UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Scensko oblikovanje

**MATEJA FAJT**

**Kostum konflikta**

Razmislek o mejnih praksah kostuma

Magistrsko delo

Ljubljana, 2019

## UL Akademija za gledalisce radio film in televizijo.eps

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Scensko oblikovanje

Kostumografija

**MATEJA FAJT**

**Kostum konflikta**

Razmislek o mejnih praksah kostuma

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. Janja Korun

Somentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnić

Ljubljana, 2019

Podatki o delu

**Ime in priimek:** Mateja Fajt

**Naslov magistrskega dela:** Kostum konflikta: razmislek o mejnih praksah kostuma

**Kraj:** Ljubljana

**Leto:** 2019

**Število strani:** 69

**Naziv visokošolske ustanove:** Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

**Program in smer študija:** Scensko oblikovanje: kostumografija

**Mentorica:** red. prof. Janja Korun

**Somentor:** izr. prof. dr. Aldo Milohnić

**Jezikovni pregled:** Lothar Orel

*Zahvalila bi se vsem, ki so me podpirali pri pisanju magistrskega dela: staršem, prijateljem, in mentorjema red. prof. Janji Korun ter izr. prof. dr. Aldu Milohniću.*

*Posebna zahvala gre dr. Sofii Pantouvaki, katere delo me je spodbudilo k teoretičnem raziskovanju kostuma. Brez njenih konkretnih nasvetov in spodbud bi moje zanimanje ostalo na idejni ravni.*

Namen magistrskega dela je redefinirati razumevanje kostuma kot ekskluzivno umetnostne prakse. Zanima me kako lahko koncipiramo kostum izven umetnostnega polja in kakšne pomene ustvarja. Osredotočam se na prakse kostumiranja, ki so subverzivne in politične, ter za njih uporabljam termin kostum konflikta. Ta ustvarja svojevrstno naracijo, ki lahko razkrije položaje moči in odnose njenih akterjev. Preko analize vizualnega materiala mednarodno odmevnih akcij skupin Pussy Riot, Femen in SlutWalk podrobneje pristopim k pomenom, ki jih tovrstni kostum ustvarja. Raziskujem pomene vizualnih podob v odnosu do družbenega konteksta in tudi do posameznika. Kostum lahko razumemo ne le kot produkt temveč kot aktivnost, glagol, metodo in sredstvo za doseganje spremembe – na ravni nosilca, ki preko kostuma spremeni svoj izgled in na ravni skupnosti, v kateri kostumiran dogodek prekine z vsakdanom. Kostumiranje je participatorna praksa, ki aktivira posameznika in/ali skupino preko izdelovanja kostuma in omogoča nosilcem, da sodelujejo v določeni akciji.

**Ključne besede:** **kostum, kostum konflikta, artivizem, Pussy Riot, Femen, SlutWalk**

Costume of conflict: a reflection on costume practices on the margins

The aim of the master’s thesis is to redefine the perception of a costume as an exclusively artistic practice. I am interested in how the notion of a costume is perceived outside of arts and in the meanings it creates. In the thesis, I focus on the subversive and political practices of costuming to which I apply the term costume of conflict. The costume of conflict creates a unique narration able to reveal positions of power and the relationships between its actors. By analyzing the visual material of internationally renowned performances by the groups Pussy Riot, Femen and SlutWalk, I investigate the meanings such costumes create in detail. In the thesis, the meanings of visual images are examined in relation to the social context and to individuals. A costume can be understood not only as a product, but also as an activity, a verb, a method and a means of implementing change – both on the level of the individual (the person who changes their appearance) and on the level of the community where an costumed event costumes breaks the everyday routine. I understand costuming as a participatory practice able to activate individuals and/or groups by creating their own costumes and by enabling them to participate in different performances or events.

**Key words: costume, costume of conflict, artivism, Pussy Riot, Femen, SlutWalk**

**KAZALO**

1. UVOD 7

1.2 Cilj in tema naloge 8

2. METODOLOGIJA 10

2.1 Študije kostuma in metode raziskovanja kostuma 11

2.2 Vizualne metodologije 12

2.3 Raziskovalni vzorec 14

3. RAZUMEVANJE KOSTUMA 16

3.1 Definicije kostuma 17

3.1.1. Kostum v umetnostnem okolju 19

3.1.2. Kostum izven umetnostnega okolja 20

3.1.3. Kostum konflikta 22

3.2 Kostum in kultura oblačenja 23

3.3 Funkcije kostuma 26

3.4 Branje kostuma 27

3.5 Avtonomija kostuma 29

4. KONTEKST KOSTUMA KONFLIKTA 34

4.1 Politično in performativno 34

4.1.1. Artivizem 34

4.1.2. Performativnost 38

4.2. Osebno in performativno 40

4.2.1 Kostum in performativna identiteta 41

5. KOSTUM KONFLIKTA: ŠTUDIJA PRIMEROV 44

5.1. Kostum kot orodje: študija primera Pussy Riot in kampanje Free Pussy Riot 45

5.2 Kostum in telo: Femen in SlutWalk – prisotnost/odsotnost oblačil 49

6. ANALIZA 55

7. ZAKLJUČEK 58

8. LITERATURA 61

# 

# 1. UVOD

Kostumografija je področje, ki je znano predvsem kot oblika umetniškega prispevka k filmskim ali uprizoritvenim projektom. Stereotipne podobe kostumov zlate dobe Hollywooda ali voluminoznih opernih kostumov pa se tepejo z zakulisno realnostjo vlažnih fundusov, natlačenih Ikea vreč in preznojenih oblek, ki so še uro nazaj krasile igralčevo ali igralkino telo na odru. Ne glede na laično ali strokovno poznavanje področja, kjer se kostumografija 'dela', pa je način razumevanja kostumografije prav to: delo. Obstaja realna potreba po tem, da je igralec na odru ali pred kamero oblečen[[1]](#footnote-2), potreba po nekom, ki si zamisli, kaj bo igralec oblekel, in potreba, da se ta ideja pretvori v materialno realnost. Za drugo plat kostuma – interpretativno, diskurzivno, teoretično, kritično, sociološko – pa se zdi, kot da ne bi spadala v področje kostumografije. In prav ta plat ter želja po teoretskem razmišljanju o kostumografiji sta tisti, ki sta me pripeljali do teme te naloge.

Področje kostumografije je široko, a v praksi pogosto reducirano in spregledano, kar lahko pripišemo več družbenim, ekonomskim in umetniškim dejavnikom. V osnovi lahko razločimo dva nivoja, praktičnega, kjer se kostum snuje in materializira in teoretičnega posvečenega analitičnemu razmisleku. Vendar je že samo izhodišče slabo: kostumografija se ukvarja z oblačili, ta pa, kot veli predsodek, spadajo v sfero trivialnosti ali pa so spregledana. Zablode se nadaljujejo: kostumografinje[[2]](#footnote-3) 'le malce nakupujemo v trgovinah', 'izbiramo po katalogih' in 'ukazujemo šiviljam, garderoberkam in prodajalkam'. Na tem mestu namerno uporabljam ženske oblike, saj prav feminizacija področja kostumografije omogoča obstoj sistemskega seksizma znotraj umetniških praks[[3]](#footnote-4), ki se kaže tako v družbenem odnosu do tega dela kot tudi v finančni neenakosti: »Kostumografija je razumljena kot žensko delo in je posledično manj cenjeno in tudi plačano« (Nadoolman Landis 12)[[4]](#footnote-5). V slovenskem prostoru akademske refleksije kostumografije praktično ni in tudi umetniška kritika to sfero pogosto izpušča (še posebej v filmskih kritikah[[5]](#footnote-6)). V nekaterih kritikah se kostumografinjo omeni, včasih kdo kostum analizira na opisni ravni, omenja se jo predvsem, ko je 'glasna', stilska ali nekonvencionalna, torej v primerih, ko je spektakelska. Dramaturg Andrej Inkret tako zapiše na to temo: »V gledališki kritiki (pa celo v zgodovini in teoriji) je kostumografija praviloma deležna samo bežnih in marginalnih opomb« (39).

Kostum pa ni nujno zavezan kostumografiji. Če je kostumografija umetnostna praksa, pa je kostum več kot to: pojavlja se tudi v vsakdanjem življenju. Reduciranje kostuma na umetniški izdelek odraža elitizem, ki ga umetnost kot taka nosi že sicer: na ravni avtorja izdelka, umetnika, izurjenega znotraj akademskega izobraževanja, na ravni strokovnjakov, ki izdelku dodelijo umetniško vrednost in na nivoju zainteresirane javnosti, ki izdelek konzumira. Kostumografija se oklepa ideje avratičnosti in ekskluzivnosti znotraj hierarhičnega sistema institucionalne umetnosti. Kostum lahko znotraj tega reproducira odnose moči, lahko pa, vključujoč raznolike kostumske prakse, te odnose tudi preizprašuje.

## 1.2 Cilj in tema naloge

V nalogi bom najprej zavrnila idejo, da kostum izvira (torej nastaja in obstaja) ekskluzivno iz kostumografije kot umetnostne/ga prakse/področja – kostum je več kot to. Menim, da kostum nastaja in se pojavlja tudi v različnih dogodkih in praksah v vsakdanjem življenju. Zanima me možnost analize kostuma izven polja, ki se samo definira kot umetnost (ali pa ga kot takega definirajo institucionalni aparati), torej na širšem polju kulture. Elemente kostuma in celo kostum sam najdemo v različnih sferah družbeno-kulturnega življenja: recimo v fenovskem poigravanju s kostumi v svetu *cosplaya*, z maskotami, v raznih ponazoritvenih društvih[[6]](#footnote-7) (v angleščini *re-enactments*), v dobesednem preoblačenju spola pri *drag queens/kings*, ipd. Te primere bi z lahkoto zavrgli, rekoč, da ne gre za kostum. A tudi v teh situacijah, tako kot na gledališkem odru, ne moremo govoriti o praksah vsakdanjega oblačenja; nasprotno, gre za dodatne ravni družbenega, političnega, umetniškega, celo spektakelskega. Rachel Hann, teoretičarka scenografije in kostumografije, poudarja spektakelskost, pravzaprav teatralnost videza: »Sodelovati pri aktu kostumiranja pomeni prebuditi izrecno teatralnost videza« (10). Teatralnost ni rezervirana samo za gledališče in ravno pojavnost kostuma izven običajnih kostumskih prizorišč (gledališča, filma, televizije, opere in baleta) je v središču moje naloge. Torej, kako lahko definiramo tovrstni kostum in kako ga koncipiramo? Za prakse kostumiranja, ki so subverzivne in politične, bom uporabljala termin 'kostum konflikta'. Osredotočila se bom na kostum, ki je zmožen ustvarjati konfliktne situacije, jih mediirati ali jim prisostvovati. Menim, da kostum konflikta ustvarja svojevrstno naracijo, ki lahko razkrije položaje moči in odnose njenih akterjev.

To tezo bom v drugem delu naloge podkrepila s študijami primerov mednarodno odmevnih akcij skupin Pussy Riot, Femen in SlutWalk, ki so osnovane tudi na rabi kostuma. Praksa uporabe oblačil kot kostuma v družbenih gibanjih ni noviteta. Feministično gibanje v 70-tih, gibanje Black Power in druga podobna *grassroot* gibanja in skupine so uporabljala oblačila kot način gradnje kolektivne identitete, kar je bilo del strategije. Nedavna gibanja nas spodbujajo, da razumemo kostum ne vedno kot produkt ali cilj, temveč kot metodo, ki se razvija in spreminja glede na specifične okoliščine in glede na nosilce, ki so sestavni del kostuma. Moj cilj je razširiti razumevanje kostuma ne le na odru temveč tudi zunaj njega, vključno z akcijami in intervencijami v javnem prostoru. S tem namenom se poslužujem vizualne metodologije, tako foto- in video- dokumentov akcij kot tudi odmeva, ki ga ustvarjajo (plakati, grafike). Z uporabo te metode raziskujem kulturne, politične in ideološke elemente povezane z vsakdanjimi oblačili, ki so uporabljeni kot kostum v javnih akcijah, in zagovarjam tezo, da ima lahko kostum aktivno vlogo v praksah vsakdanjega življenja. Cilj naloge zagotovo ni na vsako moč dokazati, da lahko na teh izbranih primerih govorimo o oblačilih samo kot o kostumu. Moj namen ni vsiljevati konceptov v področje, ki zanj niso ustrezni, estetizirati političnost ali ukalupljati mnogotere prakse oblačenja. Cilj je predvsem v poti, v diskusiji, v odpiranju načina komunikacije o kostumu, znotraj in zunaj prizorišča uprizoritvenih umetnosti. Želim torej redefinirati razumevanje kostuma kot ekskluzivno umetnostne prakse. Zato je moje osnovno raziskovalno vprašanje naslednje: kako lahko koncipiramo kostum izven umetnostnega polja in kakšne pomene ustvarja? Ali tak kostum ustvarja ali znižuje konfliktnost? Je sploh potrebno določene oblačilne prakse označiti za kostum? Ali z uporabo takšnih terminov nevtraliziramo politični naboj izraza?

# 2. METODOLOGIJA

Prvi izziv mi je predstavljal metodološki del naloge. Raziskava in kasneje pisanje naj bi potekala po ustaljenih tirnicah: izbira teme, preučevanje literature, formuliranje raziskovalnega vprašanja, izbira teoretskih orodij in metodologije, nabiranje materialov in empirična analiza, interpretacija rezultatov ter ličen in koherenten zaključek. Zataknilo se je že na samem začetku, saj je ustrezna literatura težko dostopna. Referenčna literatura se običajno nanaša na zgodovino (*Costume and Fashion*, J. Laver[[7]](#footnote-8)), na izdelovanje kostuma (*Costume Designer`s Handbook*, E. Covoey, R. Ingham in *Period Costume for Stage and Screen*, J. Hunnisett) in na primere vizualnih referenc (*Pictorial Encyclopeia of Historic Costume*, K. Rohrbach in *The Historical Encyclopedia of Costume*, A. Racinet)[[8]](#footnote-9). Večina knjig je opisnih in ne analitičnih, grafično so ustrezno podprte, a brez resnega družbeno-ekonomskega konteksta. Temeljna izhodišča za sodobno, celostno obravnavo kostuma sem črpala iz izvrstnih del Aoife Monks (2010, 2015), iz predavanj na konferenci Critical Costume iz leta 2015 v Helsinkih ter iz seminarja Thinking Costume (v okviru World Scene Design) leta 2017 v Taipeju, ki je povezal teoretike in praktike, ki stremijo h kritičnemu in odprtemu razumevanju kostuma. Poleg tozadevne literature sem se opirala na različne družboslovne teorije performativnosti, postmodernizma, teorije sodobne umetnosti ter kulturološke teorije pomenov in branj. Na kostum gledam iz več vidikov: iz študij kostuma (teorije Aoife Monks in Rachel Hann), iz kritične teorije umetnosti in politike, teatrologije in performativnih študij (Aldo Milohnić, Richard Schechner in Baz Kershaw) ter iz semiologije (dela in koncepti Rolanda Barthesa in Stuarta Halla). Z branjem te temeljne literature sem osvojila osnovne termine, ključne besede in koncepte.

Vsa ta literatura mi je zelo pomagala pri teoretskem delu, manjkalo pa mi je orodje za analizo vizualnega. Čeprav bi lahko do obravnavane teme pristopila povsem teoretično, sem želela vključiti tudi vizualni aspekt in sem zato potrebovala tudi ustrezno metodologijo. Vizualna analiza ni uporabna le pri analizi kostuma kot umetniškega objekta temveč tudi kot dela kulture, saj sem se odločila, da ne bom raziskovala materialnosti oblačil temveč odnose med kulturo in oblačili, ki ustvarjajo *kostum*.

## 2.1 Študije kostuma in metode raziskovanja kostuma

V magistrskem delu bom preučila kaj pravzaprav razumemo s pojavom, imenovanim kostum, torej kako ga definiramo in kje so njegove meje; kaj prinaša enačenje kostuma z umetnostjo ter kako preseči umetniško dojemanje in definiranje kostuma. Vendar pa raziskava izbrane teme ni moj edini cilj, saj me zanimajo predvsem možnosti sistematičnega, znanstvenega raziskovanja kostuma[[9]](#footnote-10). Tega v Sloveniji ni, se pa kostumografijo poučuje na univerzitetnem nivoju kot enovit magistrski program na Akademiji za gledališče radio, film in televizijo, kar daje študiju predvsem zaledje gledališke in filmske umetnosti, ter kot izbirni predmet Oblikovanje kostuma na magistrskem študiju na Naravoslovnotehniški fakulteti. Diplomska in magistrska dela na temo kostumografije se povečini ukvarjajo z lastno praktično izkušnjo ustvarjanja kostumografij.

V zadnjem desetletju se na mednarodnem nivoju krepi teoretsko preučevanje kostuma, objavlja se čedalje več publikacij in monografij, organizirajo se konference. Tako imenovane študije kostuma (*costume studies*) izhajajo iz interdisciplinarnosti področja in se vzpostavljajo kot nova akademska disciplina, ki pa ne le razvija akademsko misel, temveč pomembno zapolnjuje vrzel med prakso in teorijo. Za znanstven in hkrati ne dogmatski pristop k raziskovanju kostuma se v navezavi s prakso razvijajo novi koncepti in metodologije preučevanja. Dejstvo je, da se kostuma ne da preučevati kabinetno, v izolirani sobi, ampak je potrebno nenehno izhajanje iz prakse in nanašanje nanjo. Zasluge za vzpostavljanje te akademske discipline gredo tudi nekaterim znanstvenim publikacijam kot so *Canadian Theatre Review*, *Scene*, ter sveže vzpostavljene *Studies in Costume and Performance*. Zgodnji teoretski diskurz kostuma se je ukvarjal z vzajemnim odnosom kostuma, telesa in karakterja ('Critical Costume'). Po tem ko so teoretiki razdelali odnos kostum–lik, so se v zadnjem času pojavile teorije, ki na kostum gledajo iz različnih zornih kotov in iščejo druga izhodišča za analizo tega pojava: »pod določenimi pogoji kostumirano telo deluje bolj kot scenski ali okoljski element kot pa individualni označevalec karakterja in bi ga bilo bolj uporabno na ta način analizirati« (Maclaurin 141). Teoretski pristopi študij kostuma so zato veliko bolj vključujoči in poudarjajo prav to večplastnost. Uspešno akademsko raziskovanje temelji na ustreznih metodah, tako je tudi pri študijah kostuma opazna težnja k razvoju metodologije kostuma[[10]](#footnote-11) (*costume metodologies*). Trenutno se v raziskovanju različnih pomenov kostuma uporabljajo specifične metode, ki izhajajo iz že uveljavljenih metod družboslovnega in umetniškega raziskovanja. Temelji za akademsko raziskovanje kostuma naj bi izhajali iz metode - *praksa kot raziskovanje[[11]](#footnote-12)* (Hann in Bech). Ta metoda[[12]](#footnote-13), ki se je uveljavila pri oblikovalskih in arhitekturnih študijah, močno vključuje delovanje raziskovalca in hkrati omogoča določen nivo refleksije izbrane prakse. Tovrstno raziskovanje pa ni edini način pristopa h kostumu. Ko govorimo o praksi, ki je tako inherentno interdisciplinarna, je razumljivo, da do nje vodi več poti. V tej nalogi bom ubrala družboslovno, saj bom tako lažje dostopala do kulturoloških, ideoloških in performativnih elementov, ki sestavljajo kostum izven umetniških praks.

## 2.2 Vizualne metodologije

Družboslovno raziskovanje se v osnovi deli na dve kategoriji – kvalitativno in kvantitativno – ki pa nista nujno izključujoči. Kvantitativne raziskave se uporabljajo pri študijah odnosa med dvema med seboj vplivnima spremenljivkama, kvalitativne raziskave za vplive družbenih fenomenov na člane družbe (Ball in Smith 30). Znotraj slednjih bom izbrala vizualne metodologije, saj lahko z njimi sistematično, analitično in kritično analiziram vizualno kulturo. Vizualna metodologija analizira podobe na štirih ravneh; na ravni produkcije, torej kako so narejene, na ravni samih podob, torej kaj sporočajo same po sebi, na ravni cirkulacije in na ravni recepcije s strani gledalcev (nav. po Rose 24–26). V magistrskem delu se bom osredotočila na analizo podobe same znotraj konteksta v katerem se pojavlja. Omenjala bom tudi raven produkcije, saj sta pri kostumu ideologija avratične umetnosti in koncept avtorstva, ki izhajata iz področja umetniškega kostuma – oziroma trenutnega načina umetniške produkcije – še vedno prisotna in pogojujeta naše razumevanje kostuma kot takega. Ravni recepcije bom omenjala bolj na konceptualni ravni, saj bi za natančno znanstveno analizo morala poseči po kvantitativnih metodah, poleg tega pa je merjenje odzivov v družboslovnih znanostih kompleksno[[13]](#footnote-14). Pri preučevanju vizualne kulture je vpetost vizualnih podob v družbeno okolje ključno za razumevanja in analiziranje le-teh, trdi vizualna metodologinja Gillian Rose, saj je kontekst vedno tisti, ki 'surovi' materialnosti daje pomene. Znanstveno se vizualne podobe lahko analizira preko kompozicijske interpretacije, vsebinske analize podobe, psihoanalize, diskurzivne analize in semiologije, če naštejem le nekaj prevladujočih načinov, ki jih podrobneje predstavi Rose v knjigi *Vizualne metodologije*. Pri raziskovanju se bom oprla ravno na semiologijo, saj želim analizirati podobe na nivoju podobe same. Semiologija je v osnovi študija znakov, semiotiki pa so ključno prispevali h kritiki reprezentacije, saj ima semiologija elaboriran analitični vokabular za opisovanje smiselnost znakov. Pogosto se uporablja pri analizi medijsko nabitih sporočil – oglasov ali podob iz popularne kulture. Semiologija je tako teorija, kot tudi metoda, ki se uporablja kot orodje za analizo pomenov. Gre za pristop k analizi materialne vizualne kulture, ki črpa iz teorije pomembnih teoretikov: »Semiologija ponuja široko paleto analitičnih orodij, podobo secira in sledi načinu kako ta deluje v odnosu do širšega sistema pomenov« (prav tam 106). Uporabna je za razkrivanje posrednih ideologij, mitov in vrednotenj pri vsakodnevnih pomenih, vendar jih je težko empirično dokazat, saj so močno odvisni od konteksta (Spencer 148–150). Zato nagib k 'družbeni semiotiki', ki »prepoznava družben kontekst in kompleksnost, s katero sistem semiotike operira v resničnih družbenih situacijah...« (prav tam).

