

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

мр Маја Т. Студен

**ОДЕВНИ ОГЛЕДИ**

**Улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: Миланка Берберовић, професор емеритус

Београд, септембар 2023.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Maja T. Studen, MA

**CLOTHING REFLECTIONS**

**The role of costumes in shaping identity – a spatial installation**

Doctoral Art Project

Mentor: Milanaka Berberović, professor emeritus

Belgrade, September 2023.

## Садржај:

1	Увод.....	1
1.1	Предмет и циљ рада.....	1
1.2	Методолошки оквир .....	2
2	Костимографски појмовник .....	3
2.1	Костимографија.....	4
2.2	Тело .....	4
2.3	Одевање .....	6
2.4	Мода .....	8
2.5	Ношња – костим.....	12
2.6	Култура одевања .....	13
3	Костим и обликовање идентитета .....	16
4	Методолошки приступ обликовања костима .....	19
4.1	Ликовни елементи и костим .....	20
4.1.1	Валер.....	21
4.1.2	Боја.....	22
4.1.3	Форма.....	23
4.1.4	Текстура.....	26
4.1.5	Пропорција.....	27
4.1.6	Костим и перцепција .....	29
5	Костим и уметнички наратив .....	32
5.1	Костим као слика .....	33
5.2	Костим као објекат.....	36
6	Одевни огледи – просторна уметничка инсталација .....	40
6.1	Костим као проширено уметничко поље .....	44
6.2	Потрага за инспирацијом .....	45
6.3	Одевни огледи – Костим као одраз унутрашњег наратива.....	47
6.3.1	Порцелански одевни кутак – Мила у стезнику и Софија у „бикинију“ .	47
6.3.2	Из модног излога .....	54
6.3.3	Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја .....	60
6.4	Одевни огледи – Светлосни имагинаријум .....	63
6.4.1	Модне силуете .....	64

6.4.2	Ансамбл .....	67
7	Резиме.....	69
8	Литература .....	71
9	Списак прилога.....	76
10	Фотографије радова.....	78
11	Реч захвалности .....	95
12	Биографија.....	96
13	Изјава о ауторству .....	97
14	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта.....	98
15	Изјава о коришћењу .....	99

## Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Одевни огледи – улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација* представља пример уметничке интерпретације коришћења модних и одевних садржаја прошлих времена, пре свега у смислу полазишта за увођење експеримента као најслободније уметничке форме. Почетна рецепција и визија стваралачког поступка надахнута искуственим, емотивним и естетским импулсима претпостављала је индивидуални методолошки приступ који је омогућио истраживање и откривање садржаја различитих вредности. Ови садржаји су покренули личне перспективе, значења и симболе у уметничком обликовању.

Костим, одевање и мода сагледани су из више различитих углова посматрања и разложени су њихова основна улога и важност у друштвеној, костимографској и уметничкој примени.

У раду, као посебне костимографске методе грађења уметничког наратива, издвајају се ликовне вредности и посматрају као репертоар знаковног система који има широк спектар примене, комбинација и уметничке обраде, како при анализи почетних визуелних извора истраживачког процеса, тако и у даљој разради идеја и преобликовању примењеног садржаја.

Истакнута је важност и улога костима у обликовању идентитета, приликом чега се он посматра као уметнички „простор“, реализован као слика или објекат. У раду су издвојени примери из уметничке праксе и презентовани различити приступи стваралаштву, где се костим или мода примењују у ауторској нарави.

Уметнички пројекат садржи пет целина које приказују појединачне костиме, одевне елементе или пројектоване слике. Ове целине заједно чине репертоар одевних комуникацијских елемената који ауторском интервенцијом у различитим ликовним медијима спајају прошлост и садашњост у просторну инсталацију.

Кључне речи: костимографија, костим, одевање, мода, идентитет, слика, објекат, ликовни елементи

## Abstract

The doctoral artistic project titled "Clothing Reflections – the role of costumes in shaping identity" – a spatial installation, that represents an example of the artistic interpretation of fashion and clothing content from past eras, primarily as a starting point for an experiment as the most liberated art form. The initial reception and vision of the creative process, inspired by experiential, emotional, and aesthetic impulses, lead to an individual methodological approach that facilitated the exploration and discovery of the contents of various values. These contents initiated personal perspectives, meanings, and symbols in artistic design.

Costume, clothing and fashion are viewed from several different angles, and their fundamental roles and importance in societal, costume-design, and artistic applications are expounded upon.

In the work, as specific costume design methods construct an artistic narrative, artistic values are singled out and observed as a sign system that has a broad range of applications, combinations, and artistic treatments, both in the analysis stage of the research process and in the further elaboration and reshaping of ideas in the applied content.

The importance and role of costumes in shaping identity are emphasized, during which they are viewed as an artistic "space", realized as an image or an object. The paper highlights examples from artistic practice and presents various approaches to creativity, where costumes or fashion are used in the author's narrative.

The art project comprises five units that display individual costumes, clothing elements, or projected images. Together, these units form a repertoire of clothing communication elements that, through the author's intervention in various visual media, combine the past and the present in a spatial installation.

Key words: costume design, costume, clothing, fashion, identity, image, object, elements of art

# 1 Увод

## 1.1 Предмет и циљ рада

У оквиру докторског уметничког пројекта *Одевни огледи – улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација* предмет рада представљају теоријска и уметничка истраживања на пољу одевања, моде и костима како би се разумео и приближио метод личног стваралачког процеса. Теоријска запажања дају акценат на идентификацији кључних појмова везаних за тему, са жељом да се приближи комплексност истраживачког приступа и покаже смер уметничког обликовања.

Циљ уметничког пројекта је да се методолошки представе, али и оснаже могућности костимографског експеримента у откривању нових облика интерпретације и презентације у ауторском изразу.

Истраживање се спроводи у сврху рецепције постављене теме, уметничког промишљања и крајњег обликовања. Основна идеја је редизајн историјског тренутка са костимом као носиоцем информације у циљу промене визуелне слике и остваривања слободе у датом уметничком преображају ради постизања нове идентитетске улоге костима. На овај начин покушаће да се презентују поступци уметничког доживљаја различитог прикупљеног садржаја, али и личног меморијског „простора“, сећања и снова и њихове визуелне трансформације.

Уметничким делом пројекта жели се подстаћи дијалог између објекта посматрања и посматрача у циљу пропитивања овог искуства. Овим чином желимо омогућити разумевања дела<sup>1</sup> из позиције емоционалне продукције која посредством чула ставља посматрача у одређени вид сучељавања са визуелним садржајем. Одевни елементи као предмети посматрања, „извучени“ су из целине одевне слике па прикривају изворног носиоца, али извесним својствима преносе одређене поруке. На тај начин, покушаће да се сагледају шире могућности уметничког обликовања и

---

<sup>1</sup> Разумевање уметничког дела условљено је многим чиниоцима, стеченим знањем и искуством о одевању и моди, личним афинитетима, уметничким и естетски сензибилитетом, старосним границама или ширим животним искуствима.

испитају могуће границе и слободе у поигравању са идентитетима унутар одабране теме.

## 1.2 Методолошки оквир

Овај пројекат представља резултат вишегодишњег истраживачког рада који одевање и моду, као део општег друштвеног конструкта, интерпретира са становишта различитих уметничких позиција и медијских израза. Ови феномени улазе у простор костима као симболички одраз времена или полазни чин инспирације са могућношћу преображаја, превођења или деконструкције почетних облика информација и визуелних структура у уметничку просторну инсталацију.

Начин презентације представља чин ауторског промишљања на истражене сегменте рада у уметничком пројекту. У фокусу теме је *опажање* као основна водила примењене уметничке методологије којом се пропитују и повезују теоријска знања и практична искуства унутар стваралачког чина.

Како позиција костимографа првенствено подразумева визуелну уметничку праксу, методе теоријских истраживања и разматрања одређених појмова и феномена везаних за тему постављене су тако да усмере пажњу (читаоца) на разумевање ауторског приступа задатку. С друге стране, практична умећа и искуство у пројектовању костима условили су темељније истраживање из угла личног пропитивања стечених знања и вештина, те улажење у оквире нових ангажмана у начину костимографског изражавања. Управо ће комбинација наведених метода обликовати овај уметнички пројекат и дати посебан допринос одабраној теми.

Визуелни део пројекта чини просторна инсталација са пет излагачких композиција, конципираних тако да представе различите модуле и приступе теми одевања, моде и идентитета. У раду се кроз експликацију појашњава комплексност ауторског поступка од почетног истраживања и инспирације, промишљања и повезивања теме са личним и друштвеним контекстом; истраживања у приступима и техникама реализације; откривања аутентичног естетског обликовања у различитим уметничким медијима и на крају уобличавања презентације пројекта.



## 2 Костимографски појмовник

Научне дисциплине које изучавају моду и одевање, поред тога што посматрају и анализирају одређене друштвене појаве, такође пропитују узрочно-последичне односе унутар успостављених система покушавајући да их означе и опојмове, како би поновљеним искуствима или реинтерпретацијом културних потреба истражени појам био препознат као „сигнатура“.

Теоријско виђење моде део је без којег се многи облици деловања, понашања и репрезентације улога не би могли објаснити. Интердисциплинарна истраживања, а посебно она која су спроведена током последњих тридесетак година, поставила су шири методолошки апарат<sup>2</sup>; он излази изван традиционалних научних дисциплина које се баве одевањем и модом (социологија, антропологија, етнологија, психологија, филозофија, теологија, историја, историја уметности). Академска заједница успоставља нове теоријске приступе изучавању моде и одевања (теорије моде, културолошке студије, феминистичке студије, теорије медија). Овим путем успостављају се релативно младе дисциплине које су са појавом нових облика друштвене стварности отвориле мноштво уско стручних тема, док их класичне дисциплине до тада нису на тај начин узимале у разматрање. Основну карактеристику ових нових студија представља слојевити приступ савременим темама, уз проширивање и преплитање са уметничким релацијама које појам одевања, моде и идентитета може да дотакне.

Међутим, мали је број разматрања ове теме из угла *уметничке праксе* и *методологије стваралачког процеса*. Овај кратки осврт на најважније појмове који прате костимографску професију као њен саставни део покушаће да објасни и дефинише неке од најважнијих термина за разумевање дотичне области и праћење даљег поступка у реализацији уметничког рада.

Објаснићемо следеће појмове и указати на њихове основне карактеристике: костимографија, тело, одевање, мода, костим (ношња) и култура одевања.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Више у (Jenss, 2016) и (Paić & Purgar, 2018)

<sup>3</sup> Теоријска гледишта која се тичу ових појмова су разнородна и контекстуално толико широка да је немогуће предочити и појаснити сва становишта, па ће у наредним наводима бити дат њихов избор, али и изнет лични став са позиције костимографске и педагошке праксе.

## 2.1 Костимографија

*Костимографија* је примењена уметничка дисциплина чији је предмет обликовања костим. У ширем значењу, подразумева праксу која користи сва расположива уметничка средства у пројектовању и реализацији костима (од цртежа и ликовног обликовања до практичне изведбе). Под својим окриљем има две примењене уметничке дисциплине: *савремено одевање* и *сценски костим*<sup>4</sup>, а оне саме нуде велики спектар могућих, ужих, уметничких активности и делатности у којима се могу изражавати.

Костимографија као уметничка дисциплина своју примену остварује пре свега у сценској уметности, прво позоришној, а потом и филмској, да би своје активности и задатке ширила са појавом телевизије и других облика уметничког обликовања костима<sup>5</sup>.

## 2.2 Тело

Када са људског бића уклонимо одећу као његов заштитни омотач, оно остаје у природности свог базног идентитета који представља његово *тело* са обиљем специфичних својстава. Облик тела, карактеристичне црте лица, боја и текстура коже, облик и боја очију, коса, њена форма и квалитет, разни белези, ожиљци или тетоваже веома су значајни визуелни елементи који са свим својим природним одликама припадају корпусу костима. Поред биолошких одлика које одређују наследни фактори, наше тело током животног циклуса прати константна варијабилност. Оно је условљено начином исхране, здравственим могућностима и навикама, различитим психолошким, социолошким, културним и друштвеним аспектима који га обликују и граде.

---

<sup>4</sup> Професорка Факултета примењених уметности и костимографикиња Милица Радовановић у својим предавањима истицала је ову поделу у својим уводним предавањима на предмету Костимографија студентима Одсека костим на оба модула, тада Атељеа- Савремено одевање и Сценски костим.

<sup>5</sup> Више о сцеској позоришној костимографији, историји и методолошком приступу у (Petranović, 2010); (Bakal, 2018) и (Берберовић, 2022).

Ако се осврнемо уназад и погледамо како одређене цивилизације и друштва посматрају тело, да ли га истичу или покривају, можемо приметити да се однос према телу у западној култури веома мењао. Генерално посматрано, друштвени однос према одевању, кићењу и визуелним идентитетским одликама кроз историју одевања био је променљив и стилски веома особен. Европска цивилизација дуго је негирала тело као визуелно прихваћен одраз идентитета. У различитим историјским периодима, од раног хришћанства па до модерног доба, костим би потпуно анулирао природно тело додајући различита помагала и подупираче који би га преобликовали тако да мења његове основне црте неприродним формама, које необичним силуетама дају упечатљив визуелни карактер.

Костим тако, заједно са уметничким и естетски доминантним ликовним облицима, успева да дефинише стилске карактеристике и њихове прелазне фазе. Потпуно је јасно да такво кретање одевних облика кроз историју представља савршен чинилац декодирања историјске стварности. У реинтерпретацији те стварности кључни су пре свега материјални остаци као највернији артефакти овог истраживања, исто као и остали писани и ликовни извори који документују и помажу при реконструкцији периода.

Историјски гледано, модерно доба након Француске револуције, са препознавањем античких узора у смислу носилаца слободне мисли, почело је да сагледава одећу и нову моду као могућност промене и другачије интерпретације света. Потреба за истицањем тела као видљивог елемента на јавном месту више није била немогућа. Античке скулптуре и новооткривени светови старих цивилизација дали су подстрек и инспирацију арбитрима моде да направе корак ка слободнијем одевању у корист репрезентације тела и учине видљивим одређене сегменте његове природности. Овога пута одећа је имала улогу да помогне у уобличавању и реализацији наведене идеје. Ствара се нова мода с краја 18. века, која код мушкараца помоћу узаних панталона од растегљиве тканине видљиво истиче и наглашава природну грађу доњег дела тела, док жене, услед већ обилне употребе муслинских памучних тканина за хаљине-кошуљице из перода моде Луја XVI, почињу да носе хаљине по узору на античке скулптуре. По први пут после дужег времена тело се у обрисима, бар на кратко, појавило у својој јединственој лепоти. Овај модни искорак кратко је трајао, али је показао да промена друштвених околности, нових увида и сазнања, мења поглед на тело, појединца и друштво уопште. Тек ће почетак 20. века створити

погодну климу за промене у овом смеру, када ће однос према телу добити нова значења и постати, заједно са одећом, равноправни чинилац идентитета појединца.

### 2.3 Одевање

Да бисмо боље објаснили и приближили појам *одевања* (ношње) не само као чина заштите, већ и одеће и одевних додатака као облика његове материјалне манифестације, морамо прво разложити ову свакодневну људску потребу и навести њене основне улоге.

Одећа као материјални конструкт, додатак природном телу, веома је широк појам. Један од могућих приступа у појашњавању термина везаних за одевање дале су професорке М. Е. Роуч-Хигинс и Џ. Ајкер (Mary Ellen Roach-Higgins & Joanne Eicher). Оне су између осталог дефинисале одевање „као скуп телесних модификација и/или додатака телу“ (Higgins-Roach, Eicher, & Johnson, 1995, str.7). Поменуте модификације оне деле на трајне и привремене, као што су на пример: оживљци, шминка, тетоваже или одевни предмети, одевни додаци и други елементи који доприносе декорацији тела (*ibid.*). Сматрају да је ова дефиниција „недвосмислена, без личног или друштвеног вредновања или пристрасности, употребљива у описима изван националних и културних граница, те укључује све феномене које се тачно могу идентификовати као одевање“ (Welters & Lillethun, 2018, str. 17). Можемо приметити да се наведеном дефиницијом истиче само визуелни аспект одевања. Да бисмо осетили ширину деловања овог појма на друштво напоменућемо и друге његове сложеније одлике.

Интердисциплинарна поља научних дисциплина, која већ традиционално обрађују ову област, имају своја полазна гледишта и углове посматрања у односу на појам одевања. Социологија одевање посматра као културу и облик комуникације; филозофија га види као реални конструкт, а естетика вреднује његов визуелни аспект; антропологија и етнологија одећу и начин одевања виде као одлику идентификације географског порекла, полне припадности, културног окружења или цивилизацијског нивоа; психологија кроз начин одевања уочава карактерне особине човека, његове одевне навике и начин репрезентације, покушавајући да

идентификује његова стања; религија одећом прикрива стид и упућује на моралне аспекте људске презентације. Историја и историја уметности одевање сагледавају као спољашње обележје човека и његову експресију изражену различитим видовима личности која говори о економском, друштвеном и културном идентитету човека.

Још од праисторијских времена одећа служи човеку, задовољава његове потребе и остварује своју функцију. Она обавија људско тело и ствара покривни слој подржавајући оптималну телесну температуру за физички опстанак у природи. Из савременог схватања одевања и прилагођавања животном окружењу, најпре помислимо на ту његову заштитну улогу. Човек се одећом прилагођава променљивим временским условима, смени дана и ноћи, годишњих доба, природним непогодама; одећа је подршка телу у одбрани од сурових услова животног окружења, напада животиња или као помоћна баријера у одбрани од оштрих површина и предмета.

Међутим, иако је заштитна функција доминантна, први облици мењања спољашњег изгледа тела упућују у на друга значења. Изнећемо тезу професорке историје и теорије моде Ингрид Лошек (Ingrid Loschek) која подржава став других историчара одевања да су почетни разлози телесне модификације пре свега имали обредни и магијски карактер, као и да су представљали опонашање и слављење култа животиња. Она уочава и да први појас ношен око струка није вршио функцију придржавања одевног предмета, већ је имао улогу преноса тј. транспорта разних помагала, како би руке биле слободне за лов и друге потребе (према Galović, 2001, str. 16).

Одевање поред функционалне и магијске улоге поседује и друга важна својства. Украшавање је један од доминантних облика модификације људског тела. Оно може бити спроведено на два начина:

- кроз декорацију и модификацију телесних карактеристика као што су тетоважа, бојење тела, шминка, обликовање фризура, употреба козметичких третмана, уградња пирсинга и напослетку, као што је данас у великој мери заступљено (модерно), примена естетске модификације и корекције тела, од репресивних хируршких захвата до примене привремених биолошки разградивих супстанци;
- кроз одећу, његову декорацију и ношење одевних додатака.

Ако се ова трансформација људског тела путем одевања одвија поменутиим средствима онда се те модификације, закључују Роуч-Хигинс и Ајкер, могу посматрати на следећи начин: тетоважа се идентификује као дизајн површине коже, трајни мини вал као трансформација облика и текстуре косе, ринопластика као трансформација облика која мења коштаном-мишићни систем, а употреба одевних елемената или накита као унапред обликовани оквир са одређеним својствима (Higgins-Roach, Eicher, & Johnson, 1995, стр. 7).

Одећа, поред поменутог, поседује још и вредносно значење за носиоца, а има и симболички потенцијал. Она пружа комуникацијски канал у друштвеном окружењу било ког периода човековог постојања, те представља образац за визуелно препознавање, брзо селектовање информација и стварање асоцијацијских слика о носиоцу. Она може имати истинит и лажни капацитет, па управо зато што је променљива и неухватљива форма људског деловања захтева брижну анализу, из било ког контекста да се посматра.

## 2.4 Мода

Жужи Јелинек (Žuži Jelínek) (1961) у свом модном приручнику *Тајна добро одјевене жене* напомиље да је Бернард Шо (George Bernard Shaw) поделио људе на три категорије: „Првој припадају они који трче пред модом. Још се није ни формирала, а они се већ по њој равнају. Људи друге категорије тачно капирају моду, а трећој категорији припадају они што се одевају по моди која је већ застарела“ (стр. 79).

