



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА



**ОДЕЋА КАО СРЕДСТВО ПОВЕЗИВАЊА И
ОДВАЈАЊА ОД СПОЉНОГ СВЕТА:
УМЕТНИЧКО ДЕЛО СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор:

Проф. др ум. Татјана Дедић Динуловић

Кандидат:

Даринка Михајловић

DN 05/15

Нови Сад, 2022. године

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Даринка Михајловић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	др ум.Татјана Дедић Диниловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду:
Наслов рада:	<i>Одећа као средство повезивања и одвајања од спољног света: уметничко дело сценског дизајна</i>
Језик публикације (писмо):	Српски (ћирилица)
Физички опи срада:	Унети број: Страница: 111 Поглавља: 10 Референци: 79 Табела: 1 Слика: 68 Графикона: 0 Прилога: 0
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа уметничка област:	Сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	Одевање, идентитет, одећа, сценски дизајн
Резиме на језику рада:	Докторски уметнички пројекат <i>Одећа као средство повезивања и одвајања од спољног света: уметничко дело сценског дизајна</i> , на примеру дела <i>Себе собом раздвајам од света</i> , бави се истраживањем феномена одеће као средства креирања личне идентитетске слике, али и као средства повезивања и одвајања појединца од спољног света. Кожа представља заштитни омотач тела и прву линију заштите човека од света који га окружује. Кроз разна сензорна искуства, преко коже се остварује повезивање са спољашњим светом. Одећа као једна неорганска творевина представља другу врсту заштите, али и начин повезивања са околином. Рад је заснован на личном доживљају, тј. важности одевања у процесу остваривања свакодневне интеракције са спољним светом и уској

¹Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:

5бАУ – Изјава о ауторству;

5вАУ – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије и о личним подацима;

5гАУ – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штампаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

	повезаности са заштитом од директног додира. Анализа феномена одевања врши се кроз социолошке, психолошке, културолошке и естетске аспекте. Сва остварена истраживања воде ка уметничком раду из области сценског дизајна <i>Себе собом раздвајам од света</i> који отвара простор за анализу феномена на личном нивоу.
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	30. јун 2022
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: др ум. Миа Давид, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: Зора Поповић, редовни професор, Факултет примењених уметности, Универзитет у Београду Члан: др Марина Миливојевић Мађарев, ванредни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду Члан/Ментор: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Напомена:	

UNIVERSITY OF NOVI SAD

FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral art project
Author:	Darinka Mihajlović
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Tatjana Dadić Dinulović, Phd in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Thesis title:	<i>Clothing as means of connecting and disconnecting with the outside world: scene design artwork</i>
Language of text (script):	Serbian language (cyrilic)
Physical description:	Number of: Pages: 111 Chapters: 10 References: 79 Tables: 1 Illustrations: 68 Graphs: 0 Appendices: 0
Artistic field:	Scene design
Artistic subfield:	Scene design
Subject, Key words:	Clothing, identity, the cloths, scene design
Abstract in English language:	PhD art project <i>Clothing as means of connecting and disconnecting with the outside world: scene design artwork</i> , shown as an example of scene design artwork “Myself separates my self from the world” deals with the research of the phenomenon of clothing as means of creating a personal identity image, and as means of connecting and separating oneself from the exterior world. Skin represents body’s protective coat and the first protective boundary between a person and their surroundings. Through various sensory experiences, through skin, a connection with the outside is established. Clothing, as an inorganic creation represents the second layer of protection, as well as a means of connecting with the environment. The project is based on personal experience of the importance of clothing in the process of achieving everyday

² The author of doctoral art project has signed the following Statements:

56AY – Statement on the authority,

5BAY – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5rAY – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

	<p>interaction with the exterior world, and narrowly related with protection from direct contact. Analysis of the clothing phenomenon is executed through sociological, psychological, cultural, and aesthetic aspects. All the utilised research leads towards an art project which opens up the space for an analysis of this phenomenon on a personal level.</p>
Accepted on Scientific Board on:	30 June 2022
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	<p>President: Mia David, PhD in Arts, Associate Profesor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad</p> <p>Member: Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad</p> <p>Member: Zora Popović, Full Professor, faculty of Applied Arts, University of Arts in Beograde</p> <p>Member: Marina Milivojević Madarev, Associate Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad</p> <p>Member/Mentor: Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad</p>
Note:	

Садржај

1. Увод	2
2. Истраживачко-методолошки оквир	4
3. Теоријско истраживање	5
3.1 Увод	5
3.2 Чин одевања.....	7
3.3 Функција одеће	9
3.2.1 Значење одевног предмета.....	13
3.2.2 Одевање и идентитет.....	18
3.2.3 Перформативне особине моде и одевања.....	24
3.4 Функција коже	28
3.5 Закључак теоријског истраживања	30
4. Критичка анализа референтних уметничких радова	33
4.1 <i>Сиви вртови</i> (Grey Gardens), филм Алберта и Давида Мајсела	33
4.2 Радови Франческе Вудман	36
4.3 <i>Вести од куће</i> (The news from the home), Шантал Акерман.....	39
4.4 <i>Cut piece</i> Јоко Оно.....	42
4.5 Радови Софи Јунг - <i>Дубоки сан</i> (The Bigger Sleep), <i>Вечерња опера за пет паса</i> (A late night opera for five dogs)	45
5. Уметничко истраживање	48
5.1 Визуелно истраживање	48
5.1.1 Визуелно истраживање кроз фото-документацију тела.....	49
5.1.2 Визуелно истраживање кроз цртеж	52
5.2 Истраживање текстом	59
5.3 Видео истраживање.....	61
5.4 Сензорно истраживање	62
5.5 Просторно истраживање - анализа простора у видео раду и перформансу	68
5.6 Концепт рада и драматургија догађаја.....	74
5.6.1 Видео-рад.....	74
5.6.2 Перформанс.....	87
5.6.3 Драматургија догађаја.....	87
6. Уметничко дело сценског дизајна <i>Себе собом раздвајам од света</i>	89
7. Перцепција и рецепција публике	99

8. Закључак	101
9. Списак литературе и извора	102
10. Биографија кандидаткиње	111

*Било ми је десет година и више нисам скидала јакну....
Моја сестра је једина која схвата зашто више не скидам јакну. И једина је која покушава смислити решења. Тиме испуњавамо наше вечери. Понекад се бојим тренутка у којем једно од њених решења функционише, да ћу онда својој сестри одузети нешто, јер тако док имамо жеља сигурни смо од смрти која лебди над имањем. Притом моја црвена јакна постаје све блеђа сваког дана исто као и Маттхиесова слика.*

*„Нелагода вечери“
Мариеке Луцас Ријневелд*

1. Увод

Кожа представља највећи људски орган који је уједно и средство заштите и разграничења од спољашњег света. У ендодермалном слоју коже налази се велики број рецептора који примају надражаје из спољашњег света. Топлота, хладноћа и бол изазивају различиту реакцију рецептора који шаљу информацију у кору великог мозга, где се ствара доживљај. Поред заштитне функције кожа представља и сложени комуникацијски систем зато што спољашњем свету даје информације о нашем географском пореклу, старости, болестима и другим различитим особинама.

Одећа представља комплексан систем удруживања различитих одевних форми које настају коришћењем влакана која, кроз различите поступке спајања (ткање, плетење, вез), затим и кроз кројено уобличавање, стварају један одевни предмет.

Одевни предмет представља врсту егзоскелета и додатног заштитног слоја изнад коже.

Егзоскелет у својој енциклопедијској дефиницији представља спољашњи заштитни слој који је карактеристичан за зглавкарце. Егзоскелет се јавља на површини и има улогу и заштите и потпоре. Одликују га различите боје, текстуре и форме у зависности од врсте животиње чије тело покрива.³

Ако бисмо сагледали заједничке особине које имају одећа и кожа, можемо пронаћи читав низ сличних, с тим што одећа има и још једну додатну особину, а то је манифестација наших емоционалних стања.

Као илустрацију ове последње тврдње искористила сам одломак из књиге „Нелагода вечери“, холандске ауторке Марике Лукас Рејнефелд (Marieke Lucas Rijneveld).⁴ Радња романа прати породицу чији се чланови, након трагедије, свако у својој тузи, постепено удаљавају, а главна нараторка од дана породичне трагедије користи црвену јакну као неку врсту сопстваног штита од спољашњег света. Јакна постаје објекат сигурности, али и објекат повезаности са временом пре трагедије.

Овај пример сам узела зато што проналазим сличност са темом којом се бавим у докторском уметничком пројекту.

Чин одевања у мом приватном животу и професионалном раду заузима важно место; и већински део моје активности јесте базиран на томе како визуално презентујем себе.

Функцију одевања на личном плану, тако, делим на три основне врсте:

Заштитна – не, нужно, само заштитна функција одеће која је уско повезана са географско-климатским условљеностима, већ сложенија, сепарациона заштитна функција од спољашњег света. Та функција настаје кроз поигравање са различитим могућностима сопственог изгледа у који је укључена боја косе, изглед тела, употреба боје или форми.

Помоћна функција (тежња ка психолошкој уравнотежености у одређеним стањима) – манифестије се кроз употребу различитих елемената који су већ наведени (боја косе,

³ RIJNEVELD, M. L (2020) *Нелагода вечери*, Бууbook, Сарајево

⁴ Марике Лукас Рејнефелд (хол. - Marieke Lucas Rijneveld, април 1991) је холандски писац и добитник Интернационалне Букер награде (The International Booker Prize) 2020. године за књигу *Нелагода вечери*.

шминка, форме, боје, итд), али у циљу превазилажења различитих ситуација које се рефлектују на емоционалном плану.

Трансформативна функција – односно, могућност да појединац за кратко време постане неко други. Та трансформација се врши кроз поступак маскирања у коме се примењују сви претходно наведени елементи.

Различити аутори, као што су Ролан Барт (Roland Bart, *Systeme de la mod*, aux Edition du Seuil, Paris, 1967) или Тхорстеин Веблен (Thorstein Veblen, *Теорија докочићарске класе*, Mediteran publishing 2008.) који се баве темом одевања и моде, наводе и другачију поделу функције моде, али три наведене, за мене, представљају најважније у контексту овог рада.

Ако сада тему одевања поново вратим на лични ниво, долазим до закључка да је тај поступак имао вишеструко дејство на формирање мене као личности - од избора професије до начина третирања сопственог тела. Компарација одеће са егзоскелетом и коже ми је важна за анализу јер ћу се кроз рад бавити проблематизовањем повезаности једног са другим на тактилном и психолошком нивоу.

Нелагода од додира је нешто што је одувек присутно у мом односу према свету. Јасни узроци те нелагоде нису утврђени, али сам кроз низ разговора са психотерапеуткињом закључила да се та нелагода манифестује кроз употребу текстилних материјала као посредника између мене и спољашњег света - у том случају, интеракција се може десити, али не на директан начин. Избор моје професије, сценске костимографкиње, такође је уско повезан кроз остваривање интеракције преко гардеробе. Још један важан заједнички чинилац, који повезује мене лично и одећу, је потреба да се бавим употребом одевних форми у циљу креирања различитих идентитета. Разлози и процеси креирања различитих слика себе, као и поступак сепарације, али и конекције себе саме од, тј. са спољашњим светом – представљају основне теме којима се бавим у овом раду.

Методолошки процес уметничког истраживања ових тема остварила сам поступаком директног истраживања сопствене реакције у конкретним ситуацијама, тј. испитивањем када и како креирам различите слике себе, као и могућности изложености додиру кроз одбацивање већинског дела заштитиних слојева одеће.

2. Истраживачко-методолошки оквир

Докторски уметнички пројекат *Одећа као средство повезивање и одвајања од спољног света*: уметничко дело сценског дизајна чини истраживачки и креативни део. Сегмент рада посвећен истраживању спроведен је на два плана: теоријском и уметничком.

У теоријском делу истраживања примењена је метода анализе, тј. рашчлањивања сложене појаве одевања у географском, друштвеном, психолошком и естетичком контексту. У том смислу, посебно су анализирани кључни појмови и доведени у везу са чином одевања, а у контексту теме креирања личног идентитета.

У критичкој анализи референтних уметничких дела примењена је метода анализе и метода студије случаја.

Уметнички стваралачки процес подразумевао је истраживање средстава у различитим медијима, посебно у медију видеа и перформанса. Такође, у овом делу истраживања коришћена је метода примарног истраживања у форми директног односа тела, околине и додира, као и анализе досадашњег сопственог уметничког рада на тему односа тела (коже), одеће, простора и додира.

Креативни део рада је дело сценског дизајна које носи наслов *Себе собом раздвајам од света*, а осмишљен је као сложена извођачка инсталација која је изведена јавно.

3. Теоријско истраживање

3.1 Увод

Први тренутак ступања на свет дешава се у потпуној нагости. Следећи тренутак представља први контакт са додирима људи око нас и комадом тканине у које дете бива огрнуто. У тим првим тренуцима успоставља се контакт са светом кроз додир и кроз тканину, и први пут тело бива изложено погледу, тј. започиње нека врста процењивања ко смо ми, у том тренутку, нови на овоме свету. Изградња наше слике даље се наставља кроз мноштво различитих утицаја - од поднебљу у коме живимо, културе којој припадамо, жеље и могућности наших родитеља, па затим наше сопствене жеље у односу на то како себе желимо да приклемо свету.

Спољни свет је место непрестаних сензација и изазова од чијих директних утицаја нас је у првом тренутку штитила кожа. У тренутку када је комад текстилног материјала дотакао кожу, тај спољашњи одбрамбени штит бива појачан.

Интервенције на самој кожи у циљу промене слике нас самих могу се десити на неколико артифицијалних начина (нпр. тетоважа, пирсинг или промена пигмента). Природан начин кроз процес старења је спорији, али свакодневан. Директне промене у том процесу не можемо видети на свакодневном нивоу, нити брзо, али их најбоље примећују људи са којима се не срећемо често. Истовремено, промене које доноси употреба текстилних материјала, боја и различитих форми је брза, одмах видљива и веома моћна, јер употреба ових елемената може изменити изглед тела, сакрити делове које не желимо изложити, променити перцепцију нашег пола, и слично.

Одевање и мода одувек су представљали значајан део мог живота, пре свега јер сам од раног детињства приметила да одећу могу да користим као помоћно средство које ми омогућава да се боље осећем у одређеним ситуацијама или да се сакријем што више, у зависности од тога какав је дан у питању. Одрастање у породичној кући у којој је моја породица била трећа генерација која је у њој живела, помогло ми је да схватим да су жене одувек придавале велики значај одевању. Пуни ормани прабакине, бакине и мамине одеће, заједно са свим модним часописима и фотографијама, давали су ми могућност да свакога дана креирам нове ликове, облачећи на себе евидентно огромне одевне комаде.

Тако сам од раног детињства схватила да желим да одевање постане део мог професионалног рада, па сам целокупно школовање усмерила на тај начин. Сви они ликови које сам свакодневно „вадила” из ормара, приказани телом девојчице, постали су прави ликови на позорници кроз костиме које радим.

Професија сценске костимографкиње, тако, захтева непрестану анализу и повезивање тела, форме и материјала, а у односу на околност у којој се неко (лик-карактер) налази. У непрестаној интеракцији између мене и глумаца увек стоји костим израђен од различитих материјала, тако да контакт никада није директан већ се остварује посредно.

У мом свакодневном животу изван професије, интеракцију остварујем на исти начин - кроз одевни предмет креирам слику себе, а тело остаје већим делом изоловано од директног додира околине.

Зато кроз рад у области сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света* испитујем функцију одевања на личном нивоу, тј. колико и на који начин ми одевање помаже у процесу повезивања и одвајања у односу на спољни свет.

3.2 Чин одевања

У раду ће често бити коришћени термини *одевање* и *мода*. Иако су ова два појма у корелацији, важно је направити дистинкцију шта који од њих значи.

Ако бисмо говорили о временском одређењу ових појмова, јасно је да је *одевање* старији појам јер долази из функционалног задовољења људских потреба које су биле присутне још у првим примитивним друштвима. Али, и *мода*, као и *одевање*, неодвојиви су од људског тела на коме се у потпуности манифестују, са којим ступају у интеракцију и на више начина га трансформишу процес .

Теоретичар Жорж Симел (George Simel)⁵ у делу „Филозофија моде” из 1905. године поставио је први разлику између одевања и моде, говорећи да је мода широк социјални феномен који се истиче у свим пољима друштвеног живота. Симел први увиђа везу између моде и идентитета тврдећи да је мода одлучујућа у креирању себства.⁶ Зато је у овом раду акценат пре свега на појму одевања, као индивидуалном чину и као личном чину појединца, тј. мене, а у односу на целокупан процес.

Одевање је, дакле, појам неодвојив од појма функционалности који иде из основне људске потребе да се тело заштити од утицаја спољашње средине. На почетку, човек се огртао различитим деловима коже, крзна или биљака, а са развојем моторике и могућности да се направе различите алатке, сама форма одеће се усложњава. Међутим, та прва логика облачења је у великој мери била магијска јер је заогртањем животињске коже човек, на известан начин, преузимао део снаге те животиње. Одело је, међутим, одавно престало да буде само функционално, омогућавајући човеку прилагођавање различитим условима живота, већ је постало манифестација тежњи, жеље, размишљања о статусу или бољем презентовању себе у спољном свету...

У антрополошкој теорији Бронислава Малиновског (Bronislaw Kasper Malinowski)⁷ функционализам се истиче као пракса функционисања људских бића, вођена тежњом задовољења основних људских потреба, које изазивају одговарајуће културне одговоре. Код Малиновског се ношење одеће објашњава као потреба за телесним уживањем које, као такво, подразумева стварање разноврсних облика заклона, међу које се убраја и телесни заклон, односно заштита тела путем одеће. Са развојем моторике и адекватног оруђа за рад и производњу, створена је и могућност добијања различитих материјала који су продукт памука, лана или других материјала природног порекла. Антрополози тврде да се ношење одеће појављује у средњем палеолиту (200000-300000 године п.н.е) када се уводи оруђе направљено од костију. Тако, на примеру египатске цивилизације, видимо како је одевање превазишло своју функционалну улогу па, већ тада, јасно одређује положај људи на друштвеној лествици. Материјали који су коришћени били су обрађивани техникама ткања, упредања и бојења. Магијски означитељи који су коришћени од стране владара или свештеника такође говоре о усложњавању система одевања.⁸ У том смислу, јасно је да коришћење свих додатака које сусрећемо током историје у оквиру једног система одевања, врши поступак ре-моделирања тела који је

⁵ Жорж Зимел (George Simmel), један је од првих немачких социолога, филозофа и критичара. Значајан је аналитичар друшва који је у великој мери утицао на развој ране америчке социолошке традиције.

⁶ SIMEL, G (1905) *Philosophie der Mode*, Pan-Verlang, Berlin

⁷ Бронислав Малиновски (пољ. Bronislaw Kasper Malinowski) био је пољски антрополог и утемељивач антропологије. Сматра се једним од најзначајнијих антрополога 20. века.

⁸ ВАСИЋ, П. (1974), *Одело и оружје*, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 26-27

неодвојив од процеса трансформације моде кроз сезоне. Одећу, такође, можемо посматрати и као врсту продужетка физиса, одакле долази закључак о нераскидивој повезаности тела и одеће који, смештени у одређени друштвени контекст, заједно функционишу или се мењају.

Како наводи ауторка Марина Коцарева Ранисављевић⁹ у књизи „Мода и одевање”, у савременим студијама културе мода одевања најчешће се посматра са два становишта. Први подразумева дискурс економије и политике система, институција производње, размене, употребе и потрошње одеће. Други реферира на моду са становишта различитих облика и употребних пракси, а то значи интернационалне структуралне идентификације субјекта употребе одеће у класном, родном етичком, расном професионалном или генерацијском смислу. Тако је појам који се најчешће везује за моду јесте појам променљивости, и то као њена главна карактеристика. Мода од 19. века, са појавом првих дизајнера, функционише у систему индустрије моде. Модни дизајнери преко модних кућа намећу одређене стилове који су препознатљиви на основу естетског модела жене или мушкарца који се пласира. Тако, на пример, одећу модне куће Живанши (Givenchy)¹⁰ одликују уски кројеви наглашених рамена, који кокетирају са глам панком (Glam Punk), док, са друге стране, модна кућа Гучи (Gucci)¹¹ нуди од 2017. године еклектичан изглед модела усмерен ка младим људима који сабира одевне предмете различите по колориту и форми. Виргил Абло (Virgil Abloh) који, представљајући модну кућу Off White, својим моделима доноси причу о животу на улици, о култури улице коју сједињује са финим материјалима који су у потпуном контрасту.

Кроз ова три примера можемо доћи до закључка да дизајнер нуди одређени начин употребе одевног предмета који се појављује у његовим колекцијама, али простор индивидуалног одевања остаје слободан за начин коришћења, односно, ношења истог.

⁹ РАНИСАВЉЕВИЋ, М. К, (2010) *Мода и одевање*, Службени гласник, Београд

¹⁰ Живанши (Givenchy) је луксузна модна кућа основана 1952. у Паризу. која има и линију козметике, парфема и високе моде. У саставу је конгломерата ЛВМХ.

¹¹ Гучи (Gucci) је италијански модни бренд основан у Фиренци 1921. Данас је у власништву Керинг групе. Алесандро Микеле је на позицији креативног директора ове модне куће од 2015. Својим доласком потпуно је променио естетику бренда окрећући се млађој публици, и користећи уметничке референце и еклектични стил у свом раду.

3.3 Функција одеће

Јасно је да је одевање, веома брзо, превазишло своју основну, заштитну, функцију и постало простор испуњења људских жеља кроз различите начине естетизовања материјала. Колико је одевање важан аспект људског живота показује и податак да је Карло Велики у Француској размишљао о покретању министарства за одевање. Мода је највеће своје прекретнице правила у временима преврата, па је тако, на пример, Француска револуција донела појаву дугих панталона, док су два српска устанка из употребе избацила турске папуче, чалме и чизме, омогућавајући све веће усмерење ка европском начину одевања.

Процес добијања одевног предмета се састоји од два велика захвата - кројења и шивења.

У основи кројења је људско тело као тродимензионални објекат са својим задатим мерама, удубљењима и испупчењима. Како би се текстилни материјал из правоугаоне плошне површине артикулисао у јасан предмет, потребно је аналитички приступити телу. У односу на ту анализу моделар који израђује крој знаће на колико делова да подели одевни предмет, који сегменти ће бити израђени из једног равног парчета материјала, а који ће захтевати склапање више ситних делова. У основи доброг кроја је, дакле, добар осећај за тродимензионалност, као и добро познавање анатомије тела. Јасно је да свако време има своје идеале лепоте и да у односу на то различити делови тела бивају наглашени. Свако наглашавање одређеног дела људске фигуре врши се сечењем кроја на одређеним местима. Тако је, на пример, у Ренесанси негован висок струк као доминантна силуета. Овакав изглед поситизан је сечењем форме одмах испод груди, а не на средини тела која би одговарала стварној позицији струка. Затим, едвардијанско време истиче узак струк и нага рамена, тридесете године 20. века издужену женску силуету, педесете доноси изглед фигуре попут пешчаног сата, а осамдесете године широка рамена. Крој је у уској вези са избором материјала па, тако, свилени или ацетатни материјали не могу да прате задату чврстину и оштре ивице осмишљене кројем јер не поседују довољну чврстину у себи, док густо ткани материјли, вуна и кепер, могу подржати ове захтеве. Тако високо функционална гардероба настаје као добар однос материјала и кроја. Избор кроја може да говори и о психолошком стању особе која је носи - да ли тежи потпуном затварању или, на пример, екстремном привлачењу пажње ексцентричном гардеробом. Када говоримо о кроју важно је споменути значај односа између наручиоца и шивача. Све до краја 19. века пракса је била израда по мери где су имена наручиоца била исписана унутар одевног предмета. Тај процес израде је био изразито интиман зато што је захтевао од кројача перфектно познавање тела - што је пружало могућност оптичких корекција недостатака. Стандардизација мера доводи у великој мери до раскидања овог односа и битно ће утицати на форму која је из функционалних разлога израде постала поједностављена.

Поступак израде одевног предмета започиње узимањем мера које дају информације о висини, обиму и размаку између појединих делова тела. Након тога, кројач преноси на материјал унапред пројектован крој на папиру који модификује према узетим мерама, а затим изрезује, тј. искраја делове из којих је одевни предмет сачињен. Након тога шивач спаја искројене делове остављајући вишак материјала на шавовима ради могућности корекције. На кројачкој проби кројач, по потреби, довршава додатне корекције у односу на тело особе за коју шије и након тога улази у завршну фазу финалне обраде одевног предмета. Шивење је поступак при ком се врши причвршћивање или састављање материјала помоћу убода иглом и концем. Шивење као вештина настаје током

палеолита. Пре проналаска шиваће машине у 19. веку, шивење је обављано ручно. Фино ручно шивење је присутно и данас и карактеристично је за високу моду. Пре него што је култивисано памучно текстилно влакно за израду конца, коришћене су тетиве животиња. Током средњег века богати Еропљани су могли да приуште личне кројаче који су се бавили израдом одеће. Како је сам процес набавке материјала и производње предмета био тежак, доста рачуна је вођено о одржавању постојећих.¹²

Мушко одело је један од главних одевних предмета у мушкој гардероби. Реч је о сложеној целини која може бити троделна (сако, прслук и панталоне) или дводелна (сако и панталоне). Иако мушко одело привидно делује непроменљиво у односу на динамику промена женске моде, видећемо како у оквиру његовог система функционише поигравање одређеним мерама унутар кроја. Током двадесетих година двадесетог века била су карактеристична мушка одела широких ногавица, док уласком у двехиљадите мења се естетика мушког тела и ногавице се пропорционално смањују. Исто се дешава и са висином струка и ширином рамена која су подложна варијацијама.

