό των υπολοίπων. Συνεπώς, παρόλο που τη φυσική πορεία του επισκέπτη υπαγόρευε αναγκαστικά ο περιμετρικός διάδρομος του εκθεσιακού χώρου, η νοητή πορεία δεν ήταν γραμμική. Ακόμη, τα θέματα της κάθε ενότητας διαρθρώθηκαν σε επίπεδα, επιτρέποντας ποικίλες «αναγνώσεις» και διαφορετικό βαθμό εμβάθυνσης.

Έργα επιφανών καλλιτεχνών, λοιπόν, από τους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου μέχρι τον Τσαρούχη και τον Θεόφιλο, αλλά και λιγότερο γνωστών δημιουργών, που συχνά απουσιάζουν από τα τεχνοϊστορικά λεξικά, έστεκαν δίπλα σε ενδυματολογικά σύνολα ή μεμονωμένα εξαρτήματα της συλλογής του Μουσείου, σε μια παρουσίαση που δεν προέτασσε ταξινομήσεις βάσει Σχολών, εκφραστικών μέσων και τεχνοτροπιών, καλώντας τους επισκέπτες σε συγκρίσεις.

Τέσσερα ερωτήματα που διατυπώνονταν στο εισαγωγικό κείμενο προϊδέαζαν τους επισκέπτες για τους τέσσερις θεματικούς άξονες πάνω στους οποίους κινούνταν η έκθεση:

- Πόσο πιστά αποτυπώνονται στον καμβά τα ενδυματολογικά σύνολα και πόσο μπορεί να ενδιαφέρει η ενδυματολογική τεκμηρίωση έναν καλλιτέχνη;
- Πόσο μπορεί να παραλλάσσει το ίδιο ένδυμα στο έργο διαφορετικών ζωγράφων;
- Ποιοι είναι οι παράγοντες που κάθε φορά επηρεάζουν ή καθορίζουν τις θεματογραφικές επιλογές των καλλιτεχνών;
- Πώς και σε ποιο βαθμό αποκρυσταλλώνονται, μέσα στα όρια του τελέου, η αισθητική διάσταση της φορεσιάς, οι διαφορετικές χρήσεις και λειτουργίες της, η εξέλιξή της στο πέρασμα του χρόνου;

Η πρώτη εκθεσιακή ενότητα έθιγε ζητήματα πιστότητας, εγκυρότητας και ακρίβειας όσον αφορά στην αναπαράσταση της φορεσιάς στα έργα ζωγραφικής. Μέσα από μια σειρά αντιπροσωπευτικών έργων, που φιλοτεχνήθηκαν από τα πρώτα μεταεπεναστατικά χρόνια ως την καμπή του 20ού αιώνα, ο θεατής μπορούσε να διαπιστώσει πόσο ποικίλλει το καλλιτεχνικό αισθητήριο. Αρκετοί δημιουργοί εξαντλούνται στην καταγραφή των ενδυμάτων και των εξαρτημάτων με κάθε λεπτομέρεια, σχεδόν «φωτογραφικά», ενώ άλλοι προσεγγίζουν την αφαίρεση, την απλοποίηση ή την παραμόρφωση μορφών και ρούχων. Σε κάθε περίπτωση, στόχος δεν ήταν η παροχή έτοιμης γνώσης και πληροφοριών. Αντιθέτως, σκοπός ήταν οι επισκέπτες να προβληματιστούν ώστε να σχηματίσουν τις δικές τους απόψεις και σκέψεις και να κάνουν τη μουσειακή εμπειρία πιο προσωπική⁵. Χαρακτηριστικό αυτών των προθέσεων ήταν το ερώ-

5. Για την ερμηνευτική προσέγγιση των εκθέσεων που ενθαρρύνει την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης των επισκεπτών, βλ. Μούλιου και Μπούνια 1999: 55-57.

τημα που ερχόταν ως κατακλείδα στο πληροφοριακό κείμενο της ενότητας: «Άραγε το έργο τέχνης αξιολογείται από τον βαθμό πιστότητάς του με το "πραγματικό" αντικείμενο το οποίο απεικονίζει;».