Реч мода, на латинском *modus*, преводи се најчешће као начин, па би у контексту одевања он требало да подразумева општеусвојени начин одевања. Мода у свом концепту, да би оправдала своје значење и разликовала се од појма одевања, подразумева колективну употребу неког одевног стила који је шире распрострањен. Она као да својим одређењем сугерише на скуп истомишљеника у начину одевања, па тако имамо познате одреднице (*римска мода, шпанска мода, француска мода*, итд), што значи да својом распрострањеношћу и утицајима које има, тај појам можемо идентификовати и у ранијим историјским периодима; пример би биле римска и византијска мода у оквиру територијалног ширења својих царстава. Моду у

савременом контексту карактерише и стална променљивост, тако да је временска одредница њеног настанка предмет дискусија и погледа на историјске процесе прихватања нових стилских промена. Треба нагласити да се кроз историју одевања процес промена одевних форми и владајућих стилова у односу на данашњи ритам кретао веома споро. Од касног средњег века промене у одевању добијају нова значења. Скоро сви аутори историје костима и моде сагласни су са чињеницом да су се почеци модних промена и везивање модног утицаја за ширу територијалну распрострањеност збили у Европи средином 14. века.<sup>6</sup> Можемо приметити да је у односу на њено схватање само као шире прихваћеног начина одевања, мода од овог периода, у савременом значењу појма, успоставила одређени *систем* чије гранање можемо пратити у три смера: у правцу ширења или територијалне распрострањености; у све убрзанијем ритму промена *модних образаца*<sup>7</sup>; као револуционарну визуелну промену која, након дуге владавине тунике као доминантног облика одевања европске популације (за оба рода), успоставља мушку и женску модну силуету. Тај нови модел јасно је диференцирао одевање становништва на нама добро познату поделу мушког и женског начина одевања у оквиру надлазећих модних стилова, све до краја 19. века. У 20. веку женска мода бива трансформисана новим животним устројствима<sup>8</sup> која, под утицајем ратних збивања, коренитим променама женског активизма те друштвеним, културним и социјалним преображајима, полако мењају слику жене. По узору на мушки дечачки (*garçon*) стил долази до одређене одевне модификације женског начина одевања: скраћује се дужина сукње, откривају ноге, носе се панталоне, скраћује коса и у женској популацији постаје модерно, до тада незамисливо, коришћење цигарета. Касније потпуно успостављање унисекс моде опет у већој мери изједначава овај визуелни утисак о конзументима моде опште популације. Ове модне промене 20. века допринеле су да се *модни образац* наново потпуно промени и да пређашња класификација на мушки и женски начин (*модус*) одевања више нема исто значење.

Успостављањем свог савременог ритма модерна мода прави јасну дистинкцију између садашњости и прошлости и на тај начин недвосмислено казује да друштво иде ка прогресу, да се развија и напредује. Иако се нова мода често ослања или

---

<sup>6</sup> Ову одредницу можемо повезати само са подручјем западне Европе.

<sup>7</sup> Владајућих одевних стилова

<sup>8</sup> Устројство подразумева „свеобухватни референтни оквир у друштву који његови чланови знају као друштвену реалност“ (Scott, 1972, str. 18); наведено у (Afrić, 1988, str. 1 – 13).

реферише на одевне елементе и стилове прошлих времена, она специфичном конструкцијом нових облика, силуета, дезена или текстура, а некада и сасвим новим ставом и држањем, наговештава образац новог времена у жељи да буде предиктивна и да свесно обликује будући тренутак.

Мода тако, након успостављања свог полазног обрасца, учесталијих ритмичних промена у одевању, постаје јасан показатељ друштвеног прогреса, начела европске западне културе, али и један од главних визуелних доказа протока времена и његове идентификације, па можемо рећи да ова чињеница представља њено највредније обележје.

Успостављене модне теорије дале су посебну важност феномену моде и схватиле њену улогу у општим друштвеним струјањима, ширећи интердисциплинарна подручја из којих делују. Теоретичари моде овај појам посматрају и анализирају понајвише из културног и друштвеног домена, доживљавајући га као механизам, систем<sup>9</sup> или облик друштвене моћи, уско повезан са човеком који поседује алате за визуелну објективизацију стварности. Можемо га означити и као *модел* по којем се одређују друштвене улоге, где је способност визуелне идентификације, односно оригиналности и аутентичности, постао важан фактор идентитета појединца, групе или шире заједнице.

Када говори о моди као систему Јунија Кавамура (Yuniya Kawamura) (2018), представљајући разлику између моде и одеће, истиче да је одећа у том систему материјална и опипљива производња, док мода представља симболичку, нематеријалну производњу. Одећа је тако нужност, а мода вишак, док одећа има функционалну сврху, мода преноси функцију статуса. Одећа је чинилац било ког друштва односно културе где постоји потреба за одевањем, док мода има институционални конструкт и мора бити културно шире распрострањена. Модни систем делује тако да одећу претвара у моду која на тај начин добија симболичку вредност што се испољава кроз одевање (str.44).

Мода у свом широком конструкту садржи више различитих перспектива из којих може бити посматрана. Можемо је пратити из угла естетског и уметничког поља; такође, можемо поменути њен снажан економски аспект који заправо представља

---

<sup>9</sup> Ролан Барт (Roland Barthes), социолог и семиолог, утемељивач је полазне студије на тему моде *Модни систем* из 1967. године.



мотор продукције и одрживости унутар модне и текстилне индустрије; веома су битни њени социолошки и културни утицаји и значења које у друштву производи; затим границе које својом слободом прелази у пољу идентификације, спектакуларизације и медијског утицаја; можемо посматрати њен медицински и психолошки аспект; плодно је тло за проучавање из области социо-културне антропологије, као и други научних и уметничких дисциплина. Из овога можемо закључити да се мода у новим теоријским контекстима посматра као облик друштвене производње са ширим обимом схватања у погледу организације, деловања и комуникације од њеног ранијег, више естетског и стилског поимања.

Тај нови статус моде у друштву највише се види пре свега у промени њене презентације. Жарко Паић и Крешимир Пургар (Žarko Pačić и Krešimir Purgar) наводе да почетком 1990-их савремена мода мења свој концепт традиционалног облика приказивања и да „модни догађај преузима форму перформанса, а изведба моде постаје концептуални начин представљања слободе непокорног тела“ (Pačić & Purgar, Proslov, 2018, str. 7). Тај новоуспостављени однос са публиком и медијима добија облик уметничког спектакла. Ова промена се читава и у пројектовању модних новитета на потпуно нов начин, пре свега поступцима деконструкције или стилизације где добија „простор“ за визуелни преображај и концептуални уметнички наратив.

Од успостављања модног диктата каквог данас познајемо, где је модни дизајнер у том систему врховни креативни означитељ продукције *новог*, можемо закључити да су иновативност, индивидуалност и различитост ауторског поступка у односу на претходно, или у односу на друге, основни императив савременог модног стваралаштва. Тај однос није производ само личних амбиција, већ успостављеног вредносног система опште друштвене реалности. Пажња коју одевна мода задобија у свим облицима људског живота, као и ону коју заступа академска заједница кроз истраживања, едукацију, промоцију и сталну потребу за њеним иновативним преображајем, показује величину њене вредности, значаја и доминације коју данас има у друштву. С тим у вези, погледамо ли данас разноликост и свеопшту променљивост одевних облика, материјала, кројева, техника израде, технолошких иновација и естетских приступа у одевању и обликовању људског тела онда ову чињеницу најбоље потврђује Паићева и Пургарова теза да је „мода [...] од самог почетка свог стварања траг слободе у креативном дизајну тела“ (*ibid.*).

## 2.5 Ношња – костим

У свом делу *Одело и оружје* професор др Павле Васић када говори о историји одевања користи два појма као синоним, а то су историјски костим и ношња (Vasić, 1992, стр. 9 – 18). Оба имају исто значење, а у ширем смислу представљају одлике једног народа у одевању и украшавању.

Човек се одева користећи овај чин као антрополошки и социолошки конструкт, прекрива тело због различитих условности и задовољава потребе које му околности и друштво намећу, преузима животне улоге градећи тако своје идентитете. Све те многоструке чиниоце који га визуелно одликују појединац образује баш уз помоћ *костима*, односно *ношње*, као свеобухватног појма одевног обележја. Тако посматран *костим* представља помоћно средство у комуникацији које олакшава и брже спроводи пренос информација. Костим је неизоставни ресурс који појединац поседује у намери да доминира, оствари улогу по жељи друштва или сруши друштвено прихватљиве норме одевања и презентује неки од нових социјалних облика комуникације и презентације.

Костим у ужем смислу носи и значења која се вежу за специфичне одевне елементе (одевне комплете) или професионалне костиме – униформе који носе идентитетску улогу носиоца.

Појам костима своју посебну позицију и примену има у области сценске уметности, али и медијског садржаја. Костим као такав може бити посматран из два угла:

а) у садејству са телом као функционални објекат, средство визуализације и идентификације представника, како класичног поимања сценске уметности – глумца, тако и потенцијалног носиоца костима различитих савремених облика презентације који има своју публику (сценска лутка, анимирани лик, веб оглашавање, поље социјалних мрежа, инфлуенсерски садржаји и др.),

односно као б) статични објекат који својим садржајем, обликованим у задату форму, служи као допуна или ко-садржалац сценског или јавног простора (изложбе, галерије, музејске поставке, перформанси, улица) или неког другог „простора“ који је у ту сврху означен. У овом случају о костиму можемо говорити као о *слици*,

*објекту* или *перформативној инсталацији* која прави другу врсту комуникације са посматрачем у сврху „представе“ одређене идентитетске наравије.

На крају можемо истаћи како и на који начин *одећа* прелази у поље *костима*. Поред свих својстава и улога које има, одећа поседује пре свега јак симболички потенцијал. Када пређе из чисто функционалног обрасца у симболички и са носиоцем оствари дубљи контакт ово садејство на одећи остави траг. Можемо рећи да на тај начин одевни предмети посредством носиоца прелазе у поље костима које поприма мноштво значења, од његових визуелних карактеристика до одевних навика, естетских одлика, статусних и других обележја. На тај начин одевни предмет добија свој примењени „сценски“ потенцијал, има снажан симболички статус, па се може пренети у разне домене комуникације и значења. Тако дефинисан и „преобликован“ одевни предмет прелази у поље костима задржавајући све визуелне и симболичке одлике које га одређују.

## 2.6 Култура одевања

Култура одевања подразумева правилну употребу одевних елемената костима у складу са телесном грађом, одевним бонтоном<sup>10</sup> и владајућом модом. Едукација се спроводи од малих ногу у породичном окружењу или кроз школски систем (где се упознајемо са првим одредницама пожељног и примереног понашања и одевања). Свако сазревање, промена средине и услова живота уводе нас у нова искуства која обогаћују ова сазнања. Можемо рећи да сваки човек самостално, кроз социјалну интеракцију и партиципирање са одређеном праксом, читањем часописа, или усвајањем разних медијских слика, кроз размену искуства и сопственом заинтересованошћу, посматрањем и закључивањем свакодневно учествује у надоградњи и обликовању стечених навика и стилова у одевању. Баш зато што су одевање и мода променљиве друштвене категорије ова врста развоја је и неминовна.

У модним стручним образовним институцијама, односно у контакту са специфичним професијама које подразумевају употребу униформе или посебног вида одевања, или

---

<sup>10</sup> У зависности од културе, традиције и географског подручја.

у корпоративним системима и институцијама, долази се у додир са културом одевања или упутствима о могућем и пожељном начину одевања,<sup>11</sup> којих се сви морају придржавати.

Часописи и модни приручници имају својеврсну улогу преводилаца новопрезентованог модног тренутка (тј. усвојених модних образаца) широј популацији у време свог настајања. Они преводе знаке и симболе друштвених потреба, социјалних комуникацијских вештина, упрошћавају их и врше едукативну улогу подстичући модну писменост. Ову врсту преносног значења углавном конзумира публика којој искуство знака и добар естетски резултат помажу да оствари биране улоге и што лакше приступи мрежи социјалних и друштвених норми (потреба). Модне часописе и приручнике на неки начин можемо означити као непосредне чиниоце система културне, социјалне и друштвене политике, мрежног система преноса информација у пољу моде и одевања.

У едукацији културе одевања некада су од велике помоћи били управо модни журнари, приручници или електронски медији који су преносили информације како би помогли становништву у самосталном разумевању и сналажењу у овом пољу.<sup>12</sup> Данас је та пракса врло оскудна и углавном је сведена на презентацију моде као тренда, пласирање производа и брендова, у циљу профита. Иако су традиционални, штампани медији и даље присутни, новоотворено поље доживљаја света из убрзаног протока информација мења слику стварности и преноси је на друге нивое перцепције и рецепције. Свеобухватна комуникација и едукација свеле су се на употребу медијске *слике* као снажаног обрасца *спектакуларизације стварности*<sup>13</sup> који доминантно утиче на подручје информација.

Новинари и оглашивачи као посредници у информацији постали су веза бржој едукацији, промоцији или поруци. Данас су ти линкови или канали потпуно променили своје форме, проширили палету и постали преовлађујући облици комуникације у преносу одевног симбола или знака.

Када погледамо појединца и његов креативни потенцијал можемо рећи да човек несвесно свакодневно испољава овај облик изражавања кроз праксу одевања. Данас,

---

<sup>11</sup> Овде је реч о такозваном кодексу одевања или уредбама уколико је реч једнообразном или службеном оделу.

<sup>12</sup> Данас је ова пракса доминантно условљена утицајем дигиталних медија и друштвених мрежа.

<sup>13</sup> Више у (Šćeranić, 2010)

можда више него икада раније, у првом плану није тежња појединца да моду посматра као ултимативни образац појавности и тежње ка савременом, већ управо жеља да се испољи особени креативни импулс, покаже индивидуалност и оригиналност. Премда свесно, креативност није својствена сваком људском бићу, а ни потреба за модним усаглашавањем, размишљање о модном преображају своди се најчешће на миметичко и вођено усмеравање за које су, као што смо навели, данас заслужни медији, нове технологије и друштвене мреже, јер поседују привилегован положај у протоку информација и доминантан утицај на кориснике ових садржаја.

Добрим делом модни брендови и њихова хипнотишућа моћ понуде у последње време, а поготово са пандемијским затварањем продавница и преласка на онлајн продају, мењају рецепцију модних производа, стављајући их још више на пијадестал недостижног, појачавајући тако жељу за поседовањем производа. Бит „трошења“ модних новитета постала је толико убрзана и фрустрирајућа да је тежиште са поседовања аутентичног стила појединца и добре културе одевања пренето на инстант употребу модних новитета, те незајажљиве жеље за поседовањем.

У условима оваквог „центрифугалног“ тока конзумације моде потребно је пробудити свест потрошача да потреба за новином нема никакав смисао жеље већ је искључиви производ жеља других, потребе повећања профита великих компанија чија вредност неизмерно расте. Мали брендови својом иновативношћу, естетским и техничким квалитетом, домишљатим маркетиншким триковима, балансирају у пољу овог система и покушавају да узму свој део „колача“, односно да опстану на модном тржишту пружајући својим корисницима кроз креативно истраживање и особен дизајн, делић своје личне уложене вредности.

### 3 Костим и обликовање идентитета

Људско биће се током живота својим телесним карактеристикама, фризуром и општом физиономијом константно развија и мења. Од рођења до старости живимо са променљивим одликама својих идентитета. У друштвеном, културном и социолошком простору интерактивном праксом какво је одевање човек остварује везу и комуницира са околином успостављајући кроз своје идентитете осећај припадности, прихваћености или анимозитета.

За идентитете као визуелне представе сваког појединца можемо рећи да су јединствена и уникатна категорија. С друге стране, они су друштвени и стечени „одабири“ који се формирају на основу друштвених положаја које људи заузимају, а са овим положајима повезана су, сасвим очекивано, понашања која називамо *друштвеним улогама*. Идентитети са тако „бираним“ улогама комуницирају одећом, најављујући друштвене позиције носиоца. Неки од улога / идентитета „додељени“ су већ при самом рођењу (Higgins-Roach, Eicher, & Johnson, 1995, стр. 12). Мода као феномен подстиче промену одевања, па самим тим и идентитета носиоца, те на тај начин доприноси застаревању специфичних својства одеће која имају улогу комуникатора (*ibid.* стр. 15). Човек са својим индивидуалним одликама, посебно телом, прихвата те новостечене обрасце или их занемарује, остајући свакако у једном виду (застареле) моде, што заправо одликује и уобличава начин одевања и истиче специфични конструкт испољавања наших идентитетских својстава, који се посебно употребљава на пољу костимографије.

Стоун (Stone G.P) (1962) наводи да се обликовање идентитета појединца кроз одевање стиче и развија на основу интеракције са другим људима, односно њихове реакције на његово одевање. Он објашњава да – уколико су очекивања од стране појединца позитивна, тј. подударна са перцепцијом других људи – долази до *препознавања значења* и задовољавајуће друштвене потврде (коју Стоун назива *самопотврдом*) (према *ibid.* стр. 13).

Као што смо већ напоменули, човекову потребу за одевањем можемо посматрати из више перспектива. Одећа прекрива његово тело због различитих условности, али отвара и простор да својим знаковним знацима допринесе остваривању животних

улога. Уз помоћ костима, као свеобухватног визуелног означитеља у тим улогама препознају се идентитети. На тај начин костим постаје помоћно средство у комуникацији које олакшава и брже спроводи пренос информација. Костим је неизоставни ресурс који појединац поседује у жељи да доминира, оствари улогу по жељи друштва или сруши друштвено прихватљиве норме одевања и предочи неки од нових социјалних облика комуникације и презентације.

Када говоримо о вредносним потврдама идентитета кроз одевање треба да напоменемо и да су оне највидљивије у јавним сферама и професијама које захтевају медијско експонирање или улогама које су одећом друштвено одређене (као што су на пример медицински радници, апотекари, униформисана лица, полиција или војска, односно сва занимања која подразумевају ношење једнообразног одела). У тим ситуацијама често се наш вредносни систем у перципирању и просуђивању особе која такву одећу носи преноси са одеће, као детерминисаног друштвеног знака, на носиоца.

Костимографска струка за различите пројекте и потребе, костим и све његове најситније делове и својства која поседује (нпр. коса, начин чешљања, квалитет, нега, шминка, делови одеће, квалитет тканине, начин обраде, одржавање костима, његова изношеност и слично) користи као визуелна средства у обликовању *идентитета* носиоца. Поред чисто естетске компоненте при уочавању неке особе у одређеном костиму имамо палету многоструких условности које изграђују његову личност. Због тога су приступи и анализе одређеној костимографској теми дубоко прожети интердисциплинарним подручјима која имају свој удео у читању костима као знака.

Костимограф, да би осмислио одређени костим, мора поставити и одговорити на многа питања о носиоцу: ко је он, одакле је, колико има година; какве је конституције, коју величину одеће носи, број ципела, обим главе, истицање одређених специфичности грађе тела, одређених деформитета, уколико постоје; каква је коса, дужина, квалитет, боја; чиме се бави, какве су му животне навике, имовинско стање, навике у потрошњи, стил живота генерално, које боје преферира, прати ли моду или не, воли ли накит, да ли при одевању бира богат колорит и орнаментацију или је склонији једноставним чистим линијама и површинама итд. Заиста је много питања која улазе у фондус назнака о носиоцу костима, пре него што се уђе у даљи истраживачки рад прикупљања извора и каснијег обликовања костима,

који је заправо увек условљен почетним концептом. Овако широка палета питања својствена је пројектима сценског костима на филму, телевизији или позоришту, када глумац треба да испољи одређени специфичан карактер и у потпуности задовољи потребе извесне улоге и захтеве продукције. Остали костимографски пројекти допуштају различита решења и више су везани за концепте самих стваралаца или тима који ради, а тичу се неког новог (иновативног) обликовања и дизајна где се формира посебан репертоар карактеристика који треба да буде задовољен у пројекту и као такав поседује већу слободу у поигравању при уметничком изражавању.