Поред тога што крој може бити задат друштвеним кодексима, економски чиниоци једног времена у великој мери утичу на његов изглед. Прелазак у четрдесете године двадесетог века које је обележио почетак Другог светског рата условиле су смањену производњу текстилних материјала, као и преусмеравање материјала за војну употребу. С тим у вези на мушким оделима се смањује ширина ревера, избацију манжетне, мења се дужина женских сукања као и количина материјала која је потребна за њихову израду. Тек током педесетих година ће се вратити преко Диорових креација А форма која је изискивала знатно већу количину материјала у односу на ону која је била употребљивана у послератним годинама.¹³

Начин израда униформе има различите означитељске функције. Основна је да покаже припадност некој организацији или фирми, поред ове униформа доприноси хомогенизовању људи који служе одређеној функцији (војска, полиција, продавци који се униформом издвајају од муштефија). Квалитет израде униформе успоставља невербалну комуникацију дајући или одузимајући одређеном лицу ауторитет кроз афирмисање или поништавање изгледа тела.

Неретко је крој војних униформи, на пример, имао за циљ да пошаље поруку о снази државе коју та војска репрезентује. Немачка војска током другог светског рата остала је запамћена и као најбоље обучена у историји војних униформа. Карл Дибич¹⁴ (Hans Karl Von Diebitch)¹⁵ који је креирао ове униформе, претходно је проучавао униформе различитих војски у односу на крој, али и према коришћеној хералдици, тако да је крајњи продукт његовог рада настао еклектичким одабиром. Графички дизајнер Валтер Хек (Walter Heck) је такође учествовао у осмишљавању ових униформи. Касније, униформе су израђене у радионицама Хуга Боса¹⁶ (Hugo Boss) и рађене су према тачним мерама војника. Управо висок квалитет израде је имао велики утицај на крајњи утисак који су војници остављали.

¹² ВАСИЋ, П. (1974), *Одело и оружје*, Универзитет уметности у Београду, Београд

¹³ BORELLI-PERSSON, L. (2016), "History of Dior skirt", Септембарско издање *BoGa (Vogue)*, Conde Nast

¹⁴ WOODS, N.(2019), *History Honours, Dressing the Reich*

¹⁵ Карл Дибич (Hans Karl Von Diebitch) био је Немачки официр и уметник који је одговоран за креирање познате војне СС униформе.

¹⁶ WOODS, N.(2019), *History Honours, Dressing the Reich*

Ако говоримо о друштвено-политичкој функцији одређених одевних форми, за то су најбољи примери апсолутистичка друштва унутар тоталитаристичких власти. Као нама најближи пример за то могу послужити комунистичка друштва која често инсистирају или пласирају одевање униформног кода како би утицали на свест својих грађана. Данас нам је пример таквог система одевања Северна Кореја, а након Другог светског рата у новоформираном комунистичком систему Југославије било је присутно ограничење гардеробе која говори о раскоши и забави. Одећа је била ограничена понудом у кроју, али и колориту у коме су обилувале тамне и сиве боје. Након раскида са Совјетским савезом, Југославија се постепено отвара ка западу у трговинском смислу. Одлазак у Трст и куповина тексас фармерки или прво појављивање балонера и најлон јакни у Робним Кућама Београд значајно ће утицати на промену одевања народа.

Тешко је открити се пред другима ако стално носиш маску одраслог човека. За то је потребно да се поиграш, нашалиш баталиш конвенције одраслог човека. Скинуте перике и шешири vise сада на клину. Раскопчане кошуље, заврнути рукави...

*Олга Токарчук
„Кад су људи пошли по књигу“*

3.2.1 Значење одевног предмета

Индивидуална употреба одевног предмета омогућава промену његове првобитне намене, па тако и значења. Ако бисмо, на пример, одело *ли туксидо* (Tuxedo suit) које представља форму мушког одела која се дефинише као полуформалан и састоји се од једноредног или дворедног копчања сакоа, најчешће црног, ван свечане прилике (такозваног црвеног тепиха) носили у комбинацији са спортском одећом или обућом, била би измењена првобитна замисао дизајнера, а предмет би постао лично препознатљиво обележје појединца. Исто би могло да се односи и на примену употребе колорита. Истовремено, црна и бела не носе у свим културама исто значење, па различито означавају боју туге или невиности. С тим у вези, можемо рећи да сваки одевни предмет има променљиво значење и да га добија у релацији са другим одевним предметима. Одећа може особу да укључи или искључи из одређеног друштвеног контекста о чему посебно говоре и различити типови кодова облачења (дрес-кодова) означени квалитетом одеће, жељеним изгледом и формом, а који омогућавају приступ или присуство некој групи или догађају. Одевање пружа појединцу и непрестане могућности промене што се, пре свега, односи на изглед тела који је могуће регулирати различитим кројевима који издужују или смањују фигуру¹⁷, омогућавају поигравање различитим сексуалним кодовима, па чак и променом физиолошких особина тела уз помоћ интервенеција путем шминке или неки сличан начин.¹⁸

Одевање се, тако, може тумачити као врста сопствене мимикрије која обезбеђује прилагођавање властите позиције у или према спољашњем свету. Таква мимикрија представља употребу одевања у циљу прикривања властитих недостатака или несигурности. Овде се поново можемо осврнути на могућности ре-моделовања сопственог тела које нам пружа одевање кроз већ наведене поступке. Одевање омогућава и друштвену мимикрију, тј. пружа могућност брзог мењања властитих знакова обележавањем друштвене припадности или радног ангажмана, а кроз употребу различитих одевних форми. На овај начин се брзо може попримити спољашњи облик који захтева ситуација којој желимо да припадамо. Промена социјалних идентитета произилази из ситуација у којима појединац жели да се нађе. Добра илустрација ове тезе јесу свечаности доделе награда на којима добитници мењају начин одевања у складу са захтевима ситуације коју намеће конкретна свечаност.

Одевни предмет, такође, има реторичку функцију и означитељ је друштвене моћи, професије, религијске припадности, статуса, и слично. У том смислу, можемо издвојити неке од одредница у важности одевања.

¹⁷ Поједини кројеви попут панталона са високим струком и широким ногавицама визуелно продужавају фигуру, као и хаљине које су сечене испод груди. На фигури, дужина сакоа и ширина рамена утичу на визуелну манипулацију.

¹⁸ ГРУИЋ, А. (2017), Увод у Семиотику моде, Основна теоријска полазишта, Теорија и култура моде дисциплине, приступи и интерпретације, уредили Жарко Пајић и Крешимир Пругар, Свеучилиште у Загребу, Текстилно-технолошки факултет, стр. 73-90

Занимљиво је приметити како је током 1980-их постало популарно пропагирати културу негованог тела и како се то тело може преобликовати вежбањем. Џејн Фонда (Jane Fonda) први пут издаје видео касету са вођеним тренинзима како би жене одржале витку линију. Тај тренд је настављен до данас. Култура негованог тела достигла је ниво култа, промовисана је путем свих медија, а изједначава се са пословним успехом. Нови материјали који на најбољи начин истичу лепоту фино обликованог тела постају заступљенији.

Одело за успех¹⁹

Године 1909. по први пут појављује се водич за одевање успешног мушкарца под називом „Службеник и његов успех”, у коме аутор јасно прописује како треба да буде одевен неко ко жели да буде репрезент успешности. Осамдесетих година женска силуета трпи значајне промене јер се жена равноправно укључује у посао - бизнис, тако да Армани (Armani) пласира женске комплете које директно произилазе из кроја мушког одела. Модне рекламе које пласирају ту нову моду приказивале су жену која држи актен ташну, бебу и телефон док храбро је у раскораку пошто је стално у покрету. ова слика има за циљ да покаже жену као савремену Амазонку, а одевање постаје симболичко средство приказивања једнакости са мушкарце.

Мода као рефлексија времена

Мода увек тражи нове инспирације за своју сталну промену. Појавом Холивуда то постају славне глумице и глумци као нови трендсетери, а некада постају филмови који тематски уводе нове естетске кодове. Филм „Моја Африка”²⁰ утицао је да се, након приказивања, широм света појави низ колекција инспирисних кројем и колоритом који су повезани са сафари изгледом. Серија „Династија”²¹ је иницирала појаву кројева и фризура који су били карактеристични за породицу Карингтон, док је свако ново успостављање односа између Европе и истока доносило низ нових одевних предмета попут шалвара, кимона или шими ципела.

У визуелној семиотици знак - одећа постаје сликовна информација. Тела постају умрежена остварујући визуалну комуникацију преображавајући се у мноштво облика и боја. Знак се никада не посматра изоловано, већ искључиво у склопу целине, што, што на нивоу одевања можемо превести тако да ниједан одевни предмет не можемо посматрати изоловано, већ морамо направити анализу ко га носи, где га носи и како изгледа остатак појавности коју појединац презентује.

¹⁹ КОНЧИЋ, Ј. (2018), Пет одредница у дефиницији мушког одијела, Естетика и симболика модног дизајна (Мушко одијело, сустав моде и савремена уметност), Теорија и култура моде, Текстилно технолошки факултет у Загребу, стр. 223

²⁰ Моја Африка (Out of Africa), режија Сидни Полак (Sidney Polack), продукцијска кућа Mirage Enterprises, 1985.

²¹ Династија (Dynasty), продукцијска кућа Aron Spelling production, 1980.

Мишел Фуко (Michael Foucault) у свом делу „историја сексуалности“ (Histoire de la sexualité)²² изнео је хипотезу да се само људско тело као материјална појавност субјекта друштвено обликује односима моћи.

Одевно тело представља облик јавног тела у свим друштвима. Одећа чини средство културног отелотворења субјекта.

Гардероба се може посебно класификовати на одећу за рад, доколицу, репрезентативну.

Појавом културне индустрије и индустрије спектакла померају се границе, док филмска продукција ствара одређене стилове попут „Фам фатал“ (femme fatale), жене ратнице, тајног агента Џејмса Бонда, и слично. *Femme fatale* као категорија жене заводнице се на различите начине појављује у историји људског друштва. Тако је на пример током периода романтизма белопута риђа дугокоса жена била симбол жене која има способност да освоји сваког мушкарца. Ера раног Холивуда доноси нови тип жене чија је репрезенткиња била у почетку Лујза Брукс²³ (Louis Brooks) као оличење жене 20-их година двадесетог века. Њену појавност карактерише црна паж фризура, избељено лице, танке обрве и црвени кармин на уснама. Као таква она води слободан друштвени живот, појављује се у баровима, игра, конзумира алкохол и дуван и постаје модел једне нове, савремене жене. Насупрот њој, нешто касније, појављује се Грета Гарбо²⁴ (Greta Garbo) која доноси ледену лепоту плавооке лепотице, да би након неколико година холивудска индустрија промовисала Мерилин Монро²⁵ (Marilyn Monroe) као потпуну супротност изгледу Брукове. Мерилин се појављује као плавокоса лепотица са неизоставним црвеним кармином. Њено одевање карактеришу кројеви који прате линију тела тако да истичу груди, струк и бокове. Данашње време има своје фаталне заводнице попут Ким Кардашијан (Kimberly Noel Kardashian)²⁶ која за собом има низ следбеница које различитим интервенцијама покушавају да опонашају њен изглед. Ако сумирамо све ове наведене примере видећемо да увек постоје карактеристике које се односе на дужину и боју косе, изглед тела и кројеве које оне носе. Холивуд има неспорну снагу масовне промоције различитих идеала који биивају прихваћени од великог броја људи. Избором тих задатих модела за обликовање властите визуелне слике као да је олакшан проблем тражења сопственог израза. Процес сопственог тражења је подложен неприхватању од стране околине и захтева пуно покушаја док се не дође до сигурности да је то баш оно што желимо. Гардероба која одговара овим задатим моделима је лако доступна и прво се појављује код аутентичних брендова, да би касније постала заступљена и у оквиру уличних бреднова (*Fast fashion* брендови попут Zare и H&M-а који су глобално присутни).

²² ФУКО, М.(2018), *Историја сексуалности* (Histoire de la sexualité), превод са француског Јелена Стакић, Карпос, Лозница

²³ Мари Лујза Брукс (Mary Louise Brooks) 14.новембар 1906-8.Август 1985. Била је Америчка глумица и плесачица у периоду између 1920-1930.Остала је упамћена по својој боб фризури и улогама на филмовима The Show off 1926 „Дневник изгубљене девојке (Diary of a lost girl 1929) „Пандорина Кутија (Pandoras box 1929).

²⁴ Грета Гарбо (Greta Garbo) била је шведско-америчка глумица позната по свом меланхоличном погледу. Често је тумачила ликове тајанствених и фаталних жена. У својој глумачкој каријери освојила је Оскара као и пето место на листи највећих женских глумица по избору Америчког филмског института.

²⁵Мелин Монро (Merilin Monroe), рођена као Норма Џин Мортесон (Norma Jean Mortheson), била је америчка глумица.

²⁶ Ким Кардашијан (Kimberly Noel Kardashian), америчка медијска личност, манекенка и предузетница.

Одећа, поред своје основне одевне функције, може да буде и носилац различитих личних значења и асоцијација. Тако, поновним облачењем или само гледањем једног одевног предмета можемо да се изместимо у прошлост, евоцирајући конкретне успомене. У случају да је у питању ручно израђени одевни предмет, онда га је могуће повезати са особом која га је израдила, што важи и за материјале који могу да нас повежу са неком далеком деестинацијом или аутентичним местом у коме смо тај комад купили. Из свега овога произилази и објашњење склоности ка чувању одевних предмета чија је употреба одавно превазиђена. Тако на пример, људи често чувају гардеробу беба или венчаница.

*Сваки човек носи у себи зачетке различитих личности попут неисклијалих земака
потпуно другачијих, потенцијалних људи.
Живот развија само ону која је адекватна.*

*Олга Токарчук
Кад су људи пошли по књигу*

3.2.2 Одевање и идентитет

Готово све унутрашње промене које се дешавају у човеку видно се испољавају и на спољашњем плану. Различита емотивна стања, често, бивају манифестована избором боје одеће, кројем који отвара или затвара већу или мању површину тела, све до количине времена и пажње које појединац посвећује улепшавању. Ова утицај може бити остварен и у обрнутом правцу, тј. и од спољног ка унутрашњем, када су у питању социополитичка ситуација или контекст, психолошки чиниоци средине. Утицаји из спољашњег света, тако, мењају понашање и жеље, и обликују психу индивидуе.

Пол Шилдер²⁷ (Paul Schilder) 1935. први пут уводи термин *слика о телу*, као човеково опажање естетике или сексуалне привлачности властитог тела. Неке савремене дефиниције тврде да је човекова слика о телу производ личних доживљаја, утицаја друштвених и културолошких деловања и да садржи опажајну (опажање властитог тела) и емоционалну (реакција на то опажање) компоненту. О важности спољашњег изгледа говори и истраживање психолога Мајкла Арџајла²⁸ (Michael Argyle) из 1986. године које показује, на пример, да ће у тренутку несреће најчешће прво бити указана помоћ особи са елегантним и негованим изгледом, а тек затим и другим, „обичним” људима. Ово истраживање показује да је спољашња слика коју појединац шаље у свет, као и слика себе преко које комуницирамо са спољним светом, важан аспект социјалног живота

Визуелним уобличавањем сопственог стила тежимо да за околину будемо препознатљиви и прихватљиви у оној мери у којој то желимо, посебно уколико је реч о припадницима специфичних група као што су *пунк* и *хип хоп*. Тако свесно уобличавање стила води ка креирању имица. Ауторка Керолин Мер (Carolyn Mair) у књизи „Психологија моде”²⁹ наводи како је одећа део нашег идентитета, док нам мода даје очигледа средства да представимо себе у најповољнијем светлу. Много чинилаца утиче на то како се особа облачи, укључујући колико новца може да потроши на одећу, доступност одговарајућих одевних предмета, као и њену или његову фигуру, тј. телесну грађу. Осим тога, некада, више него други, водимо рачуна о томе шта облачимо, док у другим ситуацијама наше одевање бива ограничено различитим нормама и правилима. Ако бисмо овде направили паралелу са сценским догађајем, могли бисмо да кажемо да је рећ о преузимању одређене, жељене улоге. Простор, такође, има значајну улогу у процесу стварања целовите слике о појединцу, јер места и догађаји на којима се појављује, одевен на одређен начин, постају значајни носиоци целокупне слике.

У Сједињеним америчким државама моду највише прате млади људи и емигранти³⁰ што нам говори колико мода има утицаја у поправљању осећаја о друштвеном статусу и помаже осећају интеграције у одређено друштво. Јасно истакнути лого брэнда на одевном предмету је најчешће обележје појединца који инсистира да гласно говори о свом друштвеном положају. На тај начин брэндови постају жигови који носе значење о

²⁷ Пол Шилдер (Paul Schilder) био је аустријски психијатар, психоаналитичар и медицински истраживач.

²⁸ Мајкл Арџајл (Michael Argyle) био је један од најзначајнијих енглеских социјалних психолога 20. века. У свом истраживању бавио се темама социјалних вештина, невербалном комуникацијом и психолошким аспектима осећаја среће.

²⁹ MAIR, C. (2018) *Психологија моде*, превод са енглеског Јелена Ђерић Почуча, Психополис-институт Нови Сад, стр.74-75

³⁰ SAFDAR, S., GOH, K. & CHOUBAK, M. (2020). "Clothing, identity, and acculturation: The significance of immigrants' clothing choices". *Canadian Journal of Behavioural Science / Revue canadienne des sciences du comportement*, 52(1), str. 36–47.

томе ко је ко и какав живот води. Често, међутим, то може бити обмањујуће услед чињенице да многи брендови бивају копирани, где лого и даље остаје означитељ тежње за припадањем одређеном кругу људи.³¹ Велики брендови као што су Најк (Nike), Адидас (Adidas), Гучи (Gucci) или Фенди (Fendi), користе видљиво истицање препознатљивих графичких симбола који има за циљ да пошаље јасну поруку спољном свету став и статус носиоца конкретног одевног предмета.



Илустрације 1 и 2 – коришћење препознатљивих симбола бренда

Низ елемената сачињава идентитет којим се представљамо спољашњој средини као што су начин понашања и говора, одабир врсте и боје одеће, места на која излазимо, наше конзумеристичке навике, као и избор музике коју слушамо или књига које читамо. У зависности од тога шта одређени појединац практикује од наведених ствари, могуће је сврстати га у поједине категорије, тј. користити одреднице попут бити ексцентрчан, досадан, класичан... и слично. Жарко Пајић у тексту „Мода и њезине теорије”³² наводи да је мода „у оквиру модерности, театар друштвених улога, управо због тога што у средиште није постављен проблем конструкције индивидуалног идентитета као субјекта животног стила. Тек са масовном производњом мода се успева ширити у све токове људског живота и обухватати простор друштвене контроле у људском понашању”. Посредовањем друштвено препознатљивим визуалним кодовима (употреба униформе) генеришу се значења која се свде на тренутне јавне улоге, које у интимним просторима имају могућност преобликовања. Неко ко је у спољном свету војник или полицајац, одређен је и чињеницом да носи конкретну униформу. У интимном простору, скидањем униформе, иста особа мења улогу и постаје цивил. Идентитет је, дакле, могуће креирати вођењем сопственог животног стила, али га је и делимично могуће наследити када, на пример, појединац поштује традицију породице са племићком или неком другом титулом.

У периоду између 60-их и 80-их година двадесетог века десила се велика промена односа према телу проузрокована различитим стиливима тадашње звезде поп-музике Дејвида Боувија (David Bowie) који експериментише стиливима у оквиру андрогених појава, па *Glam Rock* стилем уводи употребу шминке текстилних материјала који су до тада,

³¹ Закључак настао на основу текста MAIR, С. (2018) Психологија моде, превод са енглеског Јелена Ђерић Почуча, Психополис-институт Нови Сад, стр 95

³² ПАЈИЋ, Ж. (2017), Теорија и култура моде, Мода и њене теорије Оријентација, правци, дисциплине, Свеучилиште у Загребу Текстилно-технолошки факултет, стр 11-35

углавном, били заступљени код женског дела популације. Подстакнута овим узором публика масовно бриђе границе полног, класног и расног идентитета што ће се манифестовати кроз нове облике визуелних модела.

Жеља за непрекидним побољшањем сопствене визуелне појавности саставни је део човекове тежње за представљањем спољном свету, а уско је повезана са потврдом коју појединац добија од околине. Индивидуална одећа, тако, представља средство којим појединац конструише и испољава одабрани визуелни идентитет. Одећа, као наша друга кожа која нам пријања уз тело, постаје део нашег идентитета, а чула која учествују у перцепцији одевног су и чуло вида и чуло додира.

Карл Јунг (Carl Gustav Jung) утврдио је да сваки човек има своја два ја – *јавно*, окренуто ка спољном свету, и *приватно*, оно што заиста јесмо. *Јавно ја* настаје као реакција на факторе околине и, најчешће на несвесном нивоу, делује попут нагона за преживљавањем. Начин на који ћемо бити прихваћени у друштву, посао којим ћемо се бавити, окружење у којем ћемо се кретати, и слично, могу бити реакција на различите факторе утицаја из наше околине. У односу на одевање, овај феномен занимљиво је посматрати у мањим срединама, где постоји унапред успостављен стереотип прихватљивог (најчешће конзервативног) или неприхватљивог. Ово друго, најћешће је недовољно познато па, самим тим, иницира отпор. У таквим срединама лако је уочити да људи, често, по начину одевања међусобно личе једнина друге и да свака врста различитости подлеже критици и осуди. Многи млади људи у таквим срединама, често, прихватају тај успостављени систем јер, само тако, могу да избегну етикетање и низ других проблема које иду са тим. Могућност потпуног остваривања личних потенцијала, као и успознавања света и себе кроз одевни или неки други појавни експеримент, у том случају, остаје скоро у потпуности спутани.

Унутрашње ја садржи све наше осећаје, размишљања и наш доживљај спољашњег окружења. То *унутрашње ја* ствара механизме прилагођавања или јасног испољавања који не познају никакве границе (културолошке, сексуалне, религијске...). *Унутрашње ја* на нивоу одевања може бити протумачено као онај део личности који осећа, гледа, сублимира, а затим реагује кроз креацију себе у односу на свет око себе.

Потреба за идентификацијом најјача је у периоду сазревања и често се везује за личности према којима се осећа нека врста фасцинације.

Као пример за то узела бих две женске поп-звезде, Синди Лопер (Cyndi Lauper)³³ и Аврил Лавин³⁴ (Avril Lavigne). Ове уметнице дели скоро три деценије разлике у периодима када се појављују. Изглед Синди Лопер карактерише јака шминка, експериментисање са бојом косе, специфичан, еклектичан одабир одевних комада у којима комбинује романтичне и панк делове гардеробе. Она има читав низ следбеница у свакодневном животу, које су могле да се идентификују са њом као са блиским узором. Аврил Лавин појављује почетком 2000-их година и у музичком смислу може бити дефинисана као поп-панк звезда, колико год то контрадикторно звучало. Поп је, у њеном случају, одлика избора текстова који говоре о љубавним проблемима између, на пример, балерине и скејтера (песма *Skater boy*)³⁵. Оно што карактерише њен одевни стил је обавезно ношење *All Stars* патика и мартинки уз поцепане фармерице или карго

³³ Синди Лопер (Cyndi Lauper) је певачица чији су глас и појавност обележили 1980-е године.

³⁴ Аврил Рамона Лавињ (Avrile Ramona Lavigne) је канадска певачица, ауторка текстова и глумица. Током 2000-их је била једна од водећих извођачица поп-панк сцене.

³⁵ Аврил Лавињ *Sk8er boy* - <https://www.youtube.com/watch?v=TIy3n2b7V9k>

панталоне изразито плитког струка, док су горњи делови, најчешће, каро дезена или од чипке. Аврил Лавин употпуњава свој стил додацима попут наруквица са бодљама, црним лаком за нокте, црним креоном и дугом косом која пада преко лица. Тако сам, као тинејџерка, и сама могла посматрам девојке које копирају тај изглед, као и девојке широм света које постају следбенице истог бунтовног, али романтичног стила. Готово свако време има личности из јавног живота које постају узор идентификације за многе појединце.

Један од важних појмова повезаних са појмом идентитета је и *сопство*. Главни чиниоци сопства су самосвест, самопоимање, самоперцепција, па можемо рећи да се сопство гради у процесу социјализације појединца и да представља доживотну активност. Важно га је споменути у контексту појма идентитета јер се сматра да се идентитет развија на основу фактора који се сматрају припадајућим. Психолог Џејмс Вилиам (James William)³⁶ наводи да су компоненте сопства „све оно што човек може да назове својим, не само своје тело и физичке способности, већ своју одећу, своју кућу, своју жену и децу, своје претке и пријатеље, свој углед и дела, своја имања и коње, и јахту и банковни рачун, дакле све оно што је у блиској интеракцији. Одећа, тако, као саставни део нашег идентитета, представља и помоћно средство у испољавању сопства. Различити фактори, као што смо већ навели, утицаће на начин креирања нашег спољашњег изгледа.“³⁷ Као средство прикривања несигурности, одећа може помоћи да покријемо делове тела којима смо незадовољни, истовремено нам омогућавајући да истакнемо друге делове тела којима смо задовољни. Тако одећа постаје најбрже средство промене осећања према самима себи.