Παράλληλα, σε αυτό το σημείο, οι επισκέπτες καλούνταν να χρησιμοποιήσουν ως «πλοηγό» τους τον κύβο που συναντούσαν στο κέντρο της αίθουσας. Στις έξι έδρες του ξετυλιγόταν ένα συνθετικό κείμενο που παρακολουθούσε τις φάσεις και τις τάσεις της ελληνικής ζωγραφικής, πάντα με έμφαση στην αναπαράσταση της φορεσιάς, ενώ συγχρόνως γινόταν αναφορά στις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες που κάθε φορά επηρέαζαν ή καθόριζαν τις εικαστικές επιλογές των καλλιτεχνών. Ουσιαστικά, στον κύβο δίδονταν συμπληρωματικές προς το συνοπτικό κείμενο της ενότητας πληροφορίες, εξυπηρετώντας έτσι τη διαβάθμιση της πληροφορίας σε επίπεδα. Επρόκειτο για μια χρονολογικά διατεταγμένη αφήγηση, διαιρεμένη ωστόσο σε έξι τμήματα, δηλαδή στις έξι έδρες του κύβου. Το κοινό είχε τη δυνατότητα να επιλέξει κατά τη δική του βούληση τι θα διαβάσει ανάλογα με τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά του ή τον χρόνο που είχε στη διάθεσή του. Την ίδια στιγμή, ο κύβος λειτουργούσε ως διευρυμένος κατάλογος της έκθεσης για χρήση εντός του μουσειακού χώρου και είχε ως σκοπό να ικανοποιήσει τις προσδοκίες ενός πιο απαιτητικού κοινού. Τέλος, ενθάρρυνε τη διαδραστική συμμετοχή του κοινού, καθώς ο επισκέπτης καλούνταν να συσχετίσει μόνος του την παρεχόμενη σε κάθε έδρα του κύβου πληροφορία με τα εκθέματα εντός της προθήκης (εικ. 2).



Εικ. 2. Άποψη της πρώτης εκθεσιακής ενότητας με το εύρημα του «κύβου» στο κέντρο της αίθουσας (φωτ. Studio Kominis).

Η δεύτερη ενότητα της έκθεσης πραγματευόταν το θέμα των «ζωγραφικών παραλλαγών» των ενδυματολογικών σχημάτων μέσα από το παράδειγμα της γυναικείας φορεσιάς των Μεγάρων, γνωστής ως «καπλαμάδες». Οι επισκέπτες παρακολουθούσαν πώς αυτή αποτυπώθηκε στη ζωγραφική μέσα από μια σειρά έργων καλλιτεχνών διαφορετικής γενιάς και ύφους που είχαν ενταχθεί στη ροή μιας βιντεοπροβολής. Το βίντεο προσέφερε στους επισκέπτες δύο εναλλακτι-

κές επιλογές θέασης: η πρώτη τούς έδινε τη δυνατότητα ελευθερίας να αποκωδικοποιήσουν μόνοι τους το εκθεσιακό νόημα, ενώ η δεύτερη ευνοούσε τη μετάδοση ηθελημένων μηνυμάτων της έκθεσης. Συγκεκριμένα, στη μία περίπτωση οι θεατές μπορούσαν να επιλέξουν μόνοι τους πόσα και ποια έργα θα παρατηρήσουν. Έτσι, είχαν την ευκαιρία να ταξιδεύουν απρόσκοπτα, νοητικά απερίσπαστοι, χωρίς παρεμβολές κειμένου και να εξάγουν οι ίδιοι τα συμπεράσματά τους σε σχέση με τις αποκλίσεις της ίδιας ενδυματολογικής παραλλαγής από πίνακα σε πίνακα. Αν, βέβαια, επέλεγαν τη δεύτερη επιλογή της βιντεοπροβολής, τότε άκουγαν ηχογραφημένα σχόλια πάνω στην τεκμηριωμένη ή μη εικόνα της φορεσιάς στο εκάστοτε έργο (εικ. 3).

Λάδια, υδατογραφίες, ακουαρέλες και ακρυλικά, πορτρέτα και πολυπρόσωπες παραστά-

40 | σεις, πολύ κοντά ή μακριά από την πραγματικότητα αυτού που απεικονίζουν, συμπλέκονταν και πάλι τόσο μεταξύ τους όσο και με τα ενδύματα και στην τρίτη ενότητα. Σκοπός ήταν να τεθούν προβληματισμοί γύρω από τα κριτήρια με τα οποία οι ζωγράφοι επέλεξαν τις ενδυμασίες που θα αποτύπωναν. Πράγματι, χωρίς να αποκλείονται οι ανδρικές ή οι παιδικές μορφές, στα έργα τους το γυναικείο φύλο δίνει δυναμικά το παρόν. Ο πλούτος των εξαρτημάτων, οι τολμηροί χρωματικοί συνδυασμοί, τα περίτεχνα κοσμήματα και τα εντυπωσιακά κεφαλοδέματα των γυναικείων ενδυματολογικών σχημάτων «παρέσυραν» τους Έλληνες δημιουργοί.



