

# **3 Międzynarodowe Akademickie Biennale Akcesoriów Ubioru (3 MABAU)**

3rd International Academic Biennial Accessories of Clothing

**„Nakrycia nie tylko głowy ...  
wokół wnętrza i postaci”**

„Covering not only the head ... around the interior and human figure”

oraz towarzysząca wystawa malarstwa:

**„Artystyczny powrót do przeszłości -  
sztuka polska w 20-leciu międzywojennym”**

with accompanying painting exhibition:

‘An artistic return to the past - Polish art in the interwar period’



Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Casimir Pulaski Radom University

Museum of Jacek Malczewski in Radom

## Organizatorzy:



## Sponsor konferencji:

**pARTja**  
Stowarzyszenie  
ArtystówPlastykówiMiłośnikówSztuki

Recenzja naukowa / Scientific review

prof. dr hab. Katarzyna Podgórska-Glonti,  
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,

dr hab. Anna Kmita, prof. ASP w Katowicach  
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Wybór i układ ilustracji / Selection and arrangement of illustrations  
dr hab. Hanna Wojdała – Markowska, prof. URad.

Opracowanie graficzne / Graphic design  
mgr sztuki Marcin Błaszczuk

Copyright by Hanna Wojdała – Markowska  
Copyright by Uniwersytet Radomski  
im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydawnictwo 2023 / Publication 2023  
26-600 Radom, ul. Malczewskiego 29  
e-mail: [wydawnictwo@uthrad.pl](mailto:wydawnictwo@uthrad.pl),  
[www.uniwersytet.radom.pl](http://www.uniwersytet.radom.pl)

Monografia nr 310  
ISBN 978-83-7351-984-8

***Składam podziękowania:***

J.M. Rektorowi Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego, prof. dr hab. Sławomirowi Bukowskiemu za przyjęcie Patronatu Honorowego nad Trzecim Międzynarodowym Akademyckim Biennale Akcesoriów Ubioru (3 MABAU)

Dyrektorowi Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, mgr Leszkowi Ruszczykowi za możliwość zorganizowania konferencji i wystawy badawczo - dydaktycznej oraz pracownikom muzeum, szczególnie Kierownik Działu Naukowo – Oświatowego Ilonie Pulnar – Duszyk za wszelką pomoc organizacyjną

*dr hab. Hanna Wojdała - Markowska, prof. URad.*

# dr hab. Hanna Wojdała - Markowska, prof. URad

autor i koordynator projektu badawczego/the author and coordinator of research project  
Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego

Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru

*Idea konferencji jako projektu badawczego w kilku aspektowym obszarze akcesoriów ubioru.  
The idea of subject conference as a research project in a few areas of clothing accessories.*

W dniu 30 maja 2023 roku odbyła się trzecia edycja Międzynarodowego Akademickiego Biennale Akcesoriów Ubioru (3MABAU) pt. *„Nakrycia nie tylko głowy... wokół wnętrza i postaci*. Honorowy Patronat nad tym przedsięwzięciem przyjęli JM Rektor Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego prof. dr hab. Sławomir Bukowski oraz Dyrektor Muzeum im. Jacka Malczewskiego mgr Leszek Ruszczyk.

3 MABAU składało się z konferencji i wystawy badawczo – dydaktycznej, która trwała od 22 maja do 15 czerwca 2023 roku. Konferencja odbyła się w gmachu muzeum i została przeprowadzona w sposób hybrydowy, czyli zarówno w formie stacjonarnej jak również przy użyciu platformy Teams. Uczestniczyło w niej około 70 osób. Towarzysząca konferencji wystawa prezentowała realizacje będące wynikiem różnorodnych twórczych poszukiwań w obrębie hasła przewodniego biennale – *Nakrycie*. W gablotach muzealnych zaprezentowano osiągnięcia studentów i absolwentów z czterech ośrodków akademickich w Polsce. Są to uczelnie: Akademia Sztuki w Szczecinie, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Filia Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, czyli Wydział Pedagogiczno - Artystyczny w Kaliszu oraz Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego. Każdy z nauczycieli akademickich podczas swojego wystąpienia na konferencji przedstawił zdjęcia realizacji studenckich, które powstały pod jego kierunkiem i znalazły się na wystawie oraz określił aspekty estetyczne, praktyczne i znaczeniowe, które towarzyszyły studentom w procesie tworzenia.

Celem 3 MABAU była realizacja procesu badawczego w formie hybrydowego spotkania uczestników oraz prezentacja, konfrontacja i poszukiwanie możliwości dalszej współpracy w tematycznie powiązanych kilku aspektowym obszarze akcesoriów ubioru. Tegoroczna propozycja tematyczna poszerzyła tradycyjnie postrzeganą formułę akcesoriów ubioru o kontekst akcesoriów i dekoracji wnętrza. Wystąpienia skupiły się wokół tematycznego hasła w tradycyjnie rozumianej modzie jak również w kontekście wnętrza, czyli ścian, mebli, okien, podłóg. Główne aspekty poruszanych zagadnień dotyczyły szerokiego spektrum historycznego, etnograficznego, artystycznego, współczesnego. Istotną rolę odegrała także indywidualna interpretacja tematu.

3 MABAU zostało zaplanowane (podobnie jak dwie poprzednie edycje) w kontekście wystawy muzealnej, prezentowanej od 14 kwietnia do 9 lipca 2023 roku w Muzeum im. Jacka Malczewskiego i zatytułowanej *„Artystyczny powrót do przeszłości. Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego”*. Kuratorem wystawy został mgr Damian Jendrzeczyk. Autor wystawy nawiązał do popularyzatorskiego, przekrojowego charakteru przeglądu malarstwa i powiązał go z obchodami 100 lat istnienia muzeum. Wystawa prezentuje najważniejsze nurty, tendencje i kierunki tego czasu. Poszczególne ugrupowania zostały wyodrębnione, ale równocześnie zaaranżowane w czytelny, chronologiczny sposób.

Malarstwo tamtej epoki w swojej idei jest powiązane z wnętrzem jako miejscem prezentacji, natomiast jego ikonografia także o nim opowiada. W obrazach znajduje się wiele tematycznych akcentów – nakryć głów, ubioru całych sylwetek, przedmiotów i akcesoriów wnętrza oraz scen rodzajowych. Niosą one charakterystyczne cechy swojej epoki.

Kontekst historyczny dotyczący tkanin, które w swej podstawowej znaczeniowości są kojarzone z nakryciem przedstawił mgr historii sztuki Jerzy Holc, który pełni funkcję kierownika Pracowni Konserwacji Tkanin Zabytkowych w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu. Tematyka referatu pt. *„Tkaniny w muzeum, czyli jak ożywić, czasami smutne, historyczne wnętrza”* objęła wieloaspektowość tkanin zabytkowych. Autor przywołał różne funkcje tj.: *„nakrywanie”* dotyczące dywanów czy kobierców na podłogach; *„przesłanianie”* odnoszące się do ściennych tapiserii, gobelinów i arrasów; *„przykrywanie”* blatów stołów, ław, łóżek; *„zawieszanie”* w formie baldachimów tronu i łoża; *„nakładanie”* w meblach, siodłach i rzędach końskich, zbrojach, militarnych przedmiotach czy akcesoriach mody np.: wachlarzach, butach, torebkach, nakryciach głowy. Pan Jerzy Holc bardzo wnikliwie omówił także cechy techniczne historycznych tkanin: rodzaje splotów, hafty, koronki, plecionki oraz bogactwo stosowanych materiałów: lnów, welen, jedwabiu, bawełny, włosów czy odmiennych metod wytwarzania tkanin.

Ujęcie socjologiczne pt. *„Moda a tożsamość”* stanowiło treść prezentacji dr Marii Gagackiej z Katedry Nauk Społecznych Wydziału Prawa Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu. Celem wystąpienia było ukazanie roli nakryć głowy jako czynnika wpływającego na tożsamość osobistą i grupową oraz roli mody w jej przemianach. W prezentacji autorka omówiła zagadnienia związane z pojęciem osobowości społecznej jako zbioru kanonów, wzorów oraz ról jakie realizuje i pełni jednostka wobec innych ludzi ze swojej społeczności. Ponad to Pani Maria Gagacka omówiła wzajemne powiązania w tożsamości indywidualnej i społecznej, identyfikację personalną, statusową, religijną, regionalną, kulturową na przykładach charakterystycznych nakryć głowy.

Kolejne wystąpienie dotyczyło analizy morfologicznej ludowych strojów z Ukrainy: Dołyn, Huculów, Boików, Łemków oraz transpozycji tych artefaktów w stymulowaniu twórczych rozwiązań we współczesnej architekturze. Autorką wystąpienia była PhD, Docent Oresta Remeshylo – Rybchynska z Wydziału Architektury i Designu Politechniki Lwowskiej. Ważnym aspektem w wystąpieniu pt. *„Interpretacja nakryć głowy huculskich w celu stworzenia klimatu nowoczesnego wnętrza”* był temat zachowania regionalnej tożsamości kulturowej. Pokrewne zainteresowania polegające na wykorzystaniu ludowej kultury Mazur i Kurpi oraz szukanie możliwości transpozycji w unikatowej kolekcji ubioru odnajdujemy w wystąpieniu absolwentki Wydziału Sztuki, kierunku Wzornictwo ubioru i akcesoriów mody Agaty Bandery – Gryz. Prezentacja pt. *„W klimacie Kurpiowszczyzny - projekt autorskiej kolekcji ubiorów damskich”* stanowi relację

wykonej kolekcji sześciu sylwetek ubioru damskiego w kontekście inspiracji architekturą i tkaniną ludową tamtych terenów. W wypowiedzi prelegentki ważnym aspektem był silny emocjonalny rodzinny związek z historią terenów, do której się odnosił.