Жак Лакан (Jacques Lacan) тврди да човекова идентификација са самим собом почиње веома рано, у периоду између шест и осамнаест месеци, када човек спознаје тело као целину, а та се спознаја у великој мери одвија преко одраза у огледалу. То се, касније, у животу понавља пуно пута, односно, скоро сваког јутра када се пробудимо и прву визуелну информацију о себи добијемо из нашег одраза у огледалу. Поглед на тело је, наравно, најчешће субјективан и зависи од односа према себи који имамо изнутра. Такође, тај поглед на тело условљен је и димензијалношћу, при чему никада не можемо да сагледамо тело у целини, већ увек један део остаје несагледан.

Човеково тело је живо и има способност кретања, раста и умножавања, оно је носилац искуства унутрашњег и спољашњег света, посредник са спољном свету, па свако живо биће зависи од њега. Оно посредује између чулних надражаја спољне средине и на њих адекватно реагује. Савремени модни правци не тичу се само моделовања одеће, већ су у великој мери посвећени ре-дизајном тела. Тај тренд није новина и прво га срећемо у облику тетоважа или промене изгледа тела код неких афричких племена³⁸ која се постижу ношењем делова накита који, затим, мењају физиономију тела. Пластична хирургија данас омогућава потпуну промену тела, чиме је омогућена и промена односа

³⁶ Џејмс Вилијамс (James Williams) је пионир америчке психологије и филозофије.

³⁷ MAIR, С. (2018) *Психологија моде*, превод са енглеског Јелена Ђерић Почуча, Психополис-институт Нови Сад, стр. 74

³⁸ Плеће Мурси из Етиопије практикује истезање доње усне уметањем металног диска у пробушену усну. Жене народа Кајан из Мјнамара Тајланда познате су по својим издуженим вратовим што се постиже ношењем металних прстенова око врата. Традиција налаже да девојчице када напуне пет година добијају око врата прве прстенове, чији се број временом повећава спуштајући додатно рамени део.

са својим одразом. Жил Делез (Giles Deleuze)³⁹ у својој књизи *Филм 1: Слика покрет* каже „моје тело је слика, дакле скуп акција и реакција, моје око, мој мозак су слике, елементи мојег тела. Како ће мој мозак садржавати слике када је и сам један у бројним сликама? Вањске слике делују на мене, преносе ми покрет, а ја се обнављам покретом: како би слике биле у мојој свести ако кад сам сам по себи слика, то јест покрет. Могу ли уопште на том нивоу говорити о себи, мозгу и телу? То је из чистог комодитета, јер се ништа не може тако идентификовати. То би пре било неко распршено стање. Ја, моје тело, пре бисмо били скуп молекула и атома који се константно обнављају!”

³⁹ ДЕЛЕЗ, Ж. (2010) *Филм 1: Слика покрет* (Giles Deleuze) Бјели вал, Загреб

Међутим у неком тренутку Андре је легла на под, на леђа, а онда док је устајала пустила је да јој са рамена склизне бела туника коју је имала на себи, змијска кошуљица, остајући нага пред нашим очима... био је присутан осећај да ће све кратко трајати па тако и нека журба и разочарење када се приближила тунци. Оставила ју је на поду међутим поново се удаљивши.

Алесандро Барико, *Емаус*

3.2.3 Перформативне особине моде и одевања

Чарсл Фредерик Ворт (Charles Frederick Worth)⁴⁰ први је у 19. веку донео одлуку да ревијске моделе прикаже на живим људима, па овај тренутак можемо сматрати кључним у коме људско тело, у модном смислу, постаје перформативно у односу на одевни предмет.⁴¹ До тада, перформативно тело могли смо да посматрамо у контексту костима у позоришној пракси или у различим облицима ритуала. Током ревијског извођења, тело се трансформише у ревијско тело кроз промену начина хода, измену лица путем шминке и маске, ношењем обуће која мења висину модела...

Биолошко тело се трансформише и тело које има идолички значај - сам носилац постаје означитељ једног дискурса, односно идеје коју заступа дизајнер кроз целокупан концепт презентације колекције. Заштитна лица одређеног брэнда својим животним стилем постају преносиоци поруке коју брэнд пласира. Уколико предочимо неки од савремених примера јако је важно истаћи ко су јавне личности које подржавају одређени брэнд. Тако на пример Ђиђи Хадид (Gigi Hadid)⁴² као заштитно лице Томи Хилфигер (Tommy Hilfiger)⁴³ постаје персонификација успешне младе Американке. Кендал Џенер (Kendall Jenner)⁴⁴ испред брэнда Liu Joe⁴⁵ носи атмосферу младе успешне и имућне девојке данашњег времена. Обе наведене личности имају иза себе историју учешћа у риалити програмима (Keeping up with Kardashians, The real housewives of Beverlyhills) затим су потврђене као велике инстаграм звезде и једне од најфотографисанијих личности савременог доба. Њихов начин живота и целокупна биографија постају важни у презентовању брэнда јер нуде могућност осећаја поистовећивања са начином живота од стране обичних конзумента.

Мода, током историје, пролази дугачак пут, трансформишући своју улогу и дејство од комерцијалног до друштвено ангажованог. Тело, временом, постаје објекат фетишизације, непрекидно бива трансформисано или украшавано, а у функцији надомештања недостатака које има у свом уобичајеном појавном облику. Одевање се, тако, може схватити као непрекидан процес промене физичког тела. Одређени дизајнери свој стил заснивају на потпуној деконструкцији тела. Тако Мартин Марђела (Martin Margiela)⁴⁶ још на почетку каријере промишља одевни предмет изван самог тела,

⁴⁰ Чарсл Фредерик Ворт (Charles Frederick Worth) био је енглески модни дизајнер, основач француске модне куће *House of Worth*. Сматра се једним од оснивача високе моде (*haute couture*).

⁴¹ КОНЧИЋ, Ј. (2018), Пет одредница у деифницији мушког одијела, Естетика и симболика модног дизајна (Мушко одијело, сустав моде и савремена уметност), Теорија и култура моде, Текстилно-технолошки факултет у Загребу

⁴² Ђиђи Хадид (Gigi Hadid) је палестинско-холандска манекенка позната као велика инстаграм звезда са преко 75.2 милиона пратиоца. Појављује се у музичким спотовима, и заштитно је лице многих брэндова.

⁴³ Томи Хилфигер (Tommy Hilfiger) је мултинационална компанија за производњу мушке, женске и дечје гардеробе. Компанија је основана 1985. Сматра се пиониром класичног америчког *кул* (cool) стила који је инспирисан иконама поп-културе и америчким наслеђем.

⁴⁴ Кендал Џенер (Kendall Jenner) је, пре него што је постала манекенка и модел, славу стекла као учесница програма *У корак са Кардашијанима* (Keeping Up with Kardashians). Данас се поред моделинга бави и креирањем властитих брэндова у области пића, моде и козметике.

⁴⁵ *Liu Joe* је италијанска модна компанија основана 1995. на Каприју.

⁴⁶ Мартин Марђела (Martin Margiela) је белгијски модни дизајнер, оснивач француске модне куће *Maison Margiela*. Дипломирао је на Краљевској академији лепих уметности у Антверпену. Током 1980. године показује рад који се дефинише као авангардни у коме се супротставља актуелној луксузној моди. Користи кројеве који су предимензионирани и не прате линију тела, избацујући шавове на спољну страну.

полазећи прво од жељеног кроја, а нешто слично видећемо и код Јоџија Јамамотоа (Јоџи Јамамото)⁴⁷, Реија Кавакубоа (Rei Kawakubo)⁴⁸ и још неколицине аутора који се 1990-их појављују на модној сцени. Њихов израз говори о новом сагледавању тела. Ако бисмо правили одређену паралелу са ликовним уметностима, видећемо да је такав начин приказивања присутан код различитих аутора и у различитим правцима. Неки модни дизајнери користе своје одевне предмете као средство преношења конкретних, активистичких порука. Тако, на пример, Виктор и Ролф (Victor & Rolf)⁴⁹ креирају колекцију у којој су већ сами одевни предмети врста инсталације или је, пак, на моделима, словима, јасно исписана порука. Америчка певачица Лејди Гага (Lady Gaga) често користи одевање као начин изражавања личног става. У сваком јавном наступу она користи одећу која постаје костим и средство комуникације са спољашњом средином. Јасно је да је реч о смишљеном поступку којим се она служи јер је на снимцима из музичких студија или њеног приватног живота и окружења обучена веома једноставно. Њена јавна појављивања веома су перформативна, па тиме она прави врсту отклона од свог основног изгледа, често употребљавајући различите елементе - перике, специфичну обућу попут армандило ципела Александра Меквина (Alexander McQueen)⁵⁰, као и кројеве одеће који су у форми одевних инсталација. Често је тај костим провокативан и усмерен на одређени друштвени проблем, као што је хаљина од меса. Лејди Гага није изоловани случај међу јавним личностима. Певачица Бјорк (Bjork)⁵¹ током својих наступа користи посебно дизајниране костиме који су, такође, врста инсталације, док одбијањем да носи цинс и беле мајице, исказује на свој став против капиталистичког друштва у Америци. Свакако, неизоставно је поменути и извођачку праксу Марине Абрамовић која за сваки наступ користи одевне предмете који носе одређену симболику, најчешће кроз боју (перформанс *Уметник је присутан - бела и црвена хаљина*) или етничка обележја (народна ношња у перформансу *Балкански еротски е*⁵²). Често, такође, употребљава и униформу као одевно средство које има симболички значај.

⁴⁷ Јоџи Јамамото (Yohji Yamamoto) спада у авангардне модне дизајнере. Карактерише га *предимензионасана* (oversize) силуета у црној боји, најчешће драпираних текстура.

⁴⁸ Реи Кавакубо (Rei Kawakubo) позната је по авангардном приступу моди. Оснивачица брэнда *Comme des Garçons*.

⁴⁹ Виктор и Ролф (Victor & Rolf) је холандска авангардна модна кућа основана 1993. године од стране Ролфа Снурена (Rolf Snoerena) и Виктора Хорстинга (Viktor Horsting)

⁵⁰ Александар Меквин (Alexander McQueen) био је британски модни дизајнер.

⁵¹ Bjork (Björk Guðmundsdóttir) је исландска певачица, текстописац, композиторка и глумица.

⁵² VON FURSTENBERG, A i MADOFF, S. H. (2006) *Marina Abramović: Balkan epic*, Skira



Илустрација 3 – фотографије дела колекције модне куће Виктор и Ролф (Victor & Rolf), 2019. године

Добар пример представљају и чланице руског панк бенда Пуси Рајот (Pussy Riot)⁵³ које су у својим наступима користиле специфичну одећу јарких боја са фантомкама на глави. Ове капе постале су визуални заштитни знак њихових наступа и борбе против режима Владимира Путина. Иако је ова одевна пракса преузета од неких старијих музичких група из 1980-их година, у ближој историји она заузима важно место, и то као субверзивни поступак излагања тела у необичијаном простору

Мушко одело, тако је могући носилац различитих порука које могу бити естетског или друштвеног карактера. Још Футуристи користе мушко одело као изложбени елемент, а униформност изгледа које оно доноси, као и могућа значења, често бивају референтна тачка за многе ствараоце. Жене уметнице посежу за мушким оделом као прикладном формом за пропитивање маскулинитета. Боја мушког дела, такође, може да има и симболички смисао. Црно одело, тако је, симбол елеганције, тамноплаво се најчешће везује за униформност, као и црвено-црне комбинације, док сиво симболизује пословне људе. Тако сликар Рене Магрит (René Magritte) користи мушко одело како би изразио језик симбола у надреализму, али и као репрезент личног одевног стила. Он на слици *The son of man* из 1964. године приказује човека у црном оделу, са белом кошуљом, кравтом и и шеширом. Испред лица човека налази се јабука која уноси мистични елемент у композицију. Касније, на сликама које следе, видећемо да се овај мотив мултипликује у низ овако одевених мушкараца. Уметница Ванеса Бикрофт (Vanessa

⁵³ Пуси Рајот (Pussy Riot) је руски феминистички, анархистички колектив из Москве који наступа као панк рок група, а настао је 2011. године. Чланице бенда су у новембру 2011. године први пут извеле свој јавни перформанс у Русији, тј. анархистичку нумеру *Release the Cobblestones*. Живописан стил који карактерише чланице ове групе преузет је од феминистичке групе *Guerilla Girls* који се борио против патријархалног система.

Bicroft)⁵⁴ у галерији РАС у Милану извела је перформанс у ком су учествовали мушки мигранти из Африке. Перформанс је био нека врста рекреације слике *Тајна вечера* Леонарда да Винчија. Она је мушко одело у перформансу употребила као статусни симбол успешног човека који је прихваћен и пожељан у друштву. Облачењем двадесеторице маргинализованих миграната на тај начин, учинила их је видљивим и друштвено прихватљивим. Одело је овде употребљено као општеприхваћени друштвени код. Џозеф Бојс (Joseph Bojse) у раду *Одело од филца* и *Пуштено одело* користи овај одевни елемент не као носиви, већ испитује материјалност и форму. Он третира одело као калуп тела.⁵⁵ Још један пример је и рад Едвина Вурма (Edvin Wurm)⁵⁶ који издваја један одевни елемент и поиграва се његовом пропорцијом, увећавајући га толико да одевни предмет не само да превазилази људско тело, већ испуњава цео простор од пода до плафона.

Као закључак овог дела истраживања, навела бих речи Крешимира Пругара⁵⁷ који каже: „Уметност и мода додирују се много чешће него што смо то у стању приметити свакодневним посматрањем. Појмове попут минималистичког, ретро или барокног стила сусрећемо релативно често, вежемо их подједнако за поједине гране уметничких епоха из ближе или даље историје, одакле закључујемо да је повезаност одевања, моде и уметности у узајамном односу“.

⁵⁴ Ванеса Бикроф (Ванесса Беецрофт) је уметница италијанског порекла која се бави перформативном уметношћу и другим медијима (фотографијом, видео-артом, скулптуром и сликарством). У многим својим перформансима користи професионалне моделе, правећи сцене са пуно људи. Перформанс VB65 изведен је у галерији РАС у марту 2009. године.

⁵⁵ закључак настао на основу књиге ПАЈИЋ, Ж. (2017), Теорија и култура моде, Мода и њене теорије Оријентација, правци, дисциплине, Свеучилиште у Загребу Текстилно-технолошки факултет

⁵⁶ Едвин Вурм (Едвин Вурм) је концептуални уметник који ради у различитим медијима.

⁵⁷ Крешимир Пругар, рођен 1964. године у Загребу. Бави се визуелним студијама, интердисциплинарним подручјем хуманистичких наука усмереним према проучавању филма, популарне културе и сликовних аспеката књижевности.

3.4 Функција коже

Кожа представља омотач који нас одваја од наше околине и истовремено омогућава контакт са њом. Преко коже се упознајемо са светом, она је први орган који успоставља чулну функцију појединца, без осећаја на кожи небисмо знали где су границе нашег тела.

Кожа као највећи чулни орган непрестано преноси информације из окружења, сензибилише тело и развија способност чулних доживљаја. Још у стомаку беба осећа сензације које прима путем додира мајчиног стомака и у почетку их доживљава као пријатне или непријатне. Пренатални контакти путем додира детету омогућавају прва искуства са површином властитог тела, што можемо сматрати и почецима самоперцепције, једне од најважнијих психичких способности човека. Чулни доживљаји, оно што физички осећамо, утиче на наше психичко стање, у тесној су вези и међусобно се надопуњују. Путем додира на кожи мозак добија потребне информације и тако изграђује мапу површине тела. Телесни контакт прилагођен потребама детета са мајком или другом сензибилном особом која брине о њему је важан и за физички и за емоционалан развој детета, али је и важан фактор будућег креирања идентитета.⁵⁸

Сам чин додира представља процес препознавања објеката пипањем. Чуло додира омогућава више различитих сензација за које постоје рецептори унутар коже. Ови рецептори могу се наћи и у мишићима и другим деловима тела, а реагују на различите надражаје и осећаје из спољне средине. Рецептори, који представљају саставни део чула додира и омогућавају сам процес додиривања, преносе примљене надражаје до мозга где се они даље прерађују и тумаче. Осим тога што сам представља посебно чуло, додир такође функционише и као допуна виду, укусу и мирису којима се потврђује или додатно истражује истинитост онога што чула сугеришу. У неким случајевима чуло додира може надоместити друго чуло, као што је то случај код слепих особа које користе Брајову азбуку која омогућава читање додиром прстију. Органи за додир распрострањени су по читавом телу, а ово чуло осетљиво је и на промену температуре и на бол. Захваљујући осећају за додир ствара се и осећај простора. Поред тога, чуло додира функционише и као систем раног упозорења људском телу, јер осећај врућине или бола шаље сигнале о присуству опасности мозгу пре него што је човек тога свестан. Чуло додира функционише захваљујући чињеници да сваки нервни завршетак има своје рецептивно поље. Информације о додиру полазе од нервних завршетака, па се преко нервних влакана и соматских нерава преносе до централног нервног система. Рецепторска поља значајно се разликују једна од других по нивоу осетљивости, као и по концентрацији нервних завршетака који се у њима налазе.

У контексту овог рада, као кључан појављује се појам хафефобије⁵⁹ (афефобија, хапофобија или тиксофобија). Означава фобију праћену хипертрофираним осећајем за границе особног простора. Додир других људи у овом се случају тумачи као продор у

⁵⁸ На основу текстова: Victorie E. Abraira David D Ginty, "The sensory neurons of touch", објављено у финалној форми <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23972592/> и Snežane Milanov, dipl. fizioterapeut, SI baby terapeut, Marte meo terapeut (<https://www.senzorijum.com/taktilni-sistem-culo-dodira/>)

⁵⁹ На основу текста: TORTELLA-FELIU, M. (2014) "Анксиозни поремећаји у ДСМ-5". Ибероамерички часопис за психосоматику, стр. 110.

затворено подручје појединца и његовог тела, а праћен је често осећањима гађења и страха. Ово није само нелагода због загрљаја с другом особом или превише блиског контакта током, на пример, вожња јавним пријевозом. Ради се о парализирајућем страху који може имати велику утицај на особу. У случају хафифобије, често постоји физичка реакција на додир која може укључивати нападе панике, осип, несвестицу, мучнину, лупање срца и хипервентилацију.

Манифестације које прате ову врсту фобије су различите. То може бити изолација, када особа минимализира комуникацију с пријатељима, рођацима и познаницима, избегавајући места на којима је гужва; неспремност за напуштање кућу, када људи који пате од хаптофобије покушавају да одложе тренутак изласка из куће и, у складу с тим, контакт са спољним светом; затим склоност ка ношењу затворене одеће, чак и по врућем времену; жеља за удаљавањем од друге особе због могућности телесног контакта; те претерана емоционалност, која се развија у позадини потребе за интеракцијом с друштвом. У односу на манифестације хаптофобије јасно је да се одевање појављује као један од кључних фактора, истовремено одвајајући, али и повезујући појединца са спољним светом. Физичка баријера која се успоставља на овај начин омогућава појединцу да нормално функционише у спољном свету избегавајући могућност директног додира са кожом.

3.5 Закључак теоријског истраживања

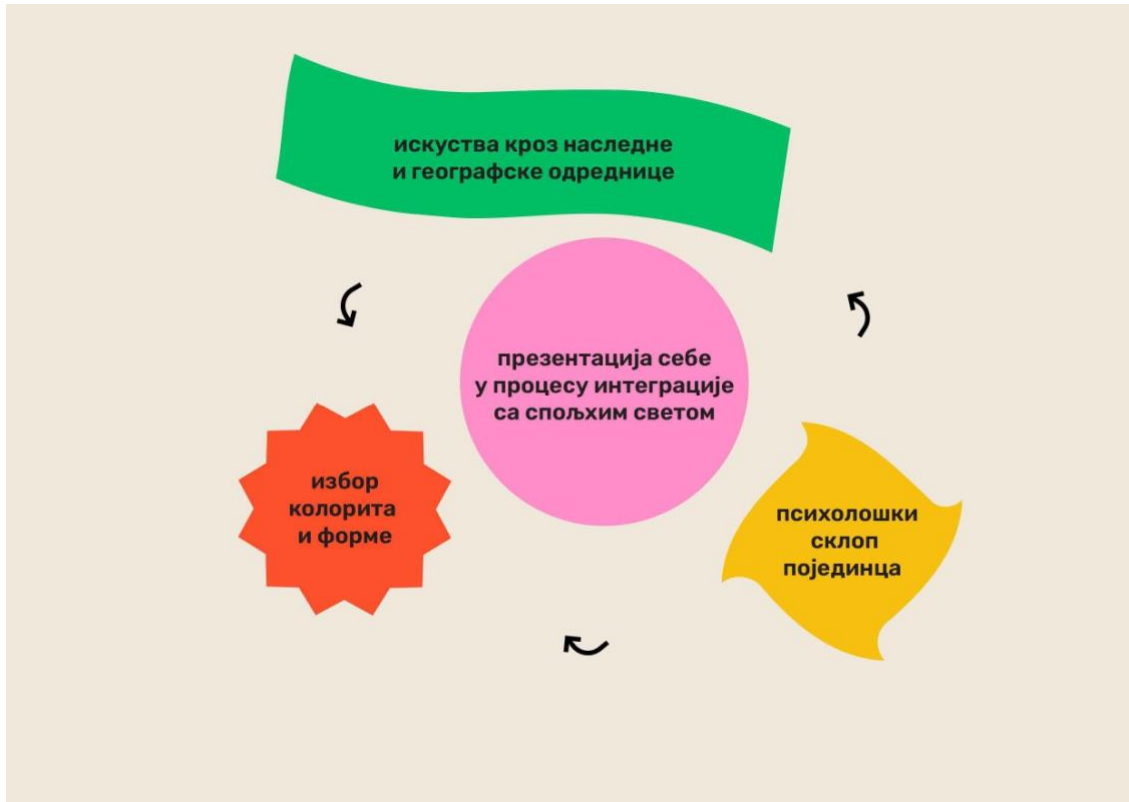
До сада је више пута у тексту споменута комуникацијска функција коју одевање има у односу на спољни свет. Сам начин одевања у коме су заштићене велике површине тела, попут ношења рукавица, наочара, високо подигнутих ревера и шалова могу да укажу на то да особа није заинтересован за интеракцију блискошћу и додиром. Ако се осврнемо на историју одевања, видећемо како је управо прекривање или откривање појединих делова тела ишло у прилог томе шта се сматрало моралним или неморалним у одређеној епохи. Већ смо видели да, на пример, византијски период доноси круту силуету која је скоро потпуно затворена, едвардијански костим силуету са огољеним раменима, док се 1960-их појављују кратке сукње, као и прве форме силуета са огољеним торзом што ће се максимално бити развијено током 1990-их година.

Анализа и повезивање два заштитна омотача, коже и одеће, били су главни задатак теоријског истраживања. Одређивање појмова који су у вези са одевањем кретали су се између дефинисања функције одевања и моде, као и животних аспеката који су у директној повезаности са њима. Раздвајање моде као феномена који се односи на масовну појаву од одевања које је лични поступак појединца, било је важно како би мода могла бити коришћена као шири контекст у односу на који можемо издвојити индивидуалну позицију. Тако у центру овог истраживања повезаност појединца са спољним светом кроз поступак одевања, па је аналитички приступ социолошким и психолошким аспектима овог феномена био важан како би се позиционирао појединац у друштву који својим одевањем остварује интерперсоналну интеракцију.

С обзиром да одевање подразумева праксу која је присутна у људским животима од настанка човека до садашњости, увођење примера из историје одевања имало је за циљ да покаже како се у различитим временским раздобљима одевање користило као комуникационо средство.

Шири оквир посматрања феномена одевања обухвата и начин третирања тела кроз различите интервенције, као и преобликовања одређених делова тела путем естетских захвата.

На крају овог теоријског истраживања произведена је шема која показује поступак креирања идентитетске слике појединца у односу на спољну средину.



Илустрација 4 – шема поступака креирања идентитетске слике појединца у односу на спољну средину

Психолошки склоп > појединац > искуства кроз географске и наследне одреднице > избор колорита и форме > презентација себе у процесу интеракције са спољним светом

„Зато што не волим жене у сукњама и најбоље је да носим најлонке или неке панталоне испод кратке сукње, мислим. Затим имате панталоне испод сукње, а затим можете навући чарапе преко панталона испод сукње. И увек можете скинути сукњу и користити је као огртач. Тако да мислим да је ово најбољи костим за данас.“

Едие Баел

4. Критичка анализа референтних уметничких радова

4.1 *Сиви вртови* (Grey Gardens), филм Алберта и Давида Мајсела

Филм браће Алберта и Давида Мајсела (Albert i Davied Maysels) на документаран начин обрађује живот припадница некадашњег високо елитног америчког друштва које су услед последица болести сведоци девастације свог живота, али и куће у којој живе. У питању су Идит Бувије Бејл (Edith Bouvier Beale)⁶⁰ и њена кћер Идит⁶¹ или Мала Идит, обе блиске рођаке Жаклине Кенеди Оназис (Jacqueline Lee Bouvier Kennedy Onassis). Када се филм појавио 1975. године привукао је велику пажњу јавности због повезаности са породицом Бувије.

Grey Gardens или *Сиви вртови* назив је летњиковца у источном Хемптону који је пројектовао Џозеф Гринлиф⁶² (Joseph Greenleaf) 1897. године. У документарном филму јасно се види да је кућа запуштена и девестирана, као и да власнице активно користе само један мали део куће. Веза између простора у коме живе главне актерке овог филма, њихове биографије и изглед које оне и даље негују, занимљиви су за анализу узајамног утицаја свих наведених аспеката у процесу настајања идентитетске слике појединца. У прилог томе иде и претходно представљено истраживање о повезаности идентитета и одевања, као и животног стила и визуелне представе појединца, које у овом филму можемо да анализирамо низом примера изгледа мајке и кћерке.