Визуелно идентитетско обликовање уз помоћ костима тако можемо разумети као флуидан процес који има задате (тело и његове карактеристике) и променљиве (одећа и сви додаци) идентитетске одлике, при чему су и једне и друге незаобилазан део костимографске анализе, промишљања и, напослетку, пројектовања по одређеним захтевима.



## 4 Методолошки приступ обликовања костима

Ингрид Лошек у својој књизи *When Clothes Become Fashion* (2009) износи став да теорија моде, као и друге теорије у уметности, покушава да, на продуктиван начин, повеже научне методе и процесе креативног стваралаштва успостављајући на тај начин саморефлексивну конструкцију културалне праксе. Она истиче важност перцептивног и рефлективног процеса и сматра га креативним задатком. Ова врста истраживања претпоставља неизвесне процесе трагања и промишљања, што свакако не подразумева одсуство методолошког приступа. Мода као и уметност укључује креативне технике и иновативне процесе, али је и потенцијал друштвене размене. Она постаје рефлексија унутрашњег стваралачког потенцијала уметника, али и одраза споља, што наглашава њену друштвену, естетску или културолошку улогу (Loschek, 2009, стр. 7). Ови увиди које износи Лошекова добро одсликавају и костимографски приступ креативној пракси. Методолошки потенцијали у стваралачком раду у овој области су широки и условљени су различитим задацима, уметничким концептима, креативним одабирима и разним друштвеним околностима.

Међутим, оно што повезује све праксе визуелног обликовања костима је употреба ликовних елемената као базичних инструмената који се користе у костимографском раду. У оквиру наше теме, кроз издвојене одељке, покушаћемо да рашчланимо и објаснимо на који начин потенцијали и вредности ових елемената, могу бити искоришћени као средство, односно језик уметничког изражавања.

#### 4.1 Ликовни елементи и костим

Перцептивни поглед на свет око нас богат је и вишезначан, па се у естетском доживљају он може разложити у посебне ликовне елементе које визуелни ствараоци свих профила користе као основна уметничка средства. Утицај светлости, његово преламање и рефлексија коју има на предмете и околинду утиче на наше опажање и омогућава нам уочавање валера, боја, облика, величина и текстура. Сви ови ликовни елементи исказују своје вредности и у одевању, моди и костиму представљајући „инструменте“ којима се служе костимографи како би пренели различито конструисане поруке. Овај ликовни репертоар разноврсних издвојених вредности представља основни ресурс који уметници из области примењене уметности и дизајна користе и преко којих остварују мрежу различитих информација и комуникација (манипулишу знаковима и њиховим значењима; личним експресијама причају одређене наративе; граде индивидуални ликовни језик; утврђују позиције у оквиру стилова, концепата и уметничких праваца).

Тијана Мандић из психолошке перспективе, у књизи *Комуникологија – Психологија комуникације* у поглављу *Креирање имица*, појашњава дејство ликовних елемената на одевање и кроз посебне одељке говори о валеру, бојама, форми и материјалу (Mandić, 2003, str. 94 – 105). Ове ликовне вредности остварују свој пун потенцијал у костимографској пракси и важан су део њене методологије.

#### 4.1.1 Валер

*Валер* је једна од ликовних вредности које можемо да уочимо приликом посматрања неког објекта и представља степен светлости или његово одсуство без обзира на тонску вредност боје. Валерски ритам и акорди у ликовној уметности и музици повезани су са психолошким доживљајем света. У ликовној уметности валерска скала има распон од девет нијанси, полазећи од црне, преко тонова сивих, до беле боје. Ова скала дели се на три вредносна кључа, дубоки, средњи и високи, који имају и своје молске и дурске варијанте. Комбинација одређених вредносних кључева у начину одевања често оставља одређене утиске код посматрача и она се изражава на следећи начин: *дубоки молски кључ* представља комбинацију из дубоког тона и одражава песимистички принцип, безнадежаност и тугу; *средњи молски кључ* је комбинација средњих тонова и одражава неутралан принцип који упућује на нешто неодређено, статично и ванвременско; *високи молски кључ* је комбинација вредности од високих тонова, изражава се кроз женски принцип и повезује се са нежношћу, деликатношћу, благошћу, односно са свим оним што је повезано са женском природом (*ibid.* str. 99 – 100).

Наредни примери указују на комбиновање претходних валерских кључева: *Дубоки дурски* комбинација је белог, црног и дубоко сивог кључа, а повезује се са принципом елеганције, префињености, свечаности, патоса и осетљивости; *средњи дурски* комбинује бели, црни и сиви валер из средњег тоналитета, те се повезује са активношћу и искуством снаге, односно указује на мушки принцип; последњи, *високи дурски кључ* комбинује беле, црне и сиве нијансе, блиске најсветлијој на скали и запажа се као оптимистички принцип те побуђује веру, наду и радост (*ibid.*).

#### 4.1.2 Боја

Још један од кључних средстава костимографске нарације, који се користи у пројектовању костима и омогућава широку палету значења, представља **боја**, уз њен с пажњом коришћени спектар<sup>14</sup>. Интензитет светла који пада на одређени предмет одређује одговарајућу таласну дужину, светлину, односно квалитет боје, а чистоћа њену засићеност. Од овога зависи да ли предмет видимо у ахроматском или хроматском спектру. Ови спектри и њихове комбинације дају нам одређену палету могућности за рад у подражавању, слободној интерперетацији или потпуној стилизацији колоричких односа. Употреба одређених боја носи своје физичко, естетско својство, али има и снажан симболички потенцијал који у анализи значења мора бити контекстуално постављен. На нашој популацији је 1992. године урађено психолошко истраживање о бојама<sup>15</sup>, где су изнети утисци или значења које на људе остављају одређени појмови везани за ову тему. Изнећемо неке од добијених резултата. Људи на овим просторима *бело* повезују са невиношћу, вечношћу, празником, истином, хладноћом, поштењем, смиреношћу, узвишеношћу и моралом; *жуто* повезују са љубомором, завишћу, лукавством, лудошћу, инатом и преваром; *црвено* их асоцира на страст, узбуђење, веселје, живост, радост, топлоту, срећу, гнев, смех, буку, успех или на људско биће; *зелено* везују за живот, за добро, мир, рај и радозналост; *плаво* повезују са пријатељством, сигурношћу, поезијом, хармонијом, мушкошћу, мудрошћу, будућношћу, блискошћу и домом; *љубичасто* их асоцира на иреално, неизвесно, женствено, интуицију и саосећање; *браон* повезују са кајањем, безвољношћу, тескобом, нељубазношћу, бригом, свађом и болешћу; и на крају, *црно* их асоцира за жалост, губитак, зло, пакао, отров, непријатност, тајанственост, пораз, патњу, грех, моћ, отменост и усамљеност (*ibid.* str. 102).

---

<sup>14</sup> Једна од некадашњих најпознатијих дизајнерки костима Едит Хед и Џо Хајмс (Edith Head & Joe Hyams) у модном приручнику *Стајлинг за успех* у одељку *Како да успешно сложите боје* у табели под насловом *Шема ауре боја*, откривају читав спектар колористичких односа одеће са бојом косе, коже и очима (Head & Džo, 2012, стр. 116 – 134).

<sup>15</sup> Ауторка наводи податке из магистарске тезе Бојане Шкорц, видети у (Mandić, 2003)

### 4.1.3 Форма

Као што смо објаснили, у психологији се боје и њихова разноврсна палета везују за емоције. С друге стране, Тијана Мандић наводи да се **форма** везује за контролу емоција и за когнитивне процесе. По Канту (Immanuel Kant), боја је примарна и због тога примитивнија од форме коју сматра софистицираном и на вишој лествици од боје. На примеру Роршахових мрља можемо видети реакцију појединца на боје и форму, које се преводе на емоције и когницију. Личност код које је у одевању више изражен осећај за форму указује на особу која потискује емоције, док је особа склона емоционалним изливима потискује форму и склонија је коришћењу боја. Најизраженија визуелна импресија, везана за предмете, остварује се преко облика. Наш свет испуњен је основним геометријским сликама или њеним тродименсионалним облицима. Ове форме су у различитим културама мењале своја значења у зависности од угла посматрања и контекста у који се предмет ставља. Форма се не изражава само као пуки епифеномен, односно посредник у доживљају, већ је она – као што Мандић објашњава – „одредилац судбине објекта“. Ми смо они који идентификују целину, одређену „добрим формама“. Она додаје да је, елементаризам, односно нарушавње целине, губитак објекта. Опажање увек тежи одржавању целине, односно „добре форме“ (*ibid.* str. 103 – 104).

Ако посматрамо историју одевања и пратимо развој и промене које се читавају у конструкцији одевних форми приметимо широку примену геометријских облика у самој структури одевног предмета. Употреба првих тканих четвртастих комада (тканине) старих цивилизација, као и шира употреба геометријског кроја у традиционалним ношњама генерално, указује на то да доминација једноставних форми кроз силуету костима представља примаран образац за базично распознавање историјског периода.

Један од добрих показатеља примене свођења костима на чисте геометријске облике својом ревијом маштовито је илустровао Мартин Маргела (Martin Margiela) колекцијом за сезону пролеће – лето 2011. године (Channel, 2018). Ова модна стилизација, спроведена кроз чисту архитектонику одевања, са директним провлачењем илузије у опажању (комбинације меког и реалног одевног предмета гледано с једне стране и чврстим геометризаним „пластрон“ објектима с друге)

као водећим наротивом, лепо одсликава уметничко промишљање и примену геометријских облика у савременој моди.

Да би се у моди и одевању постигла жељена форма неког одевног предмета непходна је примена једног од два поступка његовог обликовања: један је путем драпирања, а други употребом технике кројења и шивења. Поступак драпирања подразумева неколико могућности обликовања: обмотавање или пребацивање тканине преко тела, односно њено везивање чворовима, појасевима, фибулама или другим начинима придржавања на телу. Овај поступак има веома дугу традицију у одевању и углавном је био у примени од најранијих облика одевања, на пример приликом огртања крзна, али и касније, у време великих античких цивилизација, при употреби тканих материјала у њиховом изворном четвртастом облику.

С друге стране, обликовање одевних предмета путем кројења дуго је подразумевало једноставно геометријско обликовање одеће, а ово сеже све до средњег века. Тек од 14. века кројно прилагођавање одевних предмета силуети тела постаје учесталије, а кројне слике добијају сложеније форме које подразумевају познавање кројачких вештина. Промена у начину конструкције повећала је потражњу обучених занатлија и стварање цехова који организовано и са искуством успостављају реализацију одевних форми за највише друштвене слојеве. 16. век доноси и прву публикацију са кројним шемама *De la geometría a los pespuntos*<sup>16</sup> коју је 1580. године у Мадриду објавио математичар Хуан де Алцега (Juan de Alcega), а која је пред сам излазак изазвала негодовање тадашњих кројача. Они су чак покушали да спрече њено објављивање, јер је по њиховом мишљењу представљала претњу „откривања тајне њихове уметности“ (Fabiani, 1995, стр. 247). Од тог времена, са развојем модних промена, успоставио се и континуитет у ширењу ове базе података нових кројних облика, а комерцијални пласман у форми кројних слика за личну употребу биће доступан од средине 19. века. У костимографској струци кројне шеме незаобилазана су помагала која омогућавају постизање одговарајуће историјске силуете, добра су помоћна средства при реконструкцији некадашњих одевних форми, а у широј и општој примени омогућавају лакшу реализацију нових модних облика у кућним условима.

---

<sup>16</sup> Дело је доступно на следећој страници: <https://openmlol.it/media/joan-de-alcega/book-on-geometry-practice-and-patterns/3014868> (приступљено 22.8.2023)

С тим у вези, крајем 20. века оснива се важна архива за нашу професију, а то је архива Commercial Pattern Archive (CoPA – Online)<sup>17</sup>, тренутно највећа збирка старих кројева на свету. Оснивачица је кустос Џој Спанабел Емери (Joy Spanabel Emery 1936 – 2018) при Универзитету Rhode Island. Ова збирка чува антикварне кројеве од 1847. године и броји 56000 оригиналних узорака. Архива је пројекат Комисије за костим, Америчког института за позоришну технологију (USITT), а настала је на темељу колекције оригиналних узорака које је прикупила костимографкиња и колекционарка Бети Вилијамс (Betty Williams) (Commercial Pattern Archive).

---

<sup>17</sup> Више о архиви на <https://copa.apps.uri.edu/> (приступљено 22.8.2023)

#### 4.1.4 Текстура

Структуру одевних елемената – поред форме, боје и валерских односа – чине и *материјали* које бисмо, преведено ликовним језиком, могли подвести под *текстуру* што говори о тактилним вредностима, али и о површини која „носи“ боју и валер, а такође испуњава форму. Материјали имају своје посебне вредности – од састава, густине, тежине, дебљине тканине, технике израде, крутоће, светлине, пуноће, могућности пада, ломљења тканине, сјаја, комбинације материјала, дезена, боја итд. Материјали поседују бесконачан однос међусобних комбинација и веома су важан предмет како анализе, тако и креативне обраде. На основу материјала можемо доћи до идентификације историјског костима и његових ужих карактеристика, а широк спектар своје примене, наравно, имају у пројектовању било ког костимографског задатка. Мандић истиче да се тактилна вредност материјала читава у њиховој индивидуалности и да се сензације које кожа добија у контакту са материјалима може поделити на четири основне: то су притисак, топлота, хладноћа и бол. Како наводи, материјали нису само видљиви и не побуђују искључиво визуелне рецепторе, већ непосредним додиром са телом и кожом остварују физички контакт и постају опипљиви, па се доживљавају тактилно. Због свог двојаког потенцијала који изазива код носиоца она, у психолошком дејству, одражава извесну маштовитост и има асоцијативни потенцијал. Услед тога, меке, глатке, fine и сјајне површине остављају утисак допадљивости, док грубе, круте, оштре и храпаве текстуре делују нападно, али на извешан начин поуздано (Mandić, 2003, стр. 104 – 105).

У костимографији, манипулација и изражавање овим средством представља један од најличнијих показатеља индивидуалности и идентитета носиоца, јер се преко материјала могу ишчитати вишеструке културолошке и друштвене чињенице, од статусног положаја преко навика у одевању, хигијени и односу према одевању и моди уопште.



#### 4.1.5 Пропорција

За доживљај света око нас, па и процеса усвајања стилских карактеристика одређеног периода у одевању, велику важност има **пропорција**. Пропорција представља однос величина и означава изражено визуелно обележје у конструкцији одевног стила. То су, најчешће, јасно издиференциране дужине и ширине одевних облика, као и њихова повезаност са основним подеоцима људске фигуре (најчешће на 8 глава у висини). Ови канони или референтне вредности, које се узимају као мерне јединице, били су вековима једна од важних тема при стварању „идеала лепоте“ људске фигуре. Најстарији познати канон је еипатски, где се људско тело састоји од 19 медијуса (средњих прстију). Грци су проблем пропорције постављали и решавали у више наврата. Поликлет (Πολύκλειτος) из Аргоса у 5. веку п.н.е. пише своје дело *Канон* у којем описује услове за обликовање хармоничне људске пропорције. Поликлетова идеална људска фигура приказана је у скулптури *Дорифороса* и има седам глава у телу. У 4. веку п.н.е. вајар Лисип (Λύσιππος) ствара нови канон од 8 глава (*Апоксиоменос*). Витрувије (Marcus Vitruvius Pollio) у 1. веку п.н.е. поново покреће питање канона и обликује нешто здепастију фигуру, а за јединицу мере узима лице која се десет пута садржи у телу. Проблематика пропорције тако не престаје да буде вечна тема потраге за идеалним сликом људског тела, те се наставља и касније са Леонардом да Винчијем (Leonardo di ser Piero da Vinci), Ломацом (Giovanni Paolo Lomazzo) и Микеланђелом (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) (Васић, 1952, стр. 33).

Свакако, у реалном поимању људске фигуре идеална пропорција заправо не постоји, јер природно јединствено тело сваког појединца својим особеним карактеристикама и различитом пропорцијом заправо представља креативно поље за костимографски рад. Он пружа могућност да се кроз различиту палету телесних карактеристика оствари одређена замисао, тј. произведе карактер лика кроз коришћење одређеног облика, како тела тако и костима на том телу, који управо на особен начин конструисаним визуелним средствима описује извесне захтеве одређеног концепта и контекста у уметничком стваралаштву. У овим „конструкцијама“ наћи ће се свакако и идеализована, у популацији у малом проценту присутна, манекенска фигура која из контекста модне презентације одеће и захтева тржишта, маркетинга, повећавања

профита, као и сталне тежње за новим и другачијим, илуструје посебан вредносни образац везан за људско тело и пропорцију.

#### 4.1.6 Костим и перцепција

Уметност нам дозвољава да анализирамо и пропитујемо разне једноставне и комплексне ситуације и призоре, али је често парадоксално то што нашу пажњу више не привлаче „обичне“, оку познате ствари па смо склони да занемаримо њихове карактеристике и не проникнемо у њихов садржај. С друге стране, пажњу нам је усмерена углавном на оно што је другачије и иновативно. Често се ослањамо на интуицију, уместо да тежимо откривању света посматрајући нијансе и детаље. Да ли ћемо у нечему успети или не искључиво зависи од нашег опажајног приступа у трагању за малим стварима. Кључан је, дакле, увид на одређене ствари око нас из позиције промене перспективе (Herman, 2017, стр. 36).

Уметност поседује моћ да сложеност света разложи на оне сегменте стварности које нам у свакодневном животу измичу или нису производ наших реалности и одређеног друштвеног конструкта. Костим као целина свакодневно мења визуелну слику нашег идентитета. Међутим, *делови костима* су као идентитетски знаци много вреднији опажајном оку посматрача као микро делови које лакше памтимо и који дају особеност носиоцу и симболички га одређују. Узмимо на пример, нечије наочаре, омиљени џемпер или хаљину које често носимо и који постају повезница другим људима о нама самима, а заправо смо и сами склони да се идентификујемо са одевним предметима и да нас они великим делом визуелно означавају. Треба напоменути да костим као целина, из перспективе наших свакодневних навика у одевању, ретко када или готово никада, неће бити исти и не може бити поновљена структура нашег идентитета и никада није сасвим идентична. Сама промена фризура, шминке, односно изгледа уморног или одморног лица промениће тај танани идентитетски склоп сваког појединца. Због тога, уопштено визуелни записи било ког облика, фотографије, слике, и други историјски артефакти представљају драгоцене непоновљивљиве изворе „сећања“ који имају велику вредност у грађењу, запажању, едукацији и перцепцији обликовања како колективне меморије тако и личног фондуса успомена.

Да би изоштрили моћ опажања и осетили пуноћу света око себе морамо учинити одређене кораке. Како Ејми Херман (Amy Herman) наводи сви поседујемо перцептивне филтере кроз које посматрамо свет, само је важно да их извежбамо и на

правилан начин користимо. Повезивање опажаног и доживљеног са корпусом питања и потпитања довешће нас до савладавања ових вештина и откривања јаче емотивне повезнице са предметом посматрања. Питања повезана са осећањима у односу на предмет опажања обликује нашу перцепцију. Лепота свега око нас је управо у визуелној различитости грађења личних перцепција обликовања света (Herman, 2017, стр. 82). Костимографско „око“ поседује вештине суптилнијег доживљаја света око нас. Кроз едукацију и праксу костимографи су научени да поред костимских целина, велику пажњу посвећују детаљима и њиховим естетским и структуралним одликама. Ови детаљи на одећи откривају најтананије податке о носиоцу костима и одличан су инструмент у костимографском обликовању његовог идентитета.