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii, Katedrę Ubioru, Pracownię Ubioru Unikatowego po raz trzeci reprezentowały: prof. dr hab. Sławomira Chorążyczewska oraz dr Elżbieta Cios – Jonas. Wystąpienie pierwszej autorki nosiło tytuł: *„Współczesny substytut dekoru jako paradygmat doświadczenia estetycznego”* i odnosiło się do interpretacji dekoru oraz jego współczesnych odniesień usytuowanych pomiędzy powszechnie uznawaną dekoratywnością a jego współczesnym substytutem wyrażanym znakiem litery. Autorka poruszyła kwestie znaczeniowości obiektów i dzieł plastycznych: *„...Wypełniają one przestrzeń, tworzą metaforyczną kapsułę architektonicznej budowli – miejsca naszego współczesnego bytowania – nijako nakrycia nie tylko głowy, ale wszystkiego wokół niej”*. Druga autorka Pani dr Elżbieta Cios – Jonas przedstawiała dokonania badawcze pt. *„Od stóp po czubek głowy i jeszcze dalej. Kamuflaż i jego paradoks w projektowaniu totalnym”*. W wystąpieniu można było podziwiać analizę wykorzystywanego we współczesnym designie zjawiska kamuflażu czy iluzji optycznej. Autorka poruszyła zagadnienia wzajemnego przenikania się projektowania graficznego, performance, teatru, filmu i innych dziedzin sztuki. Ujawniła przykłady twórczości wybranych artystów oraz wyniki własnych propozycji projektowych przybliżając pojęcie szeroko rozumianego kamuflażu jako formy nakrycia w ubiorze i architekturze.

Wszechstronną odpowiedź na tytuł własnego tematu badawczego *„Kapelusze takie duże... czyli jak ozdabiał głowy dam Witkacy”* można odnaleźć w wystąpieniu dr hab. Ewy Szkudlarek, prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka, która reprezentuje Instytut Filologii Polskiej, Zakład Estetyki Literackiej w swoim wystąpieniu konstatuje: *„W całej różnorodności kolorystycznych tonacji, prześwitujących kapeluszy i koronkowych woalek jest zawarty sposób widzenia świata, próba wyrażenia filozofii bytu i istoty kondycji ludzkiej”*. Witkacy w swoich dziełach łączył zjawiska związane z przemianami społecznymi i kulturowymi w modzie oraz własną, artystyczną interpretację rzeczywistości.

Dr hab. Monika Kostrzewa z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z Wydziału Pedagogiczno - Artystycznego w Kaliszu zaprezentowała materiały badawcze na temat: *„Wokół wnętrza i postaci, formy nakrycia, przykrycia i okrycia w kontekście indywidualnych poszukiwań twórczych”*. W swojej prelekcji skupiła się na omówieniu działań projektowych, inspiracji, odnalezieniu własnych metod zamierzonego celu artystycznego oraz różnych funkcji powiązanych z hasłem nakrycie. W prezentacji omówiła także dokumentację autorskich prac artystycznych studentów ze swojej pracowni.

W swoim wystąpieniu pt. *„Bożki słowiańskie – bożki współczesne. Nakrycia głowy wobec siły wyższej”* mgr Dorota Kuźniarska z Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu skupiła się na analizie nakryć głowy w kontekście kultu i wierzeń współczesnego społeczeństwa, w szczególności, w odniesieniu do pojęcia *„siły wyższej”*. Punktem wyjścia jej badań i pracy pedagogicznej były prace polskiej artystki Zofii Stryjeńskiej pt. *„Bożki słowiańskie”*. Zakończenie dotyczyło rozważań na temat aktualnej symboliki nakryć głowy, czyli *„siły wyższej”* naszych czasów, łączących problemy społeczne, klimatyczne, polityczne czy tożsamościowe.

Mgr Aleksandra Kwiecień, doktorantka z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego przedstawiła rezultaty zagadnienia badawczego pt. *„Sztuka haptyczna – początek ery post - wizualnej”* polegające na omówieniu znaczenia intuicyjnego wykorzystywania w procesie projektowym zmysłów, szczególnie dotyku.

Akademia Sztuki w Szczecinie, Pracownia Projektowania Obuwia była reprezentowana podobnie jak podczas dwóch poprzednich edycji przez mgr Katarzynę Ditrich – Paturalską. Wystąpienie pt. *„Obuwie jako okrycie stopy determinujące ruch człowieka”* stanowiło ważną wartość dodaną w kontekście akcesoriów i nakrycia. Pokazane na wystawie przykłady obuwia stały się potwierdzeniem mówiącym o szerokim zakresie funkcji poczynając od przysłowiowego jedynie nakrycia stopy, które pełniło funkcje dekoracyjną i ochronną. Autorka przekonuje, że: *„Buty są stałym elementem garderoby człowieka a oczekiwania, co do ich formy i właściwości są bardzo zróżnicowane, podlegają ewolucji niezależnie od czasów, kultury czy kontynentu”*.

W prezentacji pt. *„Nakrycie jako ruchomy patchwork idei, funkcji i materii”* odnoszą się w sposób komplementarny do pojemności znaczeniowej hasła tegorocznego biennale i konferencji.

Podsumowując wystąpienie należało do mgr Marty Orzechowskiej – Ochnia, doktorantki z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego. W wystąpieniu pt. *„O(d)krywamy miasto – człowiek i jego przestrzeń publiczną”* autorka dokonała osobistego przekroczenia tematu przewodniego konferencji i biennale, czyli hasła *„...wokół wnętrza i postaci”*. Doktorantka jest architektką, a obszarem inspirujących ją badań naukowo – artystycznych obejmuje przykrycie w kontekście miejsca i najbliższej przestrzeni człowieka. Deklaruje jako istotny system znaczeń i komunikatów oraz różnorodnych form w przestrzeni publicznej wpływających na odczuwania i doznania wizualne człowieka. Ten aspekt wypowiedzi interesująco dopełnił wystąpienia prelegentów oraz równocześnie otworzył dalsze możliwości interpretacji znaczeń: dodatki, akcesoria, przedmiot, ubiór, wielkość, funkcja i miejsce.

## SUMMARY

On May 30, 2023, the third edition of the International Academic Biennale of Fashion Accessories (3MABAU) took place entitled “Covering not only the head... around the interior and the figure. The Honorary Patronage of this project was assumed by His Rector of the University of Radom. Kazimierz Pułaski prof. Ph.D. Sławomir Bukowski and Director of the Museum. Jacek Malczewski, M.A. Leszek Ruszczyk.

3 MABAU consisted of a conference and a research and teaching exhibition that lasted from May 22 to June 15, 2023. The conference took place in the museum building and was conducted in a hybrid way: both in stationary form and using the Teams platform.

The aim of 3 MABAU was to carry out the research process in the form of a hybrid meeting of participants and to present, confront and search for opportunities for further cooperation in the thematically related, several-aspect area of clothing accessories. This year's thematic proposal expanded the traditionally perceived formula of clothing accessories to include the context of accessories and interior decoration. The speeches focused on the thematic slogan in the traditionally understood fashion as well as in the context of the interior: walls, furniture, windows, floors. The main aspects of the issues discussed concerned a wide historical, ethnographic, artistic and contemporary spectrum. The individual interpretation of the topic also played an important role.

**Damian Jendrzeczyk**, kurator wystawy

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

*Artystyczny powrót do przeszłości.*

*Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego.*

*Czas trwania wystawy: 14 kwietnia - 9 lipca 2023 roku*



Il. 1/ Widok ekspozycji. fot. Damian Jendrzeczyk

Wystawa „Artystyczny powrót do przeszłości. Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego” wraz z towarzyszącym jej katalogiem powstała jako jeden z elementów uhonorowania, przypadającej w 2023 roku, setnej rocznicy powstania Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Ekspozycja miała charakter popularyzatorski, a jej głównym celem było zaprezentowanie radomskiej publiczności najważniejszych inicjatyw artystycznych, jakie miały miejsce w sztuce polskiej w chwili powstawania naszego muzeum. Układ wystawy był dość prosty. Wspomagany dyskretną scenografią miał w czytelny, podręcznikowy sposób przedstawić widzom wszystkie najważniejsze nurty i kierunki sztuki dwudziestolecia międzywojennego. Jedną z cech charakterystycznych sztuki tego okresu było to, że w chwili odzyskania przez Polskę niepodległości została ona na jakiś czas uwolniona z obowiązków narodowo-patriotycznych, tak widocznych w grotgerowskim romantyzmie i matejkowskim historyzmie. Następuje wówczas intensywny rozwój nowych kierunków i tendencji artystycznych, na powstanie których największy wpływ miały przede wszystkim liczne podróże, w które udawali się polscy twórcy zaraz po zakończeniu edukacji plastycznej

w kraju. Głównym ich celem była stolica świata sztuki – Paryż. Nad Sekwaną, dzięki pomocy działającej tam polskiej kolonii artystów, zapoznali się z najnowszymi kierunkami sztuki nowoczesnej, a także włączyli w tamtejsze życie artystyczne uczestnicząc w Salonie Niezależnych oraz Jesiennym. Poza stolicą Francji miejscami, które miały największy wpływ na polskich twórców były Monachium, Berlin a także Petersburg oraz Moskwa. Po powrocie do kraju artyści ci, chcąc zreformować miejscowe, często dość konserwatywne środowisko artystyczne, łączyli się w grupy, organizowali wystawy, oraz ogłaszali swoje manifesty programowe. Międzywojenne życie kulturalne było często porównywane przez ówczesną krytykę do parlamentu, gdzie grupy najbardziej achowawcze utożsamiane były z prawicą, awangarda z lewicą, natomiast centrum tworzyły grupy łączące tradycję z nowoczesnością. Na wystawie, na przykładzie ponad stu dwudziestu eksponatów, zostały pokazane wszystkie te tendencje. Zaprezentowano prace takich ugrupowań jak: Ekspresjonistów Polskich – „formistów”, poznańskiego Zrzeszenia Artystów Bunt, łódzkiej grupy literacko-artystycznej Jung Idysz, Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm,

Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Bractwa św. Łukasza, Bloku, Praesensu, „a.r.”, Grupy Krakowskiej, lwowskiego Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes, Komitetu Paryskiego, Jednorogu, Zwornika oraz Pryzmatu. Poza dziełami powstałymi w ramach działalności wspomnianych grup pokazane zostały także prace przedstawicieli międzynarodowego środowiska artystycznego działającego w Paryżu, nazwanego w 1924 roku przez Amédée’a Ozenfanta École de Paris. Członkowie Szkoły paryskiej mieli bardzo duży wpływ na przebywających w stolicy Francji polskich twórców, którzy po powrocie do kraju stali się członkami wielu ugrupowań artystycznych. Ekspozycję uzupełniały także pastele powstałe w ramach prowadzonej przez Stanisława Ignacego Witkiewicza jednoosobowej Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” oraz prace reprezentanta środowiska radomskiego – Jędrzeja Krysińskiego, absolwenta warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.