Иако је материјално стање у коме Велика и Мала Идит живе очигледно другачије од претходног које је, кроз историју, било типично за њихову породицу, њихове некадашње животне навике су и даље присутне, мада делимично редуковане. Мајка проналази начине да од, некада модерне гардеробе, низом интервенција приближи одећу савременијем изгледу касних 1970-их. У том процесу она мења сврху одређених предмета, модификујући их у нешто ново употребом копчи, зихернадли, и слично. Та незауостављива жеља за праћењем моде и непрестаним креирањем и рекреирањем нових слика себе, у овом случају, огледа се у низу ситуација у којима се она пресвлачимног пута током кратког временског периода трајања филма. Велика Идит је већи део времена, због болести и старости, принуђена да проведе у кревету, изолована од очију јавности, али чак и у таквим околностима она лакира нокте на рукама, а на уснама има кармин. Кћерка Идит, која услед болести коју има, алопеције, губи косу, вешто прикрива овај недостатак везујући на главу различите одевне предмете, попут турбана или марама.

Филм настаје средином 1970-их година које одликује увођење нових одевних форми, као и модни часописи који постају важан извор обликовања масовног укуса и актуелне моде. Поред модних часописа и филмска индустрија постаје средство промовисања модних тенденција. Као личности које су, у једном периоду живота биле „трендсетерке” и *socialite* њујоршког друштва, велика је вероватноћа да су и у току ове самоизабране сепарације од јавног живота задржале тендецију сталне потребе за променом и

⁶⁰Едит Бејл (Edith Ewing Bouvier Beale) 5.октобар 1895 -5.февруар 1977. Била је припадница америчког високог друштва, социалита и певачица. Позната по свом ексцентричном животном стилу.

⁶¹ Едит Бувије Бејл (Edith Bouvier Beale) 7. новембар 1917-14.јануара 2002 године, била је америчка социалита, модел и перформерка у кабарету.

⁶²Џозеф Гринлиф Троуп (Joseph Greenleaf Thorpe) (1862-1934) архитекта који је дизајнирао кућу на имању смештеном у подручју језера Георге(Georgica Pond) у оквиру села Ист Хаптон(East Hapton) и истоименог града на Лонг Ајленду у америчкој држави Њујорк, познатом као пребивалишту Едит Бејл и Едит Бувије Бејл, односно по томе што је приказано у документарном филму *Сиви вртови*.

конзумирањем модерности. Та модерност је овде другачија и није повезана са конзумеристичким приступом сталне куповине, већ са сталном променом која долази из личне креативности ових двеју жена, као и из њиховог доброг стила облачења. Треба нагласити да су многи модни дизајнери након овог филма као инспирацију за своје колекције почели да користе неке од детаља које у филму употребљава Мала Идит – то ради *Versace*, користећи зихернадле за копчање својих кратких хаљина или Ив Сен Лоран (*Yves Saint Laurent*), употребљавајући турбане и мараме током осамдесетих година двадесетог века. Ексцентричност, аутентичност и високо развијен осећај за стил, били су пресудни да ове две жене привуку огромну пажњу људи из модног света.

Одећа је у овом филму, тј. у животу ове две жене, употребљена као бег од реалности која је уоквирена запуштеним имањем, оронулом кућом и потпуном изолацијом од света. За њих две, одевање је поље забаве и креирања лажне слике друштвеног живота који, заправо, не постоји. Промена одеће означава и привид догађаја који се неће десити.

Анализа употребе одеће као начина успостављања комуникације са спољним светом у овом примеру је веома јасна. Актуелни друштвени токови тог времена, као спољни свет, манифестују се и кроз одећу. Током 1970-их, актуелан је хипи-покрет, а затим и бохо стил. Касније, 1980-их, осим наглашених рамена у мушком и женском кроју одеће, појављује се диско-мода. Велика и Мала Идит живе потпуно изоловане од ових токова, а њихов начин живота немогућава да се ти токови прате. Међутим, потреба за променом изгледа код обе је непобитно присутна. Рекреирање и модификација намене одређених одевних предмета овде је у служби испуњења те промене. Њихова потреба да прате проток времена избегавањем понављања истг, овде је саставни део хабитуса ове две личности. Стално мењање одевних комбинација, у извесном смислу, одржава их у животу јер уноси динамику промене и, на тај начин, разбија статичност, тј. заглављеност у времену и простору микро света *Сивих вртова*.



Илустрација 5 - кадар из филма *Сиви вртови (Gray gardens)*



Илустрација 6 - кадар из филма *Сиви вртови*

4.2 Радови Франческе Вудман

Дуалност интимног и јавног, као и излагање властитог тела у сопственом уметничком раду, главни су разлози за одабир дела ауторке Франческе Вудман (Francesca Woodman)⁶³. Треба истаћи и поступак у ком она поставља себе као субјекат у раду, тј. као извођача, али, истовремено, и као субјекат опсервације других, биће касније примењен у уметничком делу сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света*. Поступци које Вудманова користи у свом раду, а значајни су за мој даљи рад, су продужена експозиција, избегавање јасног приказа идентитета субјекта, као и коришење огледала. Важно је и нагласити да је у овом делу фокус анализе поступак ауторке, а не нужно конкретни рад.

Иако је фотографија статични медиј, на фотографијама које ствара Франческа Вудман забележен је покрет и бег, па на тим фотографијама, заправо, ништа није статично, чему доприноси и технички поступак реализације кроз продужену експозицију. На тај начин снимљена тела губе оштрину, приказујући међупокрет у процесу кретања. Иако кореспондира са одабиром простора, тело је главни носилац значења. На свим фотографијама ауторка инсистира на судару органског (тела) и неорганског (простор и реквизита), при чему су одабрани простори најчешће напуштене куће у Италији или Америци. Игра светлости и сенке као и одраза у огледалу постаје поступак у креирању простора између реалности и имагинације.

Важно је обратити пажњу и на време када Франческа Вудман ствара, а то је период између 70-их и почетка 80-их година 20. века. Овај период је историјски важан за позицију жене у друштву зато што кроз различите феминистичке покрете, жена почиње да добија место на ком више није објекат, већ активни субјекат друштва. У контексту Вудманове ово је значајно јер се она јавно афирмише као ауторка, а серије њених фотографија имају управо жену као главни субјекат.

Театралност на њеним фотографијама произилази из унапред успостављених сцена и интервенција које су урађене у простору, чиме унапред добијамо неку врсту измењене реалности. Костим, такође, има значајну улогу у целокупном поступку креирања слике. Модели или сама ауторка често бивају обучени у одећу која не припада епохи (70-те године 20. века) тако да није прецизно могуће одредити време настанка ситуације. Често су у питању хаљине, ситног цветног дезена, које више одговарају викторијанском добу, што се, такође, што се може видети и у односу на фризуре. Анализом ових хаљина можемо доћи до закључка да је ауторка доста пажње поклањала употреби костима на нивоу целине, као и да је унапред имала на уму слику целине, размишљајући о односу простора и одевеног субјекта. Огледала која, у својим радовима, често користи немају уобичајену утилитарну функцију коју би, на пример, имала у кући, већ постају елементи интеракције и просторног дијалога са ауторком. Огледалом она пропитује одраз на основу удаљености или близине, премешта га са зида на под или мења његову основну рефлективну површину помоћу целофана или текстилних материјала које навлачи преко њега.

Ситуације које уметница приказује на сликама настају из перформативног поступка при коме се у неким стањима тело доводи до граница издржљивости. Тело у оквиру

⁶³ Франческа Вудман (Francesca Woodman) 3.април 1958. године, Денвер- 19.јануар 1981. године, Њујорк. Била је америчка фотографиња најпознатија по црно белим фотографијама на којима су најчешће женски модели или сама ауторка.

композиције се и конструише и деконструише кроз поступак продужене експозиције - на тај начин дотиче променљиву причу о сопству у сфери интимног које произилази из осећаја и јавног које се остварује у друштвеној улози жене у времену када настају ове фотографије.

Приказивање жене у ентеријеру и испред огледала једна је од тема које се појављују кроз историју уметности, али то су најчешће поетичне слике жене која се дотерује и води рачуна о себи. Таквим приказивањем жене испуњавано је очекивање друштва у односу на улогу жене као објекта - вредне домаћице, мајке, таторке. Вудманова се, међутим, бави емотивним стањима жене у простору самоће. Реч је о освајању простора на неуобичајен начин при чему тело позиционира испод тапета, качи на шток врата, грубо га наслоњена на стакло, итд. Друштвена улога жене овде је неочекивана, у време настајања радова можда и неприхватљива, али самим бављењем дубоким емотивним стањима кроз фотографију, жени бива додељена улога субјекта.



Илустрација 7 – *Без наслова (Untitled)*, 1978/79.



Илустрација 8 – *Без наслова (Untitled)*, 1978.



Илустрација 9 – фотографија из серије фотографија *Још један лет на небу* (Yet another leaden sky), 1978/79.

4.3 Вести од куће (*The news from the home*), Шантал Акерман

Белгијска редитељка Шантал Акерман (Chantal Ackerman)⁶⁴ у филму *Вести од куће*⁶⁵, на специфичан начин обрађује период свог боравка у Њујорку. Иако се у филму не појављују глумци обучени у сценске костиме, већ случајни пролазници у Њујорку 1976. године, значајан је за осврт на наративни поступак који ауторка користи.

Период живота који је Шантал Акерман провела у Њујорку обележен је комуникацијом путем писама ауторке и њене мајке. Садржај писама, који чита ауторка, говори о простору, времену и актерима, географски удаљеним од живота који Акерманова проживљава у Њујорку. У овом филму пуно је тема које остају неизговорене и не приказане, али, упркос томе, емотивна стања из којих ауторка ствара визуални наратив остају јасна и снажна. Живот у Њујорку она описује као период лутања па, у филму, видимо пуно улица које, важних за време у коме она истражује град, али и себе, крећући се Десетом авенијом, станицом метроа *Times Square*, *Tribeca* трајектом који вози до *Staten Island*-а, итд. Звук овде није сниман паралелно са сликом, већ је накнадно монтиран. Филм нема јасну радњу и драматургију, већ је циљ сваке сцене да прикаже дух места које је изненађујуће некарактеристична места за град какав је Њујорк.

Акерманова приказује град користећи специфично светло које проналазимо, на пример, на сликама Едварда Хопера (Edward Hopper)⁶⁶, које на субверзивни начин обмотава и смирује немирни град који непрестано пулсира. Хопер је често истицао како њега највише интересује да на сликама покаже однос светлости и сенке, као и кретање светла на објектима.⁶⁷ У овом филму уметница обрађује сличне аспекте пут залазаска сунца, хотела *Night Hangs*, ужурбаних људи на железничкој станици или празних улица. Све ово обојено је дубоким хуманистичким духом, где увиђамо на који начин то постаје лични одраз ауторке. Избор локација које показује, такође је важан, и представља одраз све веће дистанце коју ауторка успоставља у односу на родитеље. У повременим писмима која стижу од мајке може се осетити притајена агресија исказана осећањем кривице због одсуства у неким важним ситуацијама. Гледалац, тако, никада не сазна шта је Акерманова написала у писмима као одговор, али се ти одговори могу наслутити из садржаја наредних писама које мајка шаље.

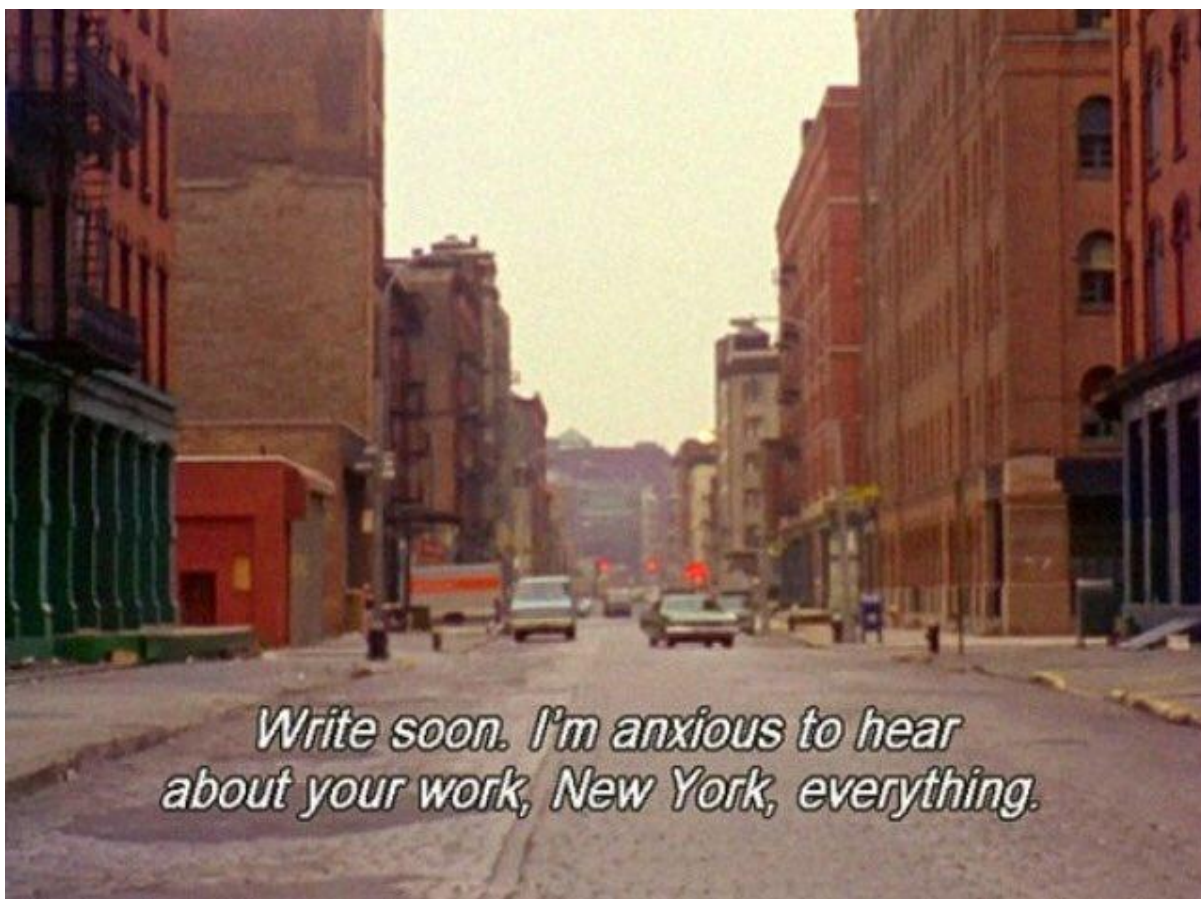
Овај филм је у мом истраживачком поступку важан документ о истраживачком процесу. Оно што постаје важно у настанку овог филма јесте сам процес рада на њему. Измењени услови живота, одлазак у нову државу и нови град, интеракција са новим људима коју ауторка остварује представљају процес личне трансформације коју она доживљава у периоду настанка филма

⁶⁴ Шантал Акерман (Chantal Ackerman) 6. јуни 1950-5. октобар 2015. Била је белгијска режисерка и сценаристкиња која је својим радом извршила велики утицај на авангардни и феминистички филм.

⁶⁵ Вести од куће (*The news from home*) филм редитељке Шантал Акерман из 1976. године, продуцент Алан Дахан (Alain Dahan)

⁶⁶ Едвард Хопер (Edvard Hopper) 22 јули 1882. године - 15. мај 1967. године, био је Амерички сликар и графичар.

⁶⁷ CAUTZ VERLANG, H. (2004) Edvard Hooper, Museum Ludwig, Koln



*Write soon. I'm anxious to hear
about your work, New York, everything.*

Илустрација 10 - кадар из филма *Вести од куће* (*The news from the home*)



*I'm very tired now and look awful,
but otherwise I'm fine.*

Илустрација 11 – кадар из филма *Вести од куће*



Илустрација 12 - кадар из филма *Вести од куће*

4.4 *Cut piece* Јоко Оно⁶⁸

Јоко Оно (Yoko Ono) започиње своју уметничку праксу 60-их година 20. века као једна од чланица авангардне групе Флукус (Fluxus). Први радови са којима се представила публици нису наишли на велико одобравање пошто су сматрани превише радикалним за то време. Њен брак са музичарем Џоном Леноном (John Lennon) донео је интересовање јавности захваљујући великој медијској пажњи коју је Ленон имао као члан групе Битлс (Beatles). Тако је њихов седмодневни перформанс *Bed in*, одржан у Амстердаму, на њиховом меденом месецу, такође постао предмет инетресовања. Ленон и Јоко су провели седам дана у кревету, окружени цвећем и натписима *Hair Peace* и *Bed Peace*, међусобно разговарајући о миру. Овај догађај је пратило око 150 новинара сваког дана. Касније су исти догађај поновили и у Монреалу. Јоко Оно је, такође, у својој богатој стваралачкој пракси, имала и низ музичких албума и експерименталних филмова.

Перформанс *Cut piece* из 1964. године изведен је у *Yamaha Concert Hall*-у у Кјотоу и представља један од најранијих и најзначајнијих радова феминистичке уметности и флукуса. Перформанс се одвија у празном простору у коме уметница клечи на коленима или седи, док су испред ње постављена два пара маказа. Једино што изговара јесте упутство публици како да учествује у перформансу. Посетиоци су добродошли да јој се придруже, могу да дођу један по један, да одсеку једно парче тканине са њене гардеробе и да га понесу са собом као сувенир. Крај перформанса одређује сама уметница у оном моменту када жели да га прекине. На самом почетку перформанса, публика је долазила секла делиће материјала са сукње и блузе, да би, како је одмицало време, публика постајала све агресивнија. У једном тренутку, мушкарац из публике одсекао јој је предњи део грудњака, а затим следећи бретелу грудњака. У том тренутку она је одлучила да заврши перформанс.

Овај рад уводи публику у интимни простор уметнице. Исход овде није унапред задат, већ је процес настанка дела подједнако важан, посебно због могућности публике да учествује. Рад *Cut Piece* извођен је још четири пута до 2003. године, а на основу различитих искустава публике јасно је да је крај сваког пута био другачији, тј. да трајање перформанса никада није било исто. Дужина извођења била је одређена бројем публике, као и могућности контроле од стране уметнице. Прилика да публика понесе комадић тканине са собом видимо и као врсту продужетка трајања самог рада. Ако цео рад сагледамо из угла реминисцентног у односу на страдање становника Јапана током Другог светског рата, схватићемо да ови комадићи тканине сваки пут треба да буду подсетник на претходне догађаје. Учешће у овом перформансу је нека врста ритуала. Сам начин њеног клечања проистиче из традиционалног начина седења Јапанки. Како сама Јоко Оно каже ⁶⁹она у то време није била богата и њени комади одеће су били доста скромни. За овај перформанс је одабрала најбоље комаде одеће из свог ормара, како би публици понудила најбоље од себе.

Ако бисмо покушали да дефинишемо да ли је одевни предмет који носи уметница у овом перформансу одећа или костим, морали бисмо да видимо шта је функција тог предмета. С обзиром да то што одећа коју Јоко Оно носи поседује свакодневну употребну вредност

⁶⁸ Јоко Оно (Yoko Ono) 18. фебруар 1933. године. - јапанска уметница и активисткиња.

⁶⁹ <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>

она је уједно део церемонијалног, перформативног догађаја јер постаје саставно средство перформативног чина.



Илустрација 13 – фотографије перформанса *Cut Piece*, 1964.



Илустрација 14 – фотографија краја перформанса *Cut Piece*, 1964.

4.5 Радови Софи Јунг - *Дубоки сан* (The Bigger Sleep), *Вечерња опера за пет паса* (A late night opera for five dogs)

Софи Јунг (Sophie Jung)⁷⁰ у свом раду користи различита средства изражавања - скуптуру, текст, видео и перформанс - бавећи се испитивањем новог и поновног представљања употребних предмета. Њена уметничка пракса се односи на репрезентацију одређених предмета или догађаја, као и замки које настају у том процесу. Сваки предмет може имати вишезначну функцију у зависности од начина његове употребе.

Наслов за рад *Дубоки сан* (The Bigger Sleep)⁷¹ преузет је из романа Рејмонда Чендлера⁷² из 1939. године. Уметница феномен дубоког сна тумачи као чистиште.

Простор у коме се рад изводи прекривен је материјалом са рефлектујућим особинама, додатно појачаним употребом расветних тела. Предмети који се налазе у овом простору су вешалице за гардеробу, различити метални објекти, бакарне цеви, делови намештаја, тело мртве муве положено на минијатурну софу. Алуминијумска фолија на коју су расуте рибље кости из Салтонског мора налази се око свих ових предмета. Звучни слику чини аудио запис борбене химне републике који испуњава читав простор, алудирајући на прозачност херојства или како сама ауторка каже „оно што се некада сматрало херојским сада је остављено да лежи у ормару прашњаво и неуверљиво”. У перформансу учествује и мушкарац у улози батлера који шета по простору, премештајући предмете без неког посебног реда. Јунгова, затим, леже на лежалаку и чита текстове „плитких” реклама из осамдесетих – ере када су приче о декаденцији јавно биле у моди. Батлер јој се све време обраћа са „frau Welt“. Повремено, њих двоје ступају у конверзацију која подсећа на текстове Ежена Јонеска. Некада се та конверзација проширује и на публику коју перформерка покушава да укључи у разговор. Њена неодређена старост је одраз ванвременске теме којом се овај перформанс бави. У једном тренутку батлер узима металну кутлачу и њоме опонаша кретање клатна на сату што и гласовно најављује. Костим има симболичко - метафоричку функцију зато што са једне стране репрезентује младу жену која ужива у свом животу, док са задње стране костима видимо тело и органе који труле и пропадају. Прво појављивање је у трикоу који симулира наго тело, иако је већ довољно транспарантен да се испод назире право. Овај костим Јунгова користи у још неколико перформанса. Брадавице на костиму су естетизовне везом. Након одређеног временаведеног у овом костиму батлер доноси огртач који је израђен од сатена и тила.

Оба костима које носи Јунгова заједно са костимом батлера имају у себи неку врсту недовршености и неодређености која иде у прилог безвремености теме којом се бави. Перформанс се завршава огртањем извођача у скроз бели огртач поклањају се публици, а затим као да почиње ново извођење.

⁷⁰ Софи Јунг (Sophie Jung) рођена 1982 у Луксембургу, живи и ради у Базелу и Лондону. Стекла диплому из Ритвелд академије (Rietveld Academy) у Амстердаму и магистрирала на Голдмитсу (Goldsmiths) у Лондону.

⁷¹ <https://vimeo.com/330191743>

⁷² Рејмонд Чендлер (Raymond Chandler) 23. јул 1888 - 26. март 1958. Био је амерички писац криминалистичких романа. У роману *Велики сан* Филип Марлоу, приватни детектив и самотњак, прихвата задатак да пронађе уцењивача лакомислене млађе кћери богатог и тешко болесног генерала Стернвуда. Овај случај, у почетку наоко лак, постаје све замршенији како Марлоу у истрази на сваком кораку наилази на нове лешеве...

У перформансу под називом *Вечерња опера за пет паса* (A late night opera for five dogs)⁷³, доминантна је употреба костима. Уметница изводи сонгове преко микрофона док је прати музичка матрица. У песмама се описују животи различитих паса. Док изводи ове нумере Јунгова је обучена у свечану светлу хаљину прорезаних рукава и са доданим украсима око струка . Све време она на глави носи транспарентну маску која подсећа на стилизовану главу пса. У овом перформансу постоје визуелни елементи костима који су повезани са опером (маске и раскошна хаљина). Простор извођења, као и текст су специфични и нетипични за класична оперска дела.

Одећа на специфичан начин манифестује однос човека и друштва, појединца насупрот колектива. Начини на које се то одвија су различити јер у процесу остваривања комуникације користи присвајање, трибализацију, кодирање, артифицијелизацију тела. Код Јунгове одевни предмети улазе у поље отворене интерпретабилности и можемо их посматрати кроз проширена значења.

Костим код Јунгове успоставља одређене асоцијативне импулсе који остају отворени за даљу интерпретацију публике.

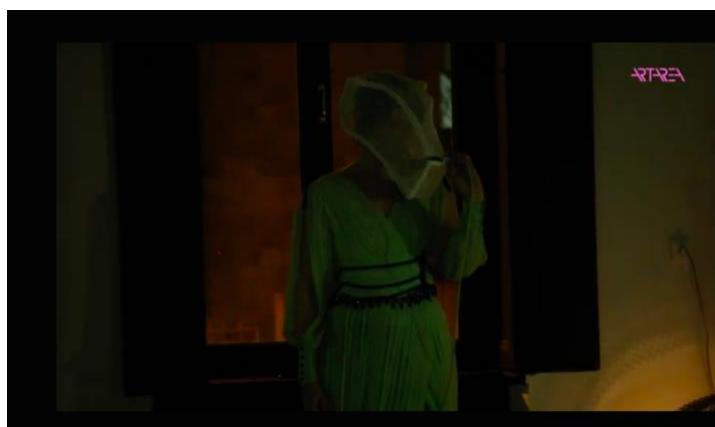


Илустрација 15 – кадар из перформанса *Дубоки сан* (The Bigger Sleep)

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=op8sP2AMcWQ>



Илустрација 16 – кадар из перформанса *Вечерња опера за пет паса* (A late night opera for five dogs)



Илустрација 17 – кадар из перформанса *Вечерња опера за пет паса*

5. Уметничко истраживање

Уметничко истраживање поставља пред мене изазов упознавања употребе сопственог тела у комуникацији са публиком, односно, са светом споља. Ово истраживање је подељено у шест фаза.