Εικ. 3. Άποψη της δεύτερης εκθεσιακής ενότητας με τη βιντεοπροβολή (φωτ. Studio Kominis).

Είναι γεγονός ότι οι γυναικείες ενδυμασίες, κυρίως στα τέλη του 19ου αιώνα, καλύπτουν ολόκληρο το σώμα, συνυφαίνοντας τη γυναικεία φύση με τη σεμνότητα. Παρ' όλα αυτά, οι γυναίκες φρόντιζαν να αναδεικνύονται, κυρίως τις καλές μέρες, με φιασίδια, πολύχρωμα ενδύματα, κοσμήματα, φιόγκους και λογής-λογής δαντέλες και κεντίδια. Στον αντίποδα βρίσκεται η ανδρική αμφίεση, με την αισθητική να περνά σε δεύτερο επίπεδο. Στην ενότητα αυτή, λοιπόν, με πρόσχημα τις προτιμήσεις των καλλιτεχνών όσον αφορά στην απεικόνιση της φορεσιάς, οι επισκέπτες ενθαρρύνονταν, εκτός των άλλων, να συγκρίνουν και να εντοπίσουν διαφορές ανάμεσα στα γυναικεία και τα ανδρικά ενδύματα.

Συμπληρωματική των προηγούμενων και βασισμένη στην ίδια λογική της αντιπαράθεσης πίνακα-ενδύματος ήταν και η τελευταία ενότητα. Θέμα της ήταν η πολυπλοκότητα των ενδυμασιών και πώς αυτή μπορεί να αποτυπώνεται στα έργα ζωγραφικής.

«Πέρα από εποχές, τάσεις και τεχνοτροπίες, τα ζωγραφικά έργα που απεικονίζουν την ελληνική φορεσιά διασώζουν μια σχέση «μυστική» ανάμεσα στο ρούχο και στον άνθρωπο-φορέα της ενδυμασίας, αποκαλύπτοντας έτσι την περιπλοκότητα του ελληνικού ενδυματολογικού συστήματος. Αποτυπώνουν μορφές κάθε ηλικίας, κάθε τάξης και κάθε απασχόλησης. Γυναίκες, άντρες και παιδιά. Στεριανούς ή νησιώτες, χωρικούς ή αστούς. Ανθρώπους ευρύτερα γνωστούς αλλά και απλούς καθημερινούς ανθρώπους. Σε διάφορες πόζες, με διάφορες εκφράσεις και σε διάφορες κοινωνικές στιγμές. Καταγράφουν ακόμη ενδυματολογικές συνήθειες που δεν είναι ορατές στα ρούχα, όπως για παράδειγμα η κόμμωση, και αποκρυσταλλώνουν τις «μετακινήσεις» ενδυματολογικών στοιχείων μεταξύ τάξεων και εποχών [...]».⁶

6. Απόσπασμα από το κείμενο της τελευταίας ενότητας.

Στη βάση της συνάντησης των παραπάνω δεδομένων, στην ενότητα αυτή, ο επισκέπτης προσεγγιζόταν με τα εξής τέσσερα ερωτήματα: Ποιος μπορεί να φορούσε αυτό το ένδυμα; Ήταν νέα ή ηλικιωμένη, αστή ή χωρική; Πού μπορεί να πήγαινε; Επιστρατεύοντας και πάλι ως μέσο έναν κύβο, αυτή τη φορά περιστρεφόμενο, οι επισκέπτες προσκαλούνταν και προκαλούνταν να βρουν απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα.

Κάπως έτσι, επιδιώκοντας μια ισορροπία ανάμεσα στις «αφηγήσεις» που αφορούσαν στην ενδυματολογική και την εικαστική δημιουργία, η περιήγηση των επισκεπτών ολοκληρωνόταν στο σημείο από όπου ξεκινούσε: στον προθάλαμο του Μουσείου.

Πρακτικές ανάρτησης εκθεμάτων ως ερμηνευτικά εργαλεία

Για την παρουσίαση των ενδυμασιών χρησιμοποιήθηκαν ως επί το πλείστον ανδρείκελα, προκειμένου να παρουσιάζεται το σύνολο ολοκληρωμένο και να επιτυγχάνεται η διευθέτηση του κεφαλοδέματος. Για την έκθεση μεμονωμένων τμημάτων έγινε χρήση ομοιωμάτων, τα οποία σχεδιάστηκαν σύμφωνα με τις διαστάσεις των ρούχων που αυτά φιλοξενούσαν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ομοίωμα που κατασκευάστηκε ειδικά για το αστικό φουστάνι τύπου «Αμαλίας» με σκοπό την «υπονόηση» του ανθρώπινου σώματος. Με τον τρόπο αυτό επιτεύχθηκε η τρισδιάστατη έκθεση του φουστανιού χωρίς να διακρίνεται η φέρουσα φιγούρα. Η διάστασή του ορίστηκε όχι με σάρκα, οστά και δέρμα, αλλά συμβολικά, με τα όρια που έθετε το ρούχο. Ως εκ τούτου, ο θεατής δημιουργούσε στη σκέψη και στη φαντασία του μια δική του εικόνα για την ανθρώπινη μορφή⁷ (εικ. 4).