Il. 2/ Leon Chwistek, *Akt kobiety - Motyle*, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier

Znakomita większość eksponowanych prac prezentowana była po raz pierwszy w Radomiu. Wśród nich znalazło się wiele „podręcznikowych” dzieł, z których możemy wymienić formistyczny *Akt kobiety - Motyle* – Leona Chwistka (il. 2), *Pietę* Jana Żywnowskiego, a także rzeźbiarski portret Louisa Marcouissisa autorstwa Augusta Zamoyskiego, którego przetworzoną, graficzną wersję wykorzystano w projekcie graficznym promującym wystawę (il. 3).



Il. 3/ Plakat promujący wystawę, proj. Artysta grafik Tomasz Plonka

Wartymi uwagi pracami były także: linoryt *Wieża Babel* Stanisława Kubickiego, *Projekt pomnika lotników* Edwarda Wittiga, olej *Chłopiec w szpiczastej czapce* Tymona Niesiołowskiego (il. 4), olej *Autoportret z paletą* Mieczysława Szczuki (il. 5), gwasz *Chrystus ukazujący się Matce* Zofii Stryjeńskiej, *Kompozycja białe - czerwone* Henryka Stażewskiego, Kompozycje heliograficzne Karola Hillera, rzeźbiarska *Kompozycja muzyczna* Leopolda Lewickiego czy, nawiązujący do caravaggionizmu, olej *Pijak* Jana Gotarda.

W celu ułatwienia publiczności zorientowania się w tej dość skomplikowanej mozaice nowych prądów artystycznych, eksponaty zostały pogrupowane chronologicznie według przynależności do danego ugrupowania lub nurtu. Ich przegląd rozpoczął się od Ekspresjonistów Polskich przemianowanych później na „formistów” (1917-1922), którzy to starali się stworzyć nowy język formalny, polegający na zerwaniu z charakterystycznym dla sztuki akademickiej wiernym naśladownictwem rzeczywistości, a następnie nowy styl, w którym główną rolę odgrywać będzie forma, czerpiąca inspiracje z kilku powstałych jeszcze na pocz. XX wieku kierunków awangardowych, takich jak kubizm, futurizm, fowizm, czy ekspresjonizm i połączeniu ich z lokalną sztuką prymitywną, której rolę w naszych warunkach pełniła sztuka podhalańska.

Jednym z najważniejszych ugrupowań artystycznych działających w dwudziestoleciu międzywojennym było Stowarzyszenie Artystów Plastyków Rytm (1922-1932). Usytuowane było ono w centrum polskiego życia artystycznego pomiędzy konserwatywnym środowiskiem hołdującym dziewiętnastowiecznemu realizmowi a radykalną konstruktywistyczną awangardą. Rytmiści mieli duży udział w sukcesie odniesionym przez polską delegację podczas Międzynarodowej Wystawy Nowoczesnych Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłowych w Paryżu w 1925 roku, dlatego bardzo szybko zostali wybrani przez władze państwowe jako oficjalny reprezentant sztuki polskiej na międzynarodowych pokazach. Ich twórczość, łącząca tradycję z nowoczesnością, wpisywała się w chęć pokazania Rzeczypospolitej, jako kraju nowoczesnego, będącego częścią cywilizacji zachodniej, wyróżniającą się także własną tradycją i kulturą. W twórczości większości rytmistów charakterystyczne było zwrócenie się w stronę nowego klasycyzmu, który pojawił się w sztuce europejskiej jeszcze przed I wojną światową za sprawą, francuskiego artysty i teoretyka sztuki Maurice’a Denisa. Wzrost popularności tendencji klasycyzujących nastąpił po zakończeniu wojny jako reakcja części środowiska artystycznego na chaos, ogrom zniszczeń i tragedii wojennych. Zarówno artyści jak i społeczeństwo zaczęło szukać w sztuce wytchnienia, oczekując od niej powrotu do form uporządkowanych i harmonijnych, przedstawiających idylliczne sceny arkadyjskie, pełne lirycznego nastroju, dobrze znane z kultury i sztuki antyku, włoskiego renesansu a także malarstwa Poussina czy Watteau. Nowy klasycyzm nie był bezpośrednim powrotem do czerpiącej z tradycji antycznej sztuki akademickiej, lecz poprzez wykorzystanie zdobyczy sztuki nowoczesnej, artyści dokonywali jej modernizacji za sprawą wprowadzanych uproszczeń i lekkiej geometryzacji formy. W twórczości rytmistów, poza nurtami klasycyzującymi, obecne były także inspiracje folklorem i sztuką ludową, szczególnie widoczne w sztuce Zofii Stryjeńskiej, Władysława Skoczylasa, Władysława Roguskiego, Waława Wąsowicza oraz Rafała Malczewskiego. Rytmiści w ten sposób chcieli zaznaczyć odrębność rodzimej sztuki od sztuki europejskiej, w której chciano zawrzeć pierwiastki narodowe.

Il. 4/ Tymon Niesiołowski, Chłopiec w szpiczastej czapce, 1939,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Krzysztof Wilezyński







II. 5/ Mieczysław Szczuka, Autoportret z paletą, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Krzysztof Wilczyński

Jednym z najbardziej tradycyjnych ugrupowań prezentowanym na wystawie było, założone w 1925 roku, na terenie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – Bractwo św. Łukasza. Powstało pod wpływem metod nauczania ich mistrza Tadeusza Pruszkowskiego, który bardzo dbał o mistrzowskie opanowanie warsztatu malarskiego, rysunku oraz zasad kompozycji. Uważał, że jedynym sposobem do osiągnięcia tego celu, poza wrodzonym talentem, jest systematyczny trening. Stylistyka ich eklektycznych prac była dość różnorodna, wzorowana na malarstwie dawnym, pochodzącym z różnych epok oraz regionów. Z głównych źródeł inspiracji należy wymienić zarówno malarstwo niderlandzkie i niemieckie XVI i XVII wieku, ale także sztukę włoskiego quattrocenta. W ich twórczości można odnaleźć również odwołania do hiszpańskiego barokowego malarstwa Velázquez i Zurbarána, a przede wszystkim do Caravaggia i jego późniejszych naśladowców.

Ekspozycja kończy się prezentacją twórczości ugrupowań, których twórczość wpisywała się w utrzymane w stylistyce impresjonistycznej i postimpresjonistycznej tendencje kolorystyczne, związane z działalnością takich ugrupowań jak: Komitet Paryski (1924-1934), Cech Artystów Plastyków Jednoróg (1925-1935), Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik (1929-1939) oraz Grupa Artystów Plastyków Pryzmat (1933-1939). Najważniejszym z nich był Komitet Paryski, którego historia rozpoczyna się z chwilą, gdy w 1924 roku grupa studentów Józefa Pankiewicza z krakowskiej Akademii wyjeżdża do Paryża, aby tam przez kilka lat kontynuować swoje studia artystyczne w kierowanej przez Pankiewicza paryskiej filii ich rodzimej uczelni. Jedną z najważniejszych cech malarstwa kapistów była ucieczka od sztuki tematycznej na rzecz neutralnej tematyki takiej jak martwa natura, pejzaż oraz portret. Przedstawienia te, nieobciążone wszelką literaturą, czyli pozbawione treści literackich oraz historycznych, dawały możliwości do malarskich eksperymentów. Ich sposób malowania skupiony był na budowaniu obrazu czystą plamą barwną. Akcentowali harmonijne zestawienia kolorystyczne, płaską powierzchnię płótna oraz jego malarską fakturę. Ignorowali zupełnie rysunek, zasady perspektywy oraz wszelką iluzję. Charakterystyczne było odrzucenie czerni i konstruowanie obrazów poprzez kontrastowe zestawienie barw ciepłych i zimnych. Tendencje kolorystyczne miały także bardzo duży wpływ na sztukę powojenną i były w niej obecne niemal do końca drugiej połowy XX wieku.

## Bibliografia

### Druki zwarte:

- Anders H., *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.
- Geron M., *Tymon Niesiołowski (1882–1965): Życie i twórczość*, Warszawa 2004.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Geron M., Malinowski J., *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści, Bunt, Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce, 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Sztuka i nowa wspólnota: Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowszczyzny Polskiej*, Warszawa 2007.
- Poklewska J., *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972.
- *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksandra Wojciechowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
- Turowski A., *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981.
- Zamojski J., *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989.

### Katalogi wystaw:

- *Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, Muzeum Narodowe w Poznaniu (katalog wystawy, listopad 2003 – styczeń 2004), red. G. Hałasa, A. Salamon, Poznań 2003.
- *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, Muzeum Narodowe w Warszawie (katalog wystawy, 11 czerwca – 29 lipca 2001), red. K. Nowakowska - Sito, Warszawa 2001.
- *Wyprawa w dwudziestolecie*, Muzeum Narodowe w Warszawie (katalog wystawy), red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008.

## SUMMARY

Exhibition "Artistic return to the past. "Polish art of the interwar period" was prepared as one of the elements of honoring the 100th anniversary of the establishment of the Museum in 2023. Jacek Malczewski in Radom. The exhibition was of a popularizing nature, and its main goal was to present the most important artistic initiatives that took place in Polish art at the time of the creation of our museum to the Radom audience. The audience could get acquainted with the work and artistic program of groups such as Polish Expressionists - "formists", the Poznań Association of Artists Bunt, the Łódź literary and artistic group Jung Idysz, the Rytm Association of Polish Artists, the Vilnius Society of Visual Artists, the Brotherhood of St. Łukasz, Blok, Praesens, "a.r.", the Krakow Group, the Lviv Association of Visual Artists Artes, the Paris Committee, Jednorog, Zwornik and Pryzmat.