Почетак уметничког истраживања тиче се анализе мог односа према одевању уопште, који започиње још у раном детињству. Тај однос није усмерен само на сопствено тело и функцију које одевање има у мом животу, већ је, у великој мери, засновано и на присуству и улогама које су други људи имали у том процесу. Тако је прва анализа базирана на сећањима која су везана за Александровац, град у коме сам рођена, затим на односу моје породице према чину одевања, као и на неколико конкретних ситуација које су остале у мом сећању као јасан пример повезаности одеће са спољном интеракцијом коју остварујем са светом.

Пролог у уметничко истраживање започела сам 2016. године, инсталацијом под називом *Субјекција*⁷⁴, насталом у оквиру рада на докторским уметничким студијама. Тада сам се бавила истраживањем перцепције појединца, у овом случају мене, од стране људи који се налазе у непосредној околини - као моји пријатељи, сарадници или познаници. Од њих сам тада тражила да ми пошаљу визуелне и звучне асоцијације којима успостављају однос према мени. Елементе које сам добила, а које су чинили слике, видео материјал и музика, сабрала сам у једну видео пројекцију. Завршни видео рад приказивао је мене као извођачицу која различито реагује покретом на слике које се пројектују на белу хаљину коју носим. Звучну слику у раду чинила је музичка композиција Марка Причарда *Под сунцем* (Under the Sun).⁷⁵

Следило је шест фаза уметничког истраживања чији је исход бити концепт уметничког дела сценског дизајна под називом *Себе собом раздвајам од света*.

5.1 Визуелно истраживање

Поступак креирања сопственог идентитета одевањем започела сам од онога што ми је властито тело нудило. Свака врста модификације тела тиче се односа према сопственим пропорцијама, боји коже, косе или усана. У односу на то, направила сам табеларну анализу сопственог тела која је садржала све неопходне податке - моје пропорције, изглед без шминке, фарбане косе и осталих елемената одевања које употребљавам у свакодневној интеракцији са спољним светом. Анализа тела у овој фази обухватала је и анализу одређених делова тела која сматрам „несавршеним“, као и начина на који се путем одевања, суочавам са тим несавршеностима. Ово истраживање имало је касније исход у текстуалном и визуелном наративу видео рада који започиње телом и причом о телу.

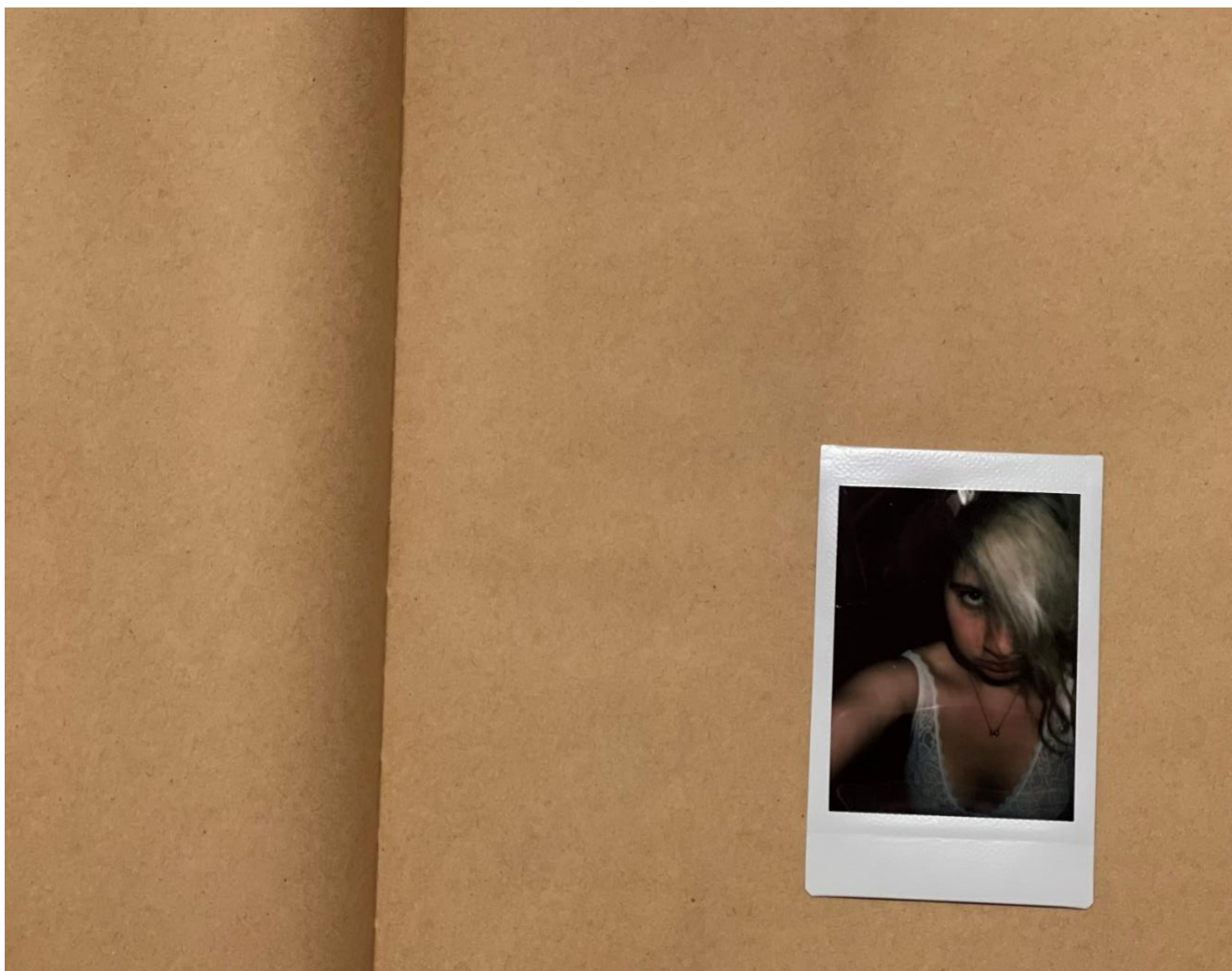
⁷⁴ Рад изложен у оквиру изложбе студената докторских студија сценског дизајна *Суочавање*, Шок задруга, Нови Сад, 2017.

⁷⁵ Под сунцем (Under the Sun) Марк Причард <https://www.youtube.com/watch?v=KGezLJmZQak>

Visina-težina	Broj obuće/konfekcijski broj	Boja očiju	Boja kose	Boja tena	Izbor boja i krojeva
173/ 62	39/ 38	Sivo plava	smeđa	Svetla	Tamniji kolorit , širi krojevi srednje dužine
			plava		Intezivan kolorit (od 2020-te)

5.1.1 Визуелно истраживање кроз фото-документацију тела

Следећа фаза истраживања била је посвећена креирању фото-документације сопственог тела из личног угла и из угла других људи. За то сам употребила полароид апарат који пружа могућност аутоматске израде фотографија. Тело сам фотографисала из наразличитијих углова трудећи се да обухватим све његове делове. Други људи који су учествовали у овом процесу истраживања добили су исти апарат и исти задатак - да фотографишу моје тело фрагментарно, онако како осећају да треба. Идеја је била да видим на које начине различити људи реагују на слику мог тела на којем се налази минимум одеће, само доњи веш. Различитим људима су различите ствари привлачиле пажњу, док се блискост односа одражавала и на начин кадрирања, као и на то колико је неко спреман да ми приђе близу и сними крупан кадар или се удаљи, бележећи широке површине тела.



Илустрација 18 – Истраживање тела кроз фотографију



Илустрација 19 - Истраживање тела кроз фотографију

5.1.2 Визуелно истраживање кроз цртеж

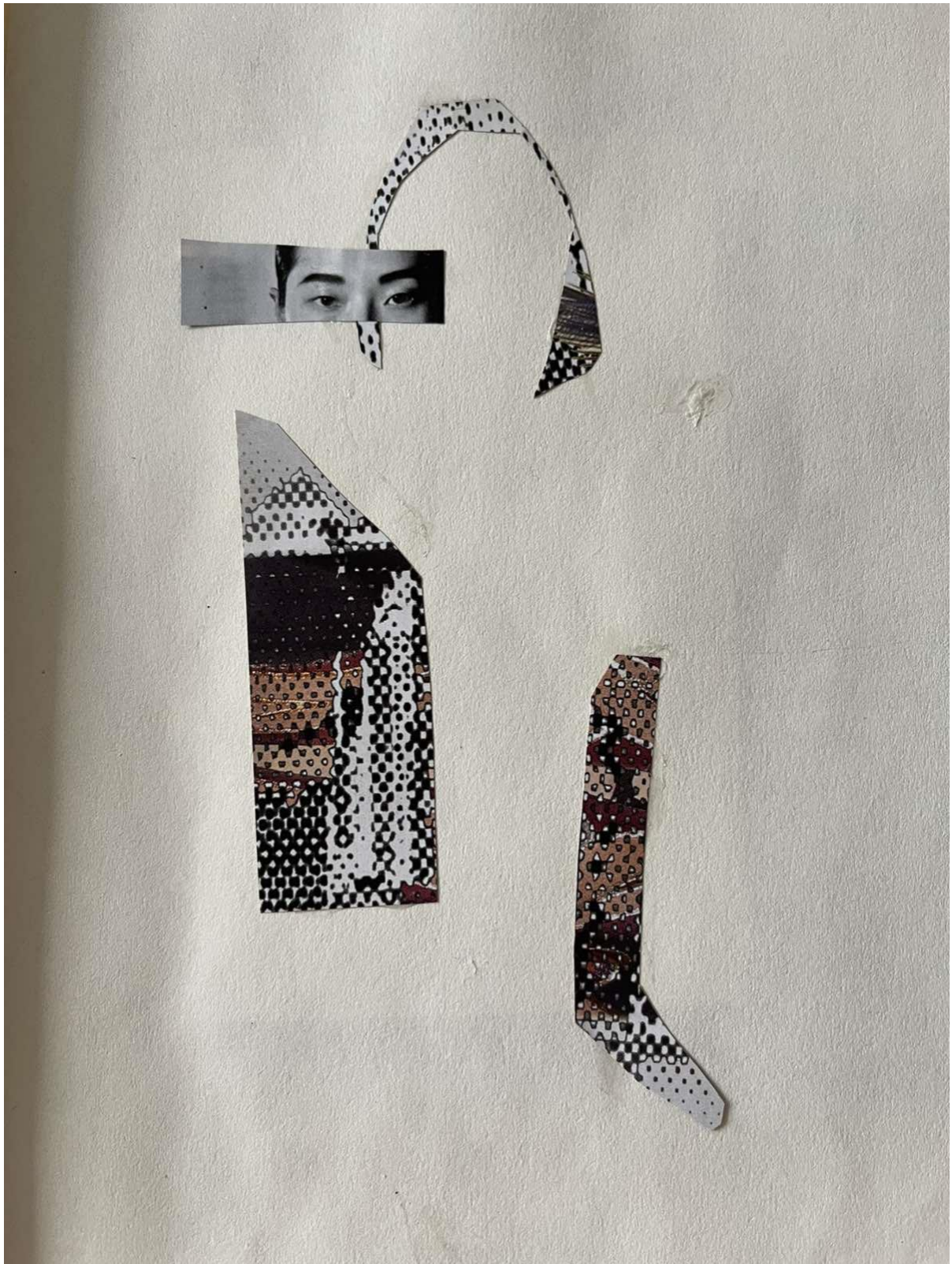
Други медиј визуелног истраживања био је цртеж који, у мом кретивном раду, представља важно средство јер ми омогућава повезаност са емоцијама или личним доживљајем неког текста. Почевши од избора формата, папира и оловака које користим у цртежу, покушавала сам да кроз различите слике материјализујем лично осећање себе. Као што је истраживање слике сопственог тела било спроведено фотографијом, на исти начин сам желела да цртежом анализирам тело у целини, као и фрагменте тела посматрајући га из различитих углова. За потребе овог истраживања користила сам блок А5 формата у коме сам сабрала серију цртежа и колажа који су подразумевали употребу различитих материјала и папира, што ми је касније помогло у одабиру материјала за хаљину коју ћу користити у перформансу. Проширујући истраживање са себе на друге људе, јер ми је повратна информација коју добијам од спољашњег света јако важна, појединим цртежима описујем друге људе. Често се кроз те цртеже бавим специфичним детаљима на гардероби, као што су колорит и текстура. Поједини цртежи захтевају интеракцију са гледаоцем кроз поступак отпакивања папира или неку другу врсту интеракције са папиром. Већина цртежа насталих у овом делу истраживања утицали су касније на третман односа тела у простору у видео раду, док је начин компоновања кадрова произашао управо из цртачког приступа.



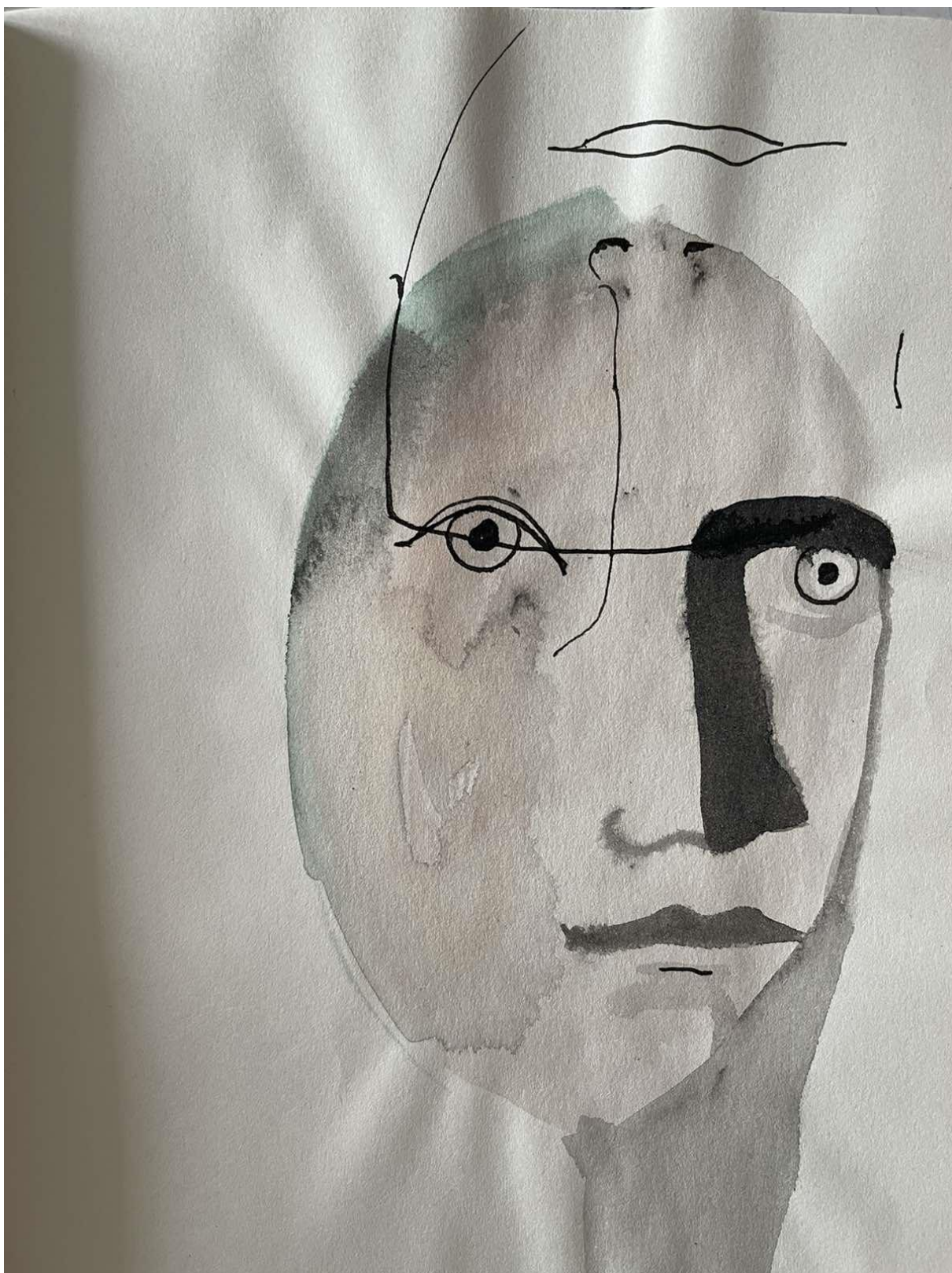
Илустрација 20 – Истраживање односа тела и костима кроз форму



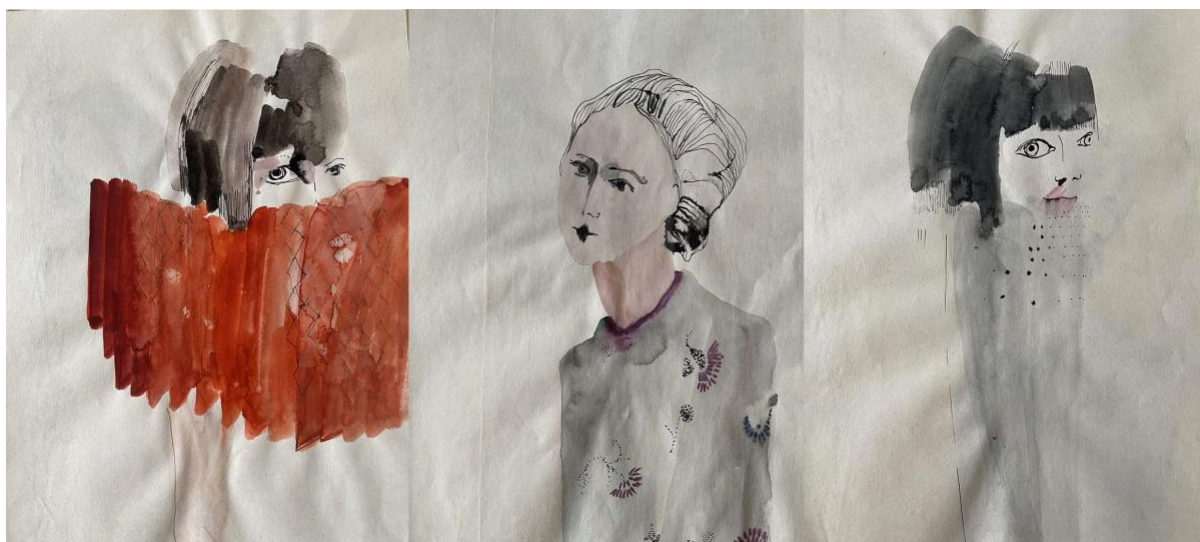
Илустрација 21 – Субјекција



Илустрација 22 – Декомпоновано тело



Илустрација 23 – Ја или неко други



Илустрација 24 – Аутопортрет



Илустрација 25 – Ја или неко други 2



Илустрација 26 - Истраживање форме костима кроз цртеж



Илустрација 27 – Истраживање тела кроз цртеж



Илустрација 28 – Цртеж финалног изгледа костима за перформативни део уметничког рада

5.2 Истраживање текстом

Истраживање путем текста ослања се на испитивање улоге одеће кроз вербализацију слика које ме повезују са овим феноменом. Прва сећања која везујем за најраније животно доба одређена су топографски и почињу од места у ком сам рођена. Вербализација сећања послужила ми је као основа за креирање текста који се, касније, појављује у видео раду.

Слика број један:

На првој приредби обданишта сви носимо тегет сукње и тамно љубичасте мајице, а децаци зелене. Не знам из ког разлога инсистирам да ми мама пришије бели цвет на сукњу, тако да на фотографији у којој стојимо у низу сви изгледамо исто, само што ја имам бели цвет.

(3 године)

Слика број два:

Тамно црвена мајица са крагницом која целом ширином има нотни систем у ткању. Јако лепо стоји, али је материјал синтетички. И волим је и не волим.

(4 године)

Слика број три:

Бела мајица са штампаним ликом девојчице која држи опрему за тенис. Боје су жута и розе, са пуно светлуцавог. Мајицу пуно носим и често се пере тако да се штампана добрим делом скинула и слика је готово непрепознатљива. Мајицу настављам да носим дуго, чак и када ми је већ превише кратка.

(4-7 година)

Слика број четири:

Мајка нам свако вече облачи пиџаме које се копчају напред. То спремање започиње око 9 сати увече, док стојимо на каучу у дневној соби. Кауч је црвен, а тапете имају браон линијски текстуру, понеде испупчену недге не. Ја увек размишљам како нас комишије гледају кроз полуспуштене ролетне и мисле да нас мама спрема за неки врло важан догађај, пошто се горњи делови пиџама копчају напред и ја мисим да су то неке свечане кошуље.

(3-8 година)

Слика број пет:

Имам две свилене хаљине са жипонима и то увек волим да нагласим. Једна је у каро дезену, друга је светло сива и има пуно шкољки по себи. Имам и црну плишану хаљину за коју многи мисле да не пристаје детету мог узраста, а ја мислим да је јако отмена пошто је црна и шивена за мене код кројача који је годинама радио у Паризу па се вратио у Александравац.

(5 година)

Слика број шест:

Кројач који се вратио из Париза ми увек даје гомилу крпица које му остану. Ја од тих крпица шијем луткама свакакве одевне предмете.

(4-13 година)

Слика број седам:

Тог дана сам отишла код тате на посао пошто нисам ишла у школу. Тата ради у трафо-станици 110 и зато што је он ту цео град и шира околина добијају трују. У трафостаници је пуно апарата са казаљкама које не смем да дирам и пуно просторија у које не смем да идем. У неком тренутку се укљује аларм и тата морао да обује неке огромне чизме, да стави на руке огромне гумене рукавице, а на главу неку капу испод које му видим само очи, и колико год то изгледало смешно он, тако обучен, је сигуран када улази негде где је јако опасно и где је неки велики квар.

(7 година)

Слика број осам:

Татина мама увек када је на селу носи мараму испод које је танка седа плетеница, а када иде у град скида мараму и облачи цицану хаљину са ситним узорком и једноставне црне ципеле. Мамина мама увек носи у кући свилене кучне хаљине и седи у својој фотељи као на трону и, иако има преко 70 година, има црну и густу косу коју фризерка која долази код нас сређује. Бака се облачи сведено у тегет и црно, и има увек лепу ташину и ципеле. Ја мислим да има добар стил.

(3-10 година)

Слика број девет:

Човек који нам довози млеко на бициклу увек на ногавице закачи штисаљке како се панталоне не би упетљале у точкове. То се зове практичност.

(3-6 година)

Оваквих слика којих се сећам има много. Када би наставила писање о тим сликама, вероватно бих испунила пуно страница, готово целу књигу. Та књига, ако би била биографска, била би најтачнија реконструкција неког прошлог времена јер сам већину тих догађаја запамтила кроз сећање на одевне предмете и на људе. Како су људи изгледали, како су се чешљали, које су дезени носили на себи - увек су то били детаљи који су ме фасцинирали јер сам их снажно упијала као импресије. Од прве самосвести и раних сећања на себе знала сам да различита одећа различито делује на мене, изазивајући осећај туге или сигурности. Обућа коју сам бирала, такође, је одређивала како се у њој осећам јер сам, полазећи од себе, увек мислила да сви људи око мене интезивно пиље у то што је на мени. Никада ми нису била јасна ограничења због којих жене у мојој околини од неких година живота почињу да изгледају исто, упаковане у пенсил сукње и хладне трајне - све су биле идентичне. Када сам мами нудила неке другачије опције изгледа, увек би говорила како ће „град помислити да је луда“. Ни то колективно мишљење града ми није било јасно, јер сам размишљала о томе како се и где окупи та група названа град, и ко и како започне то страшно суђење да ли је неко луд због одевања или није. Кроз град је често шетала жена коју су звали луда Мара, која је за то време

носила одевне комбинације флуоресцентних боја и комбиновала сукње и панталоне, и још много тога што је данас прихватљиво и често виђено. Тако је луда Мара била референтни пример како нешто не треба и не сме да изгледа, а можда је Мара из ове перспективе данас заправо била много испред свог времена, али у једном потпуно погрешном месту. Такође се сећам да сам из неког погрешног закључка увек мислила да су жене са кратком косом и мрежастим чарапама изашле из затвора. Иако ово присећање на одрастање у једном малом граду може звучати као сладуњава прича, схватила сам после много година, и након озбиљнијег упознавања са одевањем као феноменом, како је већина стереотипа из тог времена последица социолошког, психолошког и културолошког феномена које одевање носи. У већим градовима поље прихватања различитости је много шире.