Природна перцепција људског ока је ограничена у погледу опажања, усвајања и сагледавања стварности и условљена је различитим физиолошким, психолошким и другим околностима. Човек у свакодневној комуникацији са другим људима остварује одређену дистанцу која му омогућава да не прелази границу личног простора саговорника. За разлику од тога, на пример крупни кадар на филму, реклами или неком билборду пружа посве другачији опажајни план. При коришћењу планова у филмском кадрирању „физичка близина људског лица у крупном плану може изазвати осећај упознатости са ликом, али и осећај снажне одбојности, агресивности; које ће [се] од ових вредности заиста преузети зависиће од претходне припреме гледаоца за презентацију“ (PLANOVI – Filmska enciklopedija). Ова врста кадрирања коју користи технологија људско око остварује само у интимним ситуацијама или специфично одређеним професијама и стањима када непосредно приближавање некој особи то дозвољава (медицински прегледи или одређени третмани који подразумевају ближи контакт). Овај „крупни план“ пре свега упућује на визуелни наратив који треба да побуди у посматрачу одређене експресије и изазове емоционални импулс. Управо због тога, употреба нових технологија, фотографије, филма, и нових дигиталних облика посредовања света почела је да мења наше начине опажања. Ослањајући се на све напреднија техничка помагала као помоћна средства која ће за нас, на много квалитетнији начин, пренети потребну информацију, полако занемарујемо „способност“ природног фокуса на детаље.

У методологији костимографског истраживачког процеса перцепција, односно опажање, ликовних извора за потребе њиховог „читања“, односно прикупљања

релевантних података о костиму има велику *вредност*. Да би могли да одредимо вредност посматраног извора и квалитет информација које притом пружа, од важности ће нам бити величина извора или удаљеност у односу на предмет посматрања. Како би објаснили квалитет опажајних могућности користићемо се примерима перцепције при употреби *планова кадрирања* у аудио-визуелној уметности. Филмским језиком речено планове би могли означити као уоквирене призоре опажања дефинисане „удаљеностима неке појаве или предмета [који опажамо] од тачке посматрања“ (*ibid.*). У нашем случају у поступку опажања, где немамо техничку подршку – „филмско око“, видно поље посматрача поставља предмет опажања у одређени имагинарни оквир. Тај рам је, у случају анализе фотографије или неке друге репродукције, својим границама већ одређен. „Различити планови пружају различите визуелно доступне податке о одређеној” слици па су и доступне информације о предмету различите (*ibid.*). Такође, пажња је различито распоређена при коришћењу одређених планова, што значи да је могућност усмерене пажње различита па је и селекција извора опажања тиме другачија. На пример, при *крупним плановима* повећана је количина информација коју нам дају детаљи. У средњем плану, пажња покрива најосновније информације опажајног предмета где је тешко разазнати ситније детаље и детаље лица носиоца (*ibid.*) костима.

Нисмо посве свесни да смо овим техничким могућностима упали у замку претераног анализирања и рашчлањивања људске појавности и улажења у поље личног простора. Нове дигиталне технологије са развојем дигиталног „ока“ и оштрине слике потпуно мењају нашу перцептивну моћ, доносећи нам свет на длану какав до тада нисмо искусили. Отуда несагледива експанзија промене обликовања тела, а поготово лица, где се изменом базичног идентитета добија, наизглед, потпуно нови облик „нормалности“. Све мање се ослањамо на своје природне опажајне ресурсе, а све више на доступна помоћна средства. Увелико смо на прагу новог поља стварности и технолошке нормалности која неминовно захвата и област моде и одевања, па дигитална форма пројектовања и презентације прожима нашу професију и помаже како у конструкцији кроја, тако и у лакшој примени и обликовању одевних површина за различите костимографске пројекте.

## 5 Костим и уметнички наратив

Костимографска примењена пракса одувек је у свом методолошком процесу подразумевала употребу апропријације и промену контекста преузетог садржаја као саставног дела уметничког поступка. Преузимањем историјског или савременог костима, односно одевног елемената, као облика информације, потражују се одређена значења за даљу употребу, што подразумева уобичајени процес уметничког преображаја. Овим чином, информација се преноси у други медиј, где се у новом контексту, са преобликовањем почетног извора добијају и нова значења. Ова употреба костима није својствена само костимографским дисциплинама већ се може срести у свим уметничким праксама који за тему или средство изражавања користе одевање, моду или костим. Фокус у даљем делу рада биће на издвојеном сегменту уметничке излагачке праксе који подразумева употребу модних и одевних елемената где се костим као референтни облик идентитета, уметничким поступком, преводи у садржај који наговештава одређени наратив или „сценску“ амбијенталну поставку.

Примери из праксе<sup>18</sup> биће подељени у две групе, једну групу чине уметници који се изражавају кроз *слику*, а другу где се костим или његови елементи преводе у форму *објекта*.

---

<sup>18</sup> Наведени примери у раду неће имати прилоге у виду репродукција радова због евентуалног кршења ауторских права, али ће се у напоменама наћи линкови (адресе) ка веб страници на којој могу бити виђени или преузети.

## 5.1 Костим као слика

“Спектакл је капитал акумулиран до степена у којем постаје слика”

(Debor, 2003, стр. 14)

У овом раду посебна пажња дата је слици и перцепцији слике у чијем фокусу је костим. Тако се ликовни извор (слика, фотографија или цртеж) као визуелна информација, поред материјалних и писаних извора, користи у области историје уметности, а посебно у области костима као један од највреднијих података у истраживању (служи процесу визуелног усвајања информација о костиму).

У раду се појам слике користи као извор информација за даље уметничко превођење, али и као крајњи резултат тог чина. Из семолошког становишта то превођење се одвија путем преношења садржаја из једног медијског облика у други где добија нови контекст.

То превођење које Барт описује у својим делима *Елементи семиологије* (Bart, 2015) и *Модни систем* (Barthes, 1990), у нашем уметничком поступку, неће представљати потпуно читање и превођење (односно пуну реконструкцију) садржаја и „језика“ који се преноси, већ само одабране елементе који су погодни за даљу уметничку обраду. Како теоретичарка културе М. Бал и историчар уметности Н. Брајсон (Mieke Bal & Norman Brajson) закључују „слика је континуирана површина, са обележјима која се неразмрсиво мешају”, те смо слободни да се користимо тим „обележјима“ са слике и да их склапамо и расклапамо, и уз додатак нових елемената конструишемо сопствене визуелне и уметничке наративе (Bal & Brajson, 2001, стр. 190). У томе је сва чар и слобода ауторског поступка.

Наредни примери из визуелне уметности показују различите начине коришћења модних и одевних елемената и костима као доминантног садржаја уметничког изражавања кроз медиј слике или фотографије.

**Синди Шерман**<sup>19</sup> (Cindy Sherman 1954 –) једну од највећих живих уметница на свету можемо представити као најрепрезентативнију ауторку који у свом раду користи моду, одевање и костим као уметнички наратив. Преко фотографије као медија у ком ствара Шерман уз помоћу свог тела, одевних предмета, шминке, фризура, одевних детаља, реквизите и адекватног амбијента, режира и уобличава своје замишљене ликове, са жељом да истражи критички став на теме које обрађује. У њеним радовима често су присутни цитати из филмова, модних фотографија, портрета, бајки, или катастрофа, где неретко користи естетику „ружног“. На њеним фотографијама у фокусу је жена са широким спектром феминистичких тема. У својим радовима она се бави питањем идентитета и истражује на који начин дефинише спољашњи изглед и како одећа, шминка, и физичке карактеристике обликују наш идентитет (Maletin-Vojvodić) (Artists / Cindy Sherman).

Како теоретичар и професор естетике Жасинто Лажера (Jacinto Lageira) наводи, у којој год ситуацији да се налазе њени ликови они сведоче о различитим друштвеним улогама попут заводница, самохраних дјевојака, мајки домаћица, проститутки, фаталних или депресивних жена, или звезда коју прогоне папараци. У више наврата Шерман прави серију фотографија баш са темом моде где крши правила одевања и естетику високе моде. Истичући карактеристике њене уметничке наравије он наводи да многи филозофи деле мишљење да је свачији идентитет, као скуп целокупне личности, увелико саткан од погледа других људи (Lageira, 2016, Cindy Sherman / Bordeaux - 1999).

**Дона Хадлестон**<sup>20</sup> (Donna Huddleston, 1970 –) уметница је специфичног ликовног сензибилитета која ствара цртеже на папирима комбинујући оловки у боји, акварел, метални врх и графит. Диплома из области позоришног дизајна и искуства која је стекла у овом пољу довели су је до тема које одсликавају утицај света филма, књижевности, позоришта, дизајна и визуелне уметности. Кроз своје радове евоцира меморију сећања придајући велики значај боји и текстури, које покрећу све њене композиције. Она ствара цртеже у нежним пастелним тоновима у којима боја

---

<sup>19</sup> Фотографије досупне на <https://spruethmagers.com/artists/cindy-sherman/> (приступљено 25.8.2023) и <https://www.interior.ru/art/6873-retrospektiva-sindi-sherman-3-fakta-o-khudozhnike.html> (приступљено 31.8.2023)

<sup>20</sup> Фотографије досупне на <https://www.simonleegallery.com/artists/246-donna-huddleston/> и <https://www.simonleegallery.com/viewing-room/3-donna-huddleston-artist-in-focus/> (приступљено 26.8.2023)



представља означитеља, односно метод изолације или истицања детаља, а одражава и психолошку димензију слике (Donna Huddleston, Simon Lee Gallery ). На радовима централно место заузимају младе девојке у покрету, као у заустављеном тренутку неког кадра, где одећа, колористички наглашена, постаје доминантан предмет опажања и идентитетско обележја саме слике. Она користи елементе одеће као засебне наративе, издвајајући их из целина као детаље, чиме појачава њихову вредност као знака.

**Ханс-Петер Фелдман**, (Hans-Peter Feldmann, 1941–) не назива себе уметником. Он је пре свега ентузијаста, колекционар и сакупљач пронађених фотографија и свакодневних предмета. Његова дела одражавају естетску и концептуалну поједностављеност. Фасциниран је приказом занемареног и свакодневног, а посебно је познат по хумористичким интерпретацијама класичних слика. Аутор свесно избегава конвенционалне норме уметничког тржишта, као и високе културе, стварајући анонимна дела без потписа и датума. Већина његових радова и изложби нема назив, допуштајући делима да сама "говоре". Тиме се опире комерцијализацији умјетности, фокусирајући се на унутрашњу вредност уметничког рада. Сматра да уметност не припада једном појединцу и да је права вредност дела у томе како га публика доживљава (Artists / Hans-Peter-Feldmann).

Фелдман се изражава кроз различите медије, фотографије, слике и објекте. Посматрајући његов рад кроз призму костима, костимских фрагмената и идентитета, прави је пример преузимања историјског костима, са сталним поступком различитих интервенција на самим делима, често присутних одузимања или додавања примарних идентитетских ознака и информација главних „актера“.

## 5.2 Костим као објекат

Скулптура као уметнички артефакт представља вредан извор за костимографску професију. Сагледавање костима са свих страна омогућава прикупљање важних информација које на дводимензионалним изворима нису доступне. Стога „превођењем“ костима из дводимензионалног у тродимензионални облик проширујемо поље информација, где под утицајем светла, омогућавамо делу да на много сложенији начин делује на посматрача. Такав „замрзнути“ приказ тродимензионалног костима – објекта, прожет светлосним сноповима излагачког простора, садржи елементе амбијенталне слике неког „сценског“ призора. На овај начин, објекат постављен са осталим експонатима добија одређену драматуршку структуру која је слична позицији костима у сценској уметности. Услед рецепције такве визуелне „представе“ успоставља се мноштво назнака могуће игре, те позива посматрача на стварање личних експресија.

Када говоримо о одевним елементима као уметничким објектима свесни смо да су они одавно превазишли појам „ствари“, као уобичајених тривијалних предмета попут папуча, оловака, рукавица или неког чајника. У уметности данас, они се не посматрају више као пасивни ентитети, већ добијају облике сопствених живота, са личним наративима и под окриљем „материјалне културе“ имају да нам саопште своје новости (Mičel, 2016, стр.143).

Белгијска уметница, **Изабел де Боршграв**<sup>21</sup> (Isabelle de Borchgrave, 1946 –) кроз медиј папирних костимских објеката, односно скулптура и употребом *тромплеј* (*trompe l'oeil*) технике, рекреира актере дводимензионалних слика старих мајстора уводећи нас својим поставкама у сценски репертоар „оживљених“ историјских личности. Уметница ишчитава изворно непостојећу трећу димензију са слика, са које као да чисти позадину и оставља акцензован костим са свим припадајућим детаљима у трећој димензији, и тако активира нове естетске погледе на „већ виђено“. Својим изложбеним поставкама она нас уводи у представу музејских, позоришних и модних

---

<sup>21</sup> Фотографије доступне на <https://www.scadfash.org/exhibitions/isabelle-de-borchgrave-exhibition-fashioning-art-paper> и <https://www.famsf.org/exhibitions/pulp-fashion-art-isabelle-de-borchgrave> (приступљено 26.8.2023).

артефаката пружајући прилику да осетимо величанствене структуре интерпретираних костима који под светлом рефлектора преносе стилске, тактилне, и симболичке вредности историјског извора, али наглашавају и поетику ауторског израза уметнице.

Изложбом *Papiers à la Mode* (1998) де Боршграв започиње свој папирни опус костимских скулптура и од тада усавршава вештине рада у овом медију опонашајући тканине, текстуру, орнамент мајсторском изведбом што потврђују и следеће издвојене изложбе: *Rêves de Papier – Isabelle de Borchgrave interprète Mariano Fortuny* (2008); *The Fashion of the Medici* (2017); *Fashioning Art from Paper* (2020). Један од кључних догађаја који је обележио уметничку каријеру Изабел де Боршграв је и њена ретроспективна изложба под називом *Pulp Fashion: The Art of Isabelle de Borchgrave*<sup>22</sup> одржана у Сан Франциску у САД у музеју Легије части (the Legion of Honor) фебруара 2011.године. Уприличена је изложба великих размера која представља њен рад кроз шест поглавља: *Artist's Studio* омогућио је увид њен креативан процес; *In White* приказао је чистоту облика и израде одабиром девет хаљина без колорита; *Papiers à la Mode* представља колекцију костима из историје моде; *Fortuny*<sup>23</sup> колекцију плисираних хаљина допуњена сјајним аранжманом декоративних елемената ентеријера, направљених од папира, у којем је овај шпански уметник стварао; *Medici* најекстравагантнија серија костима, са приказом илузионистичког сликарства раскошних свилених тканина, броката, чипке и бисера; и последње поглавље под називом *Inspiration* представља четири костима објекта инспирисани сликама из колекције овог музеја које је уметница посетила 2010.године (*Pulp Fashion: The Art of Isabelle de Borchgrave at the Legion of Honor*).

Поред технике тромплеј де Боршграв отвара простор и за нове визије, где у најновијој колекцији папирних рекреираних костима на тему Фриде Кало (Frida Kahlo), додаје и амбијенталне папирне елементе, чиме освежава своје уметничке инсталације и претаче их у тродимензионалне „сликовнице“. Ова уметница својим папирним, богато декорисаним хроматским „колекцијама“, остварује посебну интеракцију са историјским артефактима где костим не представља верну

---

<sup>22</sup> Више у наведено дело (D'Alessandro 2011).

<sup>23</sup> Колекција инспирисана радом великог модног ствараоца Мариана Фортунуја (Mariano Fortuny) више на <https://isabelledeborchgrave.com/pages/exhibitions> (пристпљено 26.8.2023)

реконструкцију већ зналачки и упечатљиво преобликован идентитетски аспект „оживљених“ скулптура.

**Агнес Шерер** (Agnes Scherer 1985 –) немачка је уметница која истражује различите облике презентације у свом раду, комбинујући сликарство и монументалне ручно рађене објекте како би створила комплексне инсталације. Црпећи своје теме из историје уметности, антропологије и културне историје, уметница на сугестиван начин користи уметничке стратегије како би пропитивала односе моћи. Шерер у свом раду често употребљава анахронизме и универзалне симболе који илуструју сурове начине на које се историјски системи, економија и друштвене улоге одражавају у садашњем тренутку (Artists / Agnes Scherer). Њена изложба *Savoir Vivre*<sup>24</sup> посетиоце води пред сликовити приказ борбе која приказује дванаест дворских дама, представљених кроз статичне стилизоване женске фигуре и два витеза на својим коњима који „галопирају“ један ка другом. Ове скулптуре урађене су у техници осликаног папир-машеа (Agnes Scherer “Savoir Vivre” at Heidelberger Kunstverein, 2023). Шерер инспирисана средњовековним илустрованим рукописима особеном стилем и транспонованом естетиком оставља утисак подцртаног сценског приказа који призива на помну анализу ове „приче“ и свих њених актера, а посебно женских ликова и њихових костима који, иако сведени у форми, својом разноврсним савременим назнакама у декорацији, реферишу на широку временску применљивост и универзални наративни оквир ове теме.

Уметник перформанса, модни дизајнер и костимограф **Ли Боуери**<sup>25</sup> (Leigh Bowery 1961 – 1994) контроверзни је стваралац који је живео кроз костим и моду, градећи свој визуелни идентитет на сценском перформативном изражају. Себе и своје тело свакодневно је претварао у уметнички објекат. Једном приликом је изговорио „О себи размишљам као о платну“ (Xtravaganza, 2012). Боуеријев дугогодишњи сарадник и пријатељ Бој Џорџ (Boy George), за њега је изјавио да је „модерна уметност на ногама“, док сам никада није желео да буде на било који начин категоризован, јер је сматрао да би тиме био негиран. Његов променљив изглед константо је одражавао шира друштвена дешавања, а ексцентрична природа и

<sup>24</sup> Фотографије доступне на <https://www.moussomagazine.it/magazine/agnes-scherer-heidelberger-kunstverein-2023/> (приступљено 31.8.2023)

<sup>25</sup> Фотографије доступне на <https://kunsthallewien.at/en/exhibition/xtravaganza/> ; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/13/sex-sin-and-sausages-the-debauched-brilliance-of-leigh-bowery> и <https://i-d.vice.com/en/article/qjbw3v/leigh-bowery-legacy> (приступљено 29.8.2023).

уметничка оригиналност овог ствараоца били су инспирација многим дизајнерима у свету моде од Рика Овенса (Ricka Owens), Чарлса Џефрија (Charles Jeffrey), Ричарда Квина (Richard Quinn) Гарета Пјуа (Gareth Pugh), Мартина Марђеле (Martin Margiela), Александра Меквина (Alexander McQueen), Џона Галијана (John Galliano) и других (Cochrane, 2018). Ли Боуери пример је уметника који је тело користио као медиј колажа мешајући елементе моде, фима и свакодневног апсурда (Maciejowska, 2022). Својим театралним начином живота, овај уметник спектакла, показао је како се на оригиналан, али и екстреман начин, уз помоћ костима, истражују границе креативности и иновативности у оквиру лично испројектованих идентитета.

## 6 Одевни огледи – просторна уметничка инсталација

Уметнички део пројеката под називом *Одевни огледи*, градио се и обликовао у ширем временску обсегу и пролазио фазу сазревања како идеја тако и поступака реализације и презентације. То искуство теоријског и практичног истраживања могу описати као еклектично, широко, пуно откривања, пропитивања и експеримената. План уметничког дела пројекта био је да се обезбеди концептуално ослобађање и избегне поставка јасних контура рада искључиво из потребе уметничког преображаја и прочишћења идеје. Жеља је била да се пронађу личне рефлексije на изабрану тему и јасно одступи од свих, до тада знаних приступа реализације неког костимографског задатка. Оваква одлука уметничког обликовања теме, посматрана из позиције струке, излази из уобичајених пракси реализације наших примењених задатака који подразумевају костим приказан на фигури. Зато овај пројекат поставља концепт тако да користи костимографске модуле у обликовању костима, али руши поретке, зауставља се на извесним сегментима, не откривајући све оно што је по нашем задатку „очекивано“. Овај уметнички процес поистовећујем са уласком у „ментални атеље“ у ком границе и концептуална ограничења не постоје, где ослушкујем себе, анализирам и испитујем запажања која сам искусила и која ме доводе до реализације пројекта и заокружене идејне целине.