**Jerzy Holc**, magister historii sztuki

Kierownik Pracowni Konserwacji Tkanin Zabytkowych  
Państwowe Zbiory Sztuki, Zamek Królewski na Wawelu

*Tkaniny w Muzeum, czyli jak ożywić,  
czasami smutne historyczne wnętrza*



Ekspozycje muzealne z dziełami sztuki, pomyślane jako prezentacje stałe lub czasowe, można podzielić na wystawy artystyczne: wnętrz historycznych i galeryjne. Kolekcje muzealne w większości muzeów wnętrz historycznych koncentrują się na dawnych zabytkach: malarstwa, meblarstwa, rzemiosła artystycznego, nawet rzeźby; zaledwie w ograniczonym zakresie obejmują tkaniny, czy szerzej rozumiane – tekstylia. Duże muzea z ekspozycjami w stylu galeryjnym, nie-historyczne (narodowe czy np. kościelne – diecezjalne, klasztorne) posiadają często bardzo liczne własne zbiory w swoich Działach Tkanin. W krakowskim Muzeum Narodowym jest ponad 60 tysięcy obiektów tekstylnych w bardzo szerokim wyborze. Inaczej bywa w muzeach stworzonych w obiektach historycznych (np. zamkach i pałacach), które często odtwarzają (czy choćby naśladowują) wnętrza z minionych epok na swoich ekspozycjach stałych. Profil kolekcji w takim typie muzeum bywa mocno zawężony do tkanin, które moglibyśmy określić jako użytkowe, odtwarzające atmosferę i funkcję mieszkalną dawnych właścicieli/mieszkańców - władców czy arystokratów. Do takich muzeów należy Zamek Królewski (Państwowe Zbiory Sztuki) posiadający „zaledwie” około tysiąca tekstyliów, spośród ponad dziesięciu tysięcy innych zabytków ruchomych.

Tkaniny w muzeum mogą pełnić bardzo uniwersalne zadania wystawiennicze. Z powodu specyficznych, nietypowych cech, takie obiekty można, z większą swobodą niż inne zabytki, komponować z samym wnętrzem, ale i innymi towarzyszącymi im przedmiotami i sprzętami.



Podstawową funkcją tkanin jest oczywiście zasłanianie, ale także zakrywanie (nakrywanie, przesłanianie), najczęściej ścian i wnęk, nierzadko też stanowiąc tło dla aranżacji obiektów prezentowanych na planie pierwszym.



Tak może być w wypadku ścian, ale i podłóg (dywany i kobierce) czy, „fragmentarycznie”, też sufitów w postaci paradnych baldachimów nad krzesłami tronowymi lub łóżkami.





Takie działanie miało w przeszłości swoje praktyczne uzasadnienie – głównie ocieplania pomieszczeń w chłodniejszych porach roku. Z funkcją przesłaniania/zasłaniania (mobilnego i czasowego) wiąże się tworzenie i używanie parawanów tekstylnych, najczęściej napiętych na ramach drewnianych.



Doskonałym sposobem ożywiania każdego wnętrza muzealnego (historycznego) jest wprowadzenie w oknach (również przy okiennych wnękach) zasłon czy firan czasami wraz z pełną dekoracją towarzyszącą, w postaci ozdobnych karniszy z lambrekinami.



Także udrapowane kotary-zasłony przy ścianie, czy w przejściach pomiędzy pomieszczeniami (będące zazwyczaj kopiami czy replikami) mogą stanowić dobre urozniczenie wnętrza i nadać mu bardzo stylowe cechy. Dodatkową ozdobą mogą być, w przypadku kotar-zasłon, też podwiązywane na boki taśmy czy sznury z często bardzo ozdobnymi, wielobarwnymi chwostami o złożonej budowie (z szeregowo ułożonych, powlekanych przędzą, klocków).



Osobną grupą zabytkowych tkanin są miękkie tapicerki meblowe. Obok klasycznych tkanin jedwabnych pojawiają się w tej grupie użyte fragmenty tapiserii (gobelinów) pozyskanych z tzw. „odzysku”. Z bordiur tapiserii (gobelinów) odciętych od pola środkowego, tworzono wtórne obicia ławek, krzeseł czy foteli. Dla potrzeb meblowych wyrabiano też w przeszłości specjalne, „na miarę”, zestawy tapicerskie do obicia całego mebla, czy nawet wieloelementowego kompletu (były to zestawy w postaci: siedziska, zaplecka i często towarzyszyły im podłokietniki). Bardzo popularna była w tapicerkach meblowych technika wzorzystego haftu, głównie krzyżkowego na płótnie czy kanwie.



Elementem tworzącym bardziej ozdobny charakter mebli ale także wnętrz są stosowane ozdobne pasmanterie: taśmy, borty, frędzle, wstążki. Takie dodatki pojawiają się we wnętrzach celowo pokrytych tekstylnymi tapetami (jedwabnymi) z tkanin podobnych czy identycznych z użytymi w tapicerowanych meblach. Tekstylnie tapety, szczególnie w paradnych wnętrzach bywały wykonane również w technice ozdobnego haftu, wypukłego, wykonanego ze srebrnej lub złotej nitki.



Pasmanterie wprowadzane do dekoracji (obramowywania i aplikacji) tkanin jedwabnych i haftowanych doskonale wzbogacają wnętrza nadając im niepowtarzalny, wyjątkowo uroczysty charakter. Uzupełniającą rolę w wystroju wnętrza może być zastosowanie tkanin/tekstyliów jako swoisty sztafaż – urozmaicenie. Obrus na stole (raczej nieoryginalny), pozornie „porzucone” rękawiczki czy wachlarz ożywiają wnętrza nadając mu znamiona autentyczności i zamieszkania (wiąże się to z pewnym ryzykiem - bezpieczeństwem obiektu czy przeciwwskazaniami konserwatorskimi).



Podobnie dekoracja mebli („wypoczynkowych”) mogła być urozmaicana ułożonymi swobodnie narzutami, czy poduszkami (pokazując też niekiedy stylową bielizną pościelową).



W nowszych wnętrzach historycznych wprowadza się nastrojowe lampy z abażurami z tkanin i pasmanterii ożywione światłem elektrycznym.

Obok historycznych wnętrz muzealnych o charakterze kameralnym, mieszkalnym istnieją także wnętrza reprezentacyjne, audiencyjne, w których ważną rolę stanowią zabytki pełne wymownej symboliki, a wśród nich tekstylia - chorągwie, sztandary czy proporce – państwowe czy wojskowe związane, np. z panującym władcą.



W muzeach z ekspozycją w formie galerii oraz w muzeach w budynkach nie-historycznych (współczesnych) prezentacje zabytków (również tkanin) pokazywane są bez historycznych uwarunkowań i lokowane w sposób bardziej swobodny. Tkaniny mogą stanowić główny akcent wnętrza (sali wystawowej). Duże makaty, kilimy czy gobeliny bywają rozwieszane na oddzielnych ekranach, niekoniecznie przyściennych pionowych, ale i uchylnych pod nieznacznym kontem bardzo wskazanym z punktu widzenia konserwatorskiego. Następują też pewne modyfikacje w wystawianiu – tworzy się bardziej „złożone” ekrany – klasyczne, pionowe, płaskie - poziome czy pionowo – łukowych.



W galeryjnych muzeach występują powszechnie oszklone gabloty i witryny o różnych kształtach i wymiarach. Dużo rzadziej takie ekspozytory (gabloty) występują w muzeach historycznych. W takich miejscach łatwiejsze i bezpieczniejsze jest pokazywanie mniejszych gabarytowo obiektów, a wśród tekstyliów przewodzą ekspozycje z akcesoriami mody: ubiorami i butami.



Zbiory odzieży umieszczane w gablotach charakteryzują najczęściej zbiory etnograficzne z regionalnymi strojami na manekinach czy specjalnie przygotowanych ekspozytorach. Kolekcje strojów możliwe są do pokazania także w aranżacjach wnętrz historycznych (takie bywają także przeszklone) lub ustawiane na otwartych, niskich platformach w bezpiecznym oddaleniu od zwiedzających.



Dopełnieniem prezentacji ukazującej tkaniny w ich różnorodność ożywiającej muzealne wnętrza może być wspomnienie o pewnych nietypowych obiektach historycznych i artystycznych. Rzadkimi przykładami są tu powozy i rzędy końskie, czy lektyki, choć konstrukcyjnie wykonane z materiałów „twardych”, to zewnętrznie ozdobione bogatymi tkaninami jedwabnymi, bądź bogato haftowane.



We współczesnych muzeach (najczęściej w typie galeryjnym) często, w postaci planowanej instalacji, pokazywane są bardzo nowoczesne obiekty, swoiste „próby tekstylne” wykonane z nietypowych materiałów (sztuczne materiały, plastiki) i przybierające nietypowe formy (np. trójwymiarowe). Takie artystyczne nowości charakteryzują muzea ze sztuką współczesną lub specjalistyczne muzea włókiennictwa.

Użycie tkanin w muzealnych koncepcjach wystawienniczych może być bardzo różne. Te historyczne mogą czasami nieomalże wypełniać całe ciągi pomieszczeń ekspozycyjnych, tworząc, nie istniejącą już galerię namiotów tureckich na Wawelu w kilku amfiladowych salach, i dając możliwość przejścia w ich historycznych, pełnych dekoracji wnętrzach. Skrajnie minimalistyczny sposób ożywienia wystawy prezentuje, co prawda współczesnymi tekstyliami, użycie długich cienkich i jasnych frędzli podwieszanych pod strop, aż do podłogi, na monograficznej wystawie malarstwa.



Potrzeba dekoracji wnętrz tkaninami, nie tylko w publicznych muzeach, bywała silna także w przeszłości w prywatnych rezydencjach i publicznych budynkach, czasami bez względu na świadomie podjęte środki adaptacji, czy sposób realizacji. Taki los spotkał arrasy wawelskie w Rosji w XIX wieku, gdzie dekoratorzy carskich wnętrz swobodnie dostosowywali (zagalinali i wycinali) arrasy dla potrzeb istniejących, mniejszych powierzchni ścian. Innym pomysłem, skrajnie bezpiecznym dla typowych „tkanin”, są próby udekorowania (nawet udrapowania) ścian, w sposobie znanym od starożytności, tkaninami ... malowanymi.