Semiotika raziskuje pomen znakov in simbolov kot pomemben del komunikacije. Izhaja iz de Saussurove teorije lingvistike, v kateri znak nastopa kot arbitraren označevalec, njegov pomen pa je določen v razmerju do drugih znakov znotraj sistema. Znak je pri tovrstnem pristopu osnovna enota, temelji pa na spoznanju, da je odnos med znakom in označevalcem arbitraren. Vsak znak ima denotativno in konotativno raven; denotacija je osnovna, opisna raven znaka, konotacija pa je bolj elaborirana, saj uporablja znak in mu dodaja dodaten pomen. »Konotacijski pomeni temeljijo na kulturnem in zgodovinskem kontekstu podobe in gledalčeve življenjske izkušnje in védenja – vse kar jim podoba osebno in družbeno pomeni« (Sturken in Cartwright 19). Stuart Hall opozarja na problematičnost razumevanja denotativnega nivoja z 'naravnim zakonom' (proizveden brez družbenih kodov). Poleg tega sta v dejanskem diskurzu denotativni in konotativni vidik pri branju znaka združena (405). Vseeno, Hall tovrstno terminologijo ohranja in pravi »'denotacija' in 'konotacija' sta torej zgolj koristni analitični orodji, ne za razlikovanje med prisotnostjo/odsotnostjo ideologije v posameznih kontekstih, ampak med različnimi ravnmi, na katerih se ideologije in diskurzi prepletajo« (prav tam 406). Pomeni, ki jih znaki ustvarijo, so zelo različni, načini kako jih posameznik in družba interpretira so polisemični – večpomenski. Vseeno pa so določena branja prednostna, prevladujoča oziroma dominantna. Koncept prednostnega oziroma dominantnega branja izhaja iz teorije recepcije Stuarta Halla, ki je uporabil model komunikacije ukodiranja/razkodiranja, pri katerem poleg dominantnega, torej prednostnega in želenega, uvaja tudi pogajalsko in opozicijsko branje. To pomeni, da lahko različni prejemniki na različne načine sprejemajo, razumejo in interpretirajo tekst. Tri različne pozicije branja definira kot dominantno – gledalec sprejme konotirani pomen v celoti, pogajalsko – gledalec sprejme dominantne definicije dogodkov, vendar si jih prilagaja z opozicijskimi elementi in opozicijsko branje – gledalec sporočila razkodira v globalno nasprotnem pomenu (nav. po Hall 410–412). Tako je na primer medijsko sporočilo znotraj televizijskih novic interpretirano v skladu z dominantnimi kodi ali na kakšen drug način, ki bodisi kljubuje temu pogledu ali pa si ga gledalec interpretira znotraj svojih okvirov.

Vse navedeno bom uporabila pri analizi študije primerov. Odločila sem se za tri primere, da bi na ta način zajela širše polje raziskovanja, kot če bi analizirala le enega. Študije primerov so dober način raziskovanja povezav med različnimi pomeni, družbenimi identitetami in teoretskimi razlagami (Spencer 51). Potrebna je pazljivost pri posploševanju analiz iz tovrstnih metod, saj je to pogosta zanka študij primerov, ki se opirajo na analizo majhnega števila podob, ki ni nujno aplikativna širšemu krogu materiala (Rose 73).

## 2.3 Raziskovalni vzorec

Za podrobno raziskavo sem izbrala tri primere, ki so vizualno večplastno zanimivi: Pussy Riot in kampanjo Free Pussy Riot, Femen ter gibanje SlutWlak. Od vsakega obravnavanega primera bom izbrala 30 digitalnih fotografij, grafik ali plakatov, torej skupno 90 podob, ter 9 video odsekov iz akcij. Ves vizualni material je nastal v obdobju aktivnosti omenjenih gibanj, torej v zadnjih desetih letih, natančneje med leti 2011 in 2017. Osredotočila se bom na podobe, ki so reprezentativne za obravnavani primer, posebno pozornost bom namenila iskanju fotografij, kjer je kostum sestavni del podobe. Material za raziskavo bom iskala predvsem na spletu: na uradnih spletnih straneh omenjenih gibanj, novinarskih agencij in blogov, ter na družbenih omrežjih. Pomembna vizualna gradiva, kot so fotografije, grafike in videi, bom prav tako pridobila preko spleta. Vse to bom potrebovala, da si bom ustvarila celostno podobo obravnavanih primerov, spoznala vzroke in namene teh skupin ter da bom prišla do konkretnega vizualnega materiala.

Nobenega od obravnavanih primerov nisem doživela v živo: na internetu se izgubi njihova živost, hkrati pa nam fotografski in video utrinki ter zapisi omogočajo, da si ustvarimo širše razumevanje dogajanja. Fotografije so statičen medij in ne zaobjemajo celotnega dogajanja performansa (Spencer 137), zato bom obravnavala tudi video posnetke, da bi lahko dobila boljši uvid v dogajanje ter tudi v funkcioniranje kostuma v gibanju. Podobno problematizira Aoife Monks v knjigi *The Actor in Costume*, kjer obravnava vrsto kostumov v raznih produkcijah. Zaveda se, da fotografija performansa ni in ne more biti reprezentacija dogajanja, a vendar nam: »njena negibnost dovoli, da umetno ustavimo trenutek in ga pogledamo v izolaciji z namenom, da si lahko predstavljamo močne pomene« (4).

# 

# 3. RAZUMEVANJE KOSTUMA

V tem poglavju bom obravnavala prostranost pojma kostuma, saj imam cilj raziskati čim več relevantnih pogledov na kostum. Zanima me, kaj vse se danes razume pod pojmom, kje se kostum v praksi pojavlja in kam lahko umestimo kostum konflikta. Kostum bom definirala, pokazala na njegove vrste in funkcije, na odnos med oblačenjem v vsakdanjem življenju in kostumom, izpostavila kostum kot znak, se spraševala o avtonomiji kostuma.

Z namenom, da bi lahko govorili o kostumu kot o umetniškem izdelku (ali kritizirali to pozicijo), moramo najprej razumeti položaj umetnosti. V času moderne dobe se je v procesu stratifikacije družbenih področij umetnost ločila kot lastna vrednostna sfera trdi Aleš Debeljak. Gre za obdobje razcveta ideje umetnosti in umetnika kot genialnega posameznika. Kritiko pozicije so podali avantgardisti, ki so želeli premostiti prepad med umetnostjo in vsakdanjim izkustvom, vendar je njihov poizkus propadel, »ker je končal v rušenju estetskega in praktičnega brez osvobajajočih učinkov. Nekdaj radikalni estetski objekti avantgardistov z željo po esenci estetske originalnosti so padli v teleološko naracijo modernizma in kmalu bili inkorporirani v sfero dominantne ideologije« (Kershaw 61). Debeljak pravi, da je v postmoderni dobi prišlo do povezovanja avtonomne umetnosti in vsakdanjega življenja, kot so si ga želeli avantgardisti, vendar le preko estetizacije vsakdanje izkušnje. Umetniška dela so z razvojem tehnologije postala vse bolj predmet reproduciranja ter razkrajanja avre, kar pomeni, da umetniško delo nima več zgodovinskega avtentičnega značaja in ni edinstveno (20). Najbolj znano konceptualiziranje avre je spisal Walter Benjamin v legendarnem eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* leta 1936. Za Benjamina je avtentičnost pomemben koncept, ki mu predstavlja originalno umetniško delo z 'zgodovinskim pričevanjem'. [[14]](#footnote-15)

Pristnost neke stvari je zbir vsega, kar ji je od začetka dodala tradicija, od njenega materialnega trajanja vse do zgodovinskega pričevanja. Ker je to drugo zasnovano v prvem, v reprodukciji pa se je prvo človeku izmaknilo, izgubi zadnje, se pravi zgodovinsko pričevanje, svojo trdnost. V resnici se zamaje avtoriteta stvari. Manjkajoče je mogoče označiti s pojmom avra in reči: v času tehnične reprodukcije umetnine krni njena avra. (151)

Grobo bi lahko povzeli, da so nekdaj obstajali privilegirani kraji umetnosti, sedaj se ta dogaja v vseh sferah vsakdanjega življenja. Živimo v času, ko so »stare binarne opozicije med, na primer, propagando in umetnostjo, ali politiko in estetiko, ali realnim in imaginarnim, globoko problematizirane« (Kershaw 63) in »komodifikacija in pozni kapitalistični tržni sistem oblikujeta vsak aspekt družbenega« (prav tam 85). Tovrstni hitri izlet v zgodovino kritične teorije služi kot okvir preko katerega si bom ogledala tako razvoj razumevanja kostuma kot kasneje tudi poklicev povezanih s tem.

## 3.1 Definicije kostuma

Začenjam s kopanjem po definicijah, saj me zanimajo mejne prakse kostuma in temu naklonjeno razumevanje tega pojma. Definiranje kostuma mi bo omogočilo nadaljnje manevriranje in bolj suvereno operiranje s terminom. Obenem je to priložnost, da preko teh definicij posredno izrazim lastno pozicijo in že nakažem smer, ki me pri raziskovanju kostuma zanima.

Z besedo 'kostum' označujemo različne prakse oblačenja, ki zadevajo tako scensko oblačilo kot tudi namensko, priložnostno oblačilo ali ekstravagantno modo[[15]](#footnote-16). Splošnejša literatura o modi kostum definira kot komplet oblačil, ki je lahko teatralen, reprezentativen za določeno državo, obdobje, razrede ipd., in je tudi sopomenka za *fancy dress* (priložnostna obleka), ki se nosi za zabavo in je reprezentativen za določen lik, časovno obdobje, prostor ipd. (Newman in Shariff 54). Slovar slovenskega knjižnega jezika kostum označuje kot: »1. oblačilo, v katerem se igra v gledališču (z navedbami filmskega in gledališkega kostuma in kot kostum, ki se ga obleče na /maškaradni/ zabavi); 2. oblačilo, značilno za določeno deželo ali dobo in 3. redko kostum kot kostim (žensko dvodelno oblačilo iz istega materiala)« (448)[[16]](#footnote-17). Gledališki terminološki slovar pa kostum opiše kot »oblačilo nastopajočega, ki označuje dramsko osebo glede na njene psihične, značajske lastnosti, čas, družben položaj, modo, slog, tudi pomembna likovna prvina gledališča, filma« (105). Etimološko pojem kostum[[17]](#footnote-18) izhaja iz latinske besede *consuetudo*, kar dobesedno pomeni šega, navada (Snoj 312). V tem smislu torej kostum izvira iz navadne kulture in obreda. Takšno poimenovanje prinaša – po mnenju nekaterih – slabo vrednostno sodbo. Deborah Nadoolman Landis, uveljavljena hollywoodska kostumografinja, recimo pravi takole: »Beseda *kostum* deluje proti nam. Beseda je vulgarna, saj je tisto, kar delamo, izredno prefinjeno« (8). Pozicija, iz katere izhaja ta izjava, odraža željo po ohranjanju kostumografije kot umetnostne discipline, zahteva ločitev od vsakdanjega življenja, s tem pa se ohranja in reproducira umetnostni sistem, ki v sebi inherentno nosi hierarhijo umetniške produkcije.

Očitno je, da obstaja več kategorij kostuma, glede na različne kriterije – za mojo temo je najbolj uporaben kriterij okolje, v katerem se kostum pojavlja. Nekaj jih bom naštela, opisala, osvetlila njihovo raznolikost in različna vrednotenja. Za lažjo predstavo sem na grobo razdelila kostum glede na okolje pojavljanja: delim ga na kostum v umetnostnem in neumetnostnem okolju (glej Diagram 1). Prvega delim naprej na kostum v uprizoritvenih umetnostih[[18]](#footnote-19), ki se grobo rečeno pojavlja 'na odru' in na kostum, ki se pojavlja v audio-vizualni umetnosti, ki ga je moč ujeti na ekranu ali platnu. Neumetnostni kostum delim na pojavljanje v tradicionalnem okolju – torej tradicionalni kostum in na kostum konflikta. Razlikujeta se v odnosu do *establišmenta*. Medtem ko je tradicionalni kostum afirmativen do dominantnih diskurzov in praks, pa je kostum konflikta političen, celo subverziven. Te delitve so zelo grobe in jih uporabljam kot delovno orodje za lažje shematsko razmišljanje in urejanje raznolike pojavnosti kostuma.

Diagram 1: Kostum glede na okolje pojavljanja

### 3.1.1. Kostum v umetnostnem okolju

Najpogosteje opisan in analiziran je seveda kostum v umetnostnem okolju, t. i. *costume for perfomance* oziroma uprizoritveni kostum[[19]](#footnote-20). Na področju nekdanje Jugoslavije je za kostum uprizoritvenih umetnosti najbolj referenčna knjiga *Dramaturgija kostimografije* Milenkota Misailovića iz leta 1990. Gre za obsežno študijo enega vodilnih teatrologov v regiji, v kateri je močno prisoten tudi dramaturški pristop. Po Misailoviću je gledališki kostum lahko vsak kostum, ki je zamišljen in narejen glede na funkcijo v okviru dramskega dela in ustvarjanja gledališkega lika na odru (98). Postavi tudi formulo (prav tam 107), s katero definira elemente kostuma:

*forma telesa + forma kostuma/scenska akcija = kostum kot scenski fenomen*

Kostum kot scenski fenomen se oblikuje iz telesa, forme kostuma in določene scenske akcije. Gre torej za definicijo *costume for performance* – kostum, ki ga definira kontekst uprizoritvene umetnosti. Ta definicija je zelo osnovna in izhaja iz kostuma klasičnega gledališča. Misailović se pomudi tudi pri vprašanju razlike med vsakdanjim in gledališkim oblačilom: zanj je kostum obleka določene oblike za določeno potrebo, ki je gledališko premišljeno, medtem ko je vsakdanje oblačenje avtomatsko (prav tam 97–101). Pri raziskovanju pokuka tudi čez gledališke okvire in pravi, da se kostumi ne pojavljajo le v gledališču in drugih scenskih umetnostih, ampak na sploh v življenju (prav tam 34). Zagovarja široko pojmovanje kostuma in kot kostume označuje tudi vojaške in druge poklicne uniforme (Knific, *Folklornikom* 38).

Filmski kostum kot druga vrsta umetniškega kostuma ima nekatere lastne zakonitosti: tako na ravni funkcije ali pomena, predvsem pa na ravni prakse in estetike. Praviloma je realističen, lahko tudi fantazijski ali stilski (na primer v kostumski drami). »Filmski kostum služi dvema enakovrednima namenoma: prvi je podpirati naracijo z ustvarjanjem avtentičnih likov (ljudi), drugi je kompozicija znotraj kadra z barvami, teksturami in silhueto« (Nadoolman Landis 28). Dalje se filmski kostum grobo deli na sodobnega in zgodovinskega. Ali Maclaurin, soavtorica knjige *Costume* z Aoife Monks, zapiše, da prvi uporablja obleke iz istega časa kot občinstvo, ne glede na to, kdaj je scenarij napisan ali kdaj se zgodba dogaja, drugi pa temelji na tem, kar so ljudje nosili nekdaj (36–37). Potreba po zgodovinskem kostumu izhaja iz predpostavke, da so se kulture vedno definirale tudi preko oblačilnih praks in da lahko to bolj ali manj avtentično tudi kopiramo. Posebnost so moderni kostumi v zgodovinskih dramah, kjer naracija kostuma določa (spremenjeno) naracijo igre[[20]](#footnote-21).

S problematiko zgodovinskega kostuma (sicer v gledališki umetnosti) se je ukvarjal tudi semiolog Roland Barthes, ki je to poimenoval kar hipertrofija zgodovinske funkcije, za katero pravi, da je ena izmed bolezni kostuma (43). Izhajajoč iz družboslovne predpostavke, da je umetnost vedno družbeni konstrukt in ne odraz resničnosti, kritizira pretirano sledenje zgodovinski natančnosti pri kostumu in trdi, da je zgodovinski kostum vedno kreacija, ter nikoli ni in ne more biti zgolj kopija. To je jasno tudi Misailoviću: »Dramaturško zasnovan kostum zgodovine ne imitira, temveč jo ustvarja« (176). Gledalec sodobni kostum dojema na poseben način – kot kostum lika in hkrati kot obleko, ki bi jo (morda) nosil tudi sam (Maclaurin 46). Ne glede na to, kaj 'izgleda' bolj elaborirano, pa med kostumografi prevladuje mnenje, da je na filmu težje delati sodobne kostumografije kot zgodovinske: »glede na to, da se vsak od nas zjutraj obleče, se vsi imajo za strokovnjake za sodobna oblačila.« (Nadoolman Landis 10). Sodobni kostum je predvsem v funkciji lažje identifikacije gledalca in lažjega preklopa v vsakdanje življenje. Ena izmed praks, kako kostum prestopa med umetniškim okoljem in okoljem vsakdanjega življenja, je preko potrošniške tržne naravnanosti Hollywooda: »gledalci so pogosto prevzeli, kar so videli na zaslonih, za lastna oblačila. Včasih je to namerna komercialna strategija« (Street 8).[[21]](#footnote-22)

### 3.1.2. Kostum izven umetnostnega okolja

Po drugi strani pa so definicije kostuma izven umetnega okolja večinoma vezane na kostum v tradicionalnem okolju, saj izhajajo iz etnoloških raziskav. V ospredju tovrstnega kostumiranja ni izražanje karakterja posameznega nosilca, temveč manifestiranje kolektivne pozicije v odnosu do skupnosti. Poleg te vrste kostuma pa poznamo še kostume za druge priložnosti, kot so posebni plesi (maškarade, *masken ball*), tematske zabave, karnevali, parade (recimo parada ponosa), sprevodi, kjer lahko vidimo ljudi v namenskih kostumih, maskotah, maškarah ali v pustnih kostumih.

Najpogosteje sem zasledila zapise o pripadnostnem kostumu pri etnologu Bojanu Knificu, ki svojo pozornost namenja prav kostumu. Avtor mnogih člankov na to temo je leta 2010 izdal knjigo s pomenljivim naslovom: *Folklornikom s(m)o vzeli noše: kostumiranje folklornih skupin – med historično pričevalnostjo in istovetnostjo*. Izčrpna in natančna knjiga ne izpušča nobenega vidika folklornega kostumiranja na Slovenskem. Knific posebno pozornost nameni tudi izrazoslovju in tako tudi razloži naslov knjige. Zagovarja tezo, da naj se namesto izraza 'narodna noša' (tako kot gorenjska, dolenjska noša ...) uporablja ustreznejši termin 'pripadnostno kostumiranje'. »Pripadnostno kostumiranje je oznaka za oblačenje kostumov, s katerimi nosilci hote in nehote izražajo/pokažejo pripadnost drugim skupnostim, [...], pripadnostni kostum pa oznaka za predmete pripadnostnega kostumiranja« (*Folklornikom* 13). Kot razloge za opuščanje uveljavljenih izrazov navaja ne dovolj jasno, oziroma napačno poimenovanje tega, kar naj bi predstavljali, predvsem pa naj bi sprememba omogočila novo razumevanje kostumiranja folklornih skupin. Termin 'pripadnostni kostum' si sposoja iz predstavne skupnosti Benedicta Andersona, znanega po knjigi *Namišljene skupnosti* iz leta 1983, ki označuje skupino ljudi, ki se drug drugemu čutijo pripadni, čeprav se med seboj ne poznajo (prav tam15–17). Novo poimenovanje je omogočilo predvsem drugačno razumevanje kostumiranja folklornih skupin in odprlo več možnosti, ki jih to poimenovanje prinese: odmik od zagovarjanja 'pristnosti', 'avtentičnosti', 'originalnosti'. Knific trdi, da »tisto, kar predstavlja oblikovno podlago folklornim kostumom, ni enako folklornim kostumom« (*Folklornikom* 38). Navaja tudi zadržke, celo boj folklornikov proti izrazu, ki vnaša *kostum* v njihovo dejavnost:

Do nasprotovanj je prihajalo zato, ker je bil izraz za člane in vodje folklornih skupin nov, drugačen, deloma pa tudi zato, ker ob poznavanju razmer v gledališču (zlasti amaterskem) in deloma tudi v filmu izraz spremlja negativna konotacija, povezana s cenenim izdelovanjem oblačil, ki včasih zgolj v skromnih obrisih posnemajo nekdanje načine oblačenja. Ta negativna konotacija, pripisana gledališkemu in filmskemu kostumu, ki jo spodbuja še pogosto (čeprav nikakor ne obvezno) cenen maškaradni kostum, spremlja izraz in še danes predstavlja problem posameznim izdelovalcem in uporabnikom, saj ga ne dojemajo tako, kot je mišljen – torej v funkcijskem smislu kot izraz, ki ločuje siceršnje oblačenje ljudi od njihovega preoblačenja, namenjenega nastopanju. (prav tam 35)

Sicer se je sčasoma nova terminologija prijela, navaja Knific, lahko pa pri tem primeru zavračanja termina kostum zopet vidimo negativno dojemanje tega izraza kot manjvrednega. Folklornike je skrbela asociacija cenenosti, ki jo z njihovega zornega kota nosijo gledališki in filmski kostumi. Z zornega kota gledaliških in filmskih ustvarjalcev bi najbrž naleteli na podoben stereotip pri dojemanju kostumov folklornikov. Vedno obstaja 'drugi' kostum, ki je drugačen od lastnega kostuma in pri tem zaničevan. To potrjuje tudi pričevanje ene izmed članic folklornega društva:

Najbolj ponosno sem se počutila v 'meščanski', ki je bila narejena čisto po mojih merah. Nekoč sem jo posodila šivilji, da bi lažje izdelala kostume za neko folklorno skupino, na njihovem nastopu pa sem videla, da jo je ena od plesalk oblekla kot kostum za maškaro. Tedaj je povsem zgubila vrednost. Bilo mi je, kot da me je nekdo izkoristil. (*Folklornikom* 283)

Vse, kar kostum povezuje z vsakdanjim življenjem, v širšem diskurzu niža nivo prefinjenosti, celo avratičnosti tovrstnih oblačil. Pustni ali maškaradni kostum zaseda najnižji položaj v »kostumski hierarhiji«. Materialno pa so različni 'svetovi kostuma' bolj povezani, kot se zdi. Ob članku »'Šiv ni šiv': vloga in pomen dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču« (2018) sem med drugim ugotavljala, da je pomen kostumskih fundusov v gledališčih v funkciji vzpostavljanja in ohranjanja stika gledališča z zunanjim svetom. V kostumskih fundusih gledališč si šole, amaterske gledališke skupine, društva in posamezniki izposojajo kostume za svojo rabo. Knific prav tako navaja, da so si v začetkih folklorne dejavnosti pri nas skupine izposojale pri ljudeh na vasi, v gledališčih, celo v ljubljanski Operi in kasneje pri drugih folklornih skupinah (*Folklornikom* 194–195).