Основни мотив уметничког поступка је ауторефлексija. Овај пројекат, као костимска инсталација, проистекао је из мноштва искустава и представља скуп ситуација, улога, прича, доживљаја, илузија, интерпретација, дијалога и креативних замисли.

Реализован уметнички пројекат садржи пет костимографских целина које приказују изведене лутка-скулптуре, одевне елементе, детаље или пројектоване слике, које заједно чине репертоар одевних комуникацијских елемената који уметничком интерпретацијом спајају прошлост и садашњост у просторну инсталацију.

Одевни огледи – настају процесом „понављања“ искуства, односно, реинтерпретацију костима из (релативно блиског) историјског периода користећи се новинским чланцима, приручницима, књигама из области костима или фото

записима као базичним изворима за покретање унутрашњег наратива. Служећи се овим медијима као посредницима у информацијама о тадашњој „актуелној“ моди, анализом садржаја<sup>26</sup>, из позиције савременог тренутка, можемо доживети непосредно искуство промишљања на тему личног доживљаја креације одеће која је настајала у посве другом друштвеном контексту.

Овај пројекат делом је инспирисан Бартовим семиолошким приступом анализе моде путем модних магазина који обједињују ова два вида „информације“- визуелни и писани, али искључиво у контексту полазишта у „читању“ тог садржаја, не само његовог пуког прелиставања и личног усвајања онога што „гледамо“ / посматрамо, већ покушаја примене одређених, за аутора, вредних података. Ролан Барт у предговору своје најпознатије примењене семиолошке студије посвећене моди *Модни систем (Système de la mode, 1967)* наводи да је предмет његовог истраживања структурална анализа женске одеће описана кроз тадашње модне часописе. Инспирисан тада Сосировом (Ferdinand de Saussure) науком о знацима – семиологијом, своје истраживање започиње 1957. користећи се семиолошким методама. У овој студији Барт се оредељује да своју анализу модних часописа спроведе како сам каже, на *писаној* (описаној) *моди*, а не на стварној, односно *визуелној моди*. Такође појашњава да се у свом раду не бави ни одећом, ни језиком, већ „превођењем“ једног у друго (Barthes, 1990). Управо ће *превођење* који помиње Барт бити главна водиља уметничког поступка у овом пројекту, али овог пута лично ауторско „превођење“ писаних и визуелних информација о моди из фото записа, женских магазина, приручника, историјских извора, односно личних сећања и снова, у уметничко дело.

*Семиотичка анализа визуелних уметности нема за циљ да произведе интерпретације уметничких дела (барем не на првом месту), већ да истражи како уметничка дела постају разумљива онима који их посматрају, да истраже процесе кроз које гледаоци проналазе смисао у шта виде. Остављајући по страни процес интерпретације, семиотика за свој циљ узима опис конвенција и концептуалних операција које одређују поступке гледалаца — било да су историчари уметности, критичари или посетиоци изложбе (Bal & Brajson, 2001, стр. 177).*

---

<sup>26</sup> Обједињује писану и визуелну / ликовну информацију

У овом уметничком пројекту историјски извор на тему костима и моде посматра се као визуелни простор, телесни додатак за обликовање идентитета који сложенем унутрашњом и спољашњом структуром, семантичким својствима и естетским компоненатама, отвара могућност за стваралачко преобликовање и крајњу рецепцију. У раду су преузети костими или одевни додаци намењени замишљеним носиоцима, одабраним из личног меморијског фондуса богатих животних тема, искустава и тренутака. Овај „оживљени садржај“ преточен у савремени контекст прати промишљање и методолошки „огледи“ који су довели до реализације уметничког пројекта. Они подразумевају експериментални практични и естетски приступ теми изражен кроз различите медије и технике; од ликовних илустрација-објеката одевних елемената; преко тактилних истраживачких приступа реализације у посве новим медијима ауторског искуства, као и истраживања са сенком и њеном пројекцијом; и на крају до изведеног одевног елемента постављеног у замишљени амбијентални простор посматран као инструмент проширеног знака, у циљу обликовања идентитета.

Стваралачки процес у фази „превођења“ костима из једне форме у другу улази у извесни простор *лиминалности*<sup>27</sup> где се читавају сви уметнички преображаји и где се у условима експерименталног деловања и техничког промишљања испробава палета *познатог* и *недоживљеног*. Искуство „инкубације“ међупросторног доживљаја у овом пројекту лично је највреднији развојни сегмент ове уметничке продукције.

Ги Дебор (Guy Debord) у *Друштву спектакла* говорећи о номадима каже:

*Društvo koje se nastani na određenom mestu, uredi ga i individualizuje u skladu sa svojim potrebama, i na taj način ispuní prostor određenim sadržajem, istovremeno se zatvara u unutrašnjost te lokacije. Periodični povratak na ista mesta sada postaje čist povratak vremena na istom mestu, ponavljanje niza aktivnosti* (Debor, 2003, стр. 44).

Овај цитат у контексту мог рада евоцира неку врсту „номадске миграције“ која представља природни процес уметничког сазревања (из једног пројекта или

---

<sup>27</sup> Искуство међупростора



уметничког задатка у друге) који циклично ствара специфичне унутрашње „локације“. У овом раду, историјски садржај као одраз друштвене рефлексije, као и лични меморијски фондус испуњавају уметнички – ауторски „простор“ и тако у сладу са потребама и концептима обликује њену унутрашњост. Периодични повратак на ова „места“ постаје врста времеплова и повратног доживљаја који евоцира сећања, али осмишљава и живи нове садржаје.

У оквиру експликације уметничког поступка предочићу методолошке приступе у трагању за инспирацијама, начинима интерпретације и техника реализације како би се представио начин обликовања уметничког дела пројекта.

## 6.1 Костим као проширено уметничко поље

Овај уметнички пројекат ће искорачити из уобичајених костимографских пракси<sup>28</sup> приказивања које су својствене сценском позоришном или филмском костиму, односно модном перформансу. Пројекат замишљен као инсталација, покушава да потенцијал уметничке поставке, иако статичан и без актера – носиоца костима, преведе у „сценски“ облик. Сматрамо да су границе ове примењене уметничке дисциплине проширене, те костим обликован као креативни производ одређеног уметничког поступка може да поприми елементе и значења сценског наратива.

У савременом контексту сцена данас шири своје поље и видно осваја како приватни тако и јавни простор који се интензивно трансформише, режира и уобличава у сценски конструкт. Могућности сценске наратије су овим проширене и у окрвиру њега настају нови видови комуникације, представљања и приказивања који подразумевају другачије облике перформативног садржаја (масмедији у свом широком спектру, компјутерске игре, интерактивне књиге, интерактивне изложбе и друго). На овом означеном терену, *слика или приказ* као визуелни комуникацијски код, добија велику вредност. Капацитет визуелног, па самим тим и виртуелног, простора прелази досадашње границе. Академик В. Џ. Т. Мичел (William John Thomas Mitchell) у свом делу *Шта слике желе? Живот и љубави слика* за представе каже да су живе ствари, да донекле „хватају живот“ и да се у њима налазе оживљени енергични прикази. Он говори и о виталности слике разматра њену животност, те начин на који преноси сличност моделу који представља (Michel, 2016, стр. 118). Преплитање реалног и дигиталног у сфери комуникација на тај начин постаје „природан“ производ данашњице. Костим у садејству са човеком у свим тим приказима више не представља само лични простор већ својим учешћем улази у сферу сценског простора, где је играње „улога“ саставни (и пожељан) облик деловања и промене идентитета.

---

<sup>28</sup> Мисли се на сценске изведбе и модне перформансе који имају унапред одређену драматургију, карактере ликова и глумце или изложбе са лутка-манекенима на којима је презентован костим.

## 6.2 Потрага за инспирацијом

Искуство у обликовању уметничких радова дуго пуних тридесетпет година од дизајна текстила, модног дизајна и сценског костима до ужих уметничких дисциплина из овог поља, као што су луткарство, реконструкција одевних форми, односно дизајн и обликовање оглавља<sup>29</sup> чини уже поље личног интересовања и опредељења. Моје ликовно изражавање путем цртежа и слика последњих деценија било је потиснуто у корист усавршавања мануелних вештина реализације костима. Потреба за испитивањем материјала, њихових могућих својстава у примени и прилагођавању области костимографије дуго је присутан у мом стваралаштву. Овај пројекат отворио је прилику да ликовни поступак, овог пута, буде преовлађујући метод уметничког изражавања.

Мичел промишљајући на тему слике између осталог каже:

*Обичан свакидашњи, а не филозофски, језик наводи нас да о сликама размишљамо као о групи нематеријалних симболичких форми, које се протежу од јасно дефинисаних геомеријских облика до безобличних маса и простора, препознатљивих фигура и ликова, до поновљивих знакова попут пиктограма и слова алфабета. Представе су такође, речено обичним речником менталне ствари, које почивају на психолошким медијима снова, меморије и фантазије; [...] (ibid, стр. 111).*

Пошто је поступак инспирације окренут моди прошлих времена, сећањима и сновима као основним полазиштима при покретању идеје, један од иницијалних извора који сам користила у овом раду је властити дизајн текстила<sup>30</sup> из 80-их година прошлог века. Овај одабир представља допринос уобличавању идеје путем некадашњег креативног наратива, који има емотивне и симболичке вредности за сам пројекат. Избор ауторефлексијских елемената у поступку инспирације поставља одређене ликовне преференце – некад и сад, где се у процесу грађења идеја испитују сопствени унутрашњи осећаји и стилски одабири у протоку времена.

---

<sup>29</sup> Од реконструкција историјских форми, за тв серијале и позоришне представе до обликовања ауторских експерименталних форми оглавља

<sup>30</sup> Између осталог, посматран је и као историјски артефакт.

У овом уметничком пројекту, кроз изложене елементе костима, представљени су претежно фрагменти идентитетског обележја замишљеног, односно потенцијалног „носиоца“. На тај начин, они нам преносе само назнаке идентитета дајући, у том недовршеном садржају, још јачи фокус на предмет посматрања, како би се непосредним доживљајем код публике створила лична визуализација њихових могућих корисника. Цела поставка представља извесни фондус одевних елемената који сажима у себи искуства, сећања и размишљања аутора о будућим „ликовима“ и где се у контакту са садржајима старих модних магазина, фото записима или књигама из области костима или модним илустрацијама тражио простор за инспирацију и идентификацију, односно „превођење“ почетног визуелног корпуса у изложбени амбијентални наратив. Као инспирација узимају се писани делови из новинског чланка, односно илустрације или репродукције које представљају модни извештај или савет за потенцијалног читаоца. Учествовање у таквом садржају након деценија од његовог настанка у ауторском промишљању побуђује извесне слике, замисли и пројекције које не припадају свету реалности. Уметнички доживљај рецепције и садејства са историјским податком основни је импулс у реализацији овог пројекта, а у наредном поглављу овај уметнички поступак биће појашњен кроз експликацију ове просторне инсталације коју чине следећи радови: *Порцелански одевни кутак: Мила у стезнику и Софија у „бикинију“; Из модног излога; Триптих: У пун круг – Марија, Љубица и Маја; Модне силуете 1, 2 и 3; и Ансамбл.*

### 6.3 Одевни огледи – Костим као одраз унутрашњег наратива

*Да бисмо, [...], у сећањима [...] сачували живост, не треба се питати шта та сећања јесу, него шта све могу да буду.*

(Savić, Mitro, Savić, & Čanak, 2008, стр. 12)

#### 6.3.1 Порцелански одевни кутак – Мила у стезнику и Софија у „бикинију“



*Сл.1 Студен Маја, Порцелански модни кутак – лутка-скулптуре, комбинована техника, порцелан и сликани текстил*

Уметност керамике одувек је привлачила моје интересовање и, до овог пројекта, за мене остајала само у сфери дивљења као дисциплина са широким спектом могућности уметничке примене и изражавања. У току докторских уметничких

студија одабиром изборног предмета *Керамика плус*<sup>31</sup> отворила се прилика за рад у овом медију. Искуство моделовања у новом материјалу, оплеменио је и одредио велики део даљег усмерења овог пројекта. Том приликом реализовани су сви керамички елементи који чине окосницу овог рада, а који ће своју потпуну завршницу доживети нешто касније са идејом сазревања крајњег концепта.

Ово искуство, и сам процес рада у медију керамике, евоцирало је сећање на прва уметничка искуства која сам пре тридесетак година стицала у раду на дизајну текстилних површина<sup>32</sup> који је такође одисао истом стваралачком атмосфером и захтевао прецизност, мирну руку и велико стрпљење у процесу рада.



*Сл.2 Студен Маја, Радионички рад – процес реализације појединачних делова обе керамичке лутка-скулптуре*

Рад под називом *Порцелански модни кутак* представљају две керамичке лутка-скулптуре *Мила у стезнику* и *Софија у „бикинију“* рађене у комбинованој техници порцелана и осликаног текстила са носећом конструкцијом која се налази у унутрашњости лутке, која има функцију осовине те омогућава покретљивост главе и трупа на леву и десну страну. Већина удова обе, и труп једне лутке, направљени су

<sup>31</sup> Предмет је водила ванр.проф. Лана Тиквеша којој се овом приликом неизмерно захваљујем на указаном поверењу, стрпљењу које је имала за мене и искуству које сам том приликом стекла. Захваљујем се модулу *Керамика* на могућности која ми је дата за пуну реализацију овог рада у њиховој радионици те 2015/16. године.

<sup>32</sup> У средњој уметничкој школи за дизајн “Богдан Шупут“ у Новом Саду на смеру *Текстил и одевање*

од текстила, а инспирисани су марионетама и старим крпеним луткама. Статичан „седећи“ положај ових скулптура крије двојаку функцију. Уз асистенцију аниматора лутке могу остварити пуну покретљивост удова и на тај начин „оживети“, а могу бити постављене као фиксни експонати просторне инсталације.

Овај рад настао је као истраживачка потрага за новим могућностима у области луткарства и надовезује се на моје дугогодишње интересовање и стваралаштво у овом пољу. Он представља својеврсни уметнички експеримент реализације статичне „сценске“ лутке у тешком и осетљивом материјалу какав је порцелан у комбинацији са лаганим текстилним деловима. Иако ове покретне керамичке скулптуре нису рађене искључиво за сценско извођење, за мене су представљале важно искуство техничког испитивања могућности анимације. Висина обе лутка-скулптуре је око 50 центиметара.

Методолошки оквир и концепт уметничког дела пројекта води се поступком „превођења“ из једног медија и контекста у други, у овом случају, из писаног или описаног костима из новинског чланка, ауторским поступком интерпретације, настаје визуелна „илустрација“ у форми тродимензионалне керамичке лутке. Овај рад инспирисан је управо новинским рубрикама које са мало текста и по којом илустрацијом, односно фотографијом, сведоче о модним стиливима прошлих времена.



*Сл.3 Студен Маја, Порцелански модни кутак – керамички делови*

Оба рада настала су на основу чланака у часопису *Политике Базар*<sup>33</sup> из 1967. године. Како наводи Менковић (2013) (Мирјана М. Менковић), Базар је био један од омиљених женских листова који „негује, васпитава и подстиче личност одговорне, елегантне и образоване жене са ових простора“ (стр. 160). Читатељке Базара углавном су биле запослене и припадале су урбаној популацији Србије и Југославије, а тежња им је била да буду у току са најновијим трендовима. Актуелне рубрике обрађивале су разноврсне теме, од становања, здравља, исхране до естетике, а једна од ударних тема свакако је била мода посебно са извештајима Базарових дописника из светских модних метропола (стр. 164 – 165). Поред поменутих рубрика, читатељке су редовно могле да прочитају и чланке који на занимљив начин отварају теме прошлих времена и подстичу едукацију из области историје моде.



Сл.4 Студен Маја, Мила у стезнику – комбинована техника порцелан и сликани текстил

Један такав кратки „извештај“ био је инспирација за рад под називом *Мила у стезнику*. У чланку из рубрике *Из историје моде – Модне лудости имају претке* кратко пише: „Почетком двадесетог века елегантне жене покушавале су да изгледају

<sup>33</sup> Први број је изашао 15. децембра 1964.године



као витке стабљике егзотичног биља. Да би се то постигло прављени су стезници из једног дела“ (Из историје моде- Модне лудости имају претке, 7. јануар 1967, стр. 33)

Ова скулптура иако није верни преносилац информације историјског садржаја посетиоцима изложбе пружа извесни подсетник некадашњих одевних тема. Транспонована кроз суптилни ауторски приступ стилизованог корсета доминантне „женствене“ светло-ружичасте нијансе комбинује осликани цветни мотив истог колорита, који реферише на сликани порцелан дајући тако компактан визуелни идентитет.

Друга скулптура под називом *Софија у „бикинију“* надовезује се концептом на претходни рад и инспирисана је новинском фотографијом која представља жене с краја 19. века у купаћим костимима. Назив чланка је *Стари и нови бикини „костим“*<sup>34</sup> где шест љупких жена седи у купаћим костимима у опуштеној атмосфери, не толико уобичајеној за период моде крутих корсета.



Сл.5 *Стари и нови бикини „костим“* – фотографија која илуструје чланак из *Политике Базар*, бр. 51. од 7. јануара 1967.

Ова лутка урађена је истим поступком као претходна, али је већина делова реализована од осликаног текстила, док су глава, карлични део и обућа израђени од керамике. Колористичко решење лутке инспирисано је естетиком кобалт плавог

<sup>34</sup> (Стари и нови бикини „костим“, 7. јануар 1967, стр. 43) у *Политика Базар*, бр. 51.

порцелана. Још једна разлика је додатна завршна сјајна глазура која овој скулптури даје прави порцелански дух.

Оба експоната у овом уметничком пројекту представљају једине костиме, који носе идентитетска обележја знака једног историјског времена, приказане на целој „фигури“. Посредством личне поетике и постављеног наратива ови радови транспоновани су и идејно прилагођени личном архиву испреплетених сећања и снова.



Сл.6 Студен Маја, Софија у „бикинију“ – комбинована техника порцелан и сликани текстил

Лутка-скулптуре *Мила* и *Софија*, „илуструју“ моје баке, где уз помоћ костима износим суптилне идентитетске назнаке њихових карактера. Мила је била заљубљеница у живот и овим радом истичем њену женственост, јаку, а ситну грађу и њена животна постигнућа. Софија симболизује стабилну жену, посвећену раду, једнонедељном фризирају у салону, беспрекорно постављеном столу за ручавање и омиљеној тегет боји у одевању. Обе су веома заслужне за моје интересовање за област костима. Софија ми је пренела љубав према шивењу и осећај за детаље, а

Мила је била изврсна у ручном раду и од ње сам наследила стару машину за шивење са уском главом која ми је омогућила рад у модистерају<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Модистерај представља радионицу за израду оглавља и других одевних детаља.

### 6.3.2 Из модног излога

*Жива слика је и вербални и визуелни фигуративни израз, пренесено значење, језичка фигура, фигура виђења, фигура графичког дизајна, и мисли.*

(Mičel, 2016, str. 28)

Одећа која виси на штендеру или у излогу модних продавница, постављена тако да пружа делимичне информације о модном производу, представља мали репертоар назнака и постаје предмет жеља за освежавање нашег идентитета, потребе за новим, модним, за идентификацијом са савременим тренутком. У тој интеракцији може нас привући боја, дезен, квалитет тканине, или иновативан крој или можда мали детаљ који у таквој поставци можемо да уочимо. Лако можемо посегнути за одевним елементом који је претходно друштвено означен кроз медијске садржаје и који у мноштву понуда представља референтни објекат који нас привлачи као пажљиво изрежиран код.