Εικ. 4. Άποψη της τελευταίας ενότητας. Διαφάνεται το αστικό φουστάνι τύπου «Αμαλίας» σε ομοίωμα που «υπονοεί» την ανθρώπινη μορφή (φωτ. Studio Kominis).

Επίσης, κρίθηκε σκόπιμη η τοποθέτηση των μεμονωμένων ενδυμάτων και εξαρτημάτων σε κατάλληλο κάθε φορά ύψος που θα αντανάκλούσε με έμμεσο τρόπο τη θέση τους στο ανθρώπινο σώμα (π.χ. τα ενδύματα πιο ψηλά από τα υποδήματα, κ.ο.κ.).

Πέρα, όμως, από τις καθιερωμένες πρακτικές έκθεσης ενδυματολογικών σχημάτων ή εξαρτημάτων, επινοήθηκαν και άλλα μέσα στήριξης με σκοπό να προκαλέσουν υπομνηματικούς συνειρμούς. Για παράδειγμα, ως βάσεις ανάρτη-

σης των εξαρτημάτων στο σημείο του προθαλάμου λειτούργησαν οι παλέτες, που παραπέμπουν σ' ένα από τα βασικά εργαλεία ενός ζωγράφου (εικ. 1).

7. Για τους προβληματισμούς γύρω από τη χρήση των «αόρατων» ομοιωμάτων στην (ανα)παράσταση της ανθρώπινης μορφής, την επίδρασή τους στην ερμηνεία των επί αυτών εκτεθειμένων ενδυμάτων και τον αντίκτυπο που έχουν στην επικοινωνία εκθέματος-θεατή, βλ. Sandberg 2002.

42 | Συμπερασματικά...

Η έκθεση αποτέλεσε μια απόπειρα δημιουργικής επανάχρησης της ενδυματολογικής συλλογής του Λυκείου των Ελληνίδων. Ενώ πολλά από τα ενδύματα είχαν παρουσιαστεί και σε προηγούμενες εκθέσεις, στον ίδιο εκθεσιακό χώρο, στο ίδιο με ελάχιστες μεταβολές μουσειακό σκηνικό, εντός των ίδιων προθηκών, με τους ίδιους εκθεσιακούς τρόπους, χρησιμοποιώντας δηλαδή ανδρείκελα και ομοιώματα, η έκθεση «Ελληνική ενδυμασία και Έλληνες ζωγράφοι», ενταγμένη σε διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς, έκανε τη συλλογή να «μιλάει» διαφορετικά. Με την είσοδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην έκθεση, ένας παραδοσιακά «επίσημος χώρος παρουσίασης της τοπικής φορεσιάς», το Μουσείο του Λυκείου των Ελληνίδων, μετουσιώθηκε σε έναν «εναλλακτικό» χώρο παρουσίασης της τέχνης, ενώ συνάμα το ένδυμα απέκτησε και άλλη νοηματοδότηση. Απομένει να αποτιμηθεί σε ποιες επιπλέον ερμηνευτικές προτάσεις θα ανοίξει το Μουσείο τον δρόμο και ποιες υπάρχουσες θα απορρίψει.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Γκαζή, Α. (2008), «Το καλό μουσείο και η μουσειολογία», *Το Βήμα* On-line στη διεύθυνση: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=188756> (τελευταία επίσκεψη 10/3/2011).
- Καυταντζόγλου, Ρ. (2003), «Λαογραφικά μουσεία, "λαϊκός πολιτισμός" και το "κοινό" των μουσείων», *Εθνογραφικά* 12-13: 33-46.
- Μαχά-Μπιζούμη, Ν. (2003), «Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του», *Εθνογραφικά* 12-13: 177-188.
- Μούλιου, Μ. και Μπούνια Α. (1999), «Μουσειακές εκθέσεις. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη μουσειακή θεωρία και πρακτική», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 70: 53-58.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Sandberg, M.B. (2002), *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity*, Princeton University Press.

Τάνια Βελίσκου
Μουσειολόγος
Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας
tania.veliskou@hotmail.com