### 3.1.3. Kostum konflikta

Pripadnostni kostum pa ni v središču mojega raziskovanja mejnih praks kostuma. Bolj se obračam k fragmentom kostuma, drugače rečeno k najmanjšim skupnim imenovalcem kostuma. Kaj je tisto, kar poleg konteksta razlikuje prakse oziroma pojavnosti kostuma? Kostum izven umetnostnega okolja je dominanten: folklorni plesi, parade ali *cosplay*, vedno gre za eksplicitno prisotnost kostuma. V tem okolju mora delovati in izgledati kot kostum torej kot zgodovinsko, kulturno ali družbeno telo, ki se razlikuje od nosilčevega. V tej svoji dominantni pojavnosti se razlikuje od kostuma v umetnostnem okolju, kjer kostum pogosto zanika svojo 'kostumskost' in imitira vsakdanje oblačenje. Obe vrsti okolja ustvarita konsenz okrog kostuma: vsi udeleženci (nosilci in gledalci) delijo konsenz glede interakcije, ki oblikuje družben odnos. Kostum je v teh situacijah pričakovan. Kostum konflikta na drugi strani pa kljubuje temu konsenzu s pojavljanjem v nepričakovanih situacijah. Funkcionira kot metoda za prekinitev rutine, moti situacijo, kjer se od udeležencev pričakuje, da bodo sledili vsakodnevni normi – torej nosili oblačila in ne kostume. Omenjena konfliktnost izhaja iz akcije, odnosa: gre za konflikt z nečim ali nekom – natančneje z *establišmentom*. Nenad Jelesijević vidi »konflikt kot nujen (prvi) pogoj družbene spremembe« (104). Izraz kostum konflikta uvajam in uporabljam z namenom poimenovanja kostumskih praks, ki so del konfliktnih situacij, ki so politično nabite in subverzivne do dominantnih diskurzov.

Kategoriziram več nivojev konfliktnosti z vidika kostuma:

1. Nivo konfliktno usmerjene situacije: okoliščine dogajanja so napete in nabite z možnostjo konflikta. Kostum je v teh situacijah del konfrontacije in je lahko uporabljen kot metoda za dosego določenega cilja.

2. Nivo motnje: okolje samo po sebi ne izkazuje posebne napetosti ali konflikta, a kostum krši pravila in norme družbene situacije. Kostum tu funkcionira kot element motnje.

3. Kostum je sam po sebi subverziven: prepoznan je kot nasilen, militanten, (seksualno) ekspliciten ali šokanten in tako vnaša nelagodje ne glede na situacijo.

4. Nivo nosilca: konflikt se kaže v obstrukciji identitete. Kostum lahko zakrije nosilčevo identiteto, kar je že samo po sebi problematično za oblast, poleg tega pa krši enost – izgleda in sebstva. To je potencirano v situacijah, kjer se od nosilcev ne pričakuje, da bodo nosili kostume.

Iskala sem definicijo, ki bi mi služila kot kompas pri raziskovanju različnih pojavnosti kostuma in bi vključevala različne prakse kostumiranja, tako v umetnostnem kot neumetnostnem okolju, ter bi bila relevantna tudi za kostum konflikta. Poda jo Aoife Monks, ki pravi, da je kostum telo, ki ga lahko slečeš (11). Iz te definicije izhaja, da kostum inherentno nosi akcijo, spremembo, transformacijo, ki je nujna za dosego (ne)kostumiranega telesa. Gre za izrazito individualistično definiranje kostuma, saj ne zajema ne okolja, torej konteksta, ne skupnostne pripadnosti in se nanaša predvsem na vprašanja identitete, telesa in akcije; to so teme, ki jih bom v naslednjih poglavjih podrobneje raziskala. Prav zaradi ožine in hkrati občosti se mi zdi ta definicija najboljše orodje, ki se ga lahko poslužujem v nadaljevanju, saj zajame vse do sedaj omenjene prakse kostumiranja.

## 3.2 Kostum in kultura oblačenja

Morda se razpredanje o kulturi oblačenja v magistrskem delu o kostumu zdi nesmiselno mešanje dveh ločenih sfer, a temu ni tako. Po eni strani je to podpoglavje potrebno zaradi terminološkega prepletanja (predvsem v nanašanju na modo) in prepletanja v praksi, po drugi strani pa zaradi odnosa, ki ga imamo do oblačenja in mode[[22]](#footnote-23), to je kako se ta odnos kaže v našem dojemanju in definiranju kostuma. Znanstveno raziskovanje mode, t. i. študija mode (*fashion studies*), je razširilo teoretsko zanimanje za to področje, ki je bilo prej rezervirano le za ustvarjalce in potrošnike. Klasična kritična teorija, ki temelji na marksizmu, obravnava modo v odnosu do potrošništva in individualizacije družbe. Njena glavna značilnost, ki se neskončno reproducira v današnjem času, je imperativ novosti, trdi zgodovinar Gilles Lipovetsky. »Moda ima v zgodovini radikalno vlogo, saj vzpostavi sodobni družbeni sistem, osvobojen primeža preteklosti. Staro se ne zdi več častitljivo« (23). Zelo uporaben teoretski koncept v analizah mode je Bourdieujev kulturni kapital[[23]](#footnote-24): modni trendi in družbeni odzivi na modo ne temeljijo le na ekonomskem principu, torej na logiki 'modno se oblači tisti, ki ima denar'. Moda z imperativom novega ustvarja razlike med njenimi uporabniki. Pomembneje kot 'imeti' je 'prehiteti'.

Ustvarjanje kostumografij se razlikuje od modnega oblikovanja, kar rade poudarjajo kostumografinje same. Oskarjevka Jenny Beavan pravi takole: »Kostumografija ima več skupnega s pripovedovanjem zgodbe kot z oblačili. Moda je ravno nasprotje kostumografije, saj so moda predvsem samo oblačila (Beavan v Nadoolman Landis 21). Tudi Aggie Guerard Rodgers zase pravi takole: »Ne oblikujem mode. Moj cilj je, da je za ljudi zgodba resnična« (prav tam 134). Takemu stališču pritrjuje tudi legendarna slovenska kostumografinja Alenka Bartl: »Kostumograf ni modni kreator! [...] Kostum torej z modnim oblikovanjem nima nič skupnega. Njegova posebnost je, da predstavi lik, karakter neke vloge v neobičajni formi in materialu, v sodobnem gledališkem designu« (Viher 117). Na drugi strani številne študije obravnavajo povezanost mode in scenskih in filmskih umetnosti glede na vzorce potrošnje, načine oblikovanja sebstva in oblike reprezentacij[[24]](#footnote-25).

Kakšno zvezo ima kostum z modo? Že pri terminologiji vidimo problematično zamenjevanje teh dveh terminov. Ali z besedami kultnega modnega oblikovalca Alexandra McQueena: »Moda je lahko precej rasistična, saj gleda na oblačila drugih kultur kot na kostum« (*The Museum of Savage Beauty*). Izjava se nanaša tudi na terminologijo angleško govorečega okolja, ki je še toliko bolj problematična, saj modo razume kot sodoben pojav, *costume* pa kot vse oblačilne prakse pred tem. Meja med oblačili in kostumom se včasih zdi nejasna, vedno pa sta v medsebojnem odnosu. Kostum je pravzaprav reprezentacija oblačil, trdi teoretičarka študij kostuma Donatella Barbieri, ki izhaja iz raziskovanja uprizoritvenega kostuma (167). Knific opredeli jasno razliko z vidika pripadnostnega kostumiranja:

Zato pripadnostno oblačenje označuje oblačenje, s katerim nosilci izkazujejo pripadnost skupnostim ob dneh, ki jih imamo za vsakdanjik, ali ob praznikih, pripadnostno kostumiranje pa oblačenje ob dneh, ki jih nosilci dojemajo kot praznik, ali oblačenje ob nepraznikih, ki s pripadnostnim kostumiranjem dobijo pridih prazničnosti. Zato oblačenje službenih in društvenih uniform (policijske, gasilske, sodniške, zdravniške, kuharske, vojaške, taborniške ...) pa tudi oblačenje, ki služi izkazovanju pripadnosti drugim skupnostim (skupnostim rejverjev, nekdaj hipijev ...), označujem kot pripadnostno oblačenje (tudi če se nosilci oblačijo ob praznikih), oblačenje 'narodnih noš' in njim sorodnim kostumov, s katerimi kostumiranci sami izkazujejo pripadnost etničnim in/ali drugim prostorsko določljivim predstavnim skupnostim in/ali jih kot take dojemajo drugi, pa označujem kot pripadnostno kostumiranje. (*Folklornikom* 18)

Naše razumevanje oblačil in percipiranje oblačilne kulture, ki nas obkroža, vpliva na naš pogled na kostum. »Način razumevanja uprizoritvenega kostuma je odvisen od semiotične izkušnje kulture – torej načina branja vizualnih elementov, še posebej kostuma v drugih performativnih umetnostih in v vizualni kulturi nasploh«, pravi Rosie Wyles (174) v analizi vloge kostuma v grški tragediji. Naša oblačila in odnos do njih se je spreminjal glede na razvoj kulture in družbe. Če so ljudje včasih prek jasnih oblačilnih znakov prepoznali pripadnike določenega razreda, pa danes to ni več pravilo. Monks podaja primer modernizacije v devetnajstem stoletju, ki je prinesla hitro spreminjajoče se družbene spremembe in s tem nestabilnost identitet, ki se odraža tudi v oblačilni kulturi, »prepoznavanje in razumevanje drugih prek njihovih oblačil postane vse bolj in bolj težko« (Maclaurin in Monks106). Kostum z željo po jasnem znaku in hitro berljivi informaciji pa (pogosto) še vedno temelji na tipizacijah ali celo stereotipih, ki pa v družbi kompleksnih identitet niso več dovolj. Enodimenzionalno dojemanje oblačila (in posledično kostuma) kot enostavnega podaljška enovite identitete nosilca postavlja kostum v nehvaležno konzervativno pozicijo. Kostumografija je obtičala, trdi Hann, saj še vedno ostaja fiksirana na identitetne politike reprezentacije, medtem ko je na primer scenografiji uspelo premostiti zastarelo vlogo in logiko le-te v gledališču. »Da bi lahko videli kostum kot kostum je potrebno razkriti dejansko teatralnost kultur mode. Vsa moda je teatralna v smislu, da je moda sistem reprezentacije in kodifikacije, ki ohranja ideologije 'sebstva kot se kaže v zunanjem izgledu' (Finkelstien 1991) preko repeticij in tržnih sil« (5). Zaključi, da je subverzivnost kostuma v potencialu, da razkrije oblačenje telesa (*body fashioning*) kot regulirano in ideološko prakso, in ne kot 'naravno' in avtentično stanje (prav tam 8).

## 3.3 Funkcije kostuma

V svojem bistvu je kostum izrazito funkcionalen, saj omogoča spremembo: »njegov namen je prekriti lastno identiteto nosilca in zaradi prakse nastopanja izpostaviti identiteto, ki se izraža s kostumom/preobleko« (Knific, *Šele* 12). Transformacija, ki jo kostum omogoča, je skupna tako kostumu v umetnostnem kot neumetnostnem okolju.

V zgodovini uprizoritvenih in filmskih umetnosti se je funkcija kostuma razvijala v različnih smereh. Omenila sem že, kako dojemanje oblačil in mode v vsakdanjem življenju in umeščenost v določen družbeno-ekonomski okvir vplivata na razumevanje kostuma. Podobno je tudi pri vprašanju funkcije kostuma. Neposredno je njegova funkcija povezana s premiki v uprizoritveni umetnosti, ki pa se nenehno odziva na družbeno dogajanje, ga soustvarja in se z njim prepleta. Tako je bilo gledališče 19. stoletja podrejeno natančnosti in spektaklu, funkcija kostuma je bila, da služi uprizoritvi kot orodje, da se igralčeva notranja privatnost transformira. Medtem so se modernisti in avantgardisti trudili, da bi kostum omogočal vpogled v t. i. razdeljeno sebstvo. V 20. stoletju se zgodi obrat, vse več se začne vrteti okrog mode, gledališče se poveže z modno industrijo, kostume izdelujejo modni oblikovalci (nav. po Monks 60–69). O funkciji kostuma je razpravljal tudi Barthes v že omenjeni *Bolezni kostuma*, ki je v svojih pisanjih o gledališču pogosto izhajal iz Brechta: zagovarjal je tezo, da naj idealni kostum služi funkciji 'osvetljevanja' *gestusa* in tako sodeluje v dramaturgiji predstave. Po Brechtu je družbeni *gestus* izraz družbenih razmerij, kjer so vidni družbeni avtomatizmi (Pavis 228). Pri igralcu je *gestus* telesno in diskurzivno delovanje, ki ga razumemo kot normalno – torej v polju spontane ideologije. Kostum je popolnoma podrejen *gestusu*: dobro je, če pripomore k branju *gestusa* in slabo, če ga zamegljuje (Barthes 42). »Kostum ni nič več kot drugi izraz za odnos, ki nenehno povezuje pomen dela z njegovo 'zunanjostjo'« (prav tam).

Po Aoife Monks je naloga kostuma, da deluje kot most med igralcem in fiktivnim likom; med igralčevim telesom, okoljem odra in gledalcem v dvorani; ter med igralcem in občinstvom (105). Za igralca pa je kostum poseben na svoj način: zanj je to službeno oblačilo, delovna obleka[[25]](#footnote-26), ki je nujno potrebna za utelešenje lika. Funkcija kostuma pa ni nujno strogo vezana na igralca in igralčevo telo, ampak tudi na prostor: lahko ima funkcijo *mise en scène* (prav tam 3). Razpredanje o funkcionalnosti izhaja iz uprizoritvenega kostuma in je pogojeno z zakoni scenske in filmske umetnosti. Predvsem pa je kostum v umetnostnem okolju inherentno v protislovnem položaju: nenehno negira samega sebe, saj ne sme izgledati kot kostum, ampak mora delovati kot obleka. Na drugi strani pa kostum v neumetnostnem prostoru ruši iluzijo avtentičnosti in se sploh ne negira, ampak afirmira – kaže na svojo konstruiranost. V tem primeru nima funkcije ustvarjati iluzijo 'avtentičnosti' ali 'naravnosti'. Lahko je uporabljen kot orodje ali kot strategija za dosego določenih ciljev. Kostum je lahko tudi v funkciji gradnje in ohranjanja skupnosti, primer so razne oblike kostuma v neumetnostnem okolju; pogosto se ga uporablja za politične namene vzpostavljanja in ohranjanja razlik navzven (glej primer skupine Beneški fantje opisan v naslednjem poglavju). Kostum v svojem bistvu vsebuje element akcije in prav ta postavlja kostumiranje kot participatorno prakso. Nošenje kostuma je prvi nivo participacije, ko nosilci prek oblačenja kostuma sodelujejo v akciji ali dogodku, drugi nivo pa je priprava in izdelava lastnih kostumov. Če povzamem z besedami etnologinje Pravine Shukla: »[K]ostumi povabijo druge k vključevanju« (12).

## 3.4 Branje kostuma

V svojem raziskovanju sem se teoretsko in metodološko oprla na semiologijo, zlasti semiologijo kostuma in z njeno pomočjo bom v nadaljevanju analizirala vizualni material, na tej točki pa se bom posvetila načinom branja kostuma kot tudi vprašanju avtorstva. Gledališče je umetnost znaka, saj »nastopa hkrati kot popolnoma znakovna in kot popolnoma realna praksa« (Lehmann 121). Na tem principu deluje tudi kostum, ki stoji namesto nečesa drugega, to drugo nadomešča. S kostumom pošljemo neko sporočilo, informacijo z namenom, da jo bo občinstvo razumelo. Interpretacijo kostuma kot kulturnega teksta pogojuje več dejavnikov. Prvi in najpomembnejši pri branju kateregakoli znaka je kontekst in pri kostumu je to še posebej pomembno. Je na primer kontekst mestno gledališče ali pustni karneval? Profesorica filmskih študij Sarah Street se v knjigi *Costume and Cinema* sprašuje, ali lahko kostum govori nekaj drugega kot naracijo, katere del je. Na podlagi analize kostuma v filmih pravi: »Filmski kostum lahko presega zahteve zgodbe ali zgodovinske natančnosti, sporoča sofisticiran nagovor, za katerega lahko rečemo, da sestavlja lasten 'jezik' in s tem ponuja alternativni diskurz od predlaganega 'prednostnega' branja« (6). Kostum lahko torej ponuja ključ do pogajalskega, oziroma celo opozicijskega branja filmskega teksta.

Omenila sem že Barthesovo delo *Bolezni kostuma*, na tej točki pa bi vpeljala njegovo veliko bolj odmevno in vplivno delo *Smrt avtorja* (1968). V njem kritizira idejo (literarnega) avtorja in pravi: »Tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, kakor se je govorilo doslej, to mesto je bralec« (23). Tudi kostumografinje nismo izključne avtorice kostumov, saj ti ne obstajajo izven performativnega prostora, ki pa je v domeni gledalcev/mimoidočih. Tako kot pri piscu je edina moč kostumografinje kombiniranje predobstoječih 'tekstov' na nove načine[[26]](#footnote-27). Smrt avtorja je torej rojstvo bralca, a na interpretacijo bralca/gledalca odločilno vpliva njegov horizont znanja. Gledalčevo ali analitikovo gledanje je odvisno od njegove subjektivnosti, ki se seveda sooblikuje na podlagi retoričnih form iz trenutno obstoječe kulture (Spencer 19). Monksova to aplicira na gledališko situacijo in pravi, da so pomeni kostuma odvisni od izkušnje gledalcev, njihovih znanj o gledališču, družbeno-ekonomskega konteksta ter konteksta in pogojev gledališkega dogodka kot takega. Izpostavi pa tudi, da pomen kostuma ne more obstajati, dokler ni interakcije gledalcev z igralcem v kostumu (7).

Kostum, ki ni podpisan, lahko bi rekli kostum 'brez avtorja', je drugače vrednoten – ne pripada mu umetniška vrednost. Kostum izven umetnostnega okolja pogosto sloni na koncipiranju in izdelavi večjega števila ljudi, ki skupaj ustvarijo kostum. Tovrstne participatorne prakse vključujejo širši krog ljudi. Tako recimo pripadnostne kostume izdelujejo šivilje, pogosto tudi take, ki niso šolane, sodelujejo pa tudi sami folklorniki, na primer pri vezenju, kot tudi njihovi sorodniki (Knific, *Folklornikom* 220–223).

Vseeno pa večina kostumov, ki smo jim izpostavljeni, izhaja iz zabavne avdio-vizualne industrije, kjer je veliko napora usmerjenega v to, da bi pri gledalcih dosegli želeno prednostno branje. Tako tudi kostum igra veliko vlogo pri reprezentaciji Drugega. Nadine Wills raziskuje načine ustvarjanja in reproduciranja Drugega s kostumi – recimo na primeru hollywoodskih spolnih, rasnih in drugih stereotipizacij. Ta proces se, kljub kritikam, nadaljuje:

Kostumi, ki so uporabljeni, da prikazujejo rasne in etnične stereotipe … se pogosto spreminjajo, da ustrezajo trenutnim kulturnim predsodkom. To nenehno producira in reproducira telo 'Drugega' in drugih kultur. V tem procesu 'ustvarjanja Drugega' tudi kultura ustvarja samo sebe. Kostumi ne samo disciplinirajo in regulirajo telo, tudi producirajo nova telesa s tem, ko stare tranzicijske diskurze zavržejo. Fizični kostum morda ostane isti, ampak kot pri telesu, se spremeni tehnika. Torej je preteklost kulture nenehno preoblikovana za kulturno sedanjost prek tranzicijskih diskurzov kot je narodna noša. *(Clothing Borders)*

Mnogi pripadnostni kostumi Drugega izhajajo iz ljudskih noš, ki so smešne oz. eksotične že v matični kulturi, predvsem pa »[k]ostumi služijo kot ikonografija na širši kulturni ravni, saj ne samo da pomagajo definirati meje kulture – ali fizično ali simbolično – temveč jo pogosto tudi simbolno nadomestijo« (prav tam). O smešnosti in bizarnosti iskanja 'narodne noše' piše tudi Knific v svojih raziskavah kostumiranja narodno-zabavnih skupin, za katere pravi, da se vanje neredko oblačijo na izrecno željo naročnikov. Vodja ansambla Beneški fantje se spominja, da jih sicer niso nosili, ampak so to občasno storili na zahtevo organizatorjev: »A se v narodnih nošah nikoli nismo dobro počutili. Pravzaprav je bilo kar smešno, saj nismo igrali prave narodno-zabavne glasbe, ampak predvsem beneške in furlanske pesmi ter njim podobnega duha, veliko italijanskih popevk ter tudi precej druge zabavne glasbe« (citirano v Knific, *Kostumiranje* 158). Kostum je lahko torej tudi orodje za izumljanje 'avtentičnih' nacionalnih identitet in zgodovin: z ustvarjanjem in iskanjem razlikovanja navzven poteka ideološko poenotenje navznoter.