# dr Maria Gagacka

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydział Prawa i Administracji, Katedra Nauk o Państwie i Polityce Społecznej

## Moda a tożsamość

### Wprowadzenie

Kategoria tożsamości coraz częściej pojawia się w refleksji socjologicznej w kontekście gwałtownych zmian społecznych, rosnącej indywidualizacji życia jednostek i przeobrażeń społeczeństw ponowoczesnych. Już Emile Durkheim wyodrębnił dwa wymiary istnienia, podkreślając, że stanowią one niepodzielną całość. Pierwszy wymiar człowieka to jego indywidualne „ja”, składnikami są cechy charakteru, cechy fizyczne, odziedziczone, doświadczenia, i przeżycia jednostki. Drugi wymiar to sfera przekonań i wierzeń, które jednostka przyswaja będąc członkiem różnych grup społecznych, równocześnie pełni on funkcję regulatora zachowań zgodnie z oczekiwaniami społecznymi. Możemy więc wyróżnić dwa aspekty poczucia tożsamości: osobistą oraz tożsamość społeczną jednostki<sup>1</sup>. W społeczeństwie ponowoczesnym tożsamość jednostki nabiera całkiem innego wymiaru niż dotychczas. Coraz większe znaczenie odgrywają w procesie jej kształtowania wzorce wytworzone przez kulturę konsumpcji. Nie jest dana raz na zawsze, ale może ulegać modyfikacjom. Czynnikiem, które determinują ten proces są zarówno role społeczne jak i jaźń odzwierciedlona. Tożsamość społeczna ujmowana jest najczęściej w kategoriach psychologicznych, socjologicznych i kulturowych. **Celem opracowania jest ukazanie roli nakryć głowy jako czynnika wpływającego na tożsamość osobistą i grupową oraz roli mody w jej przemianach.**

### Osobowość społeczna

Termin osobowość funkcjonuje w wielu naukach społecznych nie tylko w psychologii czy socjologii. Specyfiką socjologicznego ujęcia jest brak treści oceniających a także wyraźny nacisk na społeczne uwarunkowania, a więc ukazywanie wielowymiarowych relacji pomiędzy jednostką i jej otoczeniem. Socjologia ma na względzie osobowość społeczną, która stanowi ogół kanonów, wzorów oraz ról jakie realizuje i pełni jednostka wobec innych ludzi ze swojej społeczności. Akcentuje fakt, że tak rozumiana osobowość społeczna posiada elementy kształtujące się podczas całego etapu rozwoju jednostki dzięki środowisku, w którym wyrasta, wychowaniu oraz aktywności. Osobowość społeczna jest ściśle związana z tożsamością kulturową, wzajemnie oddziałyując na siebie w sposób konstruktywny.

Elementy socjogenne według socjologów stanowią najważniejszą część osobowości ludzkiej i zalicza się do nich:

- kulturowy ideał osobowości, który to narzuca jednostce poprzez zbiorowość socjalizację, a szczególnie wychowanie
- jaźń subiektywną, która jest wyobrażeniem o sobie
- jaźń odzwierciedloną, która jest wyobrażeniem własnej osoby, którą stworzyły opinie ludzi, z którymi ma się najczęstsza styczność
- role społeczne jakie występują w grupach społecznych, mające za zadanie wykonanie zorganizowanych przez te grupy czynności<sup>2</sup>.

Dla wielu socjologów rola społeczna jest główną składową osobowości społecznej, ze względu na fakt, iż uczestniczymy w życiu społecznym poprzez pryzmat pełnionych ról, a one gwarantują kontrolę społeczną oczekiwań ze strony partnerów interakcji i spełnianie ich na podstawie wzorów zachowań. Jednak jak zauważa A. Giddens przy traktowaniu ról społecznych jako faktów społecznych nie ma miejsca na kreatywność ani na negocjacje. W rzeczywistości w dynamicznie zmieniającym się społeczeństwie jednostki nie czekają biernie, aż ktoś je zaprogramuje, ale pojmują i podejmują role społeczne w trwającym nieprzerwanie procesie interakcji społecznej<sup>3</sup>.

Poza rolami społecznymi ważnym elementem osobowości społecznej jest jaźń odzwierciedlona. Socjologowie za C.H Cooleyem podkreślają istotną rolę tych czynników w kształtowaniu osobowości ale także tożsamości jednostek. Wyobrażenia o tym jak postrzegają i oceniają nas inni ludzie prowadzą do określonych zachowań. Może to być zarówno skłonność do zachowań konformistycznych jak i nonkonformistycznych. Badacze podkreślają, że „Dążenie do integracji jaźni subiektywnej i jaźni odzwierciedlonej może prowadzić z jednej strony do selekcji zakresu interakcji społecznych (...) z drugiej strony do podejmowania działań zmierzających do narzucenia innym takiego obrazu własnej osoby, jaki będzie odpowiadał naszym pragnieniom”<sup>4</sup>.

### Tożsamość indywidualna i społeczna

•Tożsamość jest pojęciem bardzo popularnym, używanym zarówno w dyskursie naukowym, jak i w życiu codziennym. Nie jest ona stałą wewnętrzną strukturą, ale jest fenomenem stale negocjowanym i dynamicznym. Człowiek staje się „kimś innym” w zależności od sytuacji społecznej, w której się znajduje, co związane jest bezpośrednio z odgrywaniem ról społecznych. A. Giddens podkreśla, że ogólnie odnosi się do tego jak ludzie rozumieją siebie i co ma dla nich znaczenie<sup>5</sup>. Z. Bokszański ujmuje tożsamość w dwóch znaczeniach

- Bycie kimś, kto pozostaje tym samym (sameness)
- Bycie kimś, kto jest „odróżnialny w pewien szczególnie sposób (distinctivness)<sup>6</sup>.

W tym rozumieniu tożsamość jednostkowa (osobista) jest naszą odrębnością w stosunku do innych. Jest to mocno związane z procesami samorozwoju, a jednostka osiąga ten stan wyłącznie w kontakcie z innymi. I chociaż stały kontakt ze światem zewnętrznym jest kluczem dla rozwoju tożsamości to jednak istotne znaczenie ma dokonywanie wyborów i jednostkowe działanie. Giddens zaznacza, że o ile dawniej tożsamość społeczna była związana z przynależnością do większej grupy i zamknięta w ramach przynależności klasowej lub narodowej to dzisiaj jest znacznie bardziej wielowymiarowa, a dzisiejszy świat stwarza niespotykany dotąd wachlarz możliwości siebie i budowania własnej tożsamości<sup>7</sup>.

1. E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 15.

2. J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa, 1970, s. 121-138

3. A. Giddens, *Socjologia*, PWN, Warszawa 2004, s. 51

4. A. Jasińska-Kania, „Stereotypowe wyobrażenia Polaków o sobie samych i innych narodach”, [w:] Socjologia ogólna, (red.). Z. Krawczyk, W. Morawski, Warszawa 1996, s. 305

5. A. Giddens dz. cyt. s. 52

6. Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, PWN, Warszawa 2006, s. 37

7. A. Giddens, dz. cyt., s. 52-53



## Okrycia głowy – moda i kultura jako wyznaczniki tożsamości indywidualnej i społecznej.

W kreowaniu tożsamości indywidualnej i społecznej istotną rolę odgrywają artefakty kulturowe. W niniejszym opracowaniu wybrano jeden element – nakrycia głowy, jako czynnik budowania zarówno tożsamości indywidualnej jak i społecznej. Obiektywne ujęcie kładzie nacisk na rolę, pozycję, stosunki społeczne łączące jednostkę z grupami społecznymi.

Tożsamość w ujęciu subiektywnym powiązana jest z poczuciem tożsamości oraz jej samoświadomością, a decydujące są treści wewnętrzne jednostki, takie jak realizacja zadań sobie postawionych. Cechy te są dominujące dla tożsamości osobistej, która ściśle powiązana jest z tożsamością społeczną. Poczucie tożsamości kształtowane jest również przez przestrzeń, w której zachodzi socjalizacja jednostki. Znaczenie miejsca jako przestrzeni interakcji oznacza wspólnotowy wymiar wartości miejsc pamięci poprzez rozumienie ich nierozdzielnie z kulturą danego regionu. Zbiorowe postrzeganie symboli wzmacniające poczucie przynależności regionalnej wynika z powszechnego podzielenia istotności danych elementów przez zbiorowość, która ma na uwadze ich wspólne rozumienie przez użytkowników przestrzeni.

Do analizy wybrano takie zmienne społeczne jak:



- identyfikacja profesjonalna,
- identyfikacja statusowa,
- identyfikacja regionalna,

Chociaż umundurowanie nie jest wyborem jednostek to jednak ściśle jest powiązane z autonomicznym wyborem zawodu, identyfikacją z wartościami zawodowymi czy też dumą z prestiżu danej profesji. Ta identyfikacja wyraża się nie tylko w sytuacjach zawodowych ale i prywatnych. Przejawem takiego zakodowania profesji w tożsamości jednostek i związanych z nią artefaktów takich jak strój widoczne jest np. przy okazji ślubów, w których pan młody występuje w stroju zawodowym.

Bardziej wysublimowaną formą identyfikacji statusowej i związanych z nią artefaktów widoczne jest zarówno w zawodowym dress-codzie jak i staraniach do sprostowania wymogom swojej pozycji społecznej. I chociaż dress cod jest wymogiem narzuconym przez rolę społeczną i oczekiwania otoczenia biznesowego, to w przypadku osób bezpośrednio z nim niezwiązanych (żony osób o wysokim statusie zawodowym i społecznym) jest związane z motywacją do spełniania wygórowanych oczekiwań społecznych.