Рад *Из модног излога* настаје заправо генезом свих претходно истражених материјала и техника и на крају добија адекватан естетски облик у којим се заокружује констукција визуелног идентитета докторског уметничког пројекта. Управо ова слика представља окосницу рада под називом *Из модног излога*, који метафорички рефлектује систем дихотомије између понуде и потражње, односно појуде, као емоционалне продукције, у односу на опажено. Ова „представа“ замишљеног тренутка пребацује се у сферу материјализоване слике „жеља“ у виду инсталације путем слика-објеката одевних елемената. Са одређене удаљености нисмо потпуно сигурни у његову структуру, материјализацију, увиђамо само форму, дезен и по неки изражени акцент. Приближавањем делу постиже се пуноћа перцепције па опажање може бити заокружено.

Концепт овог рада градио се постепено у неколико фаза. Искуство моделовања у керамици, као што је претходно наведено, евоцира моја сећања на средњошколске

дане и враћа осећеј испуњености, смирености, концентрације на детаљ и потребом за радом са бојама.



Сл.7 Студен Маја, дизајн текстила из 1980-их, детаљ

После тридесет година, из свог депоа, по први пут износим давно заборављене радове<sup>36</sup> из 1980-их и од тог тренутка започиње нова лична и уметничка трансформација. Подстакнута тим доживљајем окрећем се новом истраживању у проналажењу материјала којим ћу моћи да манипулишем тако да спојим моделовање и одговарајуће колористичке односе. Откривам *полимерну глину* и тако креће уметничко поигравање у правом смислу речи. Без великих очекивања тестирам материјал, обликујем различите форме, упознајем се са његовом технолошком применом, могућношћу обраде и евентуалне примене у пројекту. Подстакнута овим експериментима у раду са глином убрзо у истраживање укључујем и пластичне фолије, након чега настаје и моја самостална изложба *Између игре и стварности*<sup>37</sup> (2018), где сам представила серију прстења урађених од полимерне масе и колекцију оглавља реализованих од рециклиране рендгенске фолије којом манипулишем како иновативним формама тако и интензијом цртежа иглом, где добијам жељену структуру оплемењујући и реконтекстуализујући почетни материјал.

Рад *Из модног излога* настаје заправо генезом свих претходно истражених материјала и техника и на крају добија адекватан естетски облик у којим се заокружује констукција визуелног идентитета докторског уметничког пројекта.

<sup>36</sup> Радови чине дизајн текстилних површина за различите намене од одевних, просторних или подних облога.

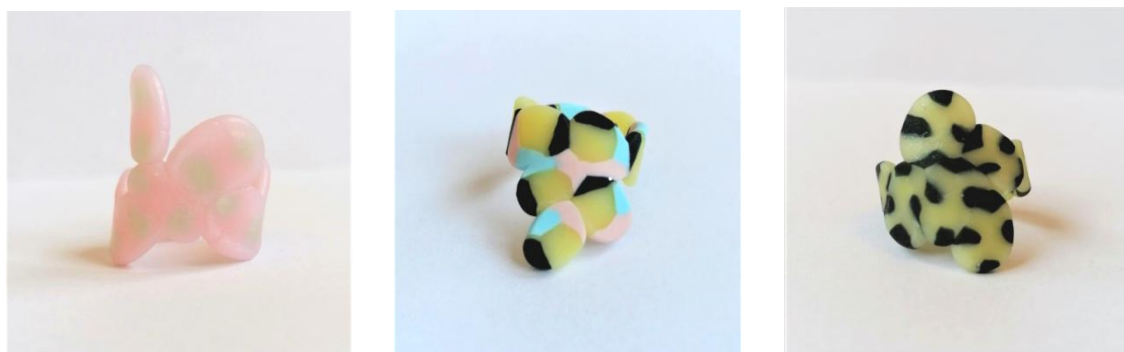
<sup>37</sup> *Између игре и стварности*, Мала Галерија УЛУПУДС-а, Београд, новембар 2018.

Одлучујем се да искористим претходно стечена искуства у истраживању материјала и техника и да их унесем у овај рад накнадном интервенцијом на различите начине.

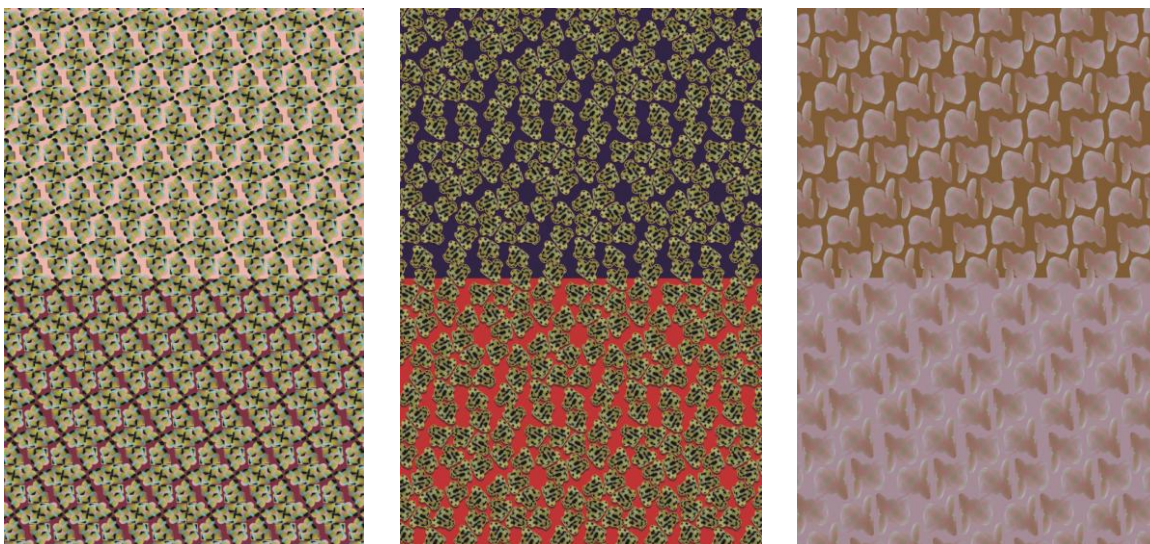


*Сл.8 Студен Маја, фотографије са самосталне изложбе Између игре и стварности, Мала Галерија УЛУПУДС-а, Београд, новембар 2018, аутор фотографија Светлана Јовановић*

Из рада са полимерном глином реализовано је око 180 прстења чија је израда трајала два месеца. Богата хроматска скала, добијена занимљива орнаментација и облици ових одевних додатака, подстакли су ме да њихов дизајн транспонујем у дизајн текстила и на тај начин визуелно и естетски поставим основу нит колористичког приступа обликовања појединих радова. Из целе колекције издвајам три прстена по њиховим ликовним карактеристикама и преводим их у дигитални облик посредством фотографије. Накнадним интервенцијама трансформишем их у орнамент и даљим поступком и обрадом у дигиталној форми у програму *Adobe photoshop* реализујем дизајн текстила за одевне предмете.



*Сл.9 Студен Маја, Три изабрана прстена од полимерне глине од којих настаје дизајн текстила*



*Сл.10 Студен Маја, Дизајн текстила – три различита орнамента са варијацијама у боји за рад Уз модног излога*



*Сл.11 Студен Маја, Из модног излога – примена дизајна текстила на одевним елементима- дигитална слика*

Овим поступком обликујем ликовна решења за три хаљине које висе у простору и где „позивају“ да буду „примећене“ и препознате као потенцијални идентитетски знак. Акцент стављам на дизајн материјала, док крој хаљина остаје веома једноставан. Све су устручене форме и наглашене женствене линије А кроја. Једна је дуга, затворена са украсном вратном машном и дугих је рукава, модро плаве основе, друга је кратка и без рукава са израженим ве (V) деколтеом и окер основе, а трећа је дуга и кратких рукава са буби крагном и зеленом основном површином „материјала“. Инспирацију за начин коначне реализације рада налазим у књизи *VINTAGE FASHION COMPLETE* (2014)<sup>38</sup> која илуструје преко 1300 модних силуета са оригиналним одевним предметима и додацима из периода од 1920-их до 1980-их година. Хаљине постављам у „техничку“ (симетричну) силуету у природној величини на коју позиционирам реализован дизајн текстила, где цртежом и сенкама додајем троплеј (trompe-l'œil) ефекат ради успостављања утиска дубине. Ове костимографске слике идејно решавам у дводимензионалном облику и накнадно их, двостраном штампом на форекс (forex) плочама од 0,5цм и опсецањем по контурним линијама, пребацујем у дводимензионални одевни објекат просторне инсталације.

Рад *Из модног излога* такође има и више колористичких решења тканина за хаљине, а прстење од полимерне глине чини саставни део ове поставке као резултат истраживачког и методолошког процеса у грађењу идеје, али и као естетски део презентоване инсталације.

---

<sup>38</sup> Видети (Albrechtsen, *VINTAGE FASHION COMPLETE*, 2014)

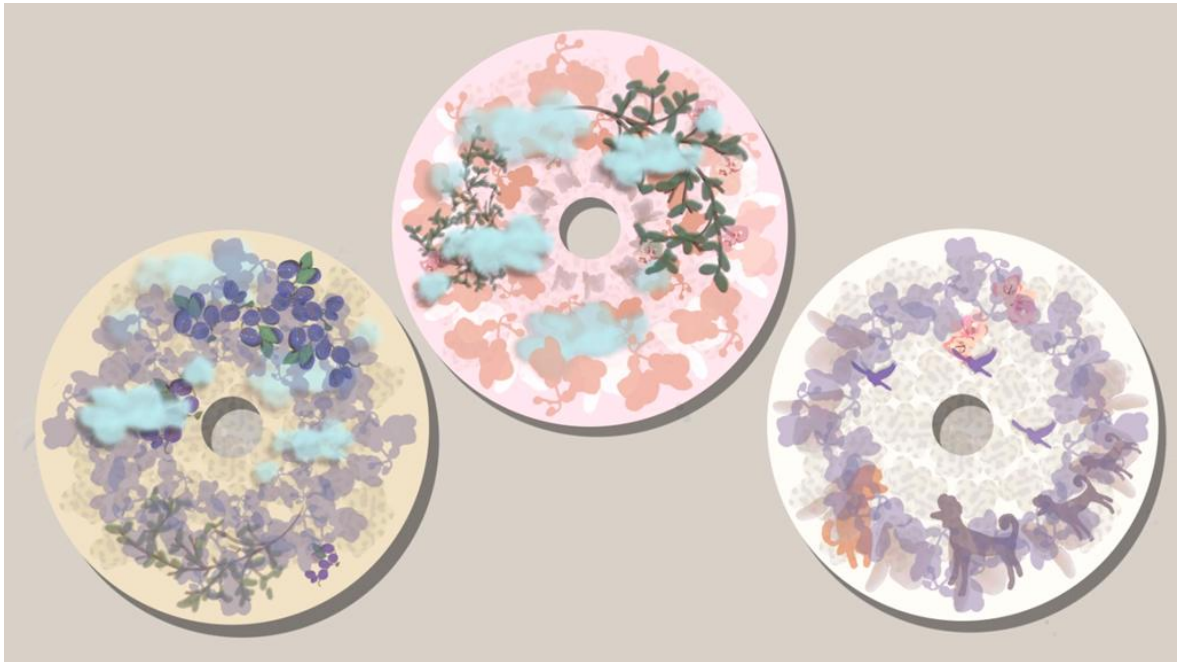




*Сл.12 и 13 Студен Маја, Из модног излога – реализовани радови, дигитална штампа на форексу, 120x60, 85x65 и 120x65цм*

### 6.3.3 Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја

*У пун круг: Марија, Љубица и Маја* представља триптих који чине костимографске слике у форми круга које на симболичан начин персонификују *сукње кројене из пуног круга*, реализоване тако да ликовно одсликавају фондус сећања, меморије и снова означених актера кроз лични ауторски доживљај.



Сл.14 *Студен Маја, Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја, дигитални слика*

Прелиставањем часописа *Укус*<sup>39</sup> и *Свет*<sup>40</sup> из 1950-их година, подстакнута искуством опаженог и у мислима доживљеног, у сопственом имагинарном простору „оживљеног сна“ спајам жене различитих генерација у надреалну слику вечерњег жура тих година. Три „пријатељице“ представљају моју тетку, мајку и мене, спремне да искусе радост музике, плесног подијума, смеха и животног задовољства који тада влада улицама Београда. Ова кратка секвенца репрезентује чин спајања, помирења, удруживања заједничких идеја, снова и сећања у један визуелни имагинаријум.

<sup>39</sup> Часопис *Укус*, бројеви: 19, 24, 37, 63

<sup>40</sup> Часопис *Svjet*, од броја 8 до броја 12

Ова „жива слика“ покреће идеју за просторну целину која персонификује нас три кроз издвојене елементе костима – *сукње пуног круга*. Оне одсликавају актуелну моду 1950-их, као и плесне подијуме и журеве у којима су ове сукње у комбинацији са жипонима добијале своју пуну лепоту младалачког изгледа и музиком рокенрола обојеног времена.

Са мајком и тетком обављам интервју и на основу *теткиног сна* и *маминог сећања* на једну њену хаљину, правим попис кључних елемената и колорита који их обележавају. У међувремену бележим и своја сећања и снове и започињем реализацију рада. У целом процесу укључени су и математички прорачуни конструкције кроја. Моја мајка и ја смо у младости имале обим струка 61 цм, а тетка 58 цм, задржавам се на тим давним пропорцијама и долазим до крајње рачунице да су нам величине сукње врло сличне. Мама и ја смо исте висне, тетка је нешто нижа. На крају се одлучујем да сукње и цео триптих буде реализован као макета, истих спољашњих димензија круга у пречнику од 90 цм у сразмерној пропорцији.

Опредељујем се да рад у потпуности ликовно реализујем у дигиталној форми у програму *Adobe photoshop* уз коришћење дигиталне оловке како бих искористила све могућности овог програма за спровођење идеја у складу са замислима. Појединачно свака сукња носи симболику актера овог дела, али и моју личну костимографску замисао која их обележава.

Издвојићу заједничке и посебне елементе костима који обележавају идентитетске одлике актера овог рада:

Све три сукње спајају следећи елементи: круг као задата форма, облаци који „руше“ границе времена и простора, вишеслојна динамика планова и постављених елемената унутар композиције, орнамент у форми силуете настао као обликован венац од цветова орхидеје који нас породично спаја, и на крају, нежна али богата хроматска скала која наговештава емоционални потенцијал сваког од носиоца костима.

Сукња *Марија* – акцентује је богато и тешко стабло шљиве које оживљава теткин сан.

Сукња *Љубица* – преносилац знака је доминантан флорални аранжман и нежна топла палета „мирисног“ цвећа у бојама са мамине некадашње хаљине.

Сукња Маја – главни актер је мој пас *Тоби* који постављен у различитим величинама у композицији круга, одсликава проток времена и симболише трајно и непрекинуто пријатељство.

Овај триптих поред „видљивих“, визуелно означених елемената и симбола носи и дубоко интимне слојеве значења, које добро описује следећи цитат: „У сваком сећању је макар заматак драмског заплета“ (Savić, Mitro, Savić, & Čanak, 2008, стр.13–14). Остављам посматрачима да у зависности од свог доживљаја и рецепције дела, проникну у неки његов делић.



Сл.15 Студен Маја, Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја, реализовани радови, дигитална штампа на форексу, димензије 310 x 90 цм

#### 6.4 Одевни огледи – Светлосни имагинаријум

Пратећи развојне фазе обликовања костима у сценској уметности, Миланка Берберовић у својој књизи *Сценски костим – Трагање*, бележи да је пут трансформације костима текао од јасно дефинисаних облика условљених карактером лика до појаве крајње симболичних, стилизованих и импровизованих форми које носе различиту знаковну вредност. Вишеструко употребљаван и вреднован, костим у сценској уметности трпи различиту примену, од претеране и наглашене употребе на сцени до његове потпуне негације, вођена идејом да представа може да опстане и постоји и без глумца, костима или сценографије. Она наглашава да управо толико побуђено интересовање за костим иде у прилог чињеници да је он заправо незаобилазан елемент представе. Додаје, да ако празан простор за игру представља сценски простор, тада и тело глумца, односно *сенке* које се формирају при покрету његове косе или удова визуелно истичу вредност имагинарног сценског костима, у току трајања фиктивног позоришног чина. Чак и када се глумац на сцени замени лутком, сценски костим и даље врши своју улогу преносећи карактерне особине и њен идентитет (Берберовић, 2022, стр. 123).



Сл.16 и 17 Студен Маја, радови са светлосним сноповима

Чаролија сценског амбијента не би била могућа да се у сценски простор не умеша светло и направи атмосферу пуну значења. Два последња рада, ову тему „модног“ преображаја, обликују у пуном значењу баш овим поступком, уз помоћ светлосних снопова.

#### 6.4.1 Модне силуете

Рад *Модне силуете* представља *одевне илустрације* добијене помоћу пројекције, а инспирисане су радовима уметнице Маико Такеда<sup>41</sup> (Maiko Takeda). Она је за пројекат *Кинематографија* (*Cinematography*, 2014) дизајнирала серију модних детаља који на свом узорку поседују перфорацију која посредством светла баца пројекцијску слику на тело.



*Сл.18 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 1, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш и лепак*

Инспирисана овим поступком игре светла и сенке, истражујем могућности за реализацију рада и уз више проба долазим на идеју о поставци рама под углом од деведесет степени у односу на површину зида на који постављам мале једноставне плошне силуете висине око 20 цм које посредством усмереног светла преносе „илустрацију“ на зидну површину. Ове илустрације су урађене на више начина, комбинацијом различитих материјала и текстура. За реализацију рада користим црни картон за пуну покривеност површине силуете. Такође, употребљавам и рендгенску

<sup>41</sup> Више на <https://inspirationist.net/cinematography-by-maiko-takeda/> (приступљено 13.9.2023)

плаву фолију коју површински обрађујем црним тушем са урезаним линијским цртежом како бих добила жељени орнамент на одећи. На једној од илустрација, фолију премазујем лепком од ког настају необичне пројектоване „текстуре“. Трећи начин обраде фолије је линијски цртеж црним маркером на плавој фолији.

У овом раду позиција светла помера пропорцију одевних елемената, па тако и овај рад има могућност интерактивног приступа и лаке промене пројекцијске слике чак и у току трајања изложбе.



*Сл.19 и 20 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 2 – манипулација светлом ради промене пропорције пројектованих силуета, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш*

*Рад Модне силуете* чине три рама димензија 42 x 52 цм на којима се налазе одевне композиције са по три стилизована костима силуете који немају јасну временску одредницу. Изабрани су тако да представљају кројеве и форме универзалног, класичног асортимана које срећемо од 1930-их до данас. Одевне илустрације представљене су без тела као алузија на једноставне сенка анимације које имају шире значење и који посматрачима дају наговештај о могућој понуди и асортиману

одевних форми које могу бити препознате као облик идентификације<sup>42</sup>. На доњим деловима одеће силуета је заталасана са жељом да се произведе извесни осећај динамике одевног предмета који ове пројекције производе. У односу на претходне радове ова целина постављена је као ахроматска композиција која уметнички рад повезује са црно-белим модним илустрацијама као најчешћим начином приказа модних новитета у штампи која је била предмет истраживања и инспирације.