## 3.5 Avtonomija kostuma

V tem poglavju se bom osredotočila na pozicijo odvisnosti in avtonomije kostuma, ki nastajajo tako prek produkcijskega procesa kot preko zakonitosti okolja, v katerem kostum nastopa. Zanimale me bodo hierarhije znotraj področja, kjer se kostum ustvarja in tudi uporablja. Pri prejšnjem poglavju sem na vprašanje avtorstva pogledala iz zornega kota semiotike, v tem pa bom isto tematiko analizirala iz produkcijskega zornega kota. Problematizirala bom hierarhije znotraj produkcijskega procesa in se spraševala, kdo so umetniki in kdo obrtniki, kdo diktira smer in kdo jo izvršuje, ter zelo pomembno: zakaj so nekateri avtorji/umetniki in drugi ne.

Kratek vpogled v zgodovino kaže, da so se skladno s političnimi in ekonomskimi okviri družbe spreminjale tudi ideje in prakse dela v gledališču. Najprej je treba poudariti, da je na nastanek obravnavanih poklicev vplival razvoj institucionalnega repertoarnega gledališča in kostumografije. Fragmentacija dela, predvsem pa delitev dela na umetniško in obrtniško, je rezultirala tudi v sistemu zaposlovanja v gledališču, kot ga poznamo danes. »Z ustanovitvijo Dramatičnega društva 1867 se začne na Slovenskem proces institucionalizacije slovenskega gledališča. […] Ob tem, ko gledališče dobi svoja stalna sredstva, stavbo, umetniško in tehnično osebje, ko ima svoje vodstvo in upravo, postane v njem pomembna organizacija dela« (Lukan 101). Proces rojevanja kostumografije kot veje umetnosti in obrtniške dejavnosti je bil postopen in kostumografinje kot umetniške sodelavke nastopijo kasneje. Igralci in igralke so v času postopne profesionalizacije gledališča na Slovenskem na prelomu iz19. v 20. stoletje sami poskrbeli za kostume[[27]](#footnote-28). Gledališče se je v obdobju modernizacije fragmentiralo, zaprlo v svet umetnosti in doseglo vse večjo specializacijo zaposlenih. »V prvi polovici dvajsetega stoletja scenograf in kostumograf nista bila ločena poklica, avtorji scene in kostuma so bili eminentni slikarji« (Bakal 15). Podobno trdi Ana Lederer, teatrologinja in nekdanja ravnateljica zagrebškega HNK, ko obravnava zgodovino gledališča na Hrvaškem: »[K]onec tridesetih let se je začela postopna delitev scenografije in kostumografije na dva neodvisna umetniška poklica, razvilo se je njihovo sodelovanje pri oblikovanju likovne podobe predstave, ki se je krepilo v štiridesetih in doseglo vrhunec v petdesetih letih« (53).

**Danes se delo v gledališču deli po kartezijansko na um in telo, torej na tiste, ki mislijo in na one, ki fizično izvajajo. Gledališča delijo ljudi na delavce, ki pripravljajo uprizoritev, torej na t. i. tehnični kader, ki je redno zaposlen, in na umetniške kadre, ki se med gledališči menjujejo kot samostojni zunanji umetniški sodelavci**[[28]](#footnote-29)**. Ta ločitev na umetniško in tehnično osebje je bila še pred kratkim drugačna**[[29]](#footnote-30) **Kostumografinje so se namreč v slovenskem gledališču začele zaposlovati po vojni. Drama SNG v Ljubljani je med letoma 1946 in 1963 kot prvo zaposlila kostumografinjo Mijo Jarc, leta 1954 pa kot zadnjo Alenko Bartl (Terkman 11). V SNG Maribor je bila od leta 1955 zaposlena Vlasta Hegedušić, v Slovenskem stalnem gledališču Trst pa Marija Vidau**[[30]](#footnote-31)**. Bartlova v svojih spominih pravi, da je bila njena naloga izdelati sedem kostumografij na sezono za Dramo in Opero (Slivnik 18). Tudi termin kostumografinja se začne pojavljati postopno**[[31]](#footnote-32)**.**

**Kostumografija tako postane neodvisna veja umetnosti s točno določenim namenom. A kostumografinja v svojem delovanju ni nikoli avtonomna, saj je v nenehni (so)odvisnosti, ujeta v: (1) hierarhije gledaliških sredstev, (2) hierarhije pomenov in tudi (3) produkcijske hierarhije. Menim, da sta položaja kostuma v umetnosti in kostumografinje znotraj produkcijskega procesa povezana in da sta hkrati podrejena in tudi sama podrejata. To svojo trditev utemeljujem na treh ravneh.**

**Prvič, obstaja hierarhija gledaliških sredstev. Discipliniranost v podrejenost je poudarjal že Barthes: »če služabnik postane bolj pomemben kot gospodar, govorimo o bolnem kostumu, boleha za hipertrofijo« (42). Kostum ne sme privabljati preveč pozornosti, ne sme kompenzirati slabe predstave (prav tam): zaseda jasno funkcijo znotraj umetniškega dela in te ne sme presegati, sicer je delo označeno za *costume drama* ali za modno-gledališki spektakel**[[32]](#footnote-33)**. Po Barthesu veliko bolezni kostuma izhaja iz tega, da lahko kostum preveč dominira nad drugimi gledališčnimi elementi v gledališču. To načelo pa je porušeno v postdramskem gledališču, kjer elementi niso povezani enopomensko in dehierarhizirana struktura nasprotuje tradiciji (Lehmann 105). Drugič, hierarhije pomenov se prenašajo na kostum. Na primer, glavni lik »potrebuje visoko stopnjo individualizacije, da izpade avtentičen, in stranski liki morajo biti razumljeni takoj, ko se pojavijo« (David Schumm in Johanna Barzen 3). Za slednje se uporablja uveljavljene, na stereotipih temelječe kostumske konvencije, ki so namenjene hitremu branju. In tretjič, hierarhija na ravni produkcije. Ta je najmočnejša v filmski industriji, kjer se je potrebno uskladiti ne le z režiserjem, temveč tudi s producenti, direktorji fotografije ipd.**[[33]](#footnote-34) **Menim, da pri tem ne gre za prilagajanje ali usklajevanje, temveč za vrsto dela, način, metodo. Vse izhaja iz produkcijskega okolja, v katerem je kostum ustvarjen. Podobno je tudi v uprizoritveni umetnosti – najbolj jasno razvidno je na primeru institucionalnega gledališča in opere. Gre za hierarhično urejen produkcijski sistem, ki pri kostumu praviloma sestoji iz tega, da je kostumografinja podrejena režiserjevi ideji uprizoritve in igralčevem nastopu; kostumografinji so podrejeni asistent, garderoberji, šivilje, čevljarji, maskerji (Maclaurin in Monks 106). Monksova gre še dlje in pravi, da odrska iluzija**[[34]](#footnote-35) **zanika zaodrje: »Oblika gledališča, ki se močno opira na konkretne prakse za odrom, medtem ko diskurzivno zatira in zanika njihove konkretne prakse« (prav tam 72). Sama kostumografinja je obstoječi delitvi dela podrejena, hkrati pa to prakso neenakosti reproducira s podrejanjem obrtnikov/delavcev, ki ustvarjajo izdelke, od katerih so odtujeni. Te hierarhije so ustvarjene na konceptu avtorstva, ki privilegira avtorja umetniškega dela, kostumografinje, ki je tako v kolofonu napisana za režiserjem. V slovenskih gledališčih se takšno razlikovanje odraža tudi v dejstvu, da ta ne zaposlujejo kostumografinj: gledališča zaposlujejo garderoberje, šivilje, čevljarje ipd., torej delavce, ki ne izbirajo, kaj bodo delali. Kostumografinje ostajajo vezane na režiserje in kot svobodne umetnice prosto sodelujejo pri predstavah. Seveda premiki v sodobnem gledališču in prakse v realnosti lahko ponujajo drugačno realnost procesa.**

**Ko govorimo o umetnosti (ali o delu v umetnosti), ne moremo ne govoriti o kapitalizmu. Bojana Kunst analizira spremembe v sodobni umetnosti in poudarja, »kako so te spremembe tesno povezane s spremembami v sodobnem kapitalizmu in z vstopom postfordističnih načinov proizvodnje v središče sodobnih načinov proizvajanja« (23). V knjigi *Umetnik na delu* se ukvarja predvsem z vprašanjem politične (ne)moči umetnosti, s tem, kako so umetniki vpeti v sodobne produkcijske procese kapitalizma. Umetniške institucije so del sodobnega načina ekonomske produkcije, saj so pomemben in aktiven del preobrata v prekarno in fleksibilno delo (prav tam 118). Tovrstno fleksibilno, mobilno, performativno, simultano in nestalno delo je značilno za postfordistični način proizvodnje. Zaposleni v gledališču so temu podvrženi posredno; preko praks, ki jih v njihovo delovno okolje vpeljujejo umetniki, s katerimi delajo, in vodstvo, ki definira potek dela. O pokazateljih takega načina produkcije v institucionalnem gledališču govori članek Zofie Smolarske »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople«, ki** črpa iz lastne raziskave med zaposlenimi obrtniki in tehniki poljskih javno financiranih gledališč, pri tem pa izpostavlja diskrepanco med politično držo umetnikov in vodstvi gledališč ter njihovim odnosom do zaposlenih. Smolarska trdi, da so poljska javno financirana gledališča prešla s fordističnega modela na postfordistični, oziroma da delujejo kot nek (neposrečen) hibrid obeh modelov, v katerem so zaposleni »ostanek starega fordističnega modela« (prav tam). Ta trk dveh različnih modelov oziroma prehajanje na sodobni način dela je prisotno tudi v obravnavanih slovenskih gledališčih: tudi tu se zanaša na delo zunanjih izvajalcev, na povečevanje deleža projektnega dela honorarno najetih umetnikov, prihaja do kompresije produkcijskega časa, povečuje se število predstav in dogodkov ter zmanjšuje pomen zaposlenih v delavnicah.

# 

# 4. KONTEKST KOSTUMA KONFLIKTA

## 4.1 Politično in performativno

Za razumevanje vsakega družbenega pojava je potrebno razumeti kontekst, v katerem se zgodi: tako na mikro ravni specifičnega okolja kot na makro, družbeno-ekonomski ravni. V naslednjih poglavjih skušam zaobjeti kakšne pomene kostum konflikta ustvarja na dveh osnovnih ravneh: na nivoju dogodka, ki ga je potrebno razumeti v specifično družbenem kontekstu, in na nivoju nosilca, kjer je jedro predvsem vprašanje identitete.

V nadaljevanju bom analizirala primere, ki so izrazito politični, hkrati pa to izražajo na specifičen performativen način. Zato bom najprej opredelila koncept artivizma, ki političnost združuje z umetniškostjo, aktivizem z 'artom' (od tod tudi ime: art + aktivizem) in tudi njegov performativni vidik. Primere artivizma bom najprej na kratko opisala, razložila njihov pomen in se pri tem posebej osredotočila na kostum.

### 4.1.1. Artivizem

Primeri, ki jih obravnavam so subverzivni, hkrati umetniški in politični, a znotraj ene definicije ne funkcionirajo: premalo so politično profilirani, da bi stali samostojno, in preveč politični in hipni, da bi jih ocenjevali po umetniških kriterijih. Aldo Milohnić (*Artivizem* 186) prek lingvistične skovanke artivizem združi umetnost in aktivizem, za katerega pravi:

Pojem zajema primere avtonomnih gibanj, ki so za svoje delovanje uporabljala metode protestnih in direktnih akcij, pri čemer so hote ali nehote 'estetizirala' politiko. Po drugi strani pa zajema tudi 'politizirana' umetniška gibanja, torej dogodke, za katere lahko domnevamo, da pripadajo umetniški sferi, kjer so njihovi avtorji umetniki ali pa so avtorji te dogodke deklarirali kot umetniške.

Genealoško gledano tovrstne akcije izvirajo iz protestniškega gibanja novih družbenih gibanj, ki jih lahko v najširšem pomenu definiramo kot »kolektivno dejanje z določeno mero organizacije in kontinuitete izven institucionalnih ali organizacijskih tokov z namenom izzivanja ali branjenja obstoječe avtoritete« (Snow in drugi 11). Bodisi zaradi mnenja, da so protesti postali normalizirani, regulirani, celo neučinkoviti, in/ali zaradi želje po kreativni inovaciji je nastalo mnogo praks, ki bi jih Milohnić lociral v polju artivizma. V praksi poteka nenehno eksperimentiranje z različnimi oblikami akcij. V poizkusih prekinitve rutinskega razvoja dogodkov in tudi v želji po večji vidnosti političnih sporočil se je v protestne akcije začelo vpeljevati različne prakse, ki črpajo iz umetnosti – in ena od teh je tudi uporaba kostumov. Gre torej bolj za vrsto aktivističnih umetniških intervencij, kjer je umetnost taktično uporabljena za dosego cilja.

Oblačila ljudi, ki sodelujejo v tovrstnih pogosto neprijavljenih in nelegalnih političnih akcijah, so zelo različna, saj so prilagojena namenu in vlogi njenih akterjev, zagotovo pa so povezana s konfliktnostjo situacije. To je najbolj očitno v stikih s policijo, ki po izgledu deluje kot eno – uniformirano, razosebljeno, oboroženo – in tako na zelo očiten način predstavlja »poosebljen državni monopol nad nasiljem« (Scholl, *Two Sides* 8). Na drugi strani pa so zelo raznoliki akterji, tudi po zunanjem izgledu: nekateri nosijo oblačila, ki imajo bolj militantne konotacije in dvigujejo raven konfliktnosti na terenu, medtem ko naj bi oblačila drugih, ki delujejo bolj teatralno, zniževala napetost. Raznoliki izgledi ne pomenijo nujno različnih ciljev, ampak so pogosto komplementarni, saj gre za taktično načrtovano ustvarjanje nepredvidljivih situacij, ki zmedejo represivne organe.[[35]](#footnote-36) S tem se torej »ustvari zmeda in subvertira dominantne kulturne kode« (Scholl, *Bakunin* 163).

Omenila bi nekaj primerov učinkovite rabe bolj teatralnih protestniških oblačil. Eden izmed primerov je metoda imenovana *tactical frivolity* (taktične traparije), ki je bila leta 2000 v Pragi uporabljena kot del *Carnival against capitalism* (glej sliko 4.1.).Aktivisti so v roza kostumih nastopili proti policiji, ki je povsem zaprla mesto zaradi zasedanja Svetovne banke in Mednarodnega denarnega sklada. Razloge za takšno taktiko je zapisala udeleženka, zdaj uveljavljena striparka Kate Evans (290):

Ideja je bila: obleči se v nezaslišane kostume – pol bakanalske večerne obleke, pol Rio karnevalske plesalke – in se soočiti s policijo, nemaskirani, in oboroženi samo s feminizmom in omeli. Z razgaljenjem šibkosti, petjem in plesom in na sploh s traparijami se ne le subvertira ideja konfrontacije, ampak tudi zahteva od policije, da vidi udeležence kot človeška bitja.

4.1. *Carnival against capitalism* proti zasedanju Svetovne banke in Mednarodnega denarnega sklada leta 2000 v Pragi.Foto: Meyer/Tendance Floue



Drug primer so kostumi klovnov *Clown Army* (glej sliko 4.2.), ki se od leta 2003 pojavljajo na visokokonfliktnih protestih: s svojo karnevalskostjo demonstrante pogosto zaščitijo pred nasiljem policije (Routledge 113). Ti kostumi učinkujejo tako na soudeležence protestov kot tudi na policijo, saj povzročajo zmedo v običajnem dojemanju uličnega konflikta. Kostum v direktni akciji je lahko uporabljen tudi kot neke vrste prostorski/scenski element. Kleinova opisuje, da so na akciji *Reclaim the Streets* leta 1996 v Londonu pod velikimi krili (skoraj krinolinami) aktivistov na ulici razrili beton avtoceste (287). V Sloveniji so aktivisti v začetku tisočletja pogosto uporabljali bele kombinezone, tako na protestih kot različnih akcijah. Milohnić (*Artivizem* 189) opiše njihovo uporabo teh oblačil na akcijah Združeno listje in Izbris (obe iz leta 2003), ko so aktivisti s svojimi ležečimi telesi pred parlamentom napisali IZBRIS, z besedami:

So sicer praktičen pripomoček (ščitijo pred umazanim asfaltom, omogočajo bolj kontrasten izpis s telesi, policistom je težje identificirati udeležence akcije na podlagi televizijskih video in fotografskih podob ipd.), so pa tudi svojevrstni kostumi, ki jim lahko pripišemo pomen v odvisnosti od potreb, ki jih narekuje določena situacija.

4.2. *Clown Army* in nemška policija. Protesti proti srečanju G8, 2007. Foto: Fabian Bimmer/AP Photo.



Milohnić zaključi, da osnovni namen obeh akcij ni bil estetski, temveč politični učinek (*Teorije* 145). Beli kombinezoni pa niso naključje ali zgolj uporabno oblačilo, temveč izhajajo iz italijanske avtonomistične tradicije *Tutte Biance* (kasneje se je gibanje preoblikovalo v *Disobbedienti*), pri kateri so bili protestniki namensko oblečeni v bele kombinezone skupaj z gumijastimi čolni, gumami, ščiti ipd. v neposrednih konfrontacijah na demonstracijah.

Pussy Riot, Femen in SlutWalk se poleg omenjene avtonomistične tradicije posredno ali neposredno napajajo iz *queer* in feminističnih gibanj. Tretji val feminizma se, tako na ravni teorije kot prakse, ne omejuje le na položaj in emancipacijo žensk, ki se identificirajo kot ženske, ampak vključuje tudi *queer* skupnost in *queer* misel, boje nebelih žensk, je bolj mednarodno razširjen, vpeljal pa je tudi koncept intersekcionalnosti, ki povezuje razumevanje različnih neenakosti v družbi (Evans 411). Veliko bolj kot prejšnja valova feminizma se ukvarja z vprašanji rase, družbene konstrukcije spola, stereotipov, pornografije, spolnega dela, pa tudi posilstva in drugih oblik spolnega nasilja. Zato ne preseneča, da nova družbena gibanja v svojih akcijah pogosto uporabljajo lastna telesa kot sredstvo neposrednega političnega delovanja. Telo je ultimativno orodje upora, ki »služi tudi kot simbol, tekst, ki nosi politične pomene« (Sutton 143). V direktnih akcijah se, čeprav ne najbolj pogosto, uporabljajo tudi gola teles, npr. Femen demonstrirajo 'zgoraj brez'. Podobne primere protestov golih žensk kritično analizira profesorica študij spolov Barbara Sutton v prispevku »Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum«. Mlade gole ženske, »želijo pridobiti položaj aktivnega subjekta in preoblikovati goloto na lasten način – stran od objektifikacije – da bi izrazile širše politično sporočilo. A ostane odprto vprašanje, kaj je z 'prikladnostjo' golega ženskega telesa v dominantnih razumevanjih?« (prav tam 145). V artivističnih akcijah je umetniški vidik prisoten, ne pa najpomembnejši: »Aktivistične, umetniške intervencije temeljijo na momentu konfrontacije, umetnost kot taka pravzaprav izgine, saj je kriterij učinek, ki ga ustvari, ne pa estetika.« (Scholl, *Bakunin* 169). Zato je v kontekstu direktnih političnih akcij problematično uporabljati umetniške pojme. S to tezo se ukvarja tudi Baz Kersaw, avtor knjig *The Radical in Performance* (1999) in *The* *Politics of Performance* (1992), naklonjen raziskovanju odnosa med klasičnim (zahodnim) gledališčem in radikalnimi performativnimi praksami performansov in njihovimi subverzivnimi potenciali. Trdi, da je protest vrsta kulturnega performansa, ki ima malo ali nič z gledališkim sistemom in njegovimi disciplinami (Kersaw 91). Vseeno pa je treba stvari terminološko doreči, imenovati s pravimi izrazi. Uporaba umetniških terminov v politični akciji je po eni strani problematična, po drugi pa odpira različna branja in načine vstopa v sicer disciplinirano medijsko posredovano področje. Torej, če politično akcijo interpretiramo prek parametrov uprizoritvene umetnosti, se njeno moč pasivizira in se ji odvzame konfrontacijski naboj? Ali poimenovanje protestniškega oblačila kot 'kostum' daje novo razsežnost situaciji ali jo 'kultivira' in s tem depolitizira? V javnem diskurzu, kjer je boj za interpretacijo takšnih dogodkov skorajda nemogoč, je takšno poimenovanje lahko tudi taktično, saj ima potencial dekriminalizacije udeležencev. Vsekakor pa je potrebno ponovno izpostaviti, kar sem že večkrat poudarila: pojem kostum ne izhaja samo iz sfere umetnosti, ampak tudi iz drugih sfer – tudi iz vsakdanjega življenja. Torej, če se izrazim bolj jasno: če kostum razumemo kot ne ekskluzivno umetniški termin, ampak ga prepoznavamo tudi v polju vsakodnevne kulture, v kateri nosi tako podobnosti kot razlike z umetniškim kostumom, je izraz kostum ustrezen in tudi relevanten. Bolj smiselno kot iskati v artivističnih akcijah umetniški kostum, je potrebno kostum osvoboditi ekskluzivne umetniške kategorizacije in ga misliti kot prakso tudi v polju vsakdanjega življenja.