źródło: <https://www.today.com/slideshow/hats-off-at-royal-ascot-43398114>  
2 ilustracje powyżej i poniżej





Swoistym novum jest renesans zainteresowania strojami regionalnymi, chociaż w skali całego społeczeństwa globalnego jest też mocno zdeterminowany czynnikami religijnymi i silną kontrolą społeczną. Szczególnie dobitnie te dwa czynniki widoczne są w krajach islamskich, gdzie nakrycie głowy kobiet

jest specyficznym wprowadzane bądź egzekwowane w danym porządku prawnym właśnie ze względu na ich religijny (lub religijno-kulturowy) charakter i przekaz. Nakrycia głowy poszczególnych wspólnot religijnych są w europejskim porządku prawnym źródłem napięć i konfliktów<sup>8</sup>.



Należy podkreślić, że nakrycia głowy nie tylko w kontekście religijno-kulturowym mogą stać się źródłem stygmatyzacji społecznej i specyficznego określania tożsamości grupowej jak miało to miejsce w przypadku tzw. „*moherowych beretów*”.



8. I. C. Kamiński –*Islamska chusta i zasłony twarzy u kobiet w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu*, [w:] *Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego*, vol. XI, A.D. MMXIII s. 7-19

### Podsumowanie

We współczesnych społeczeństwach moda i jej artefakty, do których należy zaliczyć nakrycia głów pełni wiele funkcji nie tylko ochronnych, ale także religijnych, statusowych czy kulturowych. Stają się one źródłem identyfikacji społecznych, które oznaczają proces umieszczania i definiowania zarówno siebie, jak i innych w różnych kategoriach społecznych. W zindywidualizowanych społeczeństwach podkreślają tożsamość osobistą (jednostkową) stając się też ciekawym wymiarem ekspresji. I chociaż przemiany klimatyczne i kulturowe oraz moda nie czyni z nakryć głowy znaczącego elementu szeroko rozumianych okryć to nic nie wskazuje na ich zmierzch.

### Bibliografia

- Bokszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, PWN, Warszawa 2006
- Durkheim E., *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990
- Giddens A., *Socjologia*, PWN, Warszawa 2004
- Jasińska- Kania A., *Stereotypowe wyobrażenia Polaków o sobie samych i innych narodach*, [w:] Socjologia ogólna, (red.). Z. Krawczyk, W. Morawski, Warszawa 1996
- Kamiński I.C. *Islamska chusta i zasłony twarzy u kobiet*

w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu, [w:] Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego, vol. XI, A.D. MMXIII

•Szczepeński J, *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa, 1970

### SUMMARY

#### Fashion and identity

The category of identity appears more and more often in sociological reflection in the context of rapid social changes, the growing individualization of individual lives and transformations of societies.

In postmodern society, the identity of the individual takes on a completely different dimension than before. Patterns created by the culture of consumption play an increasingly important role in the process of its formation. It is not given once and for all, but it can be modified, The factors that determine this process are both social roles and the reflected self.

The aim of the study is to show the role of headwear as a factor influencing personal and group identity and the role of fashion in its transformations.



### Nakrycie głowy nowym wymiarem ekspresji



## Oresta Remeszylo-Rybczynska PhD, Assoc.prof.

Instytutu Architektury i Dyżajnu, ICOMOS member

Uniwersytet Narodowy Politechniki Lwowskiej

*Badanie i interpretacja elementów ozdoby ukraińskich mieszkań ludowych i odzieży w celu dekoracji nowoczesnej przestrzeni architektonicznej*



W prezentacji zostały zawarte wyniki badań polegające na odczytaniu i połączeniu znaczeń semantycznych dekoracji ukraińskich elementów mieszkalnych i odzieżowych, w szczególności odświętnych nakryć głowy w zachodnich regionach Ukrainy. Nakrycia te mają pewne wspólne cechy z tradycjami narodów Europy Wschodniej. Zostały wykorzystane w charakterze inspiracji w nowoczesnym projektowaniu akcesoriów mody i przestrzeni architektonicznej.

Kultura i tożsamość narodowa stanowią aktualną problematykę badawczą. Samo pojęcie tożsamości z licznymi przymiotnikami ją dookreślającymi tj.: narodowa, etniczna czy właśnie kulturowa, stanowią przedmiot zainteresowań wielu badaczy i są treścią licznych prac. Według badaczy problem powrotu do tradycyjnej architektury i mieszkalnictwa jest istotny dla znalezienia nowej tożsamości narodowej [1, s.72].

W ostatnich latach możemy znaleźć elementy ukraińskiej kultury i etniczności w dekoracjach nowoczesnych przestrzeni architektonicznych. Ze względu na dzisiejsze trudne wydarzenia, nasi obywatele coraz częściej opowiadają o swoim narodzie i kulturze na całym świecie. Ważne jest, żeby takie procesy odbywały się w oparciu o profesjonalne wykorzystanie różnorodnych metod badawczych oraz interpretacji i stylizacji. W całej historii kultury i jej rozwoju ludzie starali się udekorować przestrzeń swojej egzystencji, aby była elegancka, wyjątkowa i wygodna. Od czasów starożytnych innowacje dotyczyły głównie elementów rozwoju ewolucyjnego, ale najbardziej niezbędne do życia rzeczy różniły się jedynie formami. Jednocześnie zachowano semantykę i symbolikę.

Niniejsze badanie ma na celu próbę odczytania i połączenia znaczeń semantycznych ukraińskich dekoracji mieszkaniowych i odzieży, w szczególności świątecznych nakryć głowy i elementów mieszkalnych w zachodnich regionach Ukrainy, które mają pewne wspólne cechy z tradycjami Europy Wschodniej w celu ich przystosowania i interpretacji do nowoczesnego wnętrza mieszkalnego. Te elementy to funkcja koronowania, która jest charakterystyczna dla nakryć głowy w zestawieniach „kwiat” i „odzież” oraz fakt, że praca jest umieszczana na podłodze domu, a podłoga jest malowana na dachu.

Ponieważ, wspomniany przeze mnie, problem ma bardzo szeroki zakres, w niniejszym artykule chciałabym skupić się tylko na symbolice wieńca. Słownik symboli kulturowych Ukrainy definiuje wieniec jako symbol: chwały, zwycięstwa, świętości, szczęścia, sukcesu, władzy, pokoju, słońca, czystości, młodości” [2, s.42].

My przyjmujemy, że huculskie nakrycia głowy stanowią charakterystyczną osobliwość lokalną. Są historyczno-tradycyjną ozdobą domów z wieloma jej cechami i funkcjami. Dotyczy to szczególnie społeczności wiejskich i pokazuje w jaki sposób kształtują się wzajemne więzi mieszkańców i ich identyfikacja z miejscem zamieszkania. Na podstawie analizy materiału empirycznego wyodrębniłam główne czynniki kształtujące charakterystyczną dla takich typów społeczności lokalnej tożsamość kulturową. Ważne jest również rekonstrukcja zmitologizowanego obrazu badanego materiału i propozycja wykorzystania go projektach nowoczesnych domów przez mieszkańców.

Nakrycia głowy są jednym z najważniejszych asortymentów stroju ludowego. Ujawniają znaczną różnorodność form, które przekładają się na sposoby ich noszenia, łączenia ze sobą i koordynowania z fryzurą. Jako integralna jednostka strukturalna stroju ludowego, nakrycie głowy zależy od czynników społeczno-ekonomicznych, warunków geograficznych i klimatycznych, historycznego rozwoju społeczeństwa, światopoglądu, przekonań religijnych ludzi i innych czynników. Oznacza to, że możemy założyć, że istnieją semantyczne, symboliczne, artystyczne i praktyczne (projekt,

materiał) cechy nakrycia głowy jako części stroju. Rozważymy przede wszystkim semantyczne, symboliczne i kompozycyjne cechy nakrycia głowy i jego wystroju. To właśnie identyfikacja elementów huculskiego nakrycia głowy, bogatych w takie cechy, oraz ich interpretacja pozwolą na wykorzystanie ich w tworzeniu nowoczesnej przestrzeni architektonicznej

Wielu badaczy przetworzyło materiały terenowe zebrane z dokumentów historycznych i materiałów terenowych uzyskanych podczas licznych ekspedycji w XIX-XVII w. Wśród nich najnowsze badania doktor historii sztuki Hałyny Stelmaszczuk, w szczególności w monografii pt. “Tradycyjne nakrycia głowy Ukraińców” opublikowanej w 1993 r. [3]. W monografii zauważono, że funkcja koronowania jest charakterystyczna tylko dla nakryć głowy w świątecznych i ceremonialnych ubiorach. Funkcje praktyczne i ochronne odgrywają wówczas rolę drugoplanową. Istotniejsze znaczenie mają związki ze światem duchowym człowieka, dyktując własne prawa tworzenia nakryć głowy. Funkcja znakowo-symboliczna podporządkowana funkcji koronacyjnej również nie jest jednoznaczna. Posiada wiele historycznych i społecznych znaczeń tj.: status społeczny, oznaka i demonstracja bogactwa.

Funkcja ukoronowania odnosi się do zachowania i ochrony tradycji. Z najdawniejszych wierzeń ludowych pochodzi - amulet w jego różnych przejawach przedmiotowych. Zgodnie tymi pogańskimi wierzeniami ludowymi, najbardziej wrażliwe części człowieka nie są chronione przez ubranie. Są to: dłonie, stopy, szyja, twarz i głowa. W tych właśnie miejscach znajdują się wszystkie zmysły służące poznaniu świata tj. wzrok, smak, węch, słuch, a zatem powinny być chronione w sposób szczególny, żeby przeciwdziałać złym tajemnym siłom przenikającym pod ubranie. Dlatego dół rękawów, kołnier, dół ubrania i rozcięcie na koszuli były pokryte haftowanymi lub tkanymi symbolicznymi znakami, a później ozdobnymi. Haftowane lub tkane ozdoby na końcach płatynowego nakrycia głowy miały chronić głowę i twarz przed wszelkim złem. Znaki amuletu nakładano na spód i brzeg czapki, na krawędziach chusty. Ornament był nakładany dookoła chusty, aby chronić głowę przed wszystkimi stronami świata.