*Сл.21 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 3, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш и лепак*

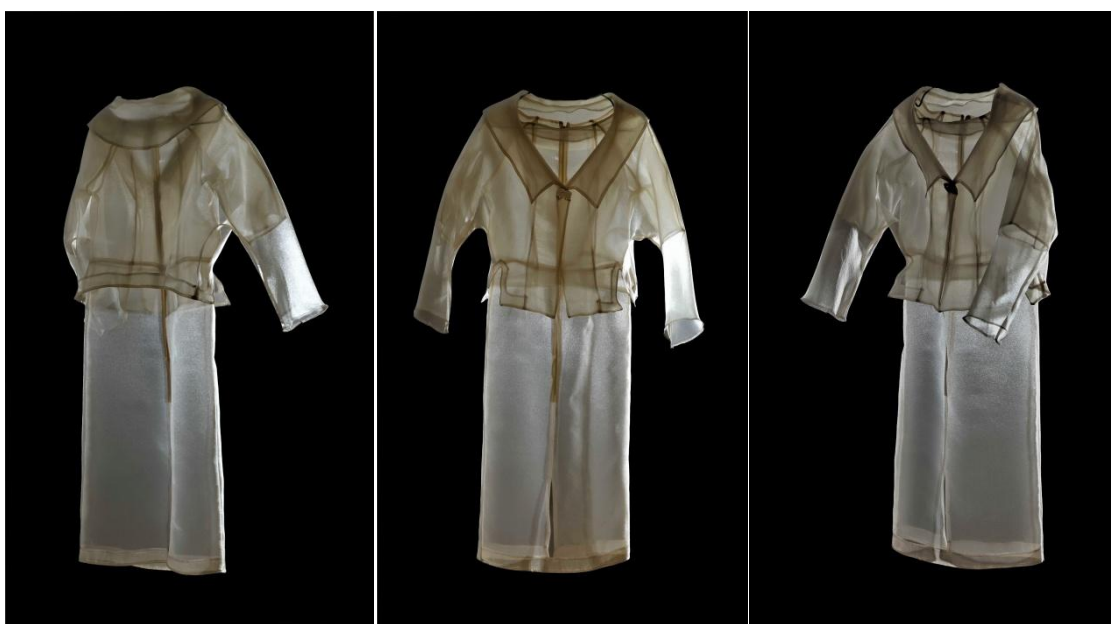
---

<sup>42</sup> Овај рад својим начином приказивања костима (плошним контурисањем одеће, овог пута без дефинисаног носиоца) носи и благу алузију на некадашњу интрактивну дечју игру и новинску рубрику из *Политикиног Забавника* под називом „Обуците Цицу“, која је у време мог одрастања била популарна едукативна играчка за упознавање како тела, тако и одећа и њихових идентитетских порука. Аутор је био познати модни стваралац и уредник *Политикиног Базара*, Чедомир Чедомир (Чедомир Цветковић) (Vuletić, 2017).



## 6.4.2 Ансамбл

Алисон Лури (Alison Lurie) у својој књизи *The Language of Clothes* (2000) под архаизмима у одећи подразумева употребу изворних историјских предмета, односно њихових врло успешних имитација, са циљем стварања отмености. Поред одеће, као архаизми често се јављају и остали делови костима као што су коса, или припадајући модни детаљи који својом применом остварују функцију језика. На пример, стилизовање косе на начин прошлих времена, у пренесеном значењу, представљало би израз наклоности некадашњем времену (Gruić, 2018, str. 84 – 85).



Сл.22 Студен Маја, Асамбл – приказ костима у три позиције, органдин

Последњи рад овог уметничког пројекта под називом *Асамбл*<sup>43</sup> представља деконструкцијски и структурално симболичан приказ реализације модног костима (асамбла) с почетка 1960-их година који у контексту савременог тренутка показује извесну наклоност прошлом времену. Узимам као предмет рада „некадашњу“ моду која се због свог „класичног“ кроја, који се састоји од устручене хаљине дужине до колена, кратких рукава са изрезом у облику чамца и жакета  $\frac{3}{4}$  рукава са обореном ревер крагном, лако идентификује са данашњим временом.

Костим је реализован од органдина боје инкарната како би симболички сам сугерисао „неко“ тело. Постављен под сноп позадинског светла „рендгенски“ се

<sup>43</sup> Има значење костимског комплета, дводелног комада одеће у истом материјалу.

очитава кројна структура и текстура материјала појачавајући на тај начин све, иначе невидљиве, елементе његовог садржаја (унутрашње кројне шавове оба одевна елемента и рајсфершлус). Овако представљен, овај асамбл с једне стране својим дефинисаном „анатомијом“ потражује одређену особу која ће одговарајућим пропорцијама испунити задати простор костима, док с друге стране представља универзалан образац препознавања женског идентитета. Ова слика даје само малу комуникацијску назнаку онога што посматрач својом рецепцијом и личним доживљајем може да оствари у контакту са делом.

## 7 Резиме

Инвестирање у процес развоја идеја, концепата и реализације неког уметничког пројекта често разлаже почетне импулсе у истанчане сегменте, које мисаоно и естетски тежимо да обрадимо и обликујемо. Ово теоријско и уметничко „путовање“ имало је за циљ да оснажи могућност уметничке интерпретације и експликације ауторског поступка у коришћењу модног и одевног садржаја из позиције експеримента, ради потраживања нових модуса у личном костимографском ликовном изразу.

У овом раду, узимајући у обзир костим како вишезначни простор који у себи садржи читав репертоар порука, од једноставних естетских назнака, до дубоких личних и друштвених идентитетских одредница, покушали смо да приближимо један од могућих приступа костимографског истраживачког процеса, анализе и промишљања при уметничком обликовању.

У овом раду костим и блиски одевни феномени сагледани су из теоријских и практичних визура где је разложена њихова основна улога и важност у друштвеној, костимографској и уметничкој примени. Такође је потврђена његова значајна улога у обликовању визуелног идентитета и истакнута вредност костима као облика знака, односно његових потенцијалних комуникацијских својстава.

Из позиције струке изнети су примарни методи у начину приступа у истраживачком процесу, а ликовни елементи посматрани су као инструменти могућег система значења истраженог садржаја који има широк спектар примене, комбинација и уметничке обраде, како у поступку анализе и развијања идеје, тако и у даљем пројектовању, преобликовању, транспоновању, стилизацији или презентацији уметничког дела.

Кроз издвојене примере из уметничке праксе предочени су различити приступи уметничког изражавања и преношења поруке кроз одевне и модне ликовне манифестације уметничког наратива у медију слике или објекта. Постојала је потреба да се, кроз приложене случајеве, укаже на то да костим није само костимографски задатак (и вештачки конструисана представа), већ је он наш свакодневни и веома лични инструмент продукције визуелних порука и унутрашње нарације. Управо због овога је рад тежио да проникне у искуства личне драматургије

како би се с разлогом направио отклон од уобичајених тимских, по много чему условљених костимографских задатака.

Уметнички пројекат *Одевни огледи – улага костима у обликовању идентитета – просторна инсталација*, реализован је кроз инсталацију коју чине више костимских целина приказаних кроз одевне елементе реализоване у различитим медијима. Ови издвојени сегменти показали су лични ауторски поглед на уметничко „превођење“ истражених извора, односно личног простора снова и сећања који моду и одевања користе као основни мотив. Један од циљева био је и да изложене радове уведе у одређену врсту „сценског“ амбијента и постави костимске елементе као драматуршке путоказе за разумевање садржаја.

Из ауторског погледа на тему костим је посматран као уметнички „простор“ обликован као слика или објекат, прилагођен осмишљеном концепту који костим доводи у позицију назнаке и пропитивања у односу на посматрача. Да ли је костим слика, пројектована илустрација или осликани круг, зависиће од спремности посматрача да препозна и усвоји костимографски скривени информацијски код.

С тога, на самом крају, можемо закључити да костим, као визуелни репрезент обликовања могућих идентитета, у свом природном односу са реалним или имагинарним „телом“, у различитим костимографским уметничким праксама, представља продукт како спољашњег, тако и унутрашњег слојевитог друштвеног искуства ствараоца и препознаје се као његов јединствен уметнички и симболички производ. Зато смо „позвани“ да се личним уметничким поступком усмеримо ка новим опажањима, побудимо радозналост, разиграност и иновативност и тиме допринесемо ширењу сопственог и општег креативног друштвеног потенцијала.

## 8 Литература

- Afrić, V. (1988). Simbolički interakcionizam. *Rev. za soc.*, XIX (1–2), pp. 1–13.
- Albrechtsen, N. (2014). *VINTAGE FASHION COMPLETE*. London: Thames&Hudson.
- Bakal, I. (2018). Teorijski i praktični aspekti kostimografije, Osnove disciplinarnog područja. y Ž. Paić, & K. Purgar (yp.), *Teorija i kultura mode- discipline- pristupi- interpretacije* (str. 181–200). Zagreb: Sveučilišta u Zagrebu, Tekstilno–tehnološki fakultet.
- Bal, M. & Brajson, N. (2001). Čitanje slike. *Prelom broj 1* (1), str. 160–192.
- Bart, R. (2015). *Elementi semiologije*. (прев. I. Čolović.) Beograd: Biblioteka XX vek.
- Barthes, R. (1990). *The Fashion Sistem*. University of California Press.
- Bernhart, R. K. & Steinmetz, S. (1988). *The Barnhart Dictionary of Etymology*. Bronx, N.Y.: H.W. Wilson Co.
- Debor, G. (2003). *Društvo spektakla*. (прев. A. Golijanin) Beograd: Porodična biblioteka #5.
- Erić, Z. (2021 ). *O identitetu: Društveni i umetnički kontekst*. Beograd: Orion Art.
- Galović, M. (2001). *Moda - Zastiranje i otkrivanje*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Gruić, A. (2018). Uvod u semiotiku mode-Osnovna teorijska polazišta. y Ž. Paić, & K. Purgar (yp.), *Teorija i kultura mode- discipline- pristupi- interpretacije*. Zagreb: Sveučilišta u Zagrebu, Tekstilno–tehnološki fakultet.
- Hed, E. & Džo, H. (2012). *Stajling za uspeh*. Beograd: Mono i Manjana.
- Herman, E. E. (2017). *Vizuelna inteligencija*. (превод. G. Skrobonja,) Beograd: Laguna.
- Roach-Higgins, Mary Ellen, Eicher, Joanne B. (1995) Dress and identity. In Mary Ellen Roach-Higgins, Joanne B. Eicher & Kim K.P. Johnson. (Eds.), *Dress and identity* (pp.7-18). New York:Fairchild Publications.
- Jelinek, Ž. (1961). *Tajna dobro odjevene žene*. Zagreb: Novinarsko izdavačko preduzeće.

- Jenss, H. (2016). *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*. (H. Jenss, Ed.) London: Bloomsbury.
- Johnson, K. Lennon, S. J. & Rudd, N. (2014). Dress, body and self: Research in the social psychology of dress. *Fashion and Textiles* , 1.
- Kawamura, J. (2018). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies* (2 ed.). Bloomsbury Visual Arts .
- Loschek, I. (2009). *When Clothes Become Fashion: Design and Innovation Systems*., Berg Publishers.
- Mandić, T. (2003). *Komunikologija, Psihologija komunikacije* (4 ed.). Beograd: CLIO.
- Менковић, М. М. (2013). *САВРЕМЕНА ЖЕНА- Однос међу половима у Србију у XX веку у светлу антрополошких проучавања*. Београд: Докторска дисертација Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Mičel, V. D. (2016). *Šta slike žele? Život i ljubav slika*. (прев. А. Milosavljević) Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Paić, Ž., & Purgar, K. (ур.) (2018). *Teorija i kultura mode, discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilišta u Zagrebu, Tekstilno–tehnoški fakultet.
- Petranović, M. (2010). Profesija kostimograf ili povjest profiliranja kostimografske struke. *Narodna umjetnost - Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* (2), str. 191–204.
- Savić, S. Mitro, V. Savić, S. & Čanak, M. (2008). *ŽIVOTNE PRIČE ŽENA: „A što ću ti ja jedna pričat...”*. Novi Sad: Futura publikacije, Zavod za ravnopravnost polova, Ženske studije i istraživanja.
- Studen-Petrović, M. (2010). Serbia: Urban Dress, 1945 to the Twenty-First Century. In Đ. Bartlett (Ed.), *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* (Vols. 9: East Europe, Russia, and the Caucasus, pp. 527-531). Oxford; New York: Berg.
- Šćepanović, d. V. (2010). *Medijski spektakl i destrukcija, estetika destrukcije i spektakularizacija stvarnosti: 11. septembar kao medijski fenomen*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Javno preduzeće Službeni glasnik.

Vasić, d. P. (1992). *Odelo i oružje* (3 ed.). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i CLIO.

Welters, Linda. & Lillethun, Abby. (2018). *Fashion History*. Bloomsbury Publishing.

Берберовић, М. (2022). *Сценски костим - Трагање*. Београд: РТС Издаваштво.

Васић, д. П. (1952). *Линије и облици- Уџбеник цртања за V и VI разред гимназије*. Београд: Знање предузеће за уџбенике Народне републике Србије.

#### Периодика:

*Укус*

*Svjet*

*Политика Базар*

Из историје моде- Модне лудости имају претке. (.7. јануар 1967). *Политика Базар*, бр. 51

Стари и нови бикини „костим“. (7. јануар 1967). *Политика Базар* бр 51.

#### Веб извори:

*Agnes Scherer “Savoir Vivre” at Heidelberger Kunstverein*. (14.7.2023). приступљено 31.8.2023. Mousse Magazine: <https://www.moussemagazine.it/magazine/agnes-scherer-heidelberger-kunstverein-2023/>

Alcega, d. J. (1580). *Book on Geometry, Practice, and Patterns*. Library of Congress. приступљено 22.8.2023. <https://openmlol.it/media/joan-de-alcega/book-on-geometry-practice-and-patterns/3014868>

*Artists/ Agnes Scherer.* (н.д.). приступљено 31.8.2023 Sans titre:

<https://sanstitre.gallery/artists/agnes-scherer>

*Artists/ Cindy Sherman.* (н.д.). приступљено 25.8.2023 Sprüth Magers:

<https://spruethmagers.com/artists/cindy-sherman/>

*Artists/ Hans-Peter-Feldmann.* (н.д.). приступљено 18.9.2023. Simon Lee:

<https://www.simonleegallery.com/artists/hans-peter-feldmann/>

Bernhart, R. K. & Steinmetz, S. (1988). *The Barnhart Dictionary of Etymology*. Bronx, N.Y.: H.W. Wilson Co.

Channel, F. (3.9.2018). *MAISON MARTIN MARGIELA Spring Summer 2011 Paris – Fashion Channel*. приступљено 15.9. 2023. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=sDQDKzqGAVc>

Cochrane, L. (13.8. 2018). *Sex, sin and sausages: the debauched brilliance of Leigh Bowery*. приступљено 29.8.2023. The Guardian:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/13/sex-sin-and-sausages-the-debauched-brilliance-of-leigh-bowery>

*Commercial Pattern Archive.* (н.д.). приступљено 22.8. 2023. <https://copa.apps.uri.edu/>

*Donna Huddleston.* (н.д.). приступљено 26.8.2023. Simon Lee Gallery:

<https://www.simonleegallery.com/artists/246-donna-huddleston/>

Fabiani, S. V. (1995). La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII. *Bulletin Hispanique* , 97, n°1 . приступљено 22.8. 2023.

[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1995\\_num\\_97\\_1\\_4863](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1995_num_97_1_4863)

Lageira, J. (2016). Cindy Sherman (Bordeaux - 1999) - Les Fiches Exposition d'Universalis. (Edition unavailable). Encyclopaedia Universalis. приступљено 24.8.2023.

<https://www.perlego.com/book/3570771/cindy-sherman-bordeaux-1999-les-fiches-exposition-duniversalis-pdf>.

Maciejowska, K. (9.2.2022). *How one club kid inspired a generation of artists and designers*. приступљено 29.8.2023. I- D Vice: [https://i-](https://i-d.vice.com/en/article/qjbw3v/leigh-bowery-legacy)

[d.vice.com/en/article/qjbw3v/leigh-bowery-legacy](https://i-d.vice.com/en/article/qjbw3v/leigh-bowery-legacy)



Maletin-Vojvodić, L. (н.д.). *Užasi bez naslova Sidni Šerman*. приступљено 24.8.2023.  
World Press: <https://ljljanamaletin.files.wordpress.com/2013/06/retrospektiva-cindy-sherman-1za-e-novine.pdf>

*Osnovni elementi filma*. (н.д.). приступљено 17.8. 2023. Univerzitet Juraja Dobrile u Puli:  
<http://projekti.unipu.hr/filmovi/osnovni%20elementi%20filma.pdf>

Pascu, I. (09.04.2014). *Cinematography By Maiko Takeda*. приступљено 13.09.2023.  
Inspirationist: <https://inspirationist.net/cinematography-by-maiko-takeda/>

*PLANOVI- Filmska enciklopedija*. (н.д.). приступљено 17.8. 2023. Leksikografski zavod  
Miroslav Krleža: <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4090>>

*Pulp Fashion: The Art of Isabelle de Borchgrave at the Legion of Honor*. (н.д.).  
приступљено 17.9.2023. Fine Arts Museums of San Francisco:  
<https://www.famsf.org/press-room/pulp-fashion-the-art-of-isabelle-de-borchgrave-at-the-legion-of-honor>

Vuletić, S. (10.3.2017). *Čedomir Čedomir*. приступљено 20.9.2023. 42 magazin:  
<https://42magazin.rs/vesti/cedomir-cedomir/>

*XTRAVAGANZA*. (19.10. 2012). приступљено 29.8.2023 Kunsthalle Wien:  
<https://kunsthallewien.at/en/exhibition/xtravaganza/>

## 9 Списак прилога

Легенде репродукција уз текст:

*Сл.1 Студен Маја, Порцелански модни кутак – лутка-скулптуре, комбинована техника, порцелан и сликани текстил*

*Сл.2 Студен Маја, Радионички рад – процес реализације појединачних делова обе керамичке лутка-скулптуре*

*Сл.3 Студен Маја, Порцелански модни кутак – керамички делови*

*Сл.4 Студен Маја, Мила у стезнику – комбинована техника порцелан и сликани текстил*

*Сл.5 Стари и нови бикини „костим“ – фотографија која илуструје чланак из Политике Базар, бр. 51. од 7. јануара 1967.*

*Сл.6 Студен Маја, Софија у „бикинију“ – комбинована техника порцелан и сликани текстил*

*Сл.7 Студен Маја, дизајн текстила из 1980-их, детаљ*

*Сл.8 Студен Маја, фотографије са самосталне изложбе Између игре и стварности, Мала Галерија УЛУПУДС-а, Београд, новембар 2018, аутор фотографија Светлана Јовановић*

*Сл.9 Студен Маја, Три изабрана прстена од полимерне глине од којих настаје дизајн текстила*

*Сл.10 Студен Маја, Дизајн текстила – три различита орнамента са варијацијама у боји за рад Уз модног излога*

*Сл.11 Студен Маја, Из модног излога – примена дизајна текстила на одевним елементима- дигитална слика*

*Сл.12 и 13 Студен Маја, Из модног излога – реализовани радови, дигитална штампана на форексу, 120x60, 85x65 и 120x65цм*

*Сл.14 Студен Маја, Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја, дигитална слика*

*Сл.15 Студен Маја, Триптих – У пун круг: Марија, Љубица и Маја, реализовани радови, дигитална штампа на форексу, димензије 310 x 90 цм*

*Сл.16 и 17 Студен Маја, радови са светлосним сноповима*

*Сл.18 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 1, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш и лепак*

*Сл.19 и 20 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 2 – манипулација светлом ради промене пропорције пројектованих силуета, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш*

*Сл.21 Студен Маја, Модне силуете – Композиција 3, пројекцијска слика на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш и лепак*

*Сл.22 Студен Маја, Асамбл – приказ костима у три позиције, органдин*

#### Списак фотографија радова уметничког пројекта:

Прилози од бр.1 – 2 *Студен Маја, рад Порцелански модни кутак – Мила у стезнику и Софија у „ бикинију“ – lutka- skulpture, kombinovana tehnika porcelan i slikani tekstil*

Прилози од бр.3 – 8 *Студен Маја, рад Из модног излога – примена дизајна текстила на одевним елементима- дигиталне слике*

Прилози од бр.9 – 11 *Студен Маја, рад (триптих) У пун круг: Марија, Љубица и Маја, дигиталне слике, пречник круга 90цм*

Прилози од бр.12 – 13 *Студен Маја, рад Модне силуете 1,2 и 3 , пројекцијске слике на зиду, рам 42 x 52 цм, силуете комбинована техника: картон, рендгенска фолија, туш и лепак*

Прилози од бр.14 – 16 *Студен Маја, рад Асамбл – приказ костима у три позиције, материјал органдин*