### 4.1.2. Performativnost

Za razumevanja kostuma kot oblačilne prakse v neumetnostnem okolju so posebej uporabne študije performativnosti (*perfomance studies*), ki so utemeljene na interdisciplinarnosti in inkluzivnosti. Richard Schechner, ki je razvil moderno teorijo performativnosti na križišču gledaliških konceptov/praks in družboslovja, trdi:

Performans mora bit konstruiran kot 'širok spekter' ali 'kontinuum' človeških akcij, ki zajemajo tako ritual, igro, šport, popularno zabavo, performativne umetnosti (gledališče, ples, glasba) in performativnost v vsakdanjem življenju, kot tudi uprizarjanje socialnih, profesionalnih, spolnih, rasnih in razrednih vlog, naprej do zdravljenja (od šamanizma do kirurgije), medijev in interneta … Osnovna ideja je, da je vsaka akcija, ki je uokvirjena, prezentirana, izpostavljena ali razstavljena, performans. (2–3)

Drugi pomembni teoretiki performansa, ki izhajajo iz različnih gledaliških, družboslovnih ali humanističnih tradicij, so Marvin Carlson, Barbara Kishenlatt-Gimblet in Jon McKenzie. Prav ta odprtost performativnih študij je hkrati prednost in tarča mnogih kritik, ki opozarjajo na presplošnost tega področja in na pojmovno zmedo (Milohnić, *Artivizem* 192–193)[[36]](#footnote-37). Zakaj torej na tem mestu vpeljujem teorijo performativnosti in kakšna vprašanja želim s tem odpreti? Performativno me ne zanima toliko z vidika uprizoritvenih umetnosti, temveč glede konkretnih praks v kulturi – kulturnega performansa. Menim, da študije performativnosti na široko odpirajo vrata interpretacijam mejnih praks kostumiranja, vsakodnevnega oblačenja in mode. Pravzaprav sta pojmovna zmeda in preširoka definicija pojma, ki mučita akademike s tega področja, podobna uvodoma izpostavljenim dilemam o kostumu. Pri razumevanju kostuma v vsakodnevnem življenju skozi performativno prizmo se opiram na teoretičarko Rachel Hann, ki trdi, da je potrebno ločiti performans kot polje discipline in performans kot dogodek: »Prvi termin zagovarja način, kako raziskovanje izgleda/akcije (*appearence/action*) ponuja sredstvo za uokvirjanje celotne človeške (in ne-človeške) aktivnosti in podaja idejo performansa kot brezmejnega. Drugi je fokusiran na sam akt izgleda« (10). To prenese na dileme okoli definiranja kostuma in govori o *Kostumu* kot o simptomu oblačenja in *kostumu* kot izredni praksi:

Prvi se hrani z vrednotenjem, kako je oblačenje omiljena konstrukcija, ki, ko se ponavlja čez čas, spodrsne v nezavedni akt discipliniranega zunanjega izgleda. Medtem ko drugi temelji na metodah, po katerih posamezniki spreminjajo svoj videz z namenom razmejitve njihove participacije znotraj umetniškega ali družbenega dogodka. En razgrne, kako je zunanji izgled produkt discipliniranega stanja, medtem ko drugi zadeva zavedni akt zunanjega izgleda: 'kazanje oblačenja' (showing dressing)'.[[37]](#footnote-38) (prav tam 11–12)

Hann poda zanimivo poanto o nezavednem discipliniranem oblačenju, ki ga prakticiramo kot naše vsakdanje oblačenje in je manifestacija ideje o izražanju naše identitete prek oblačil, ter o oblačilni praksi imenovani kostum, ki namensko, javno razmeji privatno in performativno identiteto. Posledično takšno razumevanje relacije kostum–identiteta spodbija klasične delitve na 'privatna', 'vsakdanja', 'avtentična' oblačila in na drugi strani 'izredna', 'namenska', 'kostumska' oblačila, saj je identiteta razumljena kot konstrukcija, na kateri je potrebno nenehno delati; torej jo performirati – uprizarjati. Tudi z oblačili. S temi premisleki iz teorije performativnosti se lahko lažje spopadem z uvodoma izpostavljenimi vsebinskimi in terminološkimi dilemami odnosa med kostumom, modo in kulturo oblačenja, ter tudi z vprašanjem mej med politično in umetniško akcijo. Pri kostumiranju, nadaljuje Hann, gre torej za »[p]rakse, ki se jih vadi z namenom, da predstavijo določeni družbeni, politični ali ekonomski status širšemu 'občinstvu', naj bo to v avditoriju ali na ulici. [...] Medtem ko disciplinirana performativnost postavlja strukturo za ponavljajočo se prakso oblačenja, je kostum vedno aktiviran preko zavedne teatralnosti, pa naj bo vidna gledalcu ali ne« (prav tam 10)[[38]](#footnote-39). Tako kot so znotraj performativne teorije lahko protesti, nasilne konfrontacije in direktne akcije »razumljeni kot uprizoritve kolektivnih akterjev, namenjeni in prilagojeni različnim občinstvom – medijem, oblastnikom, proti-gibanjem, javnosti« (Johnston 8), je tudi kostum konflikta vrsta kostuma, ki je izdelana ali/in nošena v posebnih okoliščinah, s posebnim namenom, z zavedanjem situacije in tudi vloge oblačila.

## 4.2. Osebno in performativno

Drugi vidik konstruiranja kostuma zadeva posameznika in odpira vprašanja sebstva, identitete ter telesa v odnosu do kostuma. Nadaljevala bom s pristopom iz študij performativnosti in jih povezala s *queer* teorijo, saj podobno razumeta več dimenzij identitete: njihovo konstruiranost in performativnost kulture/spola v vsakdanjem življenju. A oba pristopa se ne zadovoljita zgolj z analizo, ampak gresta še korak dlje: k možnostim subverzije kulture/spola, njunega performativnega predrugačenja. Kostum ima veliko vlogo pri utelešanju identitet in če ga poleg tega razumemo še kot telo, ki ga lahko slečeš, to odpira široke možnosti za razmislek o nosilcu in njegovi/h identiteti/ah. V tem poglavju bom vpeljala koncept performativne identitete, ki je še en ključ v razumevanju kostuma v neumetnostnem okolju.

### 4.2.1 Kostum in performativna identiteta

Vprašanja identitete sem se v nalogi že večkrat dotaknila, zato se mi zdi potrebno, da temu namenim več prostora, saj je vprašanje kostuma pogosto povezano z vprašanjem identitete nosilca. Le-ta je tako »skupek temeljnih, razlikovalnih in trajnih značilnosti, ki opredeljujejo osebo ali skupino. Ampak te razlikovalne poteze niso zaprte. Identiteta je lahko fluidna, odprta, spreminjajoča se ...« (Spencer 110). Oblikuje se na podlagi socialnih stikov in ta proces traja celo življenje. Lep prikaz tega je podal klasični sociolog Erving Goffman v knjigi iz leta 1959 *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*, kjer prek gledališke terminologije analizira prakse vsakdanjega življenja. Tako v opisih uprizoritvenih strategij v bolnišnici, hotelu, vojski ali na družinskem kosilu uporablja termine kot so 'dramatična izvedba', 'maska', 'nastopanje', 'občinstvo' ipd. Goffman na ta način razgalja vsakodnevne prakse kot performirane, ki pa niso nek lažni del identitete, ampak integralni mehanizem družbenih interakcij.

Z razvojem identitetnih politik v osemdesetih letih je prišlo do dokončnega spoznanja o družbeni in politični pogojenosti identitet. Tako je pionirka *queer* teorije Judith Butler začrtala pot ideji performativnosti, diskurzivne skonstruiranosti, poigravanja, ki spodkopava idejo naravnosti in fiksnosti spola. Torej ne le *drag* [[39]](#footnote-40) *queens*, ampak dejansko vsi igramo 'svoj' spol. Telesnost sestoji iz treh kontingent razsežnosti: anatomskega biološkega spola, družbeno-spolne identitete in performansa družbenega spola (146). Rachel Hann poveže tezo Butlerjeve o diskurzivni konstruiranosti spola s praksami subverzivnega kostumiranja: zanjo je *drag* ilustrativen primer, kako »akt kostumiranja povabi premislek k temu, kako je (zunanji) izgled discipliniran prek nenehnih strategij repeticije in kazanja« (8–9). To, da gre pri *dragu* predvsem za performativnost in za poigravanje s spolom, dokazuje posebna vrsta *draga* – t. i. *faux queens*, ki so biološko ženske, ki uprizarjajo *drag*; torej ženske, ki uprizarjajo moške, ki uprizarjajo ženske. *Queer* teoretiki bi nemudoma pripomnili, da gre pri *dragu* le za eksplicitno teatralično, performativno prakso, ki pa jo dejansko tudi sami izvajamo v naših vsakodnevnih življenjih, kjer pa je performans družbenega spola neviden in tako daje vtis, da sta družben in biološki spol nerazdružljiva.

Vprašanje je, ali je kostum sredstvo za izražanje neke druge identitete nosilca. Tako analiza kostuma v uprizoritvenih umetnostih kot etnološki zapisi ponujajo kompleksen odgovor. Četudi se v uprizoritveni umetnosti morda zdi jasno, da gledamo nastopajoče, ki igrajo določene identitete, stvari niso tako enostavne. Monksova je glede tega odločna: »Igralčevo telo ni singularno in stabilno, ampak raje mnogotero, nenehno spreminja izgled in položaje« (33). Posledično tudi kostuma ne moremo ločiti od nosilca: »Meje med igralcem in kostumom so nejasne. Gledalec preko kostuma dostopa do igralčevega telesa, igralec pa s kostumom dostopa do situacije na odru« (prav tam 20). Takšno razumevanje izhaja iz našega dojemanja oblačil, ki jih razumemo kot ločljiv in hkratni neločljiv del telesa, so del subjekta in hkrati objekt za subjekt (Warwick in Cavalaro 44). Na podoben način kot v uprizoritvenih umetnostih se kostum dojema tudi izven umetniške sfere. Etnologinja Pravina Shukla, ki je nabrala ogromno primerov ljudskega kostumiranja, takole opredeli odnos med človekovo identiteto in kostumom: »Obleka je to, kar smo. Kostum pa je po drugi strani pogosto opisan kot obleka tistih, ki niso mi ... Na splošno je kostum mišljen kot oblačilo drugih, torej ljudi, za katere se pretvarjamo, da smo« (3). Zagovarja, da je kostum prav tako obleka osebe, le da označuje njen drugi jaz, drugo identiteto, kot jo izraža z vsakdanjo obleko. Še več: kostum odraža drugačno, bolj performativno identiteto kot navadna obleka (prav tam 3–4). Na primeru raziskave kostumiranja na noč čarovnic je ugotovila, da so nosilci kot enega glavnih namenov šemljenja navedli izražanje svoje lastne identitete: »Torej ne oblečejo ločene identitete, ampak z njo izražajo globok občutek svojega sebstva« (prav tam 12). Gre torej za tipičen primer performativne persone, kot jo poznamo v teatrologiji. Premiki v zgodovini gledališča so pripeljali do tega, da se ideja o identiteti nastopajočega odmika od t. i. karakterja h performativni personi, ki jo Auslander (*From* 6) opiše kot proces, kot »nenehno redefiniranje funkcije performerjevega sebstva v odnosu do performansa«. Tudi Schechner v svoji teoriji performansa ne govori o liku ali igri, ampak o 'prenešenem vedenju' (*restored behavior*). Tovrstno vedenje je ključni proces kakršnega koli performiranja, saj je nekaj, kar je ločeno obenem pa sestavni del posameznikovega sebstva. »Način kako posameznik performira sebstvo je povezan z načinom kako ljudje performirajo drugega v gledališču, plesu in ritualu« (35). Kostum pomaga tako nosilcu kot receptorju (občinstvo, mimoidoči) pri vzpostavljanju in branju performativne identitete.

Na tem mestu pa lahko govorimo tudi o tem, kako je koncept identitete pri kostumu vzrok za njegovo konfliktnost. Kostum, še posebno v neumetnostnih okoljih, lahko v sebi nosi potencial motnje. Naša vsakdanja oblačila prek disciplinarnih mehanizmov (samonadzorovanje in zunanji menedžment telesa) uokvirijo telo kot domnevno predvidljivo komponento predvidljive celote (Warwick in Cavallaro 111–115). Kostum pa ima to možnost, da to predvidljivost poruši – tako enotnost izgleda kot ideje sebstva. V poglavju artivizem sem opisovala konflikt na terenu med dvema različnima vrstama teles – policijskim in protestniškim, a razlika med njima je tudi na nekem drugem nivoju. Čeprav so obrazi policistov pogosto zakriti s čeladami, vsi nosijo identifikacijo in tudi tam nastopajo v svojih službenih vlogah s službenim oblačilom. Protestniki na drugi strani so nepredvidljiva množica mnogoterih identitet, ki nosijo raznolika oblačila, kostume, maske, pokrivala ... Zakrivanje, prekrivanje oziroma poigravanje z identiteto posameznika v očeh oblasti deluje kot nek 'meglilec' identitete, ne samo na nivoju biometrike, ampak tudi na možnem razdiranju enotnega sebstva. Zakrivanje identitete protestnika, kaj šele poigravanje z identiteto protestnika (prek kostuma), oblast dojema kot nevarno početje[[40]](#footnote-41).

# 

# 5. KOSTUM KONFLIKTA: ŠTUDIJA PRIMEROV

Bistven del naloge je študija primerov, saj bom lahko s pomočjo abstraktnih teoretskih idej ter metodološkega aparata raziskala konkretne dogodke: performanse, intervencije, akcije ter tovrstne vidike družbenih gibanj. Čeprav je v preteklosti mnogo političnih ali/in umetniških gibanj uporabljajo kostume kot metodo svojega delovanja ali razvilo specifičen način oblačenja, sem se raje odločila, da izberem primere iz zadnjih deset let. Obravnavala bom skupino Pussy Riot in kampanjo Free Pussy Riot, skupino Femen ter posebno vrsto protesta, gibanje SlutWalk. Vsi trije primeri so izredno prepoznavni zaradi oblačil, ki jih bom razložila s kostumskega gledišča. Pri tem me zanima 'ustvarjanje kostuma', torej ne samostalnik 'kostum', temveč glagol 'kostumirati' (Monks 3). Drugače rečeno: bolj kot oblačila sama me zanimajo uporaba, percepcija, odnosi in učinki kostumiranja. Zavedam se, da te primere močno zaznamuje dvoje: geopolitičnost in spol. Z vidika prvega sta obe skupini področja vzhodne Evrope (Femen iz Ukrajine, Pussy Riot iz Rusije) – gre torej tudi za mikromanifestacijo odnosov med vzhodom in zahodom. In z vidika slednjega gre pri vseh obravnavanih primerih predvsem za t. i. *cis* ženske (ženske, ki se identificirajo kot ženske) in tudi za *queer* ljudi, ki pa v svojem delovanju izhajajo tudi, a ne samo, iz pozicije ženske. Ti dve razsežnosti ne bom podrobneje obravnavala, se jih je pa potrebno pri razumevanju konteksta zavedati.

Kot sem že omenila na začetku, sem obravnavala 30 fotografij ali plakatov na vsak obravnavan primer, torej skupno 90, in 9 avdio-vizualnih dokumentov. Osredotočala sem se na pomene obravnavanih podob, iz kakšnih znakov so ustvarjene in kakšne konotacije ustvarjajo. Pri vsaki bom raziskovala: vizualno podobo (kakšna so oblačila, kako se uporabljajo, katere pomene ustvarja izgled kostumov, vplivi kostuma na percepcijo teles nastopajočih, razlika med kostumi in običajnimi oblačili, gestikulacija), družbeno pozicioniranost (odnos med oblačili akterjev in okolico, relacija med kostumom in konfliktostjo, ustvarjanje identitete s kostumom, relacija med telesom in kostumom) in za vrsto akcije (ali so to performativne, politične akcije, kako nošnja kostumov vpliva na razumevanje dogajanja).

## 5.1. Kostum kot orodje: študija primera Pussy Riot in kampanje Free Pussy Riot

Pussy Riot so pritegnile pozornost svetovne javnosti leta 2012 z akcijo Punk molitev v moskovski katedrali Kristusa Odrešenika, na kateri so bile aretirane in tri med njimi postavljene pred sodišče. Mediji so jih označili kot glasbeno skupino, akcijo pa kot koncert, kar jih je premestilo iz politične v umetniško sfero: dejansko pa je šlo za artivistično akcijo, za obliko kulturnega aktivizma, za performans Pussy Riot kot kolektiva (Steinholt 121). Nekatere članice so namreč izšle iz skupine Voina,[[41]](#footnote-42) znane po direktnih in eksplicitnih uličnih artivističnih akcijah, ki so bile v svojem jedru vedno politično motivirane in artikulirane. Maria Čehonadska, poznavalka sodobnih umetniških in družbenih gibanj v Rusiji, jih umesti v širši kontekst ruskega akcionizma: »Fenomen Pussy Riot je del medijske aktivistične subkulture na eni strani in akcionističnega umetniškega gibanja na drugi« (3).

Slika 5.1 Fotografija iz omenjene akcije, 2012. Foto: Sergey Ponomarev/Associated Press.



Akcija v cerkvi je lansirala Pussy Riot predvsem kot podobo, ki je postala globalno prepoznavna do te mere, da se je začela uporabljati kot kostum. Bile so oblečene v kratke poletne oblekice enostavnih krojev v kombinaciji z enobarvnimi žabami, zamaskirane pa so bile s podkapami (glej sliko 5.1.). Vsi kosi so bili različnih in intenzivnih barv. Tako oblečene so vstopile v cerkev, izvedle pesem ter precej nekoordinirano koreografijo: vmes so jih prekinili in odvlekli varnostniki. Ključna poteza, ki je omogočila prepoznavnost in olajšala kopiranje, je kolažiranje nasprotujočih si elementov iz vsakdanje kulture in živih barv, s katerimi so izstopale iz estetske homogenosti okolja ter ga s tem simbolno porušile. Maske s svojimi izrazito militantnimi konotacijami so kombinirale s krili, označevalcem feminilnosti in nežnosti. Članica Nadja Tolokonikova je v intervjuju pojasnila njihov kostum: maske so izbrale, da bi preprečile osredotočenje na njihove osebnosti; žive barve, da ne bi prestrašile ljudi z izgledom teroristov. »Hotele smo prinesti nekaj zabave, zato smo se odločile, da bomo izgledale kot klovni«, 'pussy' v svoji podobi pa so predstavile s hlačnimi nogavicami in oblekami (Lyon, 'Pussy Riot'). Podoba je torej sestavljena iz različnih ideološko močnih znakov, ki so si v nasprotju: kostum, maske, ženske akterke, stisnjene pesti, zlat oltar in verske podobice.

Kostum pa je bil kontrasten tudi do okolja: njihova intervencija je simbolno rušila notranjost cerkve, 'sveti prostor'. Vsebovala je vse bistvene uprizoritvene elemente: performerke, publiko, ohlapen scenarij ter oblačila, ki so bila zasnovana, uporabljena in razumljena kot kostumi. Slednji so bili eden izmed bolj konfliktnih elementov vsega skupaj, saj so v konservativnem, religioznem okolju poleg političnega nosili tudi seksualni naboj. Izbira kostumov je bila premišljena: bili so konceptualno zasnovani (zgled jim je bila estetika *riot grrrl*), likovno definirani, funkcionalno uporabni, medsebojno povezani, in kot taki so dosegli namen pri gledalcih. Nošenje mask kot fizična alteracija – prisotna tako v ljudskih običajih kot v uprizoritvenih umetnostih – jim je omogočila neprepoznavnost ter identiteto, status in tudi *gestus* nove 'persone', Karnevalizacijo in teatralizacijo so uporabile na političen način: maska je nastopila kot orodje politične komunikacije, kot močno politično sporočilo, ki sočasno izraža konflikt na igriv način. Ima simbolično in obenem povsem praktično vrednost, saj jim je omogočila anonimnost in varnost pri izvajanju.

Slika 5.2. Akcija v podporo Pussy Riot v Ljubljani, 2012. Foto: Nada Žgank.

## 483039_364361310301552_594741048_n.jpg

Slika 5.3. Akcija v podporo Pussy Riot, Brno, 2012. Foto: The Initiative Way.



Njihovi kostumi so kmalu pridobili globalne razsežnosti: represija nad skupino je sprožila mednarodno kampanjo podpore tako neodvisne, kontrakulturne in radikalne politične scene kot mainstream glasbene in institucionalne umetniške scene ter nevladnih organizacij. V znak solidarnosti so se mnogi odeli v takšna oblačila ali se vsaj vizualno sklicevali nanje. Tako njihov kostum nastopi kot referenca: ne v smislu navduševanja nad materialno obleko, ki je v osnovi zelo preprosta, a udarna, temveč nad njegovo simbolno gesto, ki je navdahnila številne ilustracije, plakate, grafike, proteste in druge intervencije v javni prostor ter druge primere *culture jamminga[[42]](#footnote-43)* (glej sliko 5.4.). Različne skupine in posamezniki so kopirali maske, celoten izgled s poletno obleko in pajkicami ali samo slogan Free Pussy Riot![[43]](#footnote-44) Najbolj šolski primer Pussy Riot kostuma je tisti pustni: v ameriških medijih se je med nasvete za najbolj priljubljene kostume za Noč čarovnic znašel tudi tisti Pussy Riot, ki da je feminističen (*girl power*) in opolnomočujoč (*fierce*).[[44]](#footnote-45) Kontekst spremeni njegov namen: na materialnem nivoju izgleda enako, a ga umestitev na popkulturni praznik politično razostri.