Као што се може пратити развој одевања кроз историју, на личном плану се може пратити кроз неку породичну традицију. На фотографијама својих предака лако могу да уочљим када је која жена прихватила градску ношњу и оставила народну, која преткиња је била бунтовница и кобиновала ствари како нико други око ње није, а која је колико дуката донела око врата својом удајом у кућу у коју је дошла. Па чак и култура набавке одевног предмета је занимљива за праћење јер говори о односу или могућностима за то у породичној историји. У породици мог оца, моја бака је била та која је израђивала функционалну одећу за рад, док се одећа за град куповала. Мамина породица је имала традицију посећивања модиста и кројача који су израђивали одећу по мери, а за куповину одеће се путовало наменски тамо где се могло набавити баш оно што желе. Тако су и Бурде, као рекламно и едукативно штиво, биле у великој мери присутне у формирању мог укуса. Сви ти људи у часописима који су изгледали савршено у изврсној кројеној одећи - или се то мени само тако чинило. На рекламама су се налазили неки превише срећни и задовољни људи са блиставо белим зубима. Ти, тако савршени људи, живели су у савршено уређеним домовима где је све било у складу боје и облика. Такви утицаји развили су код мене блискост са том врстом естетике склада који се огледа у прецизности кроја и усклађености колорита у мом ауторском раду

5.3 Видео истраживање

Као наставак истраживања цртежом којим сам испитивала однос простора, композиције и тела, у видео истраживању сам се бавила различитим ауторима који су користили видео као форму наративног процеса. Тако сам у филму *Писма из далека* Шантал Акерман видела могућност креирања наратије која спаја слику и текст, а које настаје независно од догађаја који се одвија пред нама. Осим тога, значајан је био и филм *burdeПозерка* (The Staggering Girl)⁷⁶ због начина повезивања тела и костима, тако да костим постаје симболичко значењско средство. Овај филм настао је у сврху промоције модне колекције Пјерпаола Пицолија (Pierpaolo Piccioli)⁷⁷, креативног директора модне куће Валентино.⁷⁸

Невербална комуникација која се одвија захваљујући кореографисаном телу у простору, била ми је полазишна тачка у даљем истраживању. Такође, полароид фотографије које

⁷⁶ Позерка (The Staggering Girl) – Краткометражни филм редитеља Луке Гуадгина (Luca Guadagnino) из 2019. године.

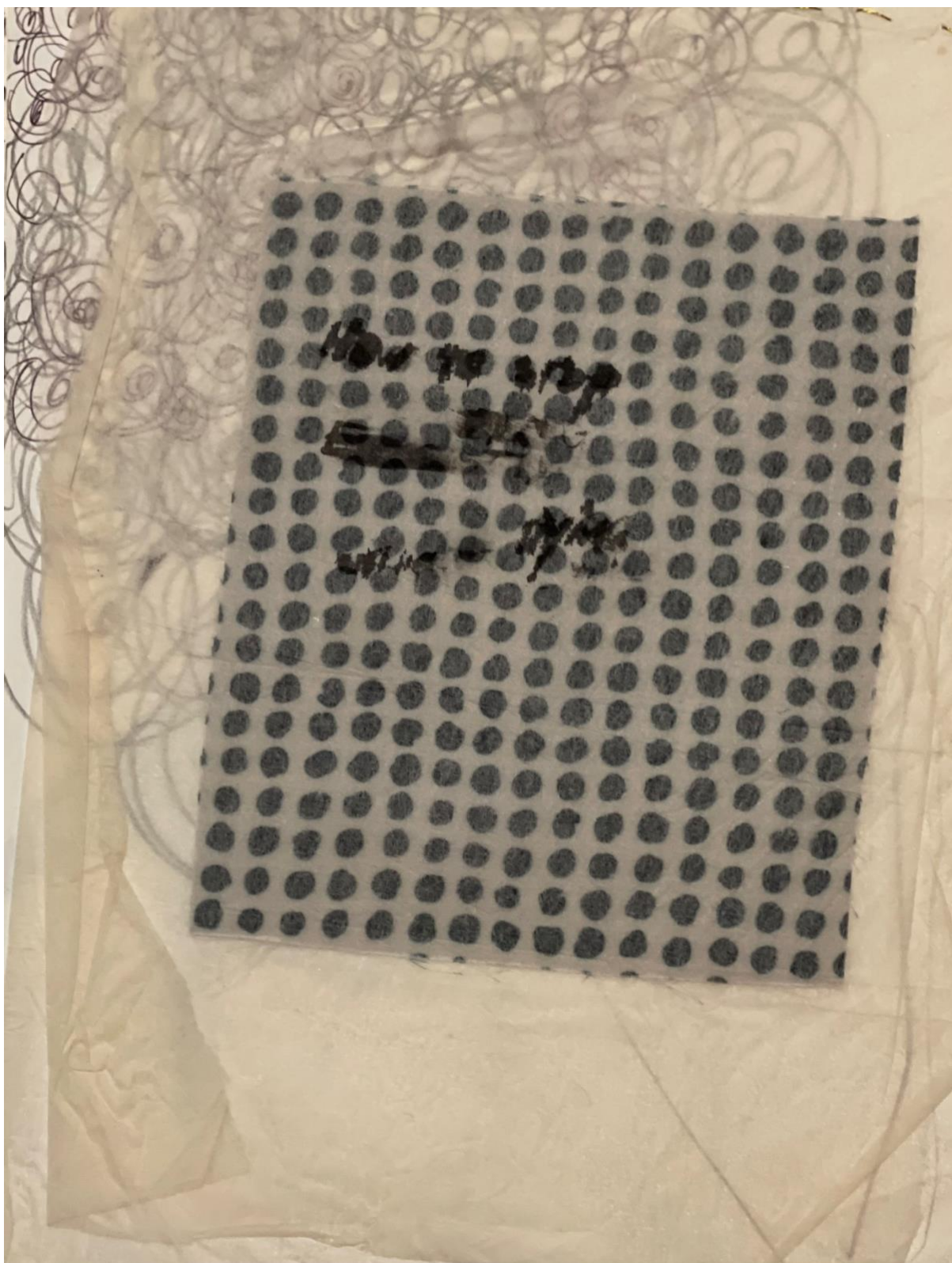
⁷⁷ Пјерпаоло Пићоли (Pierpaolo Piccioli) је италијански модни дизајнер.

⁷⁸ Валентино (Valentino) је италијанска модна кућа основана 1960. године.

сам користила у првој фази истраживања подстакле су питања квалитета слике која настаје, баш због техничких особина одређеног апарата или камере која се користи.

5.4 Сензорно истраживање

Сензорно истраживање у овом процесу обухвата испитивање различитих материјала и њихових особина у односу на кожу. Текстилни материјали поседују особине попут густине, начина ткања, врсте влакана од којих настају, па се у односу на то, могу разликовати и заштитне могућности које материјали пружају телу. Полазећи од чињенице да ја одевање користим као врсту заштитне баријере од спољног света, било ми је важно да направим анализу материјала. Тако сам испитивала вуну, памук, материјале са штрасом, прозирне материјали попут свиле, тила и мрежице. Осим квалитативних особина, колорит материјала је имао важну улогу у процесу јер је утицао на моја различита емотивна стања и реакције. Те реакције надовезивале су се на уобичајено психолошко дејство боја, при чему је црна била боја осећања сигурности у одевању, док сам интензивне и јарке боја користила у тренуцима када ми је било потребно да променим тренутно расположење, веома брзо. Мрежица као материјал се показала као најближа материјалу са најмањом заштитном функцијом, пре свега јер представља порозну опну. Као такав, материјал ми је пружио максималну перцепцију туђег додира, топлоте другог тела, додира игле на кожи, као и провлачења конца кроз материјал - сви подражаји из спољног света који су, иначе, блокирани уз помоћ текстилних материјала, сада су били потпуно слободни да допру до рецептора на мојој кожи.



Илустрација 29 – Истраживање кроз тактилност материјала



Илустрација 30 – Истраживање емоционалних стања кроз материјал



Илустрација 31 – Истраживање кроз тактилност материјала



Илустрација 32 - Истраживање кроз тактилност материјала



Илустрација 33 - Истраживање кроз тактилност материјала

5.5 Просторно истраживање - анализа простора у видео-раду и перформансу

У уметничком раду *Себе собом одвајам од света* постоје две целине па сам, према томе, поделила истраживање простора и њихову употребу на просторе коришћене у видео-раду и просторе коришћене у извођачком делу.

Простори видео-рада

Седам различитих простора истражила сам и, касније, користила у видео-раду. Сваки простор симболички одговара наративној целини који носи одређена слика.

1. Купатило представља простор интимног који повезујем са огољним телом. У том простору налазим се само ја која преко огледала остварујем интеракцију са самом собом. Купатило је лишено сваке естетизације и реквизите. Зидови су прекривени белим плочицама. Не постоји пуно информација о појединцу који се у њему налази.



Илустрација 34 – Купатило у опсерваторији

2. Други простор је полу-празна соба која има само једну столицу са браон тканином. Зидови ове собе су тамно зелени, док је под дрвен и од употребе потрошен. Овај простор представља мали излазак из простора купатилске интимности. Зраци сунца који су једини извор светлости у њему представљају уплив спољних утицаја који ће бити развијенији у следећој слици.

3. Библиотека астрономске опсерваторије на Звездари је први простор који је богато испуњен детаљима. У њему се налази мноштво књига, глобуса, различитих астрономских уређаја и намештаја. Кадар започиње сликом у ком гледам кроз широм отворене прозоре. Пратећи текст, схватамо да прича постаје конкретна и тиче се мог сећања. Све приче из овог дела укључују учешће других људи. Сви елементи којима је овај простор испуњен метафора су истраживања унутрашњег микро космоса.



Илустрација 35 - Библиотека астрономске опсерваторије

4. Простор ходника и степеница представља најаву за прелазак у спољашни свет.



Илустрација 36 – Степениште за улаз у велику опсерваторију

5. Пета слика први пут доноси екстеријер као употребљени простор. Зид између зграда Студентског центра на Новом Београду је флуентан и жив простор што се може видети у трећем плану у присуству возила и људи који се крећу. Дотадашњи простори су представљали ентеријере са значењем интимног, док изласком у екстеријер наратив из видео-рада почиње активније да укључује друге људе. Пети простор се састоји од степеница, ниских и високих зидова, лишћа, зеленила биљака, осликавајући на тај начин богатство спољног света.



Илустрација 37- Атријум студентског града

6. Шести простор је и даље екстеријер, с том разликом што је сведенији од предходног, састоји се од једне стаклене површине на којој се рефлектује моја слика, и бетонске платформе која се налази испред. Огледало из прве слике приказује одраз субјекта радње у интимном простору, док у овој слици велика стаклена површина приказује слику у јавности. Величина рефлектујуће површине говори о широкој сфери укључивања других људи у процесу перцепције.



Илустрација 38- Аријум студентског града

7. Последњи простор је простор фоајеа, односно, великог предворја за узак у позоришну салу. То је јавни ентеријер који је поплочан црвеним рефлектујућим мермером. Слика тела огледа се у поду тако да немам увид у то како изгледам, што у значењском смислу представља рефлексију у очима посматрача.



Илустрација 39 – Хол главне дворане студетског центра

Простори перформанса

Музеј савремене уметности Војводине у Новом Саду поседује атријум који представља живу оазу с обзиром да се у њему налазе различите врсте биљака. Тај простор је стакленом површином одвојен од главног ходника који се види када се уђе у зграду.

Добра повезаност простора главног хола и атријума били су важни приликом одабира простора извођења перформанса. Видео рад био је пројектован на стаклу које дели ова два простора што је омогућило добар континуитет дешавања.

Први контакт публике самном као извођачицом се догађа у простору који је жив – чему доприноси присуство биљног, животињског света (рибице у воденим површинама) као и органских елемената воде и земље. Сусретање живог света на више релација публика – извођачица, публика – флора и фауна простора атријума, извођачица – флора и фауна атријума треба да допринесу осећају присуства стварне природе која долази након видео рада у коме је испричана прича као увод.

Простори који се користе у музеју су:

Улаз у музеј – простор у коме се публика путем добијеног материјала уводи у рад;

Главни хол музеја – Простор приказивања видео рада;

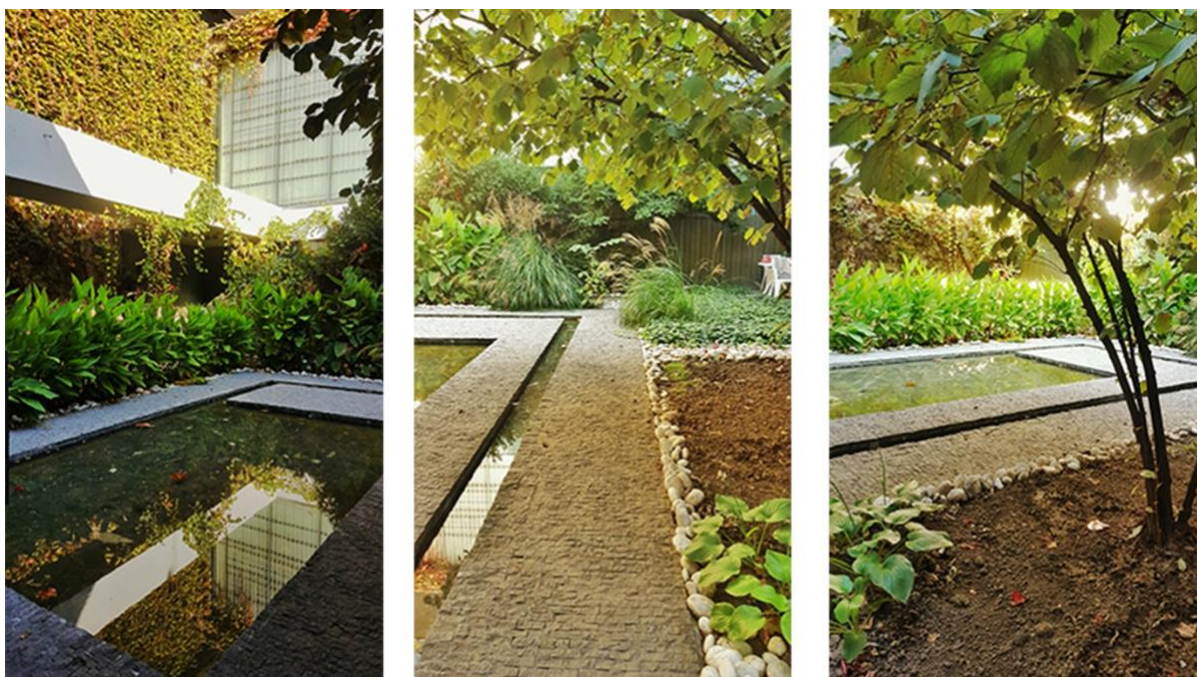
Атријум музеја – простор извођења перформанса.



Илустрација 40 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду



Илустрација 41 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду



Илустрација 42 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду



Илустрација 43 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду

5.6 Концепт рада и драматургија догађаја

Уметничко дело сценског дизајна под називом *Себе собом раздвајам од света* као главну тему има испитивање сопственог односа према одевању, у чему, различити одевни предмети, постају симболи емотивних процеса произашлих из конкретних ситуација обухваћених мојим сећањем. Одећа, као помоћно средство којим остварујем невербалну комуникацију са спољним светом, и којом успостављам видљиву баријеру која ме штити од властитих тескоба, све време је присутна у свим деловима рада.

Рад чине два дела – видео-рад и перформанс. У оба дела рада ја сам, истовремено, и извођачица.

5.6.1 Видео-рад

Видео-рад је у форми таблоа, у ком свака слика има наративни део повезан са одевним предметом који, у том тренутку, користим. Сваки употребљени комад одеће повезан је са конкретним емотивним стањем, као и пореклом самог предмета, чиме обједињујем различите личне теме које се односе на улогу одеће.

Видео-рад се састоји од седам целина које су одређене путањом од нагости и изложености коже у изолованом простору, преко других ентеријера, а затим и екстеријера, који сугеришу присуство других људи, а који се никада, физички, не појаве у видео-раду.

Одевни предмети које облачим сашивени су од различитих, пуних материјала, који се разликују по врсти настанка текстилног влакна, штампи, односно, дезену, као и по завршној обради сваког комада одеће.

Наративни делови који су саставни део видео-рада, а сачињени су од различитих научних цитата, личних сећања и размишљања. Текст не прати слику тако да објашњава радњу, већ има улогу да објасни околност емотивног стања.

Музика коју користим у филму је триптих под називом *The three sides of Audrey*⁷⁹, композитора Николаса Жара (Nicolas Jaar). Ова композиција има различите динамичке нивое који варирају од уједначених и мирних до драматичних, при чему у појединим деловима изостанак било какавог звука, такође, чини део композиције.

У самом видео раду користим репетитивност као принцип, иако се свака целина чини потпуно новим поглављем. Репетитивност је условљена константом осећања субјекта, тј. мене које је базично, па се након сваког догађаја поново и изнова враћам у ту осу константе. Репетитивност је најизраженија у последње три слике које започињу истим хоризонталним положајем тела у простору. За разлику од другог дела, први је динамичнији, а положај тела вертикалан. Први и последњи кадар видео рада су најкрупнији у односу на мене као актера, при чему целокупна последња слика показује најситније детаље мог лица.

Простори у видео-раду бирани су наменски да имају симболичку функцију. Некада је њихов задатак да сугеришу емоционалну и физичку изолованост само својом

⁷⁹ Nicolas Jaar - The three sides of Audrey
<https://www.youtube.com/watch?v=zGeNUgizTaM>

препознатљивом функцијом (као, на пример, простор купатала у првој слици), а некада колоритом (резедо-зелени зидови), док простор последње слике материјализацијом (црвеним мермером) говори о рефлексiji собствене слике у очима других.

Наратив

Кожа представља омотач тела који је у непосредном додиру са спољном средином.

Површина коже човека просечне висине износи $1.7m^2-2m^2$ - што значи да наш орган превазилази величином нас саме.

Чулна ћелија или рецептор је специјализована нервна ћелија која прима информације и надражаје.

Чуло додира је распоређено испод целокупне површине коже. Али, не осећамо га свуда исто. Додир најмање осећамо на леђима.

Када нас неко додирне, чулни завршеци се скупљају у једну тачку покушавајући да на тај начин што конкретније пренесу информацију.

Ми смо сачињени од мноштва бројева:

године

висине

дужине

ширине

пропорције

раздаљине

чинимо односе између тих дестинација.

Од туге се бежи радом на непотребним стварима, ситним, репетитивним.

Скидањем заноктица, мотањем дугмета које хоће да отпадне већ годинама уназад, склањањем погледа у страну

У датом тренутку важно је сачувати мисли за нешто што ће доћи касније.

У једном граду постоји улица, и у њој књижара, и у њој човек који прави птице од папира.

Треба имати довољно дуге руке да се закопча последње дугме на хаљини на леђима...

Желим да обујем лаковане ципеле кажем... имам 4 године и тог дана сахрањујемо маминог оца.

После престанка дисања и циркулације, умирање појединих телесних структура не дешава се у истом тренутку.

Органи и делови тела не умиру у исто време.

То је условљено њиховом различитом осетљивошћу на недостатак кисеоника.

Почела је да одумири од стопала.

Постајале су модре, па црне.. као када мокра одећа оставља трагове по кожи.

Навући ћемо чарапе и онда ништа нећеш видети.

Туга се одагнава радом на непотребним стварима, ситним, понављачким.

Скидањем заноктице, мотањем дугмета које хоће отпасти већ годинама у назад...

У датом тренутку важно је склонити мисли од нечег сто ће стићи касније.

Са неког од путовања мама је донела брош у облику шешира.

Брош се распукао првог дана када је џемпер пао на под, касније је годинама стајао у једној керамичкој посуди, леп, сачуван и неупотребљив...

Стакло се добија од песка који у себи садржи силицијум диоксид, односно, дробљеног кварца. Тај песак у себи садржи-гвожђе и зато има помало зеленкасту боју.

Произвођачи стакла додају одређену количину селенијума црвене боје који поништава зелену и стакло тако постаје безбојно.

Људи су остајали остављени са друге стране стакла аутобуских станица, аутобуса, кола, колодвора...

Загрлили смо се, задржали руке још једном док нису исклизнули прсти, а онда сам одмахнула.

Тако су честице ваздуха остале да трепере између нас, испред некога, а иза мене.

Он приђе и положи на тренутак образ на њену косу. Њене руке су лежале на његовим леђима и опет се брзо склониле.

Колико дуго остајеш?

Не још дуго.

Изгледаш лоше, како си?

Ти такође, али се не мењаш.

Како си?

Слика 1: КОЖА

Прва слика је слика огољености, тела које је потпуно изложено спољашњем, онакво какво заиста јесте, без икаквих додатака попут одеће или шминке. Огољеност је упознавање са публиком, чисто и лишено сваког елемента који би на неки начин нарушио то сусретање са телесном сликом - ко сам ја.

Простор је купатило. То је важан простор јер се у њему ослобађам свих вишкова одеће, шминке, парфема. Огледало је место сусрета саме себе са собом.

Фрагментарно сагледавам своје тело, из најразичитијих углова, при чему увек једна страна тела остаје окренута ка гледаоцима. Први додир са сопственом кожом свакодневно чиним сама, и тог додира сам увек свесна, али сам и сигурна да није претећи или непријатан. Свраб представља најмањи облик бола и може бити изазван спољашњим или унутрашњим факторима, тако да поступак отклањања тог осећања представља двострану интеракцију и са собом и са спољашњим светом.

Текст којим започиње прва слика је низ чињеница које су преузете из медицинске литературе и кратким цртама описује функцију и грађу коже као првог заштитног слоја тела.

Прва слика се заршава облачењем одевног предмета на тело што је уједно и увод у следећу слику.



Илустрација 44: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“



Илустрација 45: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

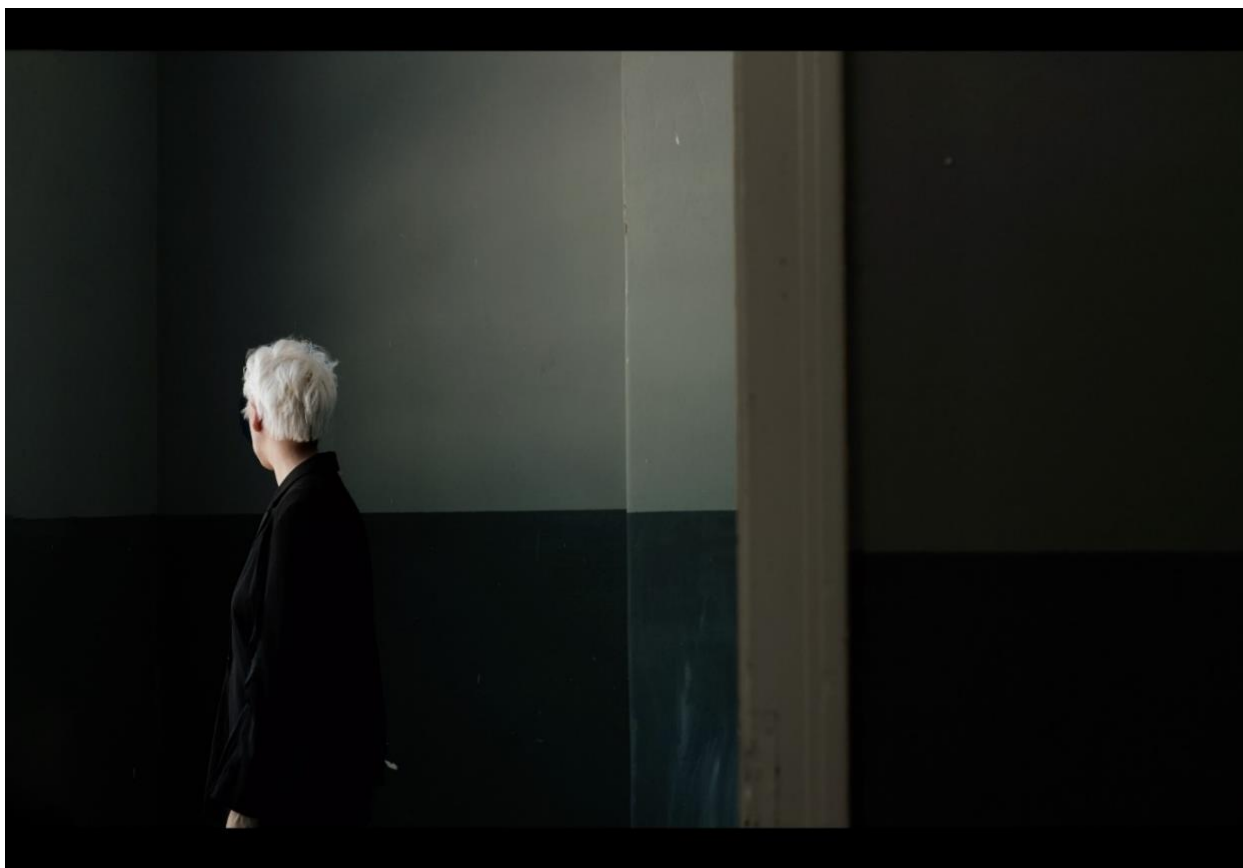
Слика 2: ТУГА

Наредна сцена дешава се у ентеријеру који може бити и интиман, али и јавни, и потенцијалан простор изложености.

Први, у целини видљив, одевни предмет је дводелно црно одело специфичног кроја и спољне текстуре. Крој овог одела усложњен је мноштвом пресека на вертикалној оси. Вертикални шавови црне тревире испуњени су троугластим комадима црног шармеза чије су ивице остале необрађене.

Текст друге слике је наставак приче о кожи кроз чињенице о додиру као вези са хаптофобијом. Физичка радња овде најављује оно што текст објашњава. Низ репетитивних потеза, попут мотања ситних конаца који излазе из недовршених ивица црног шармеза, начин су превазилажења одређеног емоционалног стања - туге.

У другој слици кадрирање је различито - од америкена до крупног кадра који се зауставља на мојим рукама, док траје репетитиван процес мотања конаца истргнутог са материјала.



Илустрација 46: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Слика 3: ВРЕМЕ

Трећа слика је простор библиотеке Астрономске опсерваторије на Звездари у Београду, и представља унутрашњи простор сачињен од мноштва спољашњих искустава. Оно је вишеслојно и обједињује различита лична, научена, али и наслеђена искуства.

Први пут, у овој слици, остварујем преко прозора контакт са спољним светом.

Хаљина која се копча на леђима сугерише извесну промену, јер нови одевни предмет повезан је са новим осећањем. Осећања су овде испреплетана и варирају од сетних сећања из детињста у којима ми се провлаче слике црвених ципела, до вањских догађаја који се дешавају у том истом тренутку.