Semantyka znaków zdobiących czapki na terenie całej Ukrainy jest jednoznaczna. Na Bukowinie, Pokuciu i w piwnych regionach zachodniej Polesia rondo męskiego kapelusza było otoczone kilkoma rzędami koralikowych wstążek, a na Huculszczyźnie kolorowymi sznurkami z koralikami. Na pogórzu bojkowskim rondo czarnej czapki chłopięcej było otoczone niebieskimi, czerwonymi i zielonymi wstążkami, a ich końce opuszczano na ramiona. Tradycyjne nakrycia głowy w kompleksie kostiumowym mają szczególnie cel ponieważ pełnią rodzaj strukturalnej funkcji dopełnienia, korony zespołu, co można zauważyć analizując pionową strukturę architektoniczną ubioru: kapelusz – odzież – buty. W ceremonialnym nakryciu głowy funkcja ukoronowania działa jako silny element manisestacji funkcji estetycznej i mentalnej.

Nawet współcześnie wieniec na głowę panny młodej w powiecie werchowyńskim na Huculszczyźnie ma niezwykle złożoną budowę. Ów wianek ślubny zawiera jeden z najważniejszych elementów - metalową opaskę. Na opasce umieszcza się przędzę i ozdabia ją metalowymi płytkami. Z tyłu głowy znajdują się warkocze z czerwonej wełny, również ozdobione metalowymi płytkami i kwiatami, a czerwona plyuzha - jest opuszczana na plecy. Charakterystyczna dla kapeluszy czy wianków ślubnych funkcja łączy się z pojęciami duchowości i wrażliwości, które znalazły swoje materialne ucieleśnienie. Interakcja tego, co materialne i duchowe stanowi siłę witalną, która przejawia się w różnorodności form, w nasyceniu znaków i symboli, w osobliwościach życia codziennego.

Tak więc, nakrycie głowy jest ściśle związane z całym zestawem stroju ludowego. Odnosi się do niego jako część do

całości i w tej relacji ma swoją specyficzną funkcję ukoronowania. Funkcja nakrycia głowy, wraz z formami i metodami jego użycia, stanowią jedną całość, która z czasem skutkuje obiektywnie ukształtowanym, ustalonym, materialnym i duchowym systemem, który nazywamy TRADYCJĄ.

Tradycja w systemie życia społecznego zakłada zarówno kontekst historyczny jak również materialny. Tradycyjna ukraińska chata jest prawdziwą kolebką narodu. Każdy szczegół domu pełnił różnorodne funkcje praktyczne, w tym ochronne. Domowe sprzęty tj.: stół, piec, miska, kołyska, swolok, próg, a nawet ganek – posiadały symboliczne, rytualne znaczenie. Ludzie wierzyli, że jeśli będą przestrzegać starożytnych zwyczajowych praktyk - stale trzymając ręczniki nad oknami i drzwiami, przykrywając stół obrusem, nie kołyszając pustą kołyską lub dekorując pisanek piramidą - wtedy w domu będzie harmonia, bogactwo, a złe siły i duchy będą go unikać. W związku z tym starsi członkowie rodziny uczyli swoje dzieci starannego wypełniania tych i innych zaleceń, które później stały się wewnętrzną potrzebą.

Najstarszym przykładem amuletu jest żeńskie bóstwo, które było szeroko rozpowszechnione wśród prawie wszystkich ludów. Etymologia słowa "amulet" jest również związana z tym bóstwem. Pochodzi ono od słowa "beregynia", które jest odpowiednikiem greckiego "ziemia" (staroruska transkrypcja - "bernia", czyli ziemia, glina), bogini ziemi, jej strażniczki, opiekunki. Berehynia jest matką wszystkich żywych istot, pierwotnym bóstwem-opiekunem człowieka, boginią płodności, natury i dobroci. Z czasem Berehynia stała się strażniczką domu, jej rzeźby przechowywano w domach, a na szyi noszono amulety. Wizerunek Berehynii przetrwał do dziś w hafcie: na ceremonialnych ręcznikach i odzieży damskiej znajduje się stylizowana postać kobieca, najczęściej z uniesionymi ramionami (znak ochrony), czasem z przybohy - końmi po obu stronach. Często Berehynia była zastępowana ideogramem - rombem z haczykami - rolniczym symbolem płodności, magicznym amuletem. Od czasu przyjęcia chrześcijaństwa symboliczne znaczenie Berehynii (Wenus, Rozhanitsa) zostało przetłumaczone na wizerunek Matki Boskiej. Ludzie czcili w nim samą naturę, życie i macierzyństwo. W umysłach ludzi starożytnej Rusi Matka Boża była postrzegana jako wszechmocna orędowniczka ludzkości przed Bogiem. Ikony przedstawiające Matkę Bożą były zabierane ze sobą na kampanię, a wojownicy, którzy szli walczyć na śmierć i życie z najeźdźcami, byli nimi błogosławieni. Takie ikony są często uważane za patronki miast [4].

Ukraińcy, a także inne ludy słowiańskie (przynajmniej wschodniosłowiańskie, zachodniosłowiańskie, a częściowo nawet południowsłowiańskie) tradycyjnie używali drewna jako głównego materiału budowlanego. Stosowano dwie techniki budowy: zrębową i szkieletową. Wybierając materiał budowlany, drewno musiało mieć cechy symboliczne. Huculi twierdzą, że musieli wybrać mądre i czyste drzewo. Były to drzewa, które nie miały naturalnych lub nabytych wad i które mieściły się w klasyfikacji odpowiednich lub nieodpowiednich. Klasyfikatory te były związane z różnymi wierzeniami. Ukraińcy unikali pewnych rodzajów drewna, w szczególności osiki, ponieważ drzewo to było uważane za przeklęte. Wierzenia dotyczące osiki mają charakter chrześcijański.

Z rytuałów związanych z budową jest świętowanie zakończenia budowy. Przykładem może być rytuał z drzewem, w którym obowiązywał zwyczaj "z dziada, pradziada". Istota drzewa konstrukcyjnego była następująca: kiedy krokwie zostały zainstalowane na dachu, a skrzynia została przybita, mistrz zawieszał ceremonialne drzewo z boku słońca. Najczęściej był to wierzchołek sosny lub świerku. Współcześnie mówi się, że jest to "kwiat", oznaczający, że praca jest skończona i rzemieślnicy powinni zasiąść do stołu, bo teraz będzie mohorycz. Do dziś

tradycja ta jest reinterpretowana. Sami rzemieślnicy mówią, że krokwie i skrzynia to połowa domu. Oznacza to, że jest jeszcze bardzo daleko do ukończenia.

To drzewo zostało pierwotnie zainstalowane na początku budowy. Technologia budowy domów uległa zmianie. Na przykład, kiedy budowano dom w zabudowie bliźniaczej, zaczynało się od montażu podbitek. Jest to podstawa, na której opierał się dach. Nawiasem mówiąc, w wielu częściach Ukrainy do niedawna, kiedy zaczynało się budować dom, gdzieś na rogu stawiano choinkę (kilka lat temu moi studenci przywieźli takie zdjęcia z Bojkowszczyzny). Nie wszędzie tak się robi. Czasami może być także krzyż z surowych patyków, owiniętych różnymi miksturami. A potem ten "kwiat" jest powielany, gdy są krokwie. Ten "kwiat" jest sygnałem dla przodków. Bezpośrednio po nim następuje zaproszenie. Kiedy na Huculszczyźnie czy Polesiu kładziono fundamenty, w ziemię wkładano drzewo, na rogu rozkładano ręcznik, kładziono bochenek chleba, czasem zapalano świecę. To nic innego jak zaproszenie do pomocy dziadków, zmarłych krewnych.

Do dziś najświętszą częścią chaty jest piec. W końcu na kutii wieszano ikony, obecnie wieszają też zdjęcia zmarłych krewnych - dziadków. Piec jest ogniskiem domowym, miejscem przodków i kanałem kontaktu z drugim światem.

Na szczególną uwagę zasługuje swolok – bękart. Kłoda musiała być zwrócona do słońca tylko częścią korzeniową. Nazywano to "głową". Kiedy kłoda została umieszczona na domu, nie wolno było jej kandyzować ani rzeźbić. Wszystkie rzeźby, które były na nim wykonane - informacje o tym, kto zbudował ten dom i kiedy - zostały wykonane przed jego montażem. Często dwa końce stosu były ozdobione rzeźbami: ten, który wychodził na podwórko i ten, który znajdował się w magazynie. W Polesiu i Karpatach znaleziono interesującą rzecz: część zwróconą w stronę ulicy miała kształt antropo- lub zoomorficznego stworzenia, czasem z rogami. We wsi Ihnatpillia w środkowej Polesiu został znaleziony interesujący swolok w domu z połowy XIX wieku, który oprócz twarzy z rogami miał również nogi na strychu. Było to straszdyło z rogami i nogami.

Tak więc, symbole i amulety ucieleśniały się w przedmiotach codziennego użytku, były czczone, tworzone o nich legendy. Wieniec, haftowany ręcznik, haftowana koszula, pysanka, lalka, ozdobny dom, kalina, wierzba, bocian - trudno wyobrazić sobie bez nich Ukrainę. Ukraińska chata to przytulny i malowniczy budynek, często bielony wewnątrz i na zewnątrz, najczęściej pod strzechą. Był to nie tylko obiekt architektoniczny, ale także pełnił funkcje estetyczne i symboliczne, ujawniając stopień zamożności i preferencje właściciela.

Badania i interpretacja ukraińskich tradycyjnych motywów znajdują odzwierciedlenie w zachowanych przykładach renesansowego projektu zespołu cerkwi ruskich, unikalnych rozwiązaniach przestrzennych XIX i XX-wiecznych nowoczesnych zabytków zrealizowanych przez talent Iwana Lewińskiego we Lwowie. Opracowaliśmy programy nauczania dla dyscyplin "Architektura i regionalizm" oraz "Tożsamość kulturowa w architekturze i designie", w ramach których młode pokolenie tworzy projekty według własnej wizji dekoracji nowoczesnej przestrzeni architektonicznej.





## Bibliografia

- 1. Czerkes B. *Tradycja i tożsamość w nowej architekturze ukraińskiej* / Bohdan Czerkes // Biuletyn Narodowego Uniwersytetu Politechniki Lwowskiej - Lwów: Lviv Polytechnic National University Press, 2003. - Nr 486: Architektura. Architektura jako odzwierciedlenie ideologii - s. 71-91 (Architektura między demokracją a totalitaryzmem w XX i na początku XXI wieku).
- 2. *Słownik symboli kulturowych Ukrainy* - Kijów, 2002 r. - 260 s.
- 3. Hałyna Stelmaszczuk, *Tradycyjne ukraińskie nakrycia głowy*. - Kijów, Nauk. dumka, 1993. 240 s.
- 4. J. Falkowski *Zachodnie pogranicze Huculszczyzny*; J. Kopernicki *O góralach ruskich w Galicji*; K. Moczyński. *Kultura ludowa Słowian*; J. Gajek; *Zarys etnograficzny zachodniej części Podola*; O. Kulczycka. *Stroje ludowe zachodnich regionów Ukraińskiej SRR*.
- 5. *Kultura i życie ludności Ukrainy*. 2. wydanie, uzupełnione i poprawione - Kijów, Lybid, 1993. 288 s.
- 6. *Etnologia ukraińska: przewodnik do studiowania* / pod redakcją V.K. Borysenko - K.: Lybid, 2007. 400 s.
- 7. *Sztuka dekoracyjna i użytkowa. Słownik*. W dwóch tomach / Zapasko Y.P. (kierownik zespołu autorskiego), Holod I.V., Bilyk V.I., Kravchenko Y.O., Lupiy S.P., Lyubchenko V.F., Melnyk I.A., Charnovskyi O.O., Shmagalo R.T. Lwów, 2000.
- 8. Antonovych E.A., Zakharchuk-Chuhai R.V., Stankevych M.E. *Sztuka dekoracyjna i użytkowa*. Lwów, 1993. 272 c.

- 9. Biletska W. *Ukraińskie koszule, ich rodzaje, ewolucja i ornamentyka* // Materiały do etnologii i antropologii / Komisja Etnograficzna Towarzystwa Naukowego im. Tom XXI-XXII - Część 1. *Zbiór prac poświęconych pamięci W. Hnatiuka*. [Lwów: Drukarnia Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki, 1929.
- 10. Gurgula I.V. *Sztuka ludowa zachodnich regionów Ukrainy*. K., 1966. 11. Mateyko K.I. *Ukraiński strój ludowy* - K.: Nauk. dumka, 1977. 224 s.
- 11. Selivachov M.R. *Leksykon ukraińskiej ornamentyki*. K., 2005
- 12. Tyshchenko O.R. *Historia sztuki dekoracyjnej i użytkowej Ukrainy (XIII - XVIII w.)*. K., 1992.
- 13. Tokarev S.A. *Wczesne formy religii* - Moskwa: Politizdat, 1990. 622 s. 86. *Ukraiński haft: Album / Tekst i opracowanie przez. T. Kara - Vasylyeva, K.*: Mystetstvo, 1993. - 264 s.
- 14. Krylatova O.O. *Wektory rozwoju etnostylu we współczesnym projektowaniu wnętrz publicznych Ukrainy* s. 27 - s. 36
- 15. Danylenko V.Y. *Charków - stolica designu* // *Sztuka ukraińska* - 2004 - nr 3 - s. 4-15.
- 16. Danylenko V.Y. *Wzornictwo na Ukrainie w latach 1920 - 1980 na tle wzornictwa krajów rozwiniętych (aspekty krajowe i międzynarodowe)* // Biuletyn Charkowskiej Państwowej Akademii Wzornictwa i Sztuki: KhSAADI, 2004, nr 6, s. 24-42;

**prof. dr hab. Sławomira Chorążyczewska**  
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu  
Katedra Ubioru, Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii,  
Pracownia Ubioru Unikatowego

*Współczesny substytut dekoru jako paradygmat  
doświadczenia estetycznego.*





*Doświadczenie estetyczne to wszelkie spotkanie z językiem sztuki jest spotkaniem z ciągle nie zamkniętym procesem i samo jest częścią tego procesu. W tej perspektywie nie ma praktycznie żadnej różnicy między doświadczeniem (rozumieniem) dzieła sztuki a doświadczeniem rozumienia w trakcie obcowania z różnego typu tekstami<sup>1</sup>.*

Analityczne badania nad współczesnym Verbum (słowem) interpretują nowy jego odczyt jako swoisty komunikat w sztuce. Reinterpretację dekoru kojarzonego zazwyczaj z pojęciem *art deco* stanowi inspirację do współczesnych odniesień usytuowanych pomiędzy powszechnie uznawaną dekoratywnością a jego współczesnym substytutem wyrażanym

znakiem litery. Typografia jest rodzajem kostiumu, w którym pojawia się tekst. To powód, dla którego - podobnie jak moda - budzi wzmożone zainteresowanie badaczy kultury. Między tymi dyscyplinami można postawić lustro. Dualizm interpretacji dotyczy zmieniającego się stylu, tradycji, historii czy funkcjonalności. Światy liter i mody przenikają się i trudno wyobrazić sobie modę bez tekstu, a typografię wolną od mód. Określana coraz częściej jako *typografia w ruchu* odnosi się do *typosfery* mody, opartej na paradygmatach w naukach społecznych - nie są one tak bezwzględne jak w naukach przyrodniczych, dlatego, że mogą zyskiwać lub tracić popularność, ale nigdy nie zostaną uznane za prawdziwe lub fałszywe.

1. H.G. Gadamer [w:] Paweł Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*.



Z cyklu *Artefakty postawione na głowie*, S. Chorążyczewska

Z cyklu *Artefakty postawione na głowie*, S. Chorążyczewska. Fotografie pochodzą z Archiwum autora.



Wielowarstwowe obrazy i słowa funkcjonujące na styku kultury wizualnej i werbalnej łączy graficznie utrwalony wyraz myśli ludzkiej. Ubiór, sztuka, a szczególnie, książka artystyczna ubrana w miękkie tworzywo - nowych form i znaczeń definiuje takie przedmioty jako obiekty i dzieła plastyczne. Wypełniają one przestrzeń, tworzą metaforyczną kapsułę architektonicznej budowli - miejsca naszego współczesnego bytowania – niejako *Nakrycia nie tylko głowy...* Takie ujęcie wymaga potraktowania *mowy rzeczy* jako integralnej całości. Obecnie litery różnych krojów, zalewają ulice miast, sklepów, czasopisma, programy telewizyjne i strony internetowe poświęcone dekoracjom i modzie, a nawet światowe wybiegi. Styliści wewnątrz polecają eksponowanie napisów lub liter w ramkach, oprawionych jak obrazy czy fotografie. Wszystko to, sumuje obecny wymiar dekoru jako *Verbum*. A nieodłączna potrzeba znakowania ciała już dawno przestała być tylko jego umownym kostiumem, coraz częściej tą rolę przejmuje ubiór jako pole do „nadawania” non stop, czynienia świata – rzeczy i ludzi – mówiącymi nawet wtedy, kiedy milczą, doskonale koresponduje z walką o niebycie nieokreślonym, niewidocznym, pozbawionym cech szczególnych, a więc nie wartościowym, gołym jak koszulka bez napisów.

Temat przedmiotowej debaty pt.: *Nakrycia nie tylko głowy... wokół wnętrza i postaci* otwiera okno na nowe spojrzenie powiązane z badaniami własnymi powiązanymi nie tylko z akcesoriami modowymi, ale zwraca uwagę na kontekst usytuowania nakrycia/artefaktu postawionego na głowie w przestrzeni zastanej, najczęściej nazywaną *pustą*. Tym samym rola znaku buduje nowe relacje pomiędzy słowem a obrazem akcesoriów. Kontekst *mowy rzeczy* jako przedmiot rozważań jest w tym ujęciu, permanentnie skazany na interdyscyplinarność. Stanowi istotne przejście narracyjne z obszaru opisowego i naukowego do pełnienia roli uważnego badacza i obserwatora życia codziennego. Współcześnie, coraz częściej takie cechy określane są przez badaczy kultury – *teatralizacją*. Świadczy o tym, kierowanie uwagi nie tylko na charakter projektu, ale również na sytuacje, w których forma naznaczona grafiką znaku staje się naturalnie ożywiona przez ruch oraz najważniejsze - interakcję odbiorcy. Taką koncepcję można wpisać w tzw. *teatr ulotnych wyobraźni* bowiem cytując E. Goffmana: *każdy człowiek odgrywa swoisty spektakl, jest aktorem na scenie życia, a każdy, kto ogląda jego występ, stanowi publiczność. Każdy*

*zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej świadomie, gra jakąś rolę*<sup>2</sup>. Sugestywna metaforyka teatralna obecna w mowie potocznej i socjologii znajduje tutaj swoje miejsce pozawerbalne w transdyscyplinarności sztuki i designu. Staje się komunikatem, znakiem, kodem w interdyscyplinarnej komunikacji wyrażanej poprzez akcesoria. Tym samym tak szerokie badania, w tym cechy teatralizacji wpisują się w aspekt zabawy bowiem za pomocą tego pojęcia można opisać wszystkie najważniejsze obszary działalności człowieka – *od zabaw dziecięcych, przez wojnę i celebrację religijną, aż po sposób prezentacji dzieła sztuki wraz z jego interpretacją*<sup>3</sup>. Zatem, dominuje mechanizm przekraczania granic wyznaczonych przez kulturowe paradygmaty uznawanych kategorii. Prowokuje pytania. Gdzie kończy się strój a zaczyna rzeźba? Gdzie kończy się to, co dekoratywne, a zaczyna to, co stanowi nośnik komunikatu jako znaku? Gdzie znajduje się granica, jeśli w ogóle istnieje między kategoriami, które pozwalają nam klasyfikować i definiować różne dziedziny twórczości?

## SUMMARY

Analytical research on the contemporary Verbum (word) interprets its new reading as a specific message in art. The reinterpretation of the decor usually associated with the concept of art deco is an inspiration for contemporary references situated between the commonly recognized decorativeness and its modern substitute expressed by the letter sign. Typography is a type of costume in which text appears. In this approach, the context of the speech of things as the subject of consideration is permanently doomed