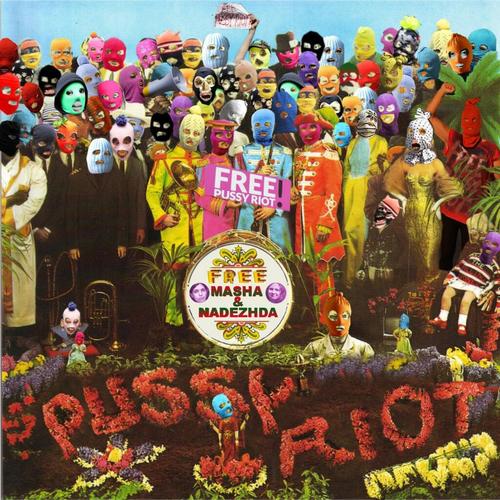
Naj povzamem: kostum Pussy Riot lahko razumemo na več ravneh. Prva je realna materialna in izhaja iz njihovih dejanskih oblačil na akciji sami. Druga raven je referenčna materialna, ki izgleda kot »originalni« kostum, tega kopira, imitira, vzame za svojega kot sredstvo za komuniciranje – to so oblačila, ki so jih v javnem prostoru nosili njihovi podporniki. Tretja raven je referenčna virtualna, ki ustvarja kostum povsem nematerialno – v podobi grafike, plakata ipd.[[45]](#footnote-46). Virtualni svet – socialna omrežja, virtualne skupnosti (okrog blogov, forumov) – omogoča, da ideja/namen/sporočilo doseže veliko večjo in bolj oddaljeno skupino ljudi. Tu kostum funkcionira izključno na nivoju podobe, brez korporealnega telesa, igralca, in se da hitro reproducirati in kolažirati ter tako ustvariti nove podobe (glej sliko 5.3. in 5.4.).

Če pogledamo na fenomen kostuma Pussy Riot z druge perspektive, ki je bolj kritična do estetske fascinacije nad kostumom, se lahko vprašamo, kako je bila kritika oziroma gesta upora, ki so jo podajale, pasivizirana in komodificirana prek kostuma. Podoba je postala samostojna oziroma sama sebi namen, saj je prešla iz DIY sredstva upora v kul uporniško podobo. Tako za pravice Pussy Riot skandirajo zahodni glasbeniki kot na primer Madonna, medtem ko se radikalno sporočilo *antiestablišmenta* izgublja oziroma transformira v komodificiran izdelek. Ne ravno pogosto se zgodi, da tako radikalna skupina prodre v *mainstream* oziroma, da takšne vrste primer dobi svetovne razsežnosti (Steinholt 123). Ključ je tu morda ravno privlačnost te podobe in enostavnost kopiranja le-te, ter faktor geopolitičnih trenj, kjer zahodni liberalizem lažje kaže na kršenje človekovih pravic na vzhodu. Kot razočarano pravi Čehonadska (4):

Ena izmed lekcij primera Pussy Riot je dejstvo, da lahko lokalni aktivizem in radikalna umetnost preživita samo, če sta vidna v medijskem prostoru. Povzročiti škandal in ohraniti te učinke zahteva od umetnika-aktivista, da ustvari močno podobo herojske samo-reprezentacije kot tudi močno organizacijo in pametno tehnologijo akcije (smart technology of action), da ta lahko potuje od toče A do točke B. V tej maniri je vse dovoljeno: provokacije, PR, oglasi ali recikliranje starih mitov.

Pri tem izhaja iz kritične pozicije do reproduciranja starih mitov, ki jih poganja zahodni pogled na vzhod; o 'fantazmičnem' vzhodu, ki je obenem divji in neznan ter vzhodnjaško eksotiko, 'disidentski moralizem' ipd. (prav tam). Naracija Pussy Riot je postala povsem klasična hollywoodska herojska zgodba boja posameznika proti zatiralskemu režimu/sistemu, kjer je »razmerje moči neenako, a rezultat je moralna zmaga in etična nadvlada posameznika, ki se upira (prav tam 5). Podobno zaključi Nenad Jelesijević eno izmed podpoglavij v knjigi *Performans – kritika*, kjer kritično obravnava primer Guerilla Girls in povleče vzporednico s Pussy Riot. Pravi, da je past institucionalne nevtralizacije upora vedno aktualna in tako akterji upora hitro postanejo del *establišmenta* (247). Ponovno bi se navezala na kostum, saj gre to opazovanje skupaj s tem, kaj se je dogajalo s podobo Pussy Riot, potem ko so 'padle maske'. V sodnemu procesu so aretirane članice postale individuumi, tri posameznice z obrazi, imeni in priimki ter biografijami, zgodovino. Videli smo jih brez mask, v vsakdanjih oblačilih, ko sedijo v sodni dvorani. Iz mnoštva nastane eno, iz ideje nastane oseba[[46]](#footnote-47). Tako se je medijski diskurz obrnil od vprašanj o namenu akcije, o stanju v Rusiji, o mejah med umetnostjo in političnostjo k vprašanjem kdo so, koliko so stare, kaj počnejo njihovi možje in starši ipd. Njihova podoba je prešla iz množine v ednino, iz kolektivnosti v subjektivnost in iz sporočila upora v njihovo individualizacijo.

Slika 5.4. Primer kolaža v podporo kampanji. Jorge Artajo: »Free Pussy Riot with a Little Help from my Friends«, 2013.



## 5.2 Kostum in telo: Femen in SlutWalk – prisotnost/odsotnost oblačil

Naslednja dva primera – gibanje Femen in kampanjo SlutWalk –, ki ju bom obravnavala povezano, izpostavljata seksizem v družbi in se dotikata vprašanja golote in pomenov prisotnosti/odsotnosti oblačil. Pri obeh se politična pozicija definira z oblačili oziroma je njihovo delovanje močno povezano z zunanjim izgledom. Svojo političnost konstruirajo skozi vprašanja moralnosti, pa tudi nadzora, še posebej nad ženskimi telesi. Tako kot v primeru Pussy Riot, bom tudi pri njih analizirala vizualni material z njihovih javnih dogodkov, ko so s svojimi telesi intervenirale v javni prostor.

Femen je aktivistična skupina iz Ukrajine, ki od leta 2008 kot sredstvo upora v svojih različnih feminističnih akcija uporablja lastna razgaljena telesa v javnih prostorih. Trdijo namreč, da si ženska telesa nenehno prilaščajo moški, zato je cilj njihovih akcij reapropriacija lastnih teles in osvoboditev od patriarhata (Salem, 'Femen's Neocolonial Feminism'). Članice skupine Femen so vizualno prepoznavne, saj nastopajo z rožami v laseh (kar je v Ukrajini tradicionalni znak neporočenih žensk), delno gole in z napisi gesel na plakatih in/ali lastnih telesih (glej sliko 5.5.). V akcijah nosijo ujemajoč kostum (oziroma se na mestu samem vanj slečejo), ki je v minimalni izvedbi sestavljen iz naglavnih rož in napisov na golih prsih, iz spodnjih delov (kril ali hlač) oziroma drugih kosov oblačil (pokrival nun, naramnic, samostoječih nogavic), v maksimalni izvedbi pa iz pobarvanega celega golega telesa (*body painting*) (glej slike od 5.5. do 5.7.). Čeprav si Femen prizadevajo širiti politična sporočila, pa v branju dominira *shock effect*: tako na ravni kostuma, kjer bolj izstopajo gola oprsja kot napisi na njih, kot tudi na ravni dogodka samega oziroma v njegovi prekinitvi, saj se dogodek praviloma konča s tem, da jih s prizorišča odvlečejo policisti ali varnostniki. Tovrstno početje ni noviteta: umetniški performansi, instalacije, lezbične in *queer* akcije in prakse so že v prejšnjem stoletju eksperimentirale s političnim nabojem ženskih golih prsi.

Slika 5.5. Femen akcija v Parizu, 2013. Foto: Reuters/Charles Platiau.

Aktivistke Femen se – v tradiciji feminističnega gibanja – ukvarjajo s patriarhalnim odnosom družbe do žensk in tudi njihovega oblačenja[[47]](#footnote-48) ter z emancipatornim potencialom slečenega telesa. »Ženska golota, ki je osvobojena od patriarhata, postane simbol ženske osvoboditve«, pojasnjuje ena izmed njih, Ukrajinka Ina Ševčenko ('Sextremism'). Odsotnost oblačil je po njihovo inherentno osvobajajoče – manj oblek pomeni več svobode. Ženska emancipacija je torej neposredno povezana s tem, kaj ženske nosijo (Salem, 'Femen's Neocolonial Feminism').

Slika 5.6. Femen aktivistka, studijsko fotografiranje, 2015. Foto: Femen.org



Specifičen pogled znotraj feminističnih idej in praks, ki pa lahko kaj kmalu postane problematičen, če se aplicira kot univerzalen. Spomnim naj na primer kampanje *Free Amina*, ki je spet zanimiv tako s sociološkega kot s kostumskega vidika: leta 2013 so Femen sprožile t. i. *Topless Jihad* v podporo svoji članici Amini Tyler iz Tunizije, ki se je slikala na pol gola z napisom na prsih: »Moje telo pripada meni in ni vir nikogaršnjega čaščenja«. Oblasti so jo prijele in grozilo ji je kamenjanje. Logika podpore Femen je bila zelo evropocentrična: muslimanske ženske so zakrite, torej so zatirane in jih je potrebno osvoboditi, tudi v pravici do javne golote. V svojih akcijah so kot po navadi z napisi na golih prsih nastopale v vlogah aktivistk, kot 'kostumski dodatek' pa so si nadele še razne muslimanske označevalce (pokrite glave, brke in brado, polmesec ipd.). Kostum (glej sliko 5.8.) se bere ko znak in je večplasten; nevtralna spodnja oblačila (jeans, škornji) so razumljena kot privatna, torej 'avtentična' oblačila posameznice (in ne kot kostum), rože v laseh, razgaljene prsi z napisi so prvi del kostuma, ki je nekje na polovici: očitno je, da je 'odsotnost' oblačil uporabljena z namenom, da gre za neko javno noto, hkrati je razumljen kot kostum skupine Femen, medtem ko je tretja plast, torej kostum muslimana, ekspliciten, 'ne-avtentičen', saj je jasno, da to ni del te osebe ali skupine, ampak da ta oblačila nekaj eksplicitno simbolizirajo. Označuje nekaj oziroma nekoga, kar nosilka kostuma ni – označuje Drugega. Gre za kostum v kostumu: oseba, oblečena (oziroma raje slečena) v kostum Femen aktivistke, oblečena v kostum, ki označuje muslimana. Znaki, iz katerih je sestavljen kostum, so enostavni, stereotipizirani in izbrani z namenom, da je branje enostavno in hitro. *Topless look* s slogani je kostum njihove skupine, turbani in umetne brade pa referenčni kostum, ki se nanaša na nekaj zunanjega, drugega, izven njih samih. Takšen kostum ni problematičen samo zaradi stereotipizacije (musliman = brada), ampak ker tega ne preseže. Kostum *Topless Jihad* kostum ne ustvari nove subverzivne podobe, temveč z ustaljenimi predsodki reproducira ideološko logiko *mainstreama*.

Slika 5.7. Prizor Femen akcije *Topless Jihad* , 2013. Foto: Femen Facebook.



SlutWalk[[48]](#footnote-49), podobno kot Femen, 'nemoralno' posega v prostor: Femen to počnejo z odsotnostjo oblačil, medtem ko SlutWalk konfrontirajo moralo s svojo uporabo oblačil. Femen intervenirajo, neposredno spreminjajo tok dogajanja, medtem ko SlutWalk določeno problematiko manifestirajo. Gre za mednarodno gibanje, ustanovljeno leta 2011 v Torontu, ki se bori proti kulturi spolnega nasilja in blatenju žrtev spolnih napadov ('SlutWalk Toronto'). Nasprotujejo pogostim razlagam, da so žrtve same krive za posilstva, saj z načinom oblačenja 'prosijo' zanj.[[49]](#footnote-50) Na svojih shodih se namerno oblečejo v izzivalna in 'nespodobna' oblačila: v modrčke, kratke hlačke ali krila, erotično spodnje perilo, bodije, mrežaste žabe, visoke pete ipd., s katerimi imitirajo hetero-normativen moški pogled (gaze) seksualnega stereotipa. Njihovi transparenti govorijo: *Ne pomeni ne!, Ne prosim za tisto!, Moja oblačila niso moje strinjanje!* (glej slike od 5.8. do 5.10.).

Slika 5.8. Fotografija s SlutWalk shoda, Newcastle, 2011. Foto: Ben Ponton.



S hiperfeminilno, hiperseksualno podobo ustvarjajo skoraj grotesken kostum ženske, ki 'ne prosi za tisto': tako si prisvojijo negativni družbeni stereotip o provokativnosti in nespodobnosti ženskega oblačenja. Ta metoda – da v boju proti stereotipu uporabi isti stereotip, ga afirmira in tako odvzame moč tistemu na poziciji moči, ki je prej obvladoval svoj družbeni pomen, in opolnomoči tistega, ki je bil prej njegov naslovnik – je pogosta tudi v drugih družbenih in kulturnih okoljih.[[50]](#footnote-51) SlutWalk to počnejo na ravni jezika in na ravni kostuma: uporabljajo ju kot način izražanja problematike in kot sredstvo emancipacije in opolnomočenja. Oblačila, ki so smatrana kot privatna, intimna, uporabijo kot zunanje, javno oblačilo, predvsem pa kot znak. Nošenje tovrstnih oblačil kot kostum je subverzivni akt, saj namreč kliče po legitimnosti tovrstnih oprav na mikroravni ter legitimnosti in emancipaciji ženske seksualnosti ter svobodne volje žensk na makroravni. Konfliktnost tega kostuma je v načinu, kako preizprašuje moralo. Oblačila udeležencev SlutWalka so po družbenih normah omejena na privatne prostore in kakršnokoli namerno ali nenamerno pojavljanje tovrstnih 'spodnjih' oblačil v javnosti vzbuja sram in zadrego. Obnašanje nosilcev, njihov *gestus* je obraten: živahen, energičen, ponosen in skoraj prazničen. S tem se kljubuje normativnim standardom obnašanja – in kostum je konstitutiven del tega pristopa kot tudi branja.

Slika 5.9. Fotografija s SlutWalk shoda, Glasgow, 2011 Foto: Jeff Mitchell/Getty Images.



Slika 5.10. Prizor s SlutWalk shoda v Jeruzalemu, 2015. Foto: Baz Ratner / Reuters.



# 

# 6. ANALIZA

Med predstavitvijo študije primerov sem že nakazala določene razlage, v tem poglavju pa bom zaobjela analizo vsakega posameznega primera ter izpostavila nekatere presečiščne točke vseh obravnavanih skupin. Znaki, s katerimi ustvarjajo kostumsko podobo so kompleksni, ustvarjajo večplastne diskurze in nosijo močan ideološki naboj. Način kako različni znaki sestavijo celoten pomen podob sem podala na primeru akcije Pussy Riot v cerkvi in akcije Femen - *Topless Jihad*. Ustvarjene podobe so močne že na denotativni ravni, na konotativni ravni pa ustvarjajo več nivojev interpretacij – različna občinstva intrpretirajo tovrsne podobe na lastne načine. Podobo akcij določene družbene skupine berejo kot emancipacijsko podobo, druge kot ekscesno, nekatere celo kot zatiralsko. Prvo sem obravnavala Pussy Riot, katere podoba je konfliktna saj sama nosi znake z različnimi konotacijami, kostum je ključen pri jasnem branju podobe kot politične akcije. Gestus nastopajočih in okolje dogajanja pa to dejstvo le še podčrtata. Femen se prav tako samo definirajo prek uporabe znakov z močnimi simbolnimi konotacijami. Kostumska podoba je ciljno zastavljena kot nasprotna okolici: slečene ženske z napisi, ki kričijo slogane stojijo v nasprotju s poslovno oblečenimi moškimi, ki sestankujejo. Vse tri razsežnosti – slečeno žensko telo, politični slogani in ustaljen politični (ali drug) dogodek sestavljajo podobo, ki je prežeta s konfliktom. SlutWalk shodih ustvarjajo podobo, ki je za poznavalce in udeležence že pričakovana. Prav tako je shod kot oblika političnega izražanja pogosto predvidljiva. Vendar pa je njihova podoba v širši javnosti konfliktna prav zaradi kombinacije izbora oblačilnih kosov in ponosnega gestusa. Kostum na tovrstnih dogodkih nastopajo v vlogi znaka – tu stoji namesto nečesa drugega. Z oblačili se nanašajo na znake iz množične kulture in tako ustvarijo kostum, ki tovrstni znak subvertira. Škornji z visoko peto in mini krilo prestopijo iz 'sramotilnega' znaka za spolno delavko v opolnomočeno in emancipatorno podobo ponosa. Kombinacija močnih ideoloških znakov pušča več nivojev branja – od odobravanja namenov aktivistk in aktivistov ter razumevanje njihovega početja, do odobravanja namenov vendar ne strinjanja s formo (shoda ali kostuma) ali do popolnega neodobravanja tako namena kot shoda.

Rdečih niti, ki povezujejo vse tri primere je več. Pri vseh treh se kostum konflikta uporablja kot metoda, s katero se poizkuša doseči določen cilj. Prek kolektivne akcije se prekine z rutiniranim potekom dogodka ali vsakdanjega življenja. Okolica in mimoidoči pogosto ne pričakujejo, da se bo zgodila kostumirana akcija, tudi sami kostumi pogosto niso v skladu z družbenimi normami. Gre za metodo, ki je zelo praktična: shod ali akcija sta zaradi nošenih kostumov bolj opažena, s kostumi se lahko prikrije identiteto nosilke (primer Pussy Riot), obenem pa deluje na povsem znakovni ravni, saj kostum preseka s sistemom vsakdana, komunicira vsebino akcije in manifestira lastno naracijo. Zmeda in subverzija sta načina, kako prekiniti reprodukcijo vladajočih odnosov s prilaščanjem dominantnih simbolov in diskurzov z namenom prenesti protihegemonsko sporočilo (Scholl, *Bakunin* 164). Prav tako gre pri Pussy Riot, Femen in SlutWalk za nošnjo kostuma v kolektivni akciji: najbolj množičen je SlutWalk, ki je zastavljen kot protest, njegov namen pa je širši mobilizacijski domet. Vendar pa ima tudi manjše število nosilcev kostuma (kot Pussy Riot in Femen[[51]](#footnote-52)) svojo moč ravno v tem, da izstopajo iz okolice, kot tudi oblačilne kulture vsakdana. S tem, ko so oblečeni v kostume, udeleženci ne le sodelujejo v akciji ampak tudi v praksi kostumiranja. Skupinsko nošenje kostumov je v teh primerih odraz strukture subverzivnih političnih akcij novih družbenih gibanj, ki temeljijo na kolektivnem organiziranju. Naj poudarim, da čeprav gre za kolektivni kostum, ki temelji na skupinski usklajenosti, ni uniformiran. Nosilci se med seboj razlikujejo in kostum vsakega posameznika variira v barvah in detajlih.

Femen in SlutWalk sem obravnavala povezano, čeprav sta si primera različna, pri analizi sem se osredotočala predvsem na način uporabe golote oziroma slačenja kot stičnega modela uporabe kostuma. Pri analizi fotografij so aktivistke Femen vedno že v svojem kostumu: (pol)gole z napisi. Šele analiza video materiala pokaže, da je slačenje že del kostuma oziroma kostumskega performansa, saj akterke na prizorišče pridejo oblečene. Golota ni isto kot slačenje, saj slačenje sestoji iz akta, ki daje kostumu in telesu (erotično) napetost: »Ko gledamo igralca, ko se slači, vidimo vrsto teles, ki vznikajo in so določena z odnosom do oblek« (Monks 101). Pomemben je tudi pogled: gre za dejanja, ki si želijo pogleda, a kakšnega? »Zagotovo je slačenje okupirano z vzpostavljanjem mej telesa z namenom, da vzpostavi užitek pogleda, in osredotočeno na manjšo moč gledalca kot gledanega« (prav tam 107). Monksova dalje problematizira: »Gre za načelo, da akt gledanja ni nevtralen akt, ampak je inherentno konstruiran prek odnosov moči in ima materialne učinke na to, kako je spol, ki še naprej vpliva na feministično misel, reprezentiran« (prav tam). Kakšno je torej to, pol slečeno, pol oblečeno telo? Predvsem fragmentirano, še posebno v primeru Femen, saj je popisano oprsje v središču akcije in pogleda. »Slačenje oblek deluje kot oblika *close-upa*, daje pozornost specifičnim delom telesa in razdeljuje telo na različne cone pomenov in eroticizma« (prav tam 105–6). Ideja vizualne podobe Femen temelji na domnevi, da njihov izgled odraža 'resnično', 'naravno' žensko telo – torej golo telo okrašeno s slogani. Korporealnost performerke in performansa sta usklajena, nista v konfliktu. Besede na prsih dobesedno napolnijo okvir (telo) s politično vsebino (slogani). Vsebina je morda subverzivna, a forma je statična in repetitivna. Večina podob akcij Femen – podobe, ki vključujejo žensko goloto – so nenehno videne tudi v *mainstream* kulturi. Pri Pussy Riot sem se že dotaknila vprašanja, kaj se zgodi, ko kostuma ni več – kaj bi torej pomenilo, da bi Femen nastopile brez sloganov na telesih. Podoba se ne bi bistveno razlikovala od podob v množičnih medijih.