Наратив је прича о процесу одумирања тела који се манифестије на површини коже, као и начина на који та чињеница корелира са одевањем.

Слика има два дела – уводни, статични; и главни, активни, у којем плешем. Музика у овом делу видеа је надинамичнија, буди и отрежњује, суочава са реалношћу живота и његовом пролазношћу. Кретање кроз простор одвија се око празног дрвеног стола, поново показујући видљиво одсуство људи. Људи којима су та места намењена припадају прошлости или будућности. Садашњост захтева осамљеност зато што представља процес исцељења.

Симболика хаљине је у времену у коме сам је наручила, а које је у вези са важним животним периодом и местом за који то време везујем. Она повезује јако удаљене светове - од места са ког је наручена, места на коме је израђена, а затим пута који је прешла преко пет различитих земаља како би стигла до мене, повезујући на том путу најразличитије људе.



Илустрација 47: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Слика 4: КРЕТАЊЕ

У четвртој слици наставља се наратив из предходне слике. Овде се све време крећем.

Празни простори степеница и ходника поново су места потенцијалног сусрета са људима. Овај простор сугерише пролазност и место између физичог и имагинарног.

Светлуцава туника је врста меканог оклопа, чаробног огртача, предмета који је ту да убрза проток времена.



Илустрација 48: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“



Илустрација 49: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Слика 5: ЈА ИЛИ НЕКО ДРУГИ

Пета слика увод је у ново наративно поглавље посвећено међуљудским односима.

Радња се дешава у екстеријеру. Тај излазак у спољни свет део је процеса регенерације.

Одевена сам у светлуцаву кошуљу и плисиране панталоне. У односу на простор и доба дана, ови одевни предмети постају спољашњи оклоп који прикрива реалну слику тела и најудаљенију тачку у односу на кожу. Плисирањем материјала ствара се међупростор од 4cm између површине тела и спољашњости. Светлуцаве плочице од којих је направљена кошуља, израђене су од танке пластике и добро рефлектују светлост, што у наративу чујемо као чињенице о процесу добијања стакла. Овде стакло уводим као нови елемент који ће већ у наредној целини, постати део простора и наратива.

Кадрирање је слично другој слици, по начину комбиновања планова који се овде крећу од најшрих до уско фокусираних.

Слика почиње у статичном положају, а затим кобинујем различита кретања и трчање.



Илустрација 50: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Слика 6: РАСТАНЦИ

Бело троделно одело од ретко тканог памука.

Претходно најављено стакло овде заузима важно место јер постаје просторни елемент позадине, али и део наратива који се односи на интеракцију са другим људима.

Тананост материјала сугерише крхкост односа и осећање фрагилности према спољашњем свету који овде, пратећи континуитет слика, постаје заступљенији.

Положај тела се мењам користећи простор на различите начине, да би на крају сцене простор остао потпуно празан.



Илустрација 51: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Слика 7: КАКО СИ, КАКО САМ?

Седма слика не даје пуно информација о конкретном простору у коме се радња дешава. Доминантан је црвени мраморни под који рефлектује слику.

У овој сцени коришћен је објектив који омогућава снимање крупних детаља, и ово је време када је сниматељка најближа мени као субјекту. Први пут камера није статична већ клизи, док сам ја у кадру, фиксираног положаја, а једини покрети су моје дисање и покрети ока.

Први пут наратив постаје дијалог који је заснован на односу двоје људи.

Одевена у беле панталоне и зелену транспарентну блузу, спремна сам за комуникацију са спољним светом. Намерно остаје нејасно да ли се ради о повратку или припреми за излазак.

Под који поседује рефлектујуће способности има улогу и посматрача и нечега што ми даје повратну информацију о мени, баш као и огледало из прве слике у коме се сусрећем са властитим одразом.



Илустрација 52: кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

5.6.2 Перформанс

Други део рада је перформанс који изводим, у коме је приступ исти – у односу на естетику простора и одећу коју носим.

Простор извођења је атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду. Атријум је специфично место по својој просторној конфигурацији и уређености, и представља изоловани, органски свет, унутар бетонских и стаклених зидова музеја. Башту у атријуму користим као интимнији простор у склопу јавног, у ком имам могућност да остварим интеракцију са публиком у костиму-хаљини који има слично значење. Материјал од кога је израђена хаљина је транспарентан и порозан, па тиме постижем утисак нагости. Овакав материјал није карактеристичан за свакодневну гардеробу јер је његова заштитна моћ минимална. Хаљина у коју сам одевена прекрива велику површину тела, укључујући руке и прсте на рукама, али због материјала, истовремено оставља тело и прекривено и изложено.

Као потпуни контраст одећи из видео-рада, у перформансу се појављује костим лишен свих сувишних декоративних интервенција. Основни задатак овог костима је да, донекле, заштити тело, али да, истовремено, отвори могућност блиског контакта са мојим телом, телом извођачице. На неким деловима хаљине виде се већ започети делови интервенција које сам претходно урадила, и које упућују публику да ураде исто или слично, са прибором који је добила на уласку у простор. Прибор чине мале пластичне кутије у којим са налазе пажљиво бирани конци, цветови, перлице, шљокице и слично. Седим на столици, код себе држим корпу у којој се налази шиваћи прибор и још других елемената који се могу употребити у интеракцији публике самном.

Фрагменти музике које користим у видеу се понављају у простору извођења перформанса, повезујући два дела у целину. Седмоминутна композиција Николаса Жара сугерише лиминално стање између живота и смрти, свесног и сненог, спољашњег и унутрашњег света. Зујање, треперење и звуци ломљења крхких површина често се чују у овој композицији и представљају догађаје у даљини, да би нас већ у следећем тренутку врисак вратио у стварност. Овом композицијом Жар ствара простор треперења у лимбу, дајући звуком могућност путовања од садашњег ка будућем, од блиског ка далеком. Дозивање дигиталних китова кроз међузвездани звучни пејзаж, нескладни хитови и напола чујни вокали, све време прожимају ову композицију. Као да је аутор успео да ухвати подешавање универзума, док једва чујни вокали стварају поему. Затим, коначно, почиње племенски бубањ и комад се наставља, таласи амбијенталног звука разбијају се у фрагменте музике, ретке крешенде такта и хармоније.

5.6.3 Драматургија догађаја

Видео рад је пролог перформансу.

Простор извођења перформанса повезан је са пројекцијом видео рада, тако да перформанс постаје наставак визуелне нарације која је заступљена у филму. Присуство мене као извођачице јесте визуелни продужетак система тела у простору које носи одређену појавност.

Атријум Музеја савремене уметности у Новом Саду има специфичну просторну организацију која стакленом површином раздваја ентеријер и екстеријер. Атријум који припада простору екстеријера заклоњен је са све четири стране и омогућава потпуну изолованост. Унутрашњост атријума испуњена је плитким воденим површинама и флором различитих биљних врста, од пузавица до сукуленаца.

Пре почетка пројекције видео рада публику дочекује водитељица-домаћин која дели материјал који ће, касније, публика моћи да користи у перформансу. Публика не добија упутство како да употреби паковање у коме се налази прибор за шивење, али и детаљи попут различитих перли и текстилних цветова.

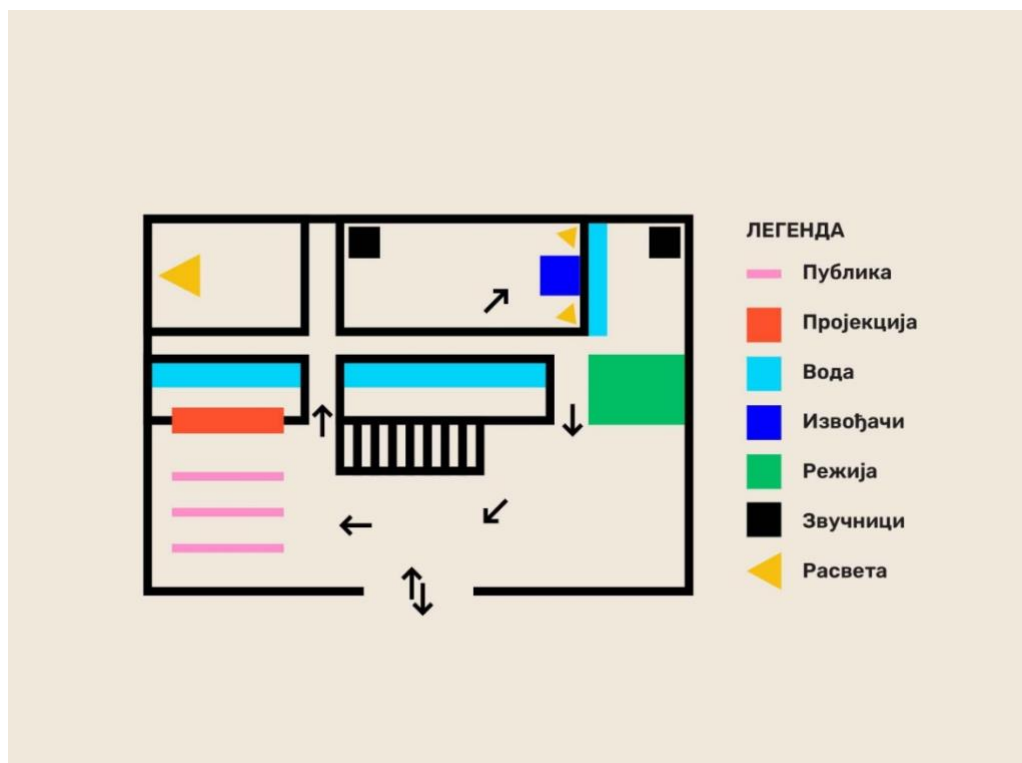
Публика се смешта у главни ходник Музеја који је стакленим зидом одељен од атријума. Атријум је за то време потпуно замрачен, док је један од стаклених зидова припремљен за пројекцију филма за коју је успостављен сценско-гледалишни простор. Публика седи на клупама.

Повезаност ходника и атријума омогућава да се, након завршетка пројекције, следећа сцена настави перформансом који се одвија у простору атријума. Прво се чује музика из видеа, затим се у атријуму појављује сценско светло које треба публику да наведе да промени простор и пређе у атријум.

У другој трећини простора атријума налазим се ја као извођачица, већ претходно присутна у видео раду.

Публика се распоређује по простору према сопственом осећању и жељи.

Публика може да само да гледа, да приђе или да интервенише на хаљини. Перформанс се завршава када осетим да је крај. Затим излазим.



Илустрација 53 – Распоред догађаја и план кретања публике

6. Уметничко дело сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света*

Уметничко дело сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света* у форми сложене перформативне инсталације, изведено је јавно 29. августа 2022. године у Музеју савремене уметности Војводине у Новом Саду, у 21.00 сат.

Током окупљања, публика је добила припремљени материјал за учешће у перформативном делу рада.

Након уласка у главни ходник Музеја, публика је смештена у наменски уређен гледалишни простор и гледала видео рад, пројектован на стаклену површину која раздваја главни ходник од атријума. Рад је трајао 19 минута, приказивао је 7 слика - ситуација самном као извођачицом, у седам различитих простора и одевних комбинација. Пројекција видео рада била је пролог у перформанс.

Након пројекције, рад је настављен у простору атријума у којем сам присутна ја, као извођачица. Публика је постепено уведена у простор атријума, променом звучне и светлосне слике.

Столица на којој сам седела током извођења била је позиционирана централно у делу иза базена, у простору код другог излаза у ходник.

Поставку светла чинила су четири светлосна извора, постављена у четири угла атријума, са светлом усмереним из доњег ракурса.

Убрзо након уласка у простор атријума публика је почела да користи материјал за шивење који је добила на улазу.

Након што је већина успоставила интеракцију самном преко костима, звук је утишан, светло угашено, а ја сам изашла из простора извођења.

Трајање перформанса било је 30 минута.

Динамика присуства публике која пришива добијени материјал одвијала се као у прећутном договору - групе људи које стоје и посматрају смењивале су се са групама које учествују у шивењу. У том поступку интеракције занимљиво је било посматрати начин на који различити људи приступају овом поступку. Неки су користили само рубове хаљине на местима која су била најдаље од тела због слојевитости материјала, док су други користили баш оне делове који су припијени уз кожу. Такође, неки од нису желели да материјал који су добили употребе шивањем на хаљини, већ су правили огрлицу, прстен, наруквицу... У таквој врсти динамике, сви су имали могућност да промене улоге и од посматрача постану посматрани.

У мом личном доживљају током извођења смењивала су се различита осећања, од нелагоде и страха, до потпуног поверења према особи која ушива предмет или комад материјала на костим. Страх се углавном јављао када би ми пришао неко кога не познајем довољно, док се поверење враћало у близини некога кога већ познајем. Осећај додира друге особе био је најизраженији на деловима костима који су били најужи у односу на тело - раменима, прстима, грудима, леђима...

С обзиром да хаљина коју сам носила не припада мојој свакодневној и уобичајеној гардероби, мој осећај је био да је њена улога одређена на основу избора материјала, кроја и намене, па је мој однос према њој, на свесном нивоу, био да је у питању одевни предмет који има одређену функцију. Ово посебно наглашавам, желећи да направим паралелу са односом према одевним предметима које већ поседујем. Према тим комадима одеће, а у зависности од врсте и боје, имам изграђен осећај да ме штите, да ми помажу да променим расположење или ми дају сигурност у односу на спољне околности у којима се налазим (ово се пре свега односи на изложеност пред другим људима).

Хаљина од тила у перформансу, јесте ми давала сигурност јер тело није било потпуно изложено, а велика површина коже била је заштићена од директног додира, али не у оној мери у којој тај осећај имам када носим слојевиту одећу која ствара баријеру између тела и спољашње средине од најмање 3мм.

Емоционални однос према хаљини, пре и после перформанса, потпуно је другачији. Сада ме само поглед на њу враћа у емоционално стање током перформанса, а поглед на сваки од коришћених предмета, подсећа ме на тренутке интеракције са различитим људима.



Илустрација 54 – Програм и материјал који је публика добијала на улазу



Илустрација 55 - Публика током пројекције видео-рада



Илустрација 56 - Публика током пројекције видео-рада



Илустрација 57 - Пројекција видео-рада



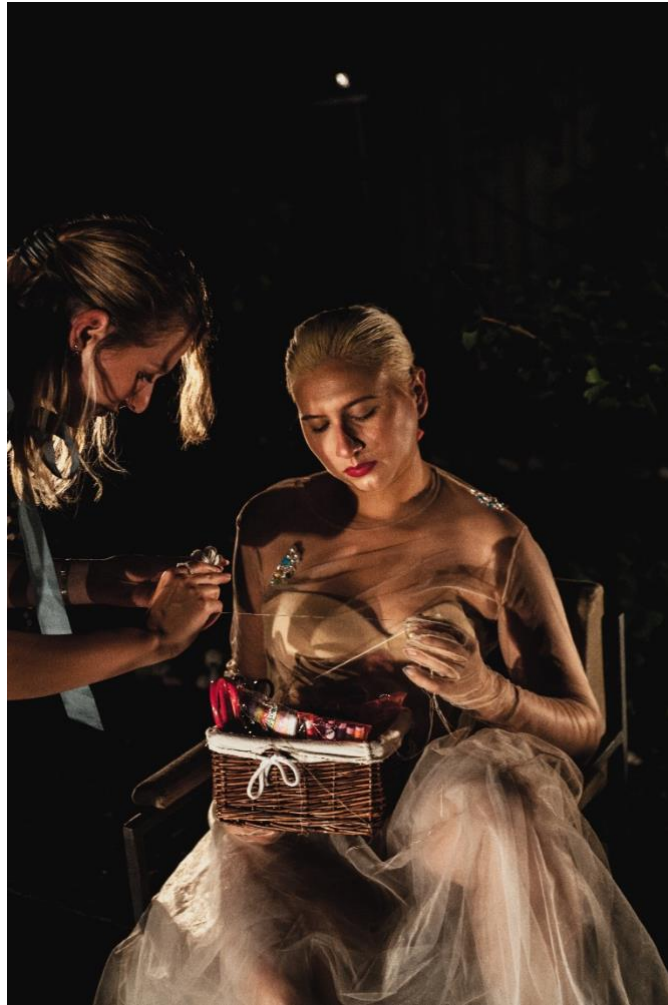
Илустрација 58 – Детаљ реквизите коришћене у перформансу



Илустрација 59 - Почетак перформанса, након пројекције видео-рада



Илустрација 60 - Почетак перформанса



Илустрација 61 – Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 62 – Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 63 – Интеракција са публиком током перформанса



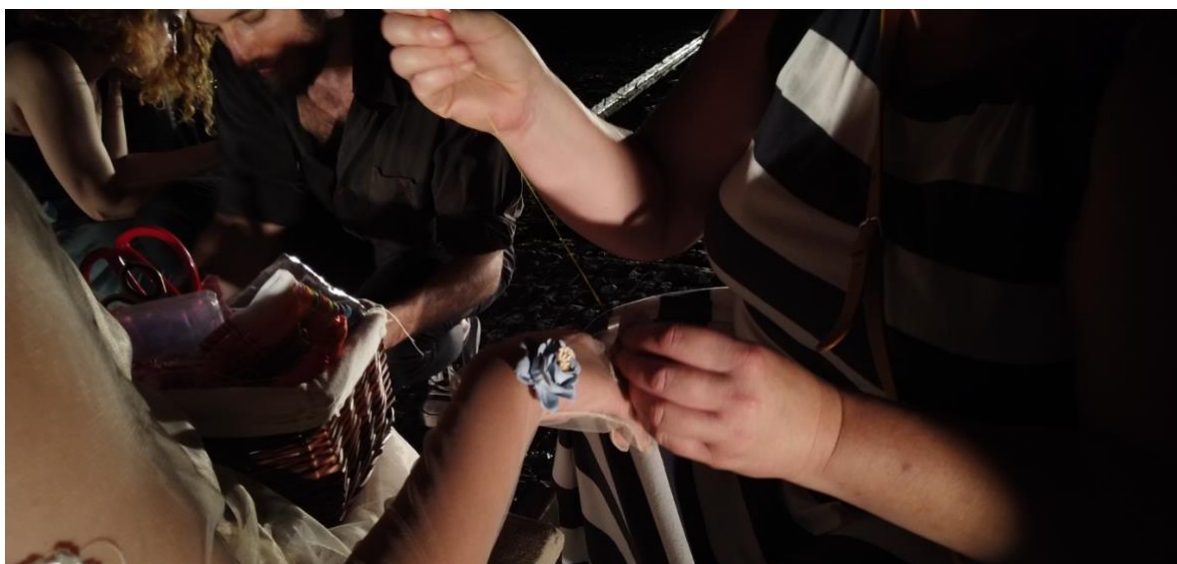
Илустрација 64 – Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 65 – Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 66 – Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 67 - Интеракција са публиком током перформанса



Илустрација 68 - Интеракција са публиком током перформанса

7. Перцепција и рецепција публике

Делови текста који следа настали су у разговору са публиком након изведеног рада. С обзиром да је тема целокупног рада испитивање одеће као средства повезивања и одвајања од спољног света било ми је важно да добијем повратну информацију како реагују људи који су присуствовали извођењу.

Ауторски рад Селене Орб, „Себе собом раздвајам од света“, проширио је њен (иначе) мултидисциплинаран рад и на нова поља уметничког истраживања. Подељен у две засебне, значењске и визуелне целине, користећи два потпуно различита медија (филмска и позоришна средства), рад „Себе собом раздвајам од света“ публику је навео на активно промишљање и учење, постепено разумевајући основну нит Селениног промишљања. Посебни значај првог дела рада јесте што долази из уметничког рукописа костимографкиње, чији је најчешћи задатак промишљање једног визуелног аспекта позоришта у спречи са људима који се налазе на сцени и редитељском идејом - а ипак, у фокусу овог рада се налази наш први, првенствени „костим“ тј. наша кожа. Такође, смелост првог дела рада се огледа и у томе што Селена учествује као извођач и главни актер видео рада, крупно фокусирајући реакције своје коже. У другом делу рада, изведеном у атријуму Музеја савремене уметности у Новом Саду, Селена активно укључује публику, али тако да им се у потпуности препушта и безусловно им верује, без да публику „режира“ или „наводи“ на одређену бирану акцију – препуштајући се публици да сами одреде границе интрузивности на њену нежну, као морска пена, хаљину од тила. Помоћу малог инајдерског прибора (одајући тиме и тиху оду мајсторима без којих њен посао не би постојао) у рукама сваког у публици, Селенино „латно“, њена хаљина, она сама, под деликатним и сненим светлом, постала је нови костим и нови карактер. И још важније, наводећи публику да међусобно комуницира, размишља и размењује – управо у страху да Селену не повреди својим учењем, постала је део тог чина. И баш ту, под капљицама кише и голим небом, сви ми, учествовали смо у важном, а дискретном и деликатном, нежном уметничком чину.

Тара Манић, редитељка

Било ми је потребно неко време гледања да се ухватим за удицу коју баца пред нас овај видео рад на почетку догађаја. Јасно се сећам да су то били тренуци спајања тактилних сензација објашњених вербално, са визуелним а опет тактилним сензацијама које смо видели на костимима, материјалима, текстурни. Постало је јасно да осећај бића, тј онога што оно доживљава директним контактом са светом јесте одражено у костиму и начину на који се креће тј обитава у њему. Суштина је за мене било објашњење туге изражене мотањем прста око дугмета. Обзиром да смо добили комплет за ушивање на почетку догађаја ја сам се посветила тој радњи са мишљу да неку тугу претачем у нешто лепо и добро. Јер ту постоји повратна веза - правимо добре и лепе ствари да би победили тугу, али са друге стране туга се појави кад изгубимо лепе и добре ствари из нашег живота. И зато док стоји ушивени део, тугу држимо на одстојању.

Драгана Вилотић, архитектица и сценска дизајнерка

У првом делу рада гледали смо видео, у којем Селена, одсутна, борави у прелепим просторима, прелепо обучена. Ове слике у исто време носе наивност/осетљивост мале

девојчице која жели да обуче лаковане ципелице, а у исто време и хладноћу и објективност научника који износи факте. Доживела сам их као простор "између", простор "чекања" или тачније, простор у којем заправо нисмо ту, јер је "у датом моменту потребно сачувати мисли за нешто што ће доћи касније".

Најснажнија слика у видеу ми је била прича о брошу, који је стајао у кутији "леп, сачуван и неупотребљив", док је слика приказивала кретање Селениних груди током дисања, обучених у провидну шљокичаву мајицу. Ово немирно дисање, испод шљокица, било је болно.

И.Т

Кад се завршио видео, отишли смо у двориште МСУВ-а где је седела Селена. Поставка је изгледала бајковито. Позвани смо да зашијемо "брош" на њену хаљину. Утисак ми је да сам у том моменту суделовала у заједничком, помало ритуалном чину стварања лепоте, која може и треба испуњава наше просторе "између", јер то касније које чекамо, ко зна кад ће и да ли ће доћи.

Сања Маљковић, архитектица и сценска дизајнерка

Упознавање на урањање .Предпростори његов видео рад доживела сам као једно већ врло интимно упознавање, откривање онога шта је било унутра. Прича је свеобухватна искрена и храбра. Врт је за мене био видео који је оживео, омогућио ми је да уђем још дубље и дао привилегију да дотакнем нечије најрањивије место, оно место на ком смо сви ми, место преко којег се повезујемо.

Сања Буњевац, дизајнерка звука, композиторка, сценска дизајнерка

8. Закључак

Докторски уметнички пројекат *Одећа као средство повезивања и одвајања од спољног света: уметничко дело сценског дизајна* је на више различитих нивоа био посвећен испитивању функције одевања као средства визуелне комуникације са спољним светом, и као средства у процесу креирања властите идентитетске слике. Посебно, ово истраживање било је подстакнуто потребом за успостављањем личног односа према комуникацији са спољашњом средином, а путем одевања, али и за истраживањем функције одеће у процесу заштите тела од изложености директном додиру.

Као финални резултат истраживања настало је уметничко дело сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света* у форми сложене перформативне инсталације, састављене од два сегмента – видео-рада и перформанса.

Истраживање феномена одевања започето је анализом коже као првог заштитног слоја човековог тела, који се појављује пре одеће. У тој анализи испитане су функције коже, као и настанак хаптофобије, манифестације важне у личном успостављању односа према теми. Тако су сензорана искуства, остварена преко коже у финалном уметничком раду, била изузетно важна за мене, као извођачицу, али и за публику, јер смо са обе стране били изложени успостављања комуникације кроз додир.

Уметнички део истраживања укључио је различите медије, полазећи у том процесу од анализе сопственог тела, његовог испитивања цртежом, фотографијом и различитим материјалима. Ово истраживање је отворило пут за финалну форму уметничког рада. Тако видео-рад и перформанс сублимишу све исходе истраживања, а кроз начин на који су реализовани, почев од избора простора, колорита, начина компоновања кадра, избора материјал и текстуре за костиме, и слично.

Полазећи од личног односа који имам према одевању, сва истраживања која су спроведена у овом раду говоре о значају овог феномена за мене лично, посебно посматрајући одећу као начин испољавања, заштите и комуникације различитих емотивних стања кроз која пролазим у свакодневном животу. Избор професије сценске костимографкиње додатно говори о значају одевања као начину обликовања визуелног језика којим на интимнији, сложенији и храбрији начин успевам да јасно изразим како видим и осећам свет.