## **10 Фотографије радова**

*Порцелански одевни кутак: Мила у стезнику и Софија у „бикинију“*

*Из модног излога*

*Триптих: У пун круг – Марија, Љубица и Маја*

*Модне силуете 1, 2 и 3*

*Ансамбл*

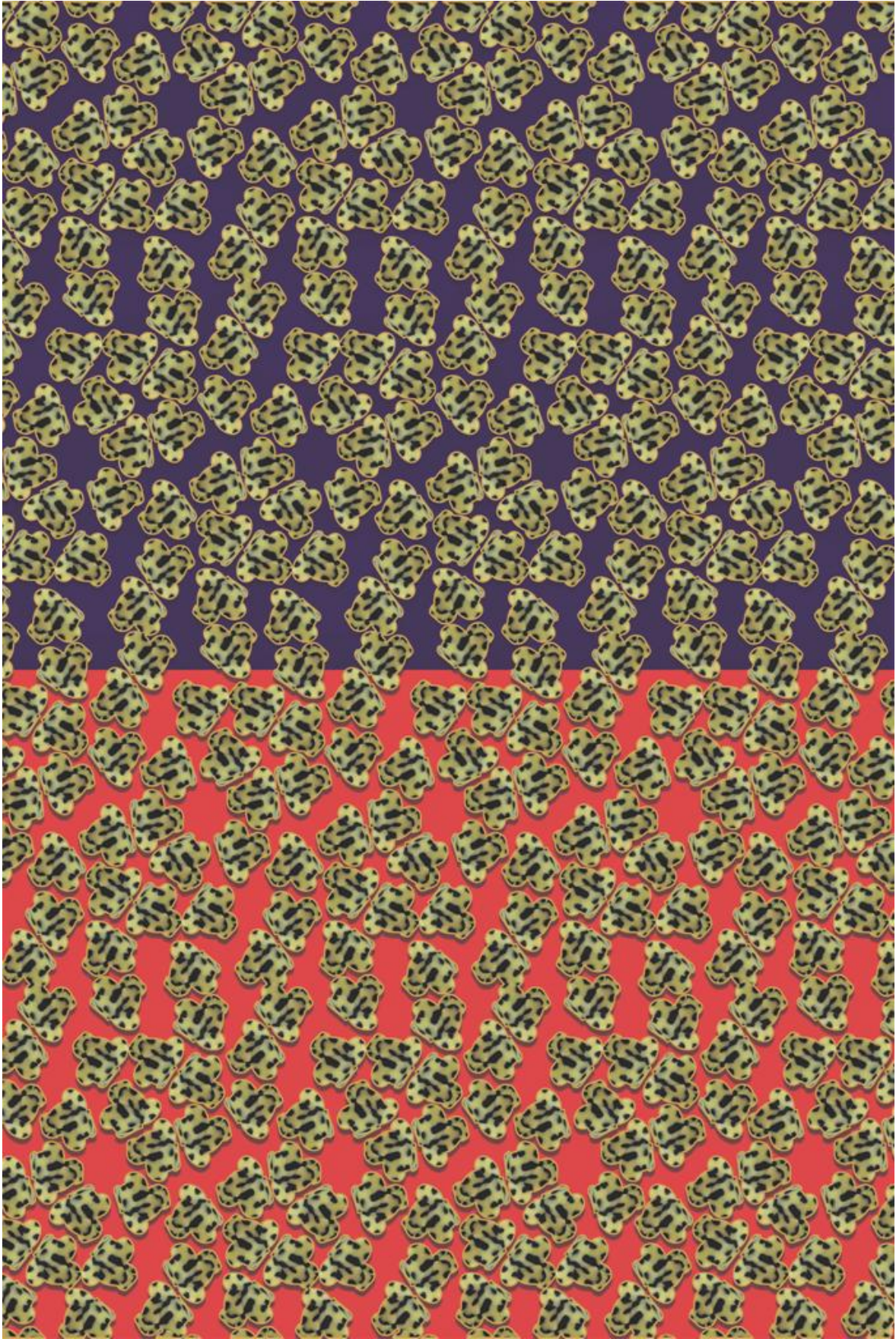


1

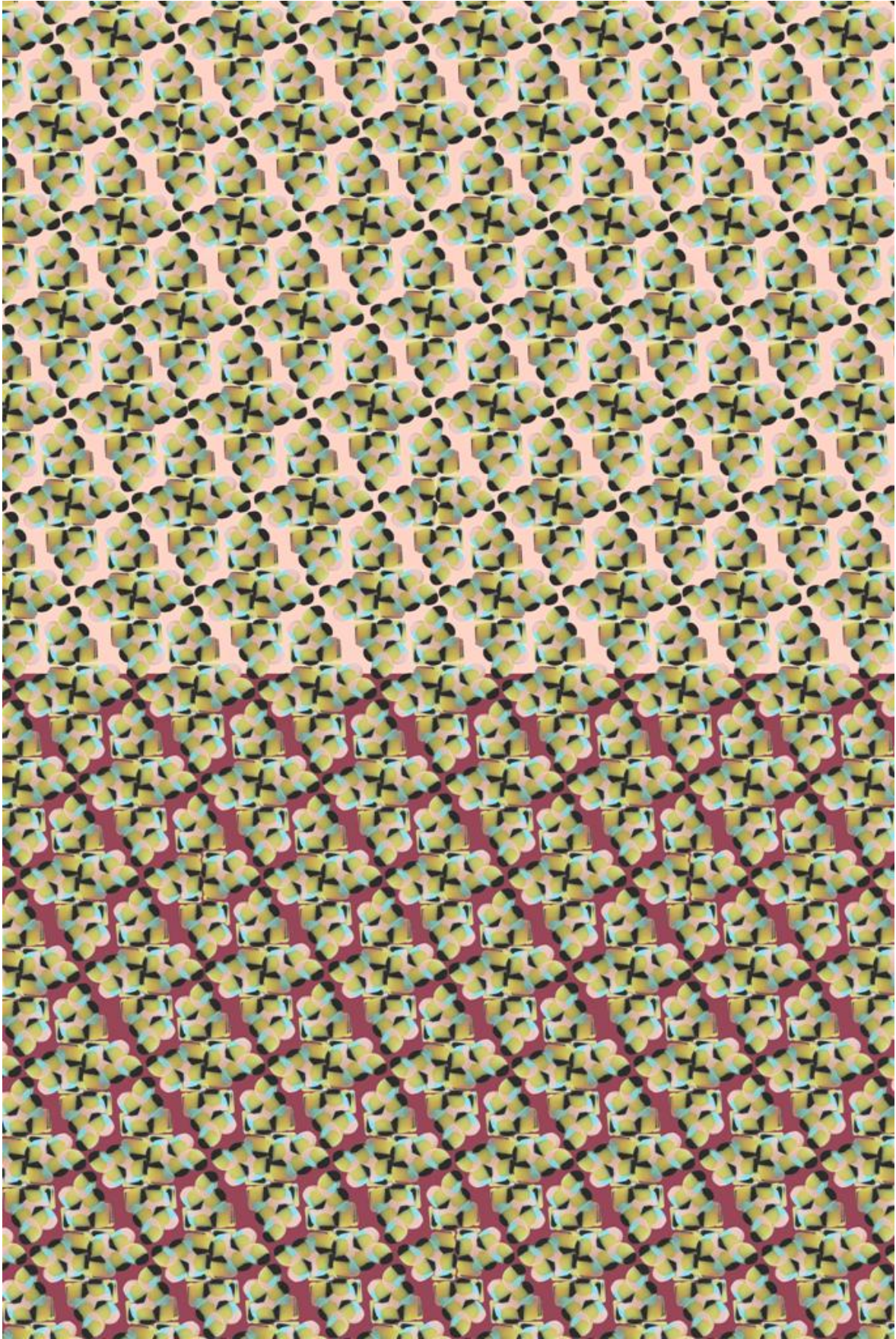


2







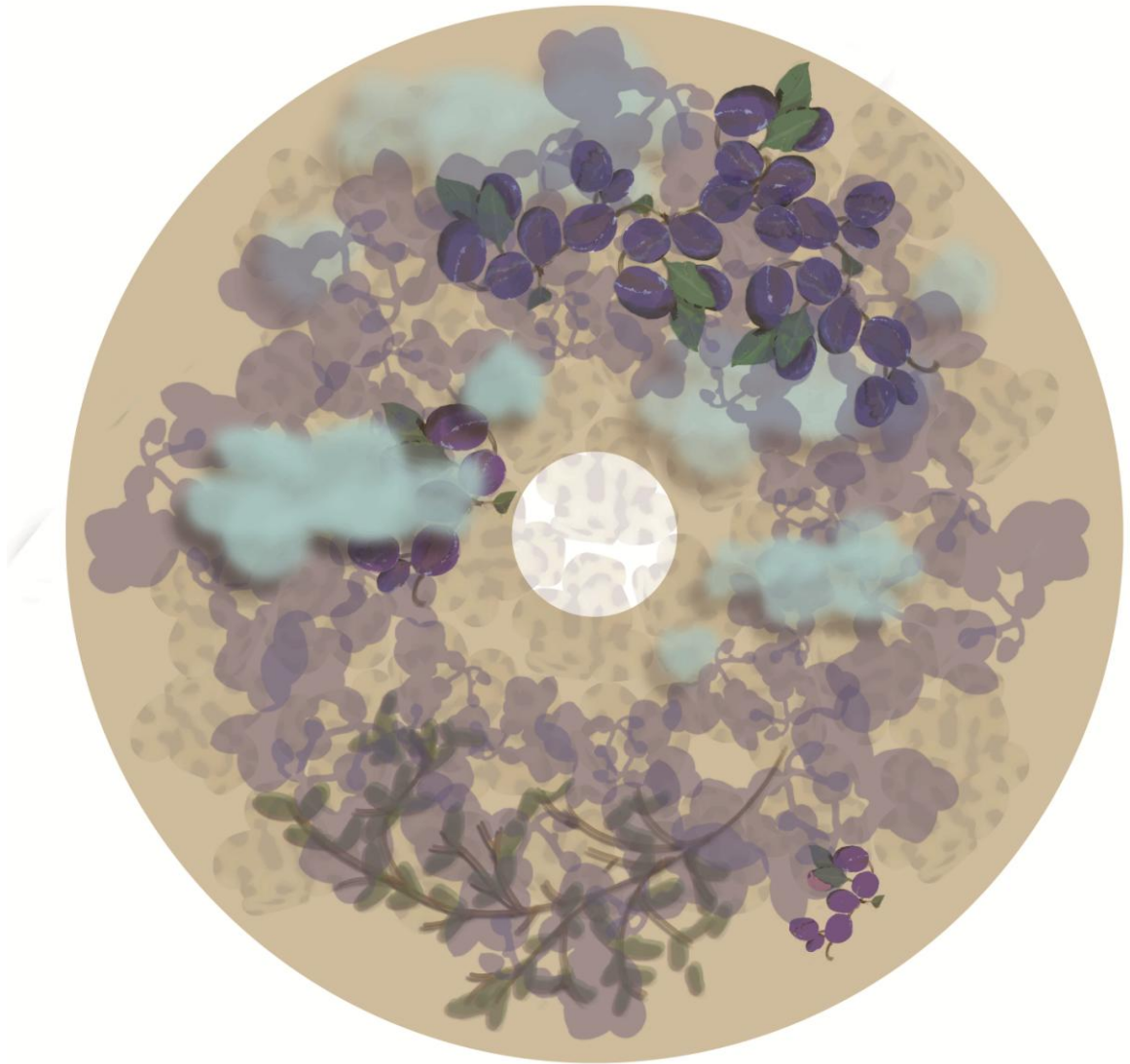




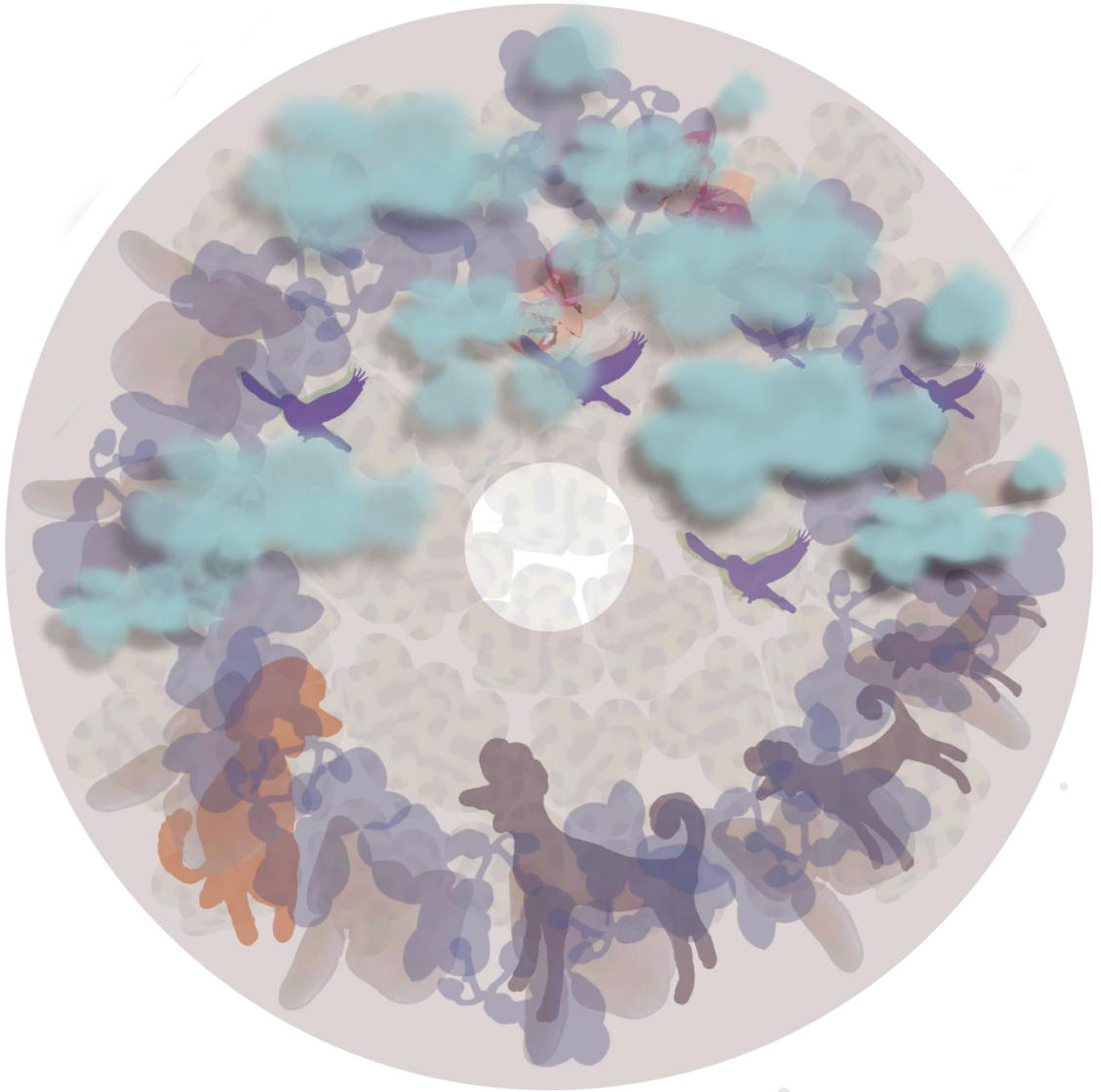
6

















13







## 11 Реч захвалности

Реализација докторског уметничког пројекта *Одевни огледи – улага костима у обликовању идентитета – просторна инсталација* не би била могућа без подршке драгих пријатеља, колега, сарадника и мојих најмилијих. Захваљујем се свима који су били уз мене и својом вером и стрпљењем подржали мој рад.

Посебну захвалност овим путем исказујем:

Миланки Берберовић, Богдану Петровићу, Мирославу Студену, Дарку Величковићу, Љубици Студен, Тихомиру Студену, Марији Казији, Гордани Абрамовић, Ивици Тодоровићу, Наташи Миловановић, Филипу Миловановићу, Владимиру Перићу, Лани Тиквешки, Тијани Сићевић, Јани Оршוליћ, Светозару Миркову, Зорици Лопичић, Алекси Студен, Мили Црнковић, Софији Студен, Маријани Туркал, Одсеку костим ФПУ, Одсеку керамика ФПУ, поред моје менторке и осталим члановима Комисије за одбрану др.ум. пројекта: Светлани Цвијановић ред.проф, др.ум. Нинослави Вићентић ванр.проф, др.ум. Златку Цветковићу ванр.проф, Светозару Рапајићу проф. емеритусу.

## 12 Биографија

Маја Студен (1972) завршила је дипломске студије костимографије 1996. године на Факултету примењених уметности, Универзитета уметности у Београду. Звање магистра сценског костима стекла је 2001. године на истом Факултету са темом *Стваралац костимограф и редитељска поставка*. Од 1997. запослена је на ФПУ на Одсеку костим, где је прошла сва звања од „обдареног лица“, асистента приправника, асистента, доцента и ванредног професора (2014 – ). Кроз различите пројекте сарађивала је са више институција културе у земљи и иностранству: (у Београду: Музеј примењене уметности, Етнографски музеј, Музеј Николе Тесле, Историјски музеј Србије; Народни музеј Панчево, Народни музеј Зрењанин, Градски музеј у Вршцу; као и са позориштима у Београду, Новом Саду, Суботици, Зрењанину, Нишу, Подгорици и др.). Била је члан Уређивачког одбора Зборника МПУ, где је више пута била ангажована и као рецезент. Члан је УЛУПУДС-а од 2001. године, а била је и члан Уметничког савета овог удружења. Од 2007–2009 била је део стручног тима у пројекту Berg Oxford Енциклопедија светске историје одевања и моде у одредници о Историји одевања и моде у Србији као аутор чланка *Градско одевање у Србији од 1945. до данас* која је изашла 2010. године (Studen-Petrović, 2010). 2015. године била је један од представника Србије на великој међународној изложби костимографије *Костим на прелазу векова 1990-2015* одржаној у Централном државном позоришном музеју Бахрушин у Москви. Од 2014. године је на докторским уметничким студијама из области примењене уметности и дизајна на ФПУ.

У професионалној пракси била је ангажована као аутор костимографије и сценографије за луткарске пројекте, за драмске и оперске представе, дечији ТВ серијал и рекламне спотове. Уз костимографски рад специјализовала се за конструкцију и реализацију историјских оглавља и детаља за више десетина различитих пројеката у земљи и иностранству, где се посебно издваја рад на реплици цилиндра Николе Тесле. Имала је две самосталне изложбе и учествовала у више групних изложби у земљи и иностранству. Као ментор и наставник на ФПУ реализовала је 18 студентских изложби и две радионице у јавним изложбеним просторима и музејима. Добитник је шест награда и признања за професионални и једне за педагошки рад.

## Изјава о ауторству

Потписани-а мр Маја Т. Студен

број индекса 44/2014

Изјављујем,

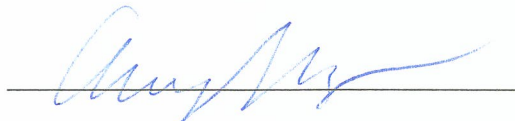
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

*ОДЕВНИ ОГЛЕДИ – улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација*

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 22.09.2023.



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора – **мр Маја Т. Студен**

Број индекса – **44/2014**

Докторски студијски програм – **Примењена уметност и дизајн**

Наслов докторске дисертације / **докторског уметничког пројекта**

***ОДЕВНИ ОГЛЕДИ – улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација***

Ментор – **професор емеритус Миланка Берберовић**

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) – **мр Маја Т. Студен**

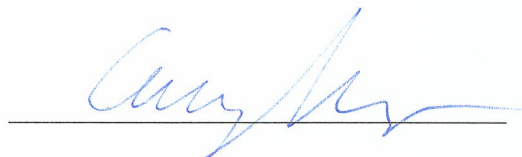
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 22.09.2023.





## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

*ОДЕВНИ ОГЛЕДИ – улога костима у обликовању идентитета – просторна инсталација*

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 22.9.2023.

Потпис докторанда