Na tem mestu bi rada omenila še pomembno ugotovitev z metodološkega vidika. Sprva sem nameravala v svoj metodološki okvir vključiti samo fotografije, potem pa sem si iz radovednosti pogledala še nekaj videov. Ključnega pomena je bilo videti kostum v akciji – torej v gibanju, kot je tudi zamišljen in performiran. Če so podobe na fotografijah fiksne in neme, pa so posnetki zelo dinamični, kaotični, predvsem pa glasni. Preko videa sem lažje razumela akcijo kot performans in kostum kot le en del v sestavljanki tega dogodka – v videih je moč videti gibanje ljudi, nenehno vzklikanje sloganov in dinamiko komuniciranja z mimoidočimi. Z ogledi videov sem dobila tudi bolj jasen vpogled v sestavo protestnikov in njihova oblačila. Fotografije shodov SlutWalk so kazale predvsem zelo kostumirano podobo mladih žensk na protestu, video pa mi je omogočil, da sem videla tudi druge sodelujoče; niso vsi udeleženci oblečeni v kostume, nekateri samo raztegnejo meje svojega vsakdanjega oblačenja (nosijo na primer majice z naramnicami in kratke hlače, krila, oblekice), dodajo kak dodatek (očala, trak ...), ali pa so oblečeni v običajna oblačila. Predvsem so transparenti in napisi tisti, ki povezujejo različne udeležence, saj jih nosijo skoraj vsi. Pri SlutWalku ne sodelujejo samo mlajše ženske, čeprav sestavljajo večji del, ampak tudi ljudje drugih spolnih identitet in različnih starosti.

# 7. ZAKLJUČEK

Naloga ne temelji zgolj na opisu ali popisu praks ampak na argumentacijah določenih točk, ki so mi osebno blizu, in za katere se mi je zdelo pomembno, da so zapisane. Začnem z diskusijo o kostumu, kjer definiram za temo pomembne točke konceptualizacije, nato vpeljem inkluzivno razumevanje kostumskih praks, širši kontekst artivizma in koncept performativnosti, ter kot zadnjo od teoretskih premis vpeljem vprašanje identitete. Vse to uporabim pri študijah primerov, ki mi služi kot zadnja točka v razvoju argumentacije. V magisteriju sem pristopila h kostumu tako iz kulturološkega, teatrološkega, etnološkega, performativnega in političnega vidika. Literatura s teh področij mi je pomagala pri argumentaciji in konceptualizaciji kostuma konflikta. Vizualno gradivo mi je omogočilo, da sem podkrepila argumentacijo tega slabo raziskanega področja in odgovorila na raziskovalno vprašanje.

V nalogi sem predstavila in vpeljala koncept kostum konflikta, ki mi je pomagal pri orientaciji in konceptualizaciji obravnavane teme. Termin se mi zdi vreden uporabe, še posebno s področja študija kostuma, saj ko o takšnih oblačilih govorimo kot o kostumu, odpiramo področje sicer zaprtega in ekskluzivnega termina v participatorne in DIY prakse. Želja je odpreti prostor, kjer se kostum lahko preizprašuje, sooči in redefinira v nekaj več kot le umetniško prakso. Namen raziskovanja take vrste kostuma in vpeljava termina kostum konflikta sta bila, da bi odprla nov in odprt pojem, ki zajema oblačilne prakse raznih artivističnih/političnih akcij, hkrati pa bolj natančno označi in konceptualizira kostume, ki so del tovrstnih akcij.

V raziskovalnem vprašanju sem se spraševala o tem, kako lahko koncipiramo kostum izven umetnostnega polja in kakšne pomene ustvarja. Na tovrsten kostum ne smemo gledati kot na produkt, temveč predvsem kot na metodo, ki se spreminja in preoblikuje glede na socialno okolje, v katerem se pojavi. Kostum je torej metoda in sredstvo za doseganje spremembe – na ravni posameznika, ki preko kostuma spremeni svoj izgled in na ravni skupnosti, kjer kostumiran dogodek prekine z vsakdanom. Kostumirani udeleženci akcije s svojo pojavnostjo in akcijo prekinejo rutinski potek (in izgled) dogodkov ter na simbolni in konkretni ravni komunicirajo sporočilo. Na kostum konflikta pa ne smemo gledati operativno, reducirano; ne gre samo za označevanje oblačil kot kostuma konflikta, zato ker jih nosijo t. i. uporniki. Potrebno je razumeti ideološki nivo, da lahko pravzaprav razberemo kostum konflikta. Ta ni konflikten sam po sebi, temveč ker je v konfliktu z nečim, sestoji torej na relaciji odnosa do nečesa/nekoga, v konfliktu z nečim/nekom. Gre za konflikt z *establišmentom*, pa naj bo eksplicitno očiten ali naj se nanaša na simbolno prekinitev družbenih vzorcev. Kostum, ki se pojavlja izven ustaljenih prostorov, je v svojem temelju konflikten, saj gre za nekaj, kar ni pod nadzorom, kar ni del enotne in jasne, homogene identitete posameznika, in to povzroča nelagodje pri oblasteh.

Element akcije postavlja kostumiranje kot participatorno prakso. Osnova participacije so nosilci, ki nosijo kostum z namenom, da izvajajo oziroma sodelujejo v akciji ali dogodku. Drug nivo participacije je, ko nosilci sami izdelajo kostume. Kostum konflikta ponuja prostor za aktivno participacijo: s perspektive politične akcije kot s pozicije kostuma samega. Neločljiva značilnost kateregakoli kostumu je participatornost; naj bo akt kreiranja, izdelovanja ali nošenja kostuma na odru, pred kamero ali na ulici, vedno je zahtevana neka stopnja angažiranosti s strani izdelovalca in/ali nosilca. Kostum potrebuje impulz s strani udeleženca, da ga oživi, zašije, nariše, nosi, predvsem pa utelesi. Pa naj bo to pustni *Frozen* kostum iz trgovine ali sodobna interpretacija Ofelije na velikem odru. To gre skupaj s tezo, ki jo razvijem v nalogi, da je eden izmed načinov razumevanja kostuma kot aktivnosti, glagola, metode. Rek 'igramo vloge v življenju' in moje navezovanje tako na Goffmana kot na Butlerjevo, ki se ukvarjata z 'vlogami' v vsakdanjem življenju, ne pogojujeta mojega razumevanja vsakdanjega oblačila kot kostuma. Prek izbranih primerov sem pokazala na distinktivno prakso kostuma, ki ni folklorni, umetniški ali šemski kostum.

Goffmanova inspirativna knjiga *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* se zaključi takole:

In zato bomo tu odvrgli jezik in maske odra. Navsezadnje so odri namenjeni temu, da z njihovo pomočjo gradimo druge stvari, in postavljati jih je treba z mislijo na to, da jih bo treba podreti. To poročilo se ne ukvarja z vidiki gledališča, ki se prikradejo v vsakdanje življenje. Ukvarja se s strukturo družbenih srečanj – s strukturo tistih entitet v družbenem življenju, ki se pojavijo vsakokrat, ko se ljudje znajdejo v neposredni fizični navzočnosti drug drugega. (280)

V luči tega citata bom razdelala še zadnje raziskovalno vprašanje o smislu označevanja določene oblačilne prakse za kostum, še posebno, ker gre za politično motivirane akcije. Tega vprašanja se lotevam z dveh zornih kotov: z zornega kota terminologije in zornega kota akademskega preučevanja kostuma. V magistrskem delu sem skušala kostum terminološko čim bolj odpreti in razpreti njegov pomen, ki ga asociativno premikam izven prostorov umetnosti. Najmanjši skupni imenovalci kostuma – predrugačenje izgleda pospremljeno z posebnim ali nevsakdanjim izvajanjem – se tako kažejo v različnih praksah. Apliciranje termina 'kostum' za razumevanje določenih aspektov artivističnih ali političnih akcij torej ni nekaj nezdružljivega. Še več, ponuja nam poglobljeno, večnivojsko in drugačno branje tovrstnih akcij. Bolj kot da kostum konflikta potrebuje politična teorija, pa menim, da je tovrstni prispevek potreben v teoretičnem in znanstvenem preučevanju študija kostuma. Podhranjeno področje teorije kostuma se lahko bogati le z veliko inkluzivnostjo praks in teoretskih pristopov in je to tudi način, da ne reproducira neenakosti, ki jo je deležna. Ustvarjanje in nošenje kostumov poteka v različnih okoljih in prav je, da se tovrstne prakse beleži in preučuje.

# 

# 8. LITERATURA

Akass, Kim, in Janet McCabe. *Reading Sex and the City*. London: I.B.Tauris, 2003.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance.* Abingdon, Oxon: Routledge, 1997.

Auslander, Philip. *V živo: uprizarjanje v mediatizirani kulturi.* Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

Bakal, Ivana. »Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009.«. *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909*–*2009.* Ur. Ivana Bakal. Zagreb: ULUPUH, 2011, str. 12–21

Ball, Michael S. in Gregory W. H. Smith. *Analyzing Visual Data*. London: Sage, 1992.

Barbieri Donatella. *Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body*. London, New York: Bloomsbury, 2017.

Barnard, Malcom. *Fashion Theory: A Reader.* Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.

Barthes, Roland. »The Diseases of Costume.*«*, *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972 [1955], str. 41–50.

Barthes, Roland. »Smrt avtorja.«. *Sodobna literarna teorija.* Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995 [1968]. str. 19-24.

Benjamin, Walter. *Izbrani spisi.* Ljubljana: Studio humanitatis, 1998 [1936].

Breznik, Maja. »Družbeni histrionizem in artivizem.« *Maska* let. XXI, št. 6–7 (101–102), 2006, str. 5–19.

Butler, Judith. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitet*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2001.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* New York: Routledge, 2013.

Chehonadskih, Maria. »What is Pussy Riot’s 'Idea'?« *Radical Philosophy* št.176, 2012, str. 2-7 https://www.radicalphilosophy.com/ com mentary/what-is-pussy-riots-idea. Dostop 9. avgust 2015.

Cook, Pam. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2007.

*Critical Costume*. 2015. <http://costumeinfocus.com/?page_id=96>. Dostop18. avgust 2015.

*Costume in Focus*. 2015. <http://costumeinfocus.com/?page_id=108>. Dostop18. avgust 2015.

C.T. »Spektakel Krojači sveta - Funeral Fashion Show.« *Delo*. 4. junij 2012. [http://delo.si/ kultura/epk/spektakl-krojaci-sveta-funeral- fashion-show-na-epk.html](http://delo.si/kultura/epk/spektakl-krojaci-sveta-funeral-fashion-show-na-epk.html). Dostop 2. september 2015.

Davis, Fred. »Antifashion: The Vicissitudes of Negotiation.« *Fashion Theory: A Reader*. Ur. Malcom Barnard. Abingdon, Oxon: Routledge, 2007, str. 89–102.

Debeljak, Aleš. *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.

Edwards, Tim. Masculinity: »Express Yourself.« *Fashion Theory: A Reader*. Ur. Malcom Barnard. Abingdon, Oxon: Routledge, 2007, str 191–196.

Escolme, Bridget. »Costume.« *Shakespeare and the Making of Theatre*. Ur. Stuart Hampoton-Reeves in Bridget Escolme. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, str. 128–145.

Evans, Elizabeth. »What Makes a (Third) Wave?« *International Feminist Journal of Politics*. 2015, str. 409–428. http://dx.doi.org/10.1080/14 616742. 2015.1027627. Dostop 18. avgust 2016.

Evans, Kate. »It`s Got To Be Silver and Pink: on the road with Tactical Frivolity.« *We are Everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism*. London, New York: Verso, 2003. str. 290–295.

Fajt, Mateja. »'Šiv ni šiv' – vloga in pomen dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču.« *Amfiteater* let. 6, št. 2, 2018, str. 225–259.

*Free Voina*. http://en.free-voina.org/about Dostop 4. december 2016.

Goffman, Erving. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2014 [1959].

Greif, Mark. *What Was the Hipster? A Sociological investigation.* 2010. New York: n-1 Foundation.https://books.google.si/books?id=\_w8cPt8RFTAC&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Dostop: 4. avgust 2015.

Hall, Stuart. »Delo reprezentacije.« *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ur: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt. Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 34–96.

Hann, Rachel, in Sidsel Bech. »Critical Costume.« *Scene* letn. 2, št.1–2, 2014, str. 3–8.

Hann, Rachel. »Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity.« *Studies in Theatre and Performance*. 2017. http://dx.doi.org/10.10 80/1468 2761.2017.1333831. Dostop 18. avgust 2017.

Hrabal, Bohumil. *Stregel sem angleškemu kralju*. Ljubljana: Delo, 2004.

Inkret, Andrej. »Zelo splošna hvalnica Alenki Bartl.« *Alenka Bartl, kostumografka*. Ur. Francka Slivnik. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2012, str. 15–19.

Jelesijević, Nenad. *Performans – kritika: zasuk v odpravo umetnosti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2018.

Johnston, Hank. *Culture, Social Movements and Protest*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016.

Kaplan, Joel H., in Sheila Stowell. *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes.* Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1994.

Kershaw, Baz. *The Radical Performance: Between Brecht and Baudrillard.* Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.

Klein, Naomi. *No logo*. Ljubljana: Maska, 2004.

Knific Bojan: »Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov*.*« *Traditiones* 34/2, 2005, str. 155–177.

Knific, Bojan. *Folklornikom s(m)o vzeli noše: kostumiranje folklornih skupin – med historično pričevalnostjo in istovetnostjo*. Ljubljana: Založba ZRC ZASU, 2010.

Knific, Bojan. »Šele v narodni noši se počutim, da sem res doma in v svoji koži« *V besede in fotografije ujeti izrazi pripadnostnega kostumiranja.* Ur. Bojan Knific. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2010, str. 9–74.

Križnar, Naško. »Skupne prvine pustovalske kulture« *O pustu, maskah in maskiranju*. Ur. Fifak Jurij, Aleš Gačnik in Naško Križnar. Ljubljana: Založba ZRC, 2003, str. 21–40.

Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012.

Lederer, Ana. »Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti.« *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009.* Ur. Ivana Bakal. Zagreb: ULUPUH, 2011, str. 22–66.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče.* Ljubljana: Maska, 2003

Lipovetsky, Gilles. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Lukan, Blaž. »Gledališče in disciplina.« *O nevzvišenem v gledališču*. Ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 95–126.

Lyon, Joshua. »Pussy Riot: Nadya Tolokonnikova talks Fashion and Identity Politics.« *V Magazine*, 20. september 2016. http://vmagazine.com/article/pussy-riot-nadya-tolokonnikova-talks-fashion-identity-politics. Dostop 21. januar 2017.

Maclaurin, Ali, in Aoife Monks. *Costume*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

Majer, Michele. *Staging Fashion*. New York: Bard Graduate Center: Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2012.

McQueen, Alexander. *The Museum of Savage Beauty.* 2015. http://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/chopine/. Dostop 2. oktober 2017.

Milohnić, Aldo. »Performativni rez postdramskega gledališča.« *Postdramsko gledališče.* Lehmann, Hans-Thies. Ljubljana: Maska, 2003, str. 329–339.

Milohnić, Aldo. »Artivizem.« *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006, str. 184–207.

Milohnić, Aldo. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.

Mirzoeff, Nicholas. »What is Visual Culture?« *The Visual Culture Reader*. Ur. Nicholas Mirzoeff. Abingdon, Oxon: Routledge, 1998, str. 3–13.

Misailović, Milenko. *Dramaturgija kostimografije.* Novi Sad: Sterilno pozorje, 1990.

Monks, Aoife. *The Actor in Costume*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Munich, Adrienne. *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Nadoolman Landis, Deborah. *Costume Design*. Lewes: Ilex, 2012.

Newman, Alex in Zakee Shariff. *Fashion A to Z.* London: Laurence King Publishing Ltd, 2009

Pantouvaki, Sophia. »Theatrical Costume: Dressing the Role – Dressing the Performer Endyesthai (To Dress).« *Towards a Costume Culture Museum*, Ur. Ioanna Papantoniou. Nafplion, Athens: Peloponnesian Folklore Foundation, 2010, str. 109–117.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Piškur, Bojana. Karneval in angažirano delovanje. *ČKZ* XXIV (223), 2006, str. 30–38.

Pušić, Barbara. »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci. Življenje igralcev na Slovenskem ob prelomu stoletja.« *O nevzvišenem v gledališču*. Ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić. Ljubljana: KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 69–94.

Rdeče Zore. *Zahvala za podporo Pussy Riot*. 2012. http://rdecezore.blogspot.com/ 2012/07/ zahvala-za-podporo-pussy-riot.html. Dostop18. avgust 2015.

Ryan, Susan Elizabeth. »Dress for Stress Wearable Technology and the Social Body.« *MutaMorphosis Conference.* 2007. https://mutamorphosis. wordpress.com/2009/03/02/dress-for-stress-wearable-technology-and-the-social-body/ Dostop 25. februar 2015.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies:* ***An Introduction to Researching with Visual Materials.*** Los Angeles: Sage, 2016.

Routledge, Paul. »Reflections on the G8 Protests: An Interview with General Unrest of the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA).« *ACME: An International Journal for Critical Geographies*. Vol. 3, no. 2, 2004, str. 112–120. http://ojs.unbc.ca/index.php /acme/article/viewFile/720/582. Dostop 21. januar 2017.

Salem, Sara M. »Femen's Neocolonial Feminism: When Nudity Becomes a Uniform«. 2013. [http://english.al-akhbar.com/content/femens-neocolonial-feminism-when-nudity-becomes-uniform. Dostop 4](http://english.al-akhbar.com/content/femens-neocolonial-feminism-when-nudity-becomes-uniform.%20(zadnjič%20pregledano:%204). april 2016.

Schechner, Richard, in Sara Brady. *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.

Scholl, Christian. Bakunin`s Poor Cousins: Engaging Art for Tactical Interventions, Thamyris/Intersecting št. 21, 2010, str. 157–178. https://www.academia.edu/2355913/ Bakunin\_s\_poor\_cousins\_Engaging\_art\_for\_tactical\_interventions. Dostop 2. oktober 2017.

Scholl, Christian. *Two Sides of a Barricade: (Dis)order and Summit Protest in Europe*. New York: SUNY Press, 2012.

Shevchenko, Inna. »Sextremism: the New Way for Feminism to be«. 2013 http://www. huffingtonpost.co.uk/inna-shevchenko/sextremism-the-new-way-for-feminism\_b\_2634064 .html. Dostop 5. april 2015.

Slivnik, Francka. »Alenka Bartl: imela sem veliko srečo.« *Alenka Bartl, kostumografka*. Ur. Francka Slivnik. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2012, str. 15–19.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika*. I-Na, Ljubljana: SAZU, Druga knjiga, 1975.

*SlutWalk Toronto.*  <http://www.slutwalktoronto.com/>. Dostop 4. januar 2016.

Smith, Hazel, in Dean, R. T. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Smolarska, Zofia. »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople.« *Polish Theatre Journal*, 1–2, 2017. www.polishtheatrejournal.com /index.php/ptj/article/view/93/620. Dostop 18. avgust 2018.

Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan, 2003.

Snow, David A., Soule, Sarah A. in Kriesi, Hanspeter. *The Blackwell Companion to Social Movements*. Oxford: Blackwell Publishing. 2004.

Spencer, Stephen. *Visual Research Methods in the Social Sciences*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.

Stacey, Jackie. *Star Gazing*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2003.

Sturken, Mark, in Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Sutton, Barbara. »Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum.« *Journal of International Women's Studies* letn. 8, št. 3, 2007, str.139–148.

Steinholt, Yngvar B. Kitten Heresy: Lost Contexts of Pussy Riot's Punk Prayer. *Popular Music and Society* letn. 36, št. 1, 2013, str. 120–124. http://www.tandfonline.com/doi/ pdf/10.1080/03007766.2012.73 508 4. Dostop 5. december 2015.

Street, Sarah. *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film.* London: Wallflower Press, 2001.

Shukla, Pravina. 2015. *Costume: Performing Identities through Dress*. Bloomington: Indiana University Press.

Trekman, Borut. »Alenka Bartl: življenje med kostumi in – kostumi.« *Alenka Bartl, kostumografka*. Ur. Francka Slivnik. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2012, str. 5–14.

Tolini Finanmore, Michelle. *Hollywood Before Glamour*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

*Via Negativa*. 2012. https://www.vntheatre.com Dostop 16. junij 2015.

Viher, Tanja. »O gledališki kritiki.« *35 let MGL*. Ur. Mojca Kreft. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1987. str. 117-121.

Warwick, Alexandra, in Dani Cavallaro. *Fashioning the Frame*. Oxford: Berg, 2001.

Wills, Nadine. »Clothing Borders: Transition Discourses, National Costumes and the Boundaries of Culture.« *M/C: A Journal of Media and Culture* letn. 3, št. 2, 2000. <http://www.api-network.com/mc/0005/clothing.php> . Dostop 21. januar 2016.

Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

Wyles, Rosie. »Towards Theorising the Place of Costume in Performance Reception.« *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Ur. *Edith Hall in Stephe Harrop*. London: Bloomsbury, 2013, str. 171–180.

*10 Awesome Feminist Halloween Costume Ideas*. 2015. https://www.bustle.com/articles/ 113891-15-feminist-group-halloween-costumes-for-you-and-your-girl-gang-to-rock Dostopno 10. december 2016.

*18 Feminist Costumes to Spread some Girl Power This Halloween*. 2015. http://www.huffingtonpost.com/entry/feminist-halloween-costumes-2015\_us\_5 6094684e4b0af3706dcca25 Dostop 10. december 2016.

*17 Awesome Feminist Costume Ideas For Little Grrrrrls*. 2014. https://www.buzzfeed.com/morganshanahan/awesome-feminist-costume-ideas-for-little-grrrrrls?utm\_term=.ylQOAp2O5#.cn3Am31Ad Dostop10. december 2016.

*30+ Fierce Halloween Costumes that Empower Women*. 2016. http://www.popsugar.com/love/photo-gallery/35742821/image/35748259/Pussy-Riot Dostop10. december 2016.

SEZNAM SLIK:

4.1. *Carnival against capitalism* proti zasedanju Svetovne banke in Mednarodnega denarnega sklada leta 2000 v Pragi.Foto: Meyer/Tendance Floue. 2000. Digitalna fotografija. http://tendancefloue.net/meyer/series/nuitdebout/. Dostop 2. oktober 2019.