9. Списак литературе и извора

Књиге и текстови:

1. BACHELARD, G. (2000), Poetika prostora, Ceres, Zagreb
2. BARIKO, A. (2022), Emaus, Paidea
3. BORELLI-PERSSON, L. (2016), History of Dior skirt, Септембарско издање Вога (Vogue), Conde Nast
4. BRUK, P. (1972), Prazan prostor
5. CAUTZ VERLANG, H.(2004), Edvard Hooper, Museum Ludwig Koln
6. CRANE D, (2001), Fashion and its social agendas, Class, gender and identity in clothing,University of Chicago press
7. DORFIES G, (1997), Moda, Zagreb, Golden marketing
8. EFREMOV, J. (2019), Psihologija na oblekovanje-psihologija odevanja, Stip,Univerzitet Goce Delčeva
9. EKINS, J. (2011), Onthology of the Image, University Pensilvania, Pensilvania Press, str. 35-51
10. EKO, U. (1985), Kultura, Informacija i komunikacija, Nolit, Beograd
11. HAUARD, P. (2002), Šta je scenografija, Clio
12. HOČEVAR, M. (2003), Prostori igre, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd
13. HOLLANDER ANNE (1993), Seeing Through the Clothes, Los Angeles ,University of California Press
14. KNAUSGOR, K.U (2022), U leto, Booka, Beograd
15. KOCUR, ZOYA, SIMON LEUNG. (2005), Theory in contemporary art since 1985, Blackwell publishing, Oxford, UK
16. MAIR, C. (2018), Психологија моде, превод са енглеског Јелена Ђерић Почуча, Психополис-институт Нови Сад, стр.74-75
17. MALCOLM, B. (2002), Fashion and communication, Rouitedge
18. MARLEAU – PONTY, M. (1978) Fenomenologija percepcije, IP Veselin Masleša, Sarajevo
19. PAULIN, W.T (2001-2006), Theories of fashion costumes and fashion history, Fashion- era.com
20. PAVIS, P (2021), Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta, Clio
21. PINE, K. J. (2014), Mind what you wear, The psihology of the fashion, Kindle

22. RIJNEVELD, M. L (2020) Нелагода вечери, Buybook, Сарајево
23. RIJNEVELD, M.L(2020), Nelagoda večeri, Buybook, Sarajevo
24. ROLAND, B. (1990), The Fashion System, University of California press
25. SAFDAR, S., GOH, K. & CHOUBAK, M. (2020). Clothing, identity, and acculturation: The significance of immigrants' clothing choices. Canadian Journal of Behavioural Science / Revue canadienne des sciences du comportement
26. SIMEL, G (1905) Philosophie der Mode, Pan-Verlang, Berlin
27. TOKARČUK, O. (2022), Kad su ljudi pošli po knjigu, Službeni glasnik
28. TORTELLA-FELIU, M. (2014), Anksiozni poremećaji u DSM-5. Iberoamerički časopis za psihosomatiku
29. WOODS, N.(2019), History Honours, Dressing the Reich
30. ВАСИЋ, П. (1974), Odelo i Oružije , Univerzitet umetnosti u Beogradu , Beograd
31. ВЕЛИМИРОВИЋ, Д. (2014), Зборник радова са међународног скупа Пажња, Одећа, Уметност, Идентитет, Технички факултет универзитета у Бихаћу, одсек за текстил и дизајн
32. ВУКОВИЋ М, УРОШЕВИЋ С, ВУКОВИЋ А, (2011), Невербална комуникација и стварање професионалног идентитета преко одевања, Текстилна индустрија, вол. 59, бр. 2
33. ГРУИЋ, А. (2017), Увод у Семиотику моде, Основна теоријска полазишта, Теорија и култура моде дисциплине, приступи и интерпретације, уредили Жарко Пајић и Крешимир Пругар, Свеучилиште у Загребу, Текстилно-технолошки факултет
34. ГРУИЋ, А. (2017), Увод у Семиотику моде, Основна теоријска полазишта, Теорија и култура моде дисциплине, приступи и интерпретације, уредили Жарко Пајић и Крешимир Пругар, Свеучилиште у Загребу, Текстилно-технолошки факултет, стр. 73-90
35. ДАДИЋ ДИНУЛОВИЋ, Т, Излог као позорница
36. ДАДИЋ ДИНУЛОВИЋ, Т. (2017), Сценски дизајн као уметност, Клио и ФТН, Београд и Нови Сад
37. ДЕЛЕЗ, Ж. (2010) Филм 1: Слика покрет (Giles Deleuze) Бјели вал, Загреб
38. ДИНУЛОВИЋ, Р. (2006) Структуре сценске слике(скрипта), Група сценски дизајн, Интердисциплинарне постдипломске студије Универзитета уметности у Београду, Београд

39. ИВАНА БАРИШИЋ, М. (2006) Одевање и мода, Гласник етнографског института САНУ, бр. 54
40. КОНЧИЋ, Ј. (2018), Пет одредница у дефиницији мушког одијела, Естетика и симболика модног дизајна (Мушко одијело, сустав моде и сувремена уметност), Теорија и култура моде, Текстилно технолошки факултет у Загребу
41. КОНЧИЋ, Ј. (2018), Пет одредница у дефиницији мушког одијела, Естетика и симболика модног дизајна (Мушко одијело, сустав моде и сувремена уметност), Теорија и култура моде, Текстилно технолошки факултет у Загребу, Загреб
42. МИХАЈЛОВИЋ, Д. (2017) Модна ревија као простор комуникације: од ауторског ка екзибиционистичком, Студија случаја „Шанел ревија високе моде, јесен-зима 2015, Gran Pale Kazino
43. ПАЈИЋ, Ж. (2017), Теорија и култура моде, Мода и њене теорије Оријентација, правци, дисциплине, Свеучилиште у Загребу Текстилно-технолошки факултет
44. ПАЈИЋ, Ж. (2017), Теорија и култура моде, Мода и њене теорије Оријентација, правци, дисциплине, Свеучилиште у Загребу Текстилно-технолошки факултет
45. ПОЊАВИЋ, М. (2016), Тијело никад не лаже: Извођење као метода истраживања простора, Тематски зборник радова „СЦЕН, Нови Сад
46. РАНИСАВЉЕВИЋ, М. К, (2010) Мода и одевање, Službeni glasnik
47. РАНИСАВЉЕВ-КОЦАРЕВА, М.(2009), Мода и комуникација, Текстилна индустрија, вол. 57, стр. 27-29
48. СТОЈАНОВИЋ, К. (2016), Сценски простор као средство производње емпатије, Тематски зборник радова, СЦЕН, Нови Сад
49. ФУКО, М.(2018) , Историја сексуалности (Histoire de la sexualité) , превод са француског Јелена Стакић, Карпос, Лозница
50. ШЕШИЋ, М. Д. (1992), Уметност и алтернатива, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд
51. ШУВАКОВИЋ, М. (2005), Појмовник сувремене уметности, Noretzki, Загреб
52. ШУВАКОВИЋ, М. (2006), Дискурзивна анализа. Преступи и/или приступи `дискурзивне анализе` филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе, Универзитет уметности у Београду, Београд

Рефентни уметнички радови:

53. Franceska Woodman, serija radova *Self-Deceit* 1977-1978, različite kolekcije
54. Franceska Woodman, serija radova *Untitled, Providence, Rhode Island*, 1975-1978.
55. Dona Huanca, performans *Scar Cymbals*, 2016, *Zabludowicz colection*, London
56. Albert and David Maisel, film *Gray Gardens*, 1975.
57. Yoko Ono, performans *Cut Piece*, 1964.
58. *Bouvier's Bedroom, Mathew Gallery, Berlin, 15.08.14 to 29.08.14, featuring Eckhaus Latta, ffiXXed, H.B. Peace, Jessie Kiely, Laura Fanning, Martine Rose, Nhu Duong and Rare Candy*
59. Chantal Acerman, *News from the home*, 1977.
60. Sophie Jung, *The Bigger sleep, Come to the grief, Paramount vs Tantamount* Жил Сандер (Jil Sander) *Present-tense*, Музеј примењених уметности у Франкфурту (Museum Angewandte Kunst)
61. Скапарели (Scaparelli) , Музеј декоративних уметности у Паризу, 2022.
62. Салваторе Ферагамо (Salvatore Ferragamo), ретроспективна изложба радова, Фиренца, 2017.
63. Жан Пол Готије (Jean Paul Gaultier) , *Љубав је Љубав*, изложба у Музеју савремене уметности у Београду, 2020.
64. Вертиго, изложба дела оптичке уметности , Штутгарт , Градски музеј, 2019.
65. Ревија Зоре Мојсиловић, *Неке девојке*, миксер хаус, 2016.
66. Ревија Зоре Мојсиловић, колекција *Леп дан за Банана Девојке*, Београд, 2020.
67. Ревија Зоре Мојсиловић, колекција *Парови*, галерија Штаб, 2018.
68. Диорова галерија (La Galerie Dior), стална поставка, 2019.

Вебографија:

69. TAKTILNI SISTEM – Čulo dodira : <https://www.senzorijum.com/taktilni-sistem-culo-dodira/>
70. The sensory neurons of touch - <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23972592/>
71. Аврил Лавињ *Sk8er boi* - <https://www.youtube.com/watch?v=TIy3n2b7V9k>
72. Nicolas Jaar - The three sides of Audrey:
<https://www.youtube.com/watch?v=zGeNUgizTaM>
73. <https://psycnet.apa.org/search/display?id=eaf50574-ef9a-d192-ee75-3fa263f1ec5d&recordId=2&tab=PA&page=1&display=25&sort=PublicationYearMSSort%20desc,AuthorSort%20asc&sr=1>

74. Viktor & Rolf pairs delicate dresses with bold slogans in Spring Summer 2019 couture: <https://www.dezeen.com/2019/01/29/viktor-rolf-fashion-statements-haute-couture-spring-summer-2019/>
75. Под сунцем (Under the Sun) Марк Причард
<https://www.youtube.com/watch?v=KGezLJmZQak>
76. The World of Viktor&Rolf : <https://www.viktor-rolf.com/world-of-viktorrolf>
77. Gray gardens : <https://greygardensonline.com/the-house/>
78. Frančeska Vudman : <https://woodmanfoundation.org/francesca/works>
<https://www.georgelange.com/archive-francesca-woodman>
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/>
<https://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>
79. Joko Ono : <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>
https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/
80. Is that all there is? Hovering in the anxious limbo of Sophie Jung's linguistic performance & installation in The Bigger Sleep :
<https://www.aqnb.com/2019/06/18/is-that-all-there-is-hovering-in-the-anxious-limbo-of-sophie-jungs-the-bigger-sleep/>
81. A Late Night Opera for Five Dogs , performance by Sophie Jung at E.A. Shared Space, Tbilisi : <https://www.youtube.com/watch?v=op8sP2AMcWQ>
82. The Bigger Sleep Sophi Jung : <https://vimeo.com/330191743>

Филмографија:

1. Моја Африка (Out of Africa), режија Сидни Полак (Sidney Polack), продукцијска кућа Mirage Enterprises, 1985.
2. Династија (Dynasty), продукцијска кућа Aron Spelling production, 1980.
3. Šantal Ankerman (Chantal Anne Akerman) –
 - Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)
 - Je Tu Il Elle (1974)
 - D'Est (1993)
4. Позерка (The Staggering Girl), режија Лука Гвадађино (Luca Guadagnino), 2019.
5. Сиви вртови (Gray gardens) режија Алберт и Давид Мајзел (Albert i David Maysles), 1975.
6. Дрво живота (The tree of life) режија Теренс Малик (Terrence Malick), 2012.
7. Пад (The Fall), режија Тарсем Синг (Tarsem Singh), 2008
8. Само љубавници опстају (Only lovers left alive), режија Џима Џармуша (Jim Jarmush), 2013
9. Хотел Шевалије (Hotel Chevalier), режија Вес Андерсон (Ves Anderson), 2007
10. Персона (Persona), режија Ингмар Бергам (Ingmar Bergam), 1966

11. Север-северозапад (North by Northwest), режија Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock), 1959
12. Велика лепота (The great beauty), режија Паоло Сорентино (Paolo Sorrentino), 2014
13. Да је кућа добра и вук би је имао, режија Хана Јушић, 2015
14. Кожа у којој живим (The skin I live in), режија Педро Алмодовар (Pedro Almodovar), 2011
15. Dolce vita, режија Федерико Фелини (Federico Fellini), 1960
16. Амаркординска ноћ (Amarcord), режија Федерико Фелини (Federico Fellini), 1973
17. Модни видео (fashion video) Тристан и Изолда (Th Tristan and Izolda), режија Гиа Копола (Gia Coppola) за Гучи (Gucci), 2017
18. Модни видео Диор (Dior) – Јесен-Зима, 2020-2021
19. Модни видео Диор (Dior) Кућа тарота (La maison du tarot), 2012
20. Ирис (Iris), режија Алберт Мелејзис (Albert Maysles), 2014
21. Меквин (McQueen), режија Ијан Бонот (Ian Bonhôte) и Питер Едиђуи (Peter Ettedgui), 2018

Радови модних илустратора:

1. Erté
2. René Bouché
3. Antonio Lopez
4. Luke Edward Hall - <https://www.lukeedwardhall.com/projects/all>
5. Blair Breitenstein - <https://blairbreitenstein.com/>
6. Alfredo Bouret - <https://www.alfredobouret.com/>
7. René Gruau - <http://www.gruaucollection.com/>
8. Bil Donovan - <https://www.bildonovanlimited.com/>
9. Arturo Elena - <https://www.arturoelena.com/en/>

Списак илустрација и извора:

Илустрација 1 и 2 – коришћење препознатљивих симбола бренда (преузето са: <https://www.fendi.com/cy-en/man/new-in/t-shirt-two-tone-jersey-fendi-roma-capsule-t-shirt-fy1144am16f1k1s> и <https://www.vitkac.com/us/p/logo-embroidered-t-shirt-gucci-t-shirt-xjbhp-923681?mobile=true>)

Илустрација 3 – фотографије дела колекције модне куће Виктор и Ролф (Victor & Rolf), 2019. године (преузето са: <https://www.dezeen.com/2019/01/29/viktor-rolf-fashion-statements-haute-couture-spring-summer-2019/>)

Илустрација 4 – шема поступака креирања идентитетске слике појединца у односу на спољну средину

Илустрација 5 - кадар из филма Сиви вртови (Gray gardens)

Илустрација 6 - кадар из филма Сиви вртови

Илустрација 7 – Без наслова (Untitled), 1978/79. (преузето са: <https://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>)

Илустрација 8 – Без наслова (Untitled), 1978. (преузето са: <https://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>)

Илустрација 9 – фотографија из серије фотографија Још један лет на небу (Yet another leaden sky), 1978/79. (преузето са: <https://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>)

Илустрација 10 - кадар из филма Вести од куће (The news from the home)

Илустрација 11 – кадар из филма Вести од куће

Илустрација 12 - кадар из филма Вести од куће

Илустрација 13 – фотографије перформанса Cut Piece, 1964. (преузето са: <https://danspaceproject.org/2013/11/08/cut-piece/>)

Илустрација 14 – фотографија краја перформанса Cut Piece, 1964. (преузето са: <https://danspaceproject.org/2013/11/08/cut-piece/>)

Илустрација 15 – кадар из перформанса Дубоки сан (The Bigger Sleep)

Илустрација 16 – кадар из перформанса Вечерња опера за пет паса (A late night opera for five dogs)

Илустрација 17 – кадар из перформанса Вечерња опера за пет паса

18 – Селена Орб, (2022) истраживање тела кроз фотографију

Илустрација 19 - Селена Орб, (2022) Истраживање тела кроз фотографију

Илустрација 20 – Селена Орб, (2022) Истраживање односа тела и костима кроз форму

Илустрација 21 – Селена Орб, (2022) Субјекција

Илустрација 22 – Селена Орб, (2022) Декомпоновано тело

Илустрација 23 – Селена Орб, (2022) Ја или неко други

Илустрација 24 – Селена Орб, (2022) Аутопортрет

Илустрација 25 – Селена Орб, (2022) Ја или неко други 2

Илустрација 26 - Селена Орб, (2022) Истраживање форме костима кроз цртеж

Илустрација 27 – Селена Орб, (2022) Истраживање тела кроз цртеж

Илустрација 28 – Селена Орб, (2022) Цртеж финалног изгледа костима за перформативни део

Илустрација 29 – Селена Орб, (2022) Истраживање кроз тактилност материјала

Илустрација 30 – Селена Орб, (2022) Истраживање емоционалних стања кроз материјал

Илустрација 31 – Селена Орб, (2022) Истраживање кроз тактилност материјала

Илустрација 32 - Селена Орб, (2022) Истраживање кроз тактилност материјала

Илустрација 33 - Селена Орб, (2022) Истраживање кроз тактилност материјала

Илустрација 34 – Купатило у опсерваторији, фотографија Драгана Баћовић (2021)

Илустрација 35 - Библиотека астрономске опсерваторије, фотографија Драгана Баћовић (2021)

Илустрација 36 – Степениште за улаз у велику опсерваторију, фотографија Драгана Баћовић (2021)

Илустрација 37- Аријум студентског града, фотографија dksg.rs (2022)

Илустрација 38- Аријум студентског града, фотографија dksg.rs (2022)

Илустрација 39 – Хол главне дворане студетског центра, фотографија dksg.rs (2022)

Илустрација 40 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду (преузето са: <https://www.dnevnik.rs/kultura/naslovi/novi-sad-i-arhitektura-zen-basta-u-muzeju-savremene-umetnosti-vojvodine-31-05-2020>)

Илустрација 41 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду (преузето са: <http://kockicezivota.rs/art-kreativa/kulturiska/arhitura-u-poseti-objektu-nekadasnjeg-muzeja-revolucije/>)

Илустрација 42 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду (преузето са: <http://kockicezivota.rs/art-kreativa/kulturiska/arhitura-u-poseti-objektu-nekadasnjeg-muzeja-revolucije/>)

Илустрација 43 – Атријум Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду (преузето са: <http://kockicezivota.rs/art-kreativa/kulturiska/arhitura-u-poseti-objektu-nekadasnjeg-muzeja-revolucije/>)

Илустрација 44 – 52 – кадар из видео-рада „Себе собом раздвајам од света“

Илустрација 53 – Селена Орб, (2022) Распоред догађаја и план кретања публике

Илустрације 54-68 – Фотографије настале током перформанса „Себе собом раздвајам од света“, ауторка Марија Бeљкеш и Никола Стојадиновић

10. Биографија кандидаткиње

Даринка Михајловић, алиас Селена Орб, (Александровац, 1988), завршила је основне академске студије сценског костима на Факултету примењених уметности Универзитета у Београду, у класи професорке Светлане Цвијановић. Као студенткиња са највећим просеком у току последње две године студирања, била је добитница фонда награде Александар Томашевић. Радила у различитим позоришним кућама у Србији, Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини и Црној Гори. Поред регионалног ангажмана, радила је више позоришних пројеката у Келну, Штутгарту и Висбадену, од чега као један од најзначајнијих издваја костимографија за оперу *Маскенбал*, поводом отварања *Maifestspiele*. Њена професионална каријера сачињена је од око шездесет костимографија за позоришне и плесне представе, као и око двадесет позоришних сценографија. Костимографијаеза филмове и серије су такође један од важних сегмената њеног професионалног рада.

Два пута је учествовала у националној селекцији Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора (2015. и 2019).

Поред костимографског рада, често сарађује на пројектима са различитим уметницима из области вајарства, фотографије и експерименталног филма.

Значајне награде у професионалној каријери су *Златна Арена* за костимографију (2019, за филм *Последњи Србин у Хрватској*) и *Стеријина награда* за костимографију (2020, за представу *Кретање*).

У часопису *Сцена* је два пута објављивала радове са тематиком повезаности сценског дизајна и модне индустрије.

Запослена је као наставник у звању доцента на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за уметност и дизајн Департмана за архитектуру и урбанизам.

Овај Образац чини саставни део докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта који се брани на Универзитету у Новом Саду. Попуњен Образац укоричити иза текста докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта.

План третмана података

Назив пројекта/истраживања
Докторски уметнички пројекат <i>Одећа као средство повезивања и одвајања од спољног света: уметничко дело сценског дизајна</i>
Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање
а) Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду б) в)
Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање
Докторске академске уметничке студије <i>Сценски дизајн</i>
1. Опис података
1.1 Врста студије <i>Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају</i> Докторски уметнички пројекат који чине уметничко дело сценског дизајна <i>Себе собом раздвајам од света</i> и текстуално образложење рада.
1.2 Врсте података а) квантитативни б) квалитативни
1.3. Начин прикупљања података а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи в) генотипови: навести врсту _____ г) административни подаци: навести врсту _____

д) узорци ткива: навести врсту _____

ђ) снимци, фотографије: навести врсту _____

Фотографије уметничких радова и кадрови из филмова, као и ауторске скице, цртежи, колажи, фотографије, аудио и видео записи.

е) текст, навести врсту _____

Подаци прикупљени из литературе (књиге, часописи, каталози изложби и манифестација, веб странице, итд.

ж) мапа, навести врсту _____

з) остало: описати _____

Лична архива, ауторске белешке, фото-документација, као и фотографски приказ изведеног рада у оквиру уметничког дела истраживања; фотографије јавног извођења уметничког дела сценског дизајна *Себе собом раздвајам од света.*

1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

а) Excel фајл, датотека _____

б) SPSS фајл, датотека _____

в) PDF фајл, датотека **PDF фајл (текстуално образложење докторског уметничког пројекта, као и реализације уметничког рада)**

г) Текст фајл, датотека _____

д) JPG фајл, датотека _____

JPG фајл (фотографије из личне архиве, ауторски цртежи, колажи и фотографије, фотографије из процеса настанка рада као и изведеног уметничког дела *Себе собом раздвајам од света.*

е) Остало, датотека _____

1.3.2. Број записа (код квантитативних података)

а) број варијабли _____

б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.) _____

1.3.3. Поновљена мерења

а) да

б) не

Уколико је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) временски размак измедју поновљених мера је _____

б) варијабле које се више пута мере односе се на _____

в) нове верзије фајлова који садрже поновљена мерења су именоване као _____

Напомене: _____

Да ли формати и софтвер омогућавају дељење и дугорочну валидност података?

а) Да

б) Не

Ако је одговор не, образложити _____

2. Прикупљање података

2.1 Методологија за прикупљање/генерисање података

Коришћење студија случаја, уметничко истраживање, метода формирања закључка из анализираног текста

2.1.1. У оквиру ког истраживачког нацрта су подаци прикупљени?

а) експеримент, навести тип **Уметничко истраживање**

б) корелационо истраживање, навести тип **Формирања закључка из анализираног текста**

ц) анализа текста, навести тип **Формирања закључка из анализираног текста**

д) остало, навести шта _____

2.1.2 Навести врсте мерних инструмената или стандарде података специфичних за одређену научну дисциплину (ако постоје).

2.2 Квалитет података и стандарди

2.2.1. Третман недостајућих података

а) Да ли матрица садржи недостајуће податке? Да Не

Није коришћена матрица

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

- а) Колики је број недостајућих података? _____
- б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података? Да Не
- в) Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

2.2.2. На који начин је контролисан квалитет података? Описати

2.2.3. На који начин је извршена контрола уноса података у матрицу?

3. Третман података и пратећа документација

3.1. Третман и чување података

3.1.1. Подаци ће бити депоновани у УНС репозиторијум.

3.1.2. URL адреса <https://www.uns.ac.rs/index.php/c-nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije>

3.1.3. DOI _____

3.1.4. Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

а) Да

б) Да, али после ембарга који ће трајати до _____

в) Не

Ако је одговор не, навести разлог _____

3.1.5. Подаци неће бити депоновани у репозиторијум, али ће бити чувани.

Образложење

3.2 Метаподаци и документација података

3.2.1. Који стандард за метаподатке ће бити примењен? _____

3.2.1. Навести метаподатке на основу којих су подаци депоновани у репозиторијум.

Ако је потребно, навести методе које се користе за преузимање података, аналитичке и процедуралне информације, њихово кодирање, детаљне описе варијабли, записа итд.

3.3 Стратегија и стандарди за чување података

3.3.1. До ког периода ће подаци бити чувани у репозиторијуму? _____

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром? Да Не

3.3.3. Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача? Да Не

3.3.4. Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

Да Не

Образложити

4. Безбедност података и заштита поверљивих информација

Овај одељак МОРА бити попуњен ако ваши подаци укључују личне податке који се односе на учеснике у истраживању. За друга истраживања треба такође размотрити заштиту и сигурност података.

Нису укључени лични подаци

4.1 Формални стандарди за сигурност информација/података

Истраживачи који спроводе испитивања с људима морају да се придржавају Закона о заштити података о личности (https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html) и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету.

4.1.2. Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије? Да **Не**

Ако је одговор Да, навести датум и назив етичке комисије која је одобрила истраживање

4.1.2. Да ли подаци укључују личне податке учесника у истраживању? Да **Не**

Ако је одговор да, наведите на који начин сте осигурали поверљивост и сигурност информација везаних за испитанике:

- а) Подаци нису у отвореном приступу
 - б) Подаци су анонимизирани
 - ц) Остало, навести шта
-
-

5. Доступност података

5.1. Подаци ће бити

а) **јавно доступни**

б) *доступни само уском кругу истраживача у одређеној научној области*

ц) *затворени*

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести под којим условима могу да их користе:

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести на који начин могу приступити подацима:

5.4. Навести лиценцу под којом ће прикупљени подаци бити архивирани.

6. Улоге и одговорност

6.1. Навести име и презиме и мејл адресу власника (аутора) података

Даринка Михајловић, dmorgan@gmail.com

6.2. Навести име и презиме и мејл адресу особе која одржава матрицу с подацима

6.3. Навести име и презиме и мејл адресу особе која омогућује приступ подацима другим истраживачима