4.2. *Clown Army* in nemška policija. Protesti proti srečanju G8, 2007. Foto: Fabian Bimmer/AP Photo. 2007. Digitalna fotografija. https://dailypsyc hedelicvideo.com/2011/03 /26/rebel-clown-army/. Dostop 2. oktober 2019.

Slika 5.1: Pussy Riot. Vir: Sergey Ponomarev/Associated Press. 2012. Digitalna fotografija. https://www.latimes.com/world/la-xpm-2012-nov-29-la-fg-wn-russian-punk-video-extremist-20121129-story.html. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.2. Akcija v podporo Pussy Riot v Ljubljani. Foto: Nada Žgank. 2012. Digitalna fotografija. Osebni arhiv.

Slika 5.3. Akcija v podporo Pussy Riot, Brno. Foto: The Initiative Way. 2012. Digitalna fotografija. http://en.cestainiciativy.cz/fotogalerie/statues-in-brno-demand-release-of-pussy-riot -members/. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.4. Primer kolaža v podporo kampanji. Jorge Artajo: »Free Pussy Riot with a Little Help from my Friends«, 2013. Kolaž. https://de.phaidon.com/agenda/design/articles/ 2015/september/03/when-pussy-riot-covered-the-beatles/. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.5. Femen akcija v Parizu. Foto: Reuters/Charles Platiau. 2013. Digitalna fotografija. http://en.rfi.fr/france/20130913-femen-activists-paris-court-over-notre-dame-protest. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.6. Femen aktivistka, studijsko fotografiranje. Foto: Femen.org. 2015. Digitalna fotografija. https://femen.org/happy-birthday-sasha-2/. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.7. Prizor Femen akcije *Topless Jihad*. Foto: Facebook Femen. 2013. Digitalna fotografija. https://www.huffpost.com/entry/topless-jihad-day\_n\_5b55bf69e4b0169b6e70bb4 c?guccounter=1&guce\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce\_referrer\_sig=AQAAAM0oNryy9gMvvM6KFmxHC5RRYobI\_0FvZE1EPSQCAP8uFaq8KzCnx5vWa8z0JpiAuVOKnsBr7fAbfR6P9qFEDOvVFBO2snmyCC92fIKRYrj2mwwVpVPuNGceYhYDFDz0PJW7rAi9HPeSS3mZGr5TlEBXaxqXfS8QGfgZ3U1mVgu. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.8. Fotografija s SlutWalk shoda, Newcastle. Foto: Ben Ponton. 2011. Digitalna fotografija. https://www.flickr.com/photos/63423305@ N07/5800746342. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.9. Fotografija s SlutWalk shoda, Glasgow. Foto: Jeff Mitchell/Getty Images. 2011. Digitalna fotografija. https://www.gettyimages.co.uk /detail/ news-photo/demonstrators-march-on-a-slutwalk-on-june-4-2011-in-glasgow-news-photo/115218381?adppopup=true. Dostop 5. februar 2017.

Slika 5.10. Prizor s SlutWalk shoda v Jeruzalemu, Foto: Baz Ratner/Reuters. 2015. Digitalna fotografija. http://www.haaretz.com/polopoly\_fs/1.658758.1432917857!/image/2543277890 .jpg. Dostop 5. februar 2017.

SEZNAM VIDEO POSNETKOV:

»Pussy Riot gig at Christ the Savior Cathedral«, YouTube video, 1:34. Objavil "timurnechaev77," 2. julij 2012. https://www.youtube.com/watch?v= grEBLskpDWQ. Dostop 5. februar 2017.

»Free Pussy Riot NYC«, YouTube video, 6:25. Objavil: "PussyRiotUSA," 27. junij 2012. https://www.youtube.com/watch?v=baGBmtp3N5c. Dostop 5. februar 2017.

»Free Pussy Riot! at Russian Embassy in London«, YouTube video, 3:56. Objavil: "ReelNews," 24. april 2012. https://www.youtube.com/watch?v=iayT\_8Dbq7Y. Dostop 5. februar 2017.

»Femen Protest in Berlin am 21.09.2013«, YouTube video, 9:11. Objavil "Andre von Trondhejm," 22. semptember 2013. https://www.youtube.com/ watch?v=CZDhjQ3gL pw. Dostop 5. februar 2017.

Shilhab-Eldin, Ahmed. »Topless Jihad Day«, *Huff Post Live* video, 10:32, 4. april 2013. https://www.huffpost.com/entry/topless-jihadday\_n\_5b55bf69e4b0169b6e70bb4c?gucco unter=1&guce\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce\_referrer\_sig=A QAAAM0oNryy9gMvvM6KFmxHC5RRyobI\_0FvZE1EPSQCAP8uFaq8KzCnx5vW a8z0JpiAuVOKnsBr7fAbfR6P9qFEDOvVFBO-2snmyCC92fIKRYrj2mwwV pVPuNGceYhYDFDz0PJW7rAi9HpeSS3mZGr5Tl EBXaxqXfS8QGfgZ3U1mVgu. Dostop 5. februar 2017.

»Dos activistas de Femen protestan ante el Congreso«, YouTube video, 1:31. Objavil: "LibertadDigital," 24. februar 2015. https://www.youtube.com/watch?v =1qJsmFk pJC8. Dostop 5. februar 2017.

»'SlutWalk' march in Jerusalem for women's rights«, YouTube video, 2:09, "AP Archive," 7. junij 2017.https://www.youtube.com/watch?v=IOvFZAw7oh4. Dostop 5. februar 2017.

»'SlutWalk Chicago' Hosts Annual March Protesting Sexual Assault«, YouTube video, 0:41. Objavil: "Chicago Tribune," 22. avgust 2016. https://www.youtube.com/watch ?v=nOVGYStqdgo. Dostop 5. februar 2017.

»Anti-rape 'slut walk' hits London«, YouTube video. 1:50. Objavil: "Al Jazeera English," 11. junij 2011. https://www.youtube.com/watch?v=oRaQv4yxM-o. Dostop 5. februar 2017.

**IZJAVA O AVTORSTVU**

**magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

•  je magistrsko delo Kostum konflikta: razmislek o mejnih praskah kostuma rezultat samostojnega dela,

•  je tiskani izvod identičen z elektronskim,

•  na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: Podpis:

1. Zavestna odločitev, da je nastopajoči na odru gol, seveda tudi spada v polje kostumografije. [↑](#footnote-ref-2)
2. V nalogi uporabljam žensko obliko »kostumografinja« kot spolno nevtralno obliko za ta poklic. [↑](#footnote-ref-3)
3. Kostumografsko delo je, tako kot druge oblike feminiziranih in nefeminiziranih del, poleg sistemskega podvrženo tudi drugim oblikam seksizma (seksizem neformalnih mrež, neplačano emocionalno delo, slabše plačilo, neprepoznavnost v javnosti ipd.) vendar tega na tem mestu ne bom obravnavala. [↑](#footnote-ref-4)
4. Tudi v Sloveniji podatki pritrjujejo tej tezi: visok odstotek samozaposlenih v kulturi kot kostumografinj je žensk, tudi delovna mesta garderoberk, šivilj in krojačic danes zasedajo predvsem ženske (nav. po Fajt 248). [↑](#footnote-ref-5)
5. Pam Cook, pionirka filmskih študij, pravi: »Kostumografija je ena od najmanj raziskanih vidikov ustvarjanja filmov in večina analiz njen prispevek raje minimalizira in skrči na ustvarjanje pomena« (291). [↑](#footnote-ref-6)
6. Podoben primer je 'living history', kjer kostumirani ljudje uprizarjajo dele zgodovine za turiste ali šolarje.Podobno vrsto takšnega performansa v svoji turistični ponudbi nudi tudi Ljubljanski grad z ogledi, ki jih izvajajo zgodovinsko kostumirani vodiči. [↑](#footnote-ref-7)
7. Čeprav se ta dejansko ne ukvarja s kostumom, pač pa z zgodovino oblačilne kulture na zahodu, ga vseeno navajam, da izpostavim terminološko zmedo na tem področju. Za knjigo o dejanski zgodovini kostuma znotraj uprizoritvene umetnosti glej *Costume in Performance* Donatelle Barbieri (2017). [↑](#footnote-ref-8)
8. Z izjemo serije knjig *Period Costume for Stage and Screen* (J. Hunnisett 1991) so vse navedene dostopne v javnih knjižnicah po Sloveniji. [↑](#footnote-ref-9)
9. Pri prebiranju etnološke literature sem naletela tudi na izraz kostumologija. Etnolog Bojan Knific, ki ga kasneje v nalogi bolj obsežno in ustrezno predstavim, povzema Angleosa Baša, ki pravi, da je kostumologija zgodovina kostuma ali veda o kostumu, ki obravnava oblikovni razvoj oblačil pri višjih družbenih plasteh. Knific to definicijo zavrne iz več razlogov in pravi, da če še potrebujemo kostumologijo kot vedo, potem naj bo to veda, ki se posveča pojasnitvi zakonitosti kostumiranja v scenskih umetnostih, kamor prištevamo vsa dogajanja, ki so povezana z nastopanjem (44). [↑](#footnote-ref-10)
10. Trenutno še ne zaključen projekt ***Costume Methodologies*** je posvečen raziskovanju ustreznih metod: »ustvarjanje, produciranje in funkcioniranje kostuma v vseh področjih uprizoritvenih umetnosti ...« ('Costume in Focus '). [↑](#footnote-ref-11)
11. Druga imena za to metodo so *research practice*, *practice-based/led research* ali *research-led practice*. [↑](#footnote-ref-12)
12. Za bolj podrobno obravnavo glej knjigo *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Hazel Smith in Rodger Dean). [↑](#footnote-ref-13)
13. Poizkus merjenja odzivov na kostume s strani gledalcev na podlagi vprašalnikov je izvedla Tina Ikonen na temo kostum v filmu in operi *Purge*, kjer zaključi, da je možno meriti odzive na kostum s to metodo ('Critical Costume'). [↑](#footnote-ref-14)
14. Benjamin to razloži tudi na razliki med gledališko igro in igro pred kamero, saj je odrski nastop edinstven dogodek, igra pred kamero pa namenjena reprodukciji (prav tam 241–242). Filmski igralci so odtujeni od lastnega kreativnega dela, v skrajnih primerih reducirani na rekvizit. Njihov nastop sestoji iz več posameznih nastopov, ki ne dovoljujejo, da bi igralec vstopil *v vlogo*, kot v gledališču. »Odziv filma na izgubo avre je umetno napihovanje igralčeve 'osebnosti' izven studija« (prav tam 245). [↑](#footnote-ref-15)
15. Termin *costume* se pogosto uporablja tudi v modi, pogosteje na angleško govorečem področju. [↑](#footnote-ref-16)
16. SSKJ navaja še uporabne in zanimive izpeljanke: pridevnike kot so kostumen, kostumski, glagol kostumirati, glagolnik kostumiranje ter ljudi kot so kostumer, kostumograf, kostumerka, kostumografka, kostumografinja (448). [↑](#footnote-ref-17)
17. V slovenskem etimološkem slovarju sta navedeni gesli 'kostum' in 'kostim', ki pa sta razloženi podobno, le da slednja beseda izhaja iz nemščine in francoščine, prva pa iz italijanščine (Snoj 312). [↑](#footnote-ref-18)
18. Borut Trekman, dramaturg in prevajalec, v predgovoru monografije Alenke Bartl zapiše nekaj osnovnih kostumskih tipov dramskega in glasbenega gledališča: stilizirani, tipizirani, simbolični, zgodovinski, sodobni, vsakdanji in fantastični kostum (10). [↑](#footnote-ref-19)
19. Dileme pri prevajanju izraza nisem najbolje rešila. Za pomoč pri iskanju ustreznega prevoda se zahvaljujem Aldu Milohniću, ki se že vrsto let in z mnogih zornih kotov bojuje s prevajanjem izraza *performance*. Termin *costume for performance* bi lahko prevajali tudi kot kostum za performans ali odrski kostum, vseeno pa sem se odločila po analogiji z 'uprizoritvenim besedilom', kot je Igor Lampret prevedel *performance text* v Pavisovem Gledališkem slovarju za uprizoritveni kostum. Pri tem izrazu ne vztrajam. [↑](#footnote-ref-20)
20. Profesorja scenskih umetnosti Bridget Escolme in Stuart Hampton-Reeves v knjigi *Shakespeare and the Making of Theatre* govorita prav o tej temi s primeri uprizoritev Shakespearovih tekstov. Opažata pogostost aktualizacije dram preko sodobnih kostumov, razloge za to pa najdeta v vzporednicah med takratno in trenutno družbeno situacijo. Komunikacija med njima implicira, da je tema drame univerzalna in brezčasna (2012). [↑](#footnote-ref-21)
21. Da ne gre le za *top-down* proces, ampak lahko tudi za potencialno subverzivne in ustvarjalne prakse, glej študijo Jackie Stacey (1994/2013). [↑](#footnote-ref-22)
22. Medtem ko je moda ožji segment oblačenja in se nanaša na trenutne trende oziroma na trende v določenem časovnem obdobju, pa izraz 'oblačilna kultura' zajema širši spekter vsakdanjih oblačilnih praks, ki so vezane na kulturo določenega časa in prostora in zajema tudi modo. [↑](#footnote-ref-23)
23. Eno bolj zanimivih uporab tega Bourdievega koncepta najdemo v knjigi *What Was the Hipster*

    (2010) Marka Griefa, ki ugotavlja, da pojav hipsterjev v smislu mode in življenjskega stila ne temelji na ekonomski dominaciji skupine, temveč na izbiri okusa. Cilj je nadvlada okusa, ki mora učinkovati kot da je pridobljena brez napora. [↑](#footnote-ref-24)
24. Zanimiva in referenčna literatura na to temo s področja scenskih umetnosti je *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes* (Kaplan in Stowell 1994), s področja filma: *Staging Fashion* (Majer 2012), *Hollywood Before Glamour* (Tolini Finanmore 2013) in *Fashion in Film* (Adrienne Munich 2011), s področja televizije pa *Reading Sex and the City* (Kim Akass, Janet McCabe 2003). [↑](#footnote-ref-25)
25. Najbolj eksplicitno je bil kostum uporabljen kot delovna obleka igralca v času Meyerholda in ruskih socialistov v obliki delavskih kombinezonov – kostumov. [↑](#footnote-ref-26)
26. Auslander citira knjigo *The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodernism Culture* velikega ameriškega teoretika postmodernizma Hala Fosterja, ki trdi, da postmodernizem označuje popolnoma kodirano kulturo, v kateri lahko umetniki manipulirajo stare znake v novo logiko (*V živo* 89). [↑](#footnote-ref-27)
27. Ivan Cankar leta 1907 takole piše o delavniku igralke Josipine Kreisove: »Gospa Kreisova je imela v petek vajo od druge do pete ure. Od petih do sedmih je vadila ples, od sedmih zvečer pa do štirih zjutraj je šivala kostume za Jacinto, od štirih zjutraj do devetih dopoldne se je naučila tekst svoje vloge« (citirano v Pušić 84). Ta prepuščenost samim sebi je po analizi Barbare Sušec Michieli proizvedla tudi neenakost, saj so igralke za svoje kostume morale odšteti več denarja kot moški kolegi (prav tam 88). [↑](#footnote-ref-28)
28. Kunst opozarja, da je tranzicijska birokracija spremenila poimenovanje umetnikov iz »neodvisne osebe« v »samozaposleni«. Ta terminologija po njenem mnenju že postavlja umetnika iz sfere javnega, neodvisnega delovanja v sfero zasebne ekonomije (123). [↑](#footnote-ref-29)
29. O spreminjanju kategorizacije različnih poklicev v gledališču Lederer navede primer iz obdobja, ko so scenografe kategorizirali kot del gledališke uprave: »Za razliko od garderoberjev v devetnajstem stoletju, ki so bili smatrani za tehnično in/ali pomožno osebje, so bili Branimir Šenoa [opomba MF: slikar in scenograf] in njegovi nasledniki po odprtju mesta stalnega scenografa navedeni kot člani gledališčne uprave skupaj z upravnikom in ravnateljem gledališča, medtem ko je umetniški poklic ostal rezerviran za scenske performerje – igralce, pevce in plesalce« (3). [↑](#footnote-ref-30)
30. Leta 1966 so jo zaposlili kot šiviljo in garderoberko, nato pa je opravljala delo hišne kostumografinje. [↑](#footnote-ref-31)
31. Iz dokumentov o zaposlitvi Mije Jarc je razvidno, da je bilo njeno delovno mesto med umetniškim osebjem sprva (med letoma 1946 in 1959) navedeno kot 'kostumerka' ali 'osnutkarica kostumov' oziroma sta se ta dva termina v različnih dokumentih pojavljala izmenično. Šele leta 1960 se v zapisih o honorarnem angažmaju in kasneje ob njeni razrešitvi zapiše termin 'kostumograf' (Fajt 229). [↑](#footnote-ref-32)
32. S to oznako so promovirali predstavo SNG Nova Gorica, *Krojači sveta – Funeral Fashion Show* (T. C. 2012). [↑](#footnote-ref-33)
33. Glej vrsto pričevanj filmskih kostumografinj v Nadoolman Landis 2012. [↑](#footnote-ref-34)
34. S kritiko iluzije in »sovraštvom do goljufivega čara« (Lehmann 127) se gledališki teoretiki in praktiki poigravajo že od poznega 19. stoletja dalje. [↑](#footnote-ref-35)
35. V Torontu so aktivisti kot del protesta Global Carnival Against Capital leta 1999 izvedli protestniško ulično zabavo Reclaim the Street, kar je zmedlo policiste, ki so si preko svojih radijev sporočali: »To ni protest. Ponavljam. To ni protest. To je neke vrste umetniško izražanje. Konec« (Klein 285). [↑](#footnote-ref-36)
36. V slovenskem prostoru je do Schechnerjeve performativnosti, zlasti v razumevanja rituala, kritičen Milohnić (2003, 2006). [↑](#footnote-ref-37)
37. Termin je skovanka Schechnerjeve *showing-doing*, ki nakazuje na eksplicitno zavedanje performativne akcije. [↑](#footnote-ref-38)
38. Bohumil Hrabal v knjigi *Stregel sem angleškemu kralju* oblačilo svojega lika natakarja Jana Dita opredeli kot kostum: »In tako sem spet postal natakar, oblekel sem frak, ampak drugače, kot sem ga oblačil nekdaj, tako nekako kot kostum ...« (134). [↑](#footnote-ref-39)
39. Suzana Tratnik v prevodu Butlerjeve knjige *Težave s spolom* prevaja *drag* kot *preobleko* (146). Glede na to, da *drag* izraža specifično vrsto preoblačenja, bom ohranila angleški original. [↑](#footnote-ref-40)
40. Mnogo evropskih držav ima tako imenovane protimaskirne zakone, nekateri se nanašajo samo na maskiranje na javnih dogodkih, drugi, ki so posledica predvsem protiislamskih kampanij, pa kakršnokoli zakrivanje obraza v javnosti. [↑](#footnote-ref-41)
41. Več o njihovih akcijah in ozadju na Free Voina, <http://en.free-voina.org/about> (5. maj 2016). [↑](#footnote-ref-42)
42. *Culture jamming* je oblika medijskega aktivizma, ki s spremembo obstoječe vsebine ustvarja nove subverzivne tekste in podobe. [↑](#footnote-ref-43)
43. V Ljubljani so podporno akcijo pred Veleposlaništvom Ruske federacije pripravili v sklopu festivala Mesto žensk in Rdeče Zore (Rdeče Zore). [↑](#footnote-ref-44)
44. *10 Awesome Feminist Halloween Costume Ideas* (2015), *18 Feminist Costumes to Spread some Girl Power This Halloween* (2015), *17 Awesome Feminist Costume Ideas For Little Grrrrrls* (2014), *30+ Fierce Halloween Costumes that Empower Women* (2016). [↑](#footnote-ref-45)
45. Tudi v umetnosti nasploh se vse več oblikuje digitalno, vse pogosteje brez namena, da se to upredmeti v nedigitalno realnost (porast animiranih filmov, digitalne ilustracije, sveta avatarjev in virtualne resničnosti). Prihodnost kostumografije zagotovo delno leži v digitalnem oblikovanju za digitalne podobe in ne za korporealna telesa. V magistrski program kostumografije na šoli za umetnost, dizajn in arhitekturo na progresivni helsinški univerzi Aalto so recimo že uvedli predmet *Virtualni prostor in telo*. [↑](#footnote-ref-46)
46. Namerno se ne ukvarja s 'kariero' Pussy Riot, oziroma treh aretiranih po sojenju, saj so se povsem oddaljile od underground akcij, prešle v mainstream, kjer nastopajo v serijah, snemajo videospote ... [↑](#footnote-ref-47)
47. Morda najbolj zanimiva knjiga, ki se ukvarja tudi z odnosom feminističnega gibanja do oblačenja, je *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* avtorice Elizabeth Wilson, prvič izdana 1985. [↑](#footnote-ref-48)
48. Uporabljam angleško oznako gibanja, v špansko govorečih okoljih znanega kot *Marcha de las Putas.* Sicer pa se tovrstni shodi odvijajo v Evropi, Avstraliji, v obeh Amerikah in v nekaterih državah Azije. [↑](#footnote-ref-49)
49. Dobesedno prevedeno iz angleške fraze: *asking for it.* [↑](#footnote-ref-50)
50. Podobne primere najdemo tako v popularnih izrazih, ki izvirajo iz sodobne afroameriške kulture kot tudi v lokalnem okolju. Zanimivejši primer se je zgodil, ko je Janez Janša označil Jankovićeve volilce kot *trenirkarje*. Družabna omrežja so preplavile fotografije ljudi, ki so se navdušeno slikali v tovrstnih oblačilih. Seveda pa je potrebno v uporabi in razumevanju takšnih imenovanj vedno upoštevati kontekst in odnose moči med udeleženci. [↑](#footnote-ref-51)
51. Akcije Femen včasih izvede le ena oseba. [↑](#footnote-ref-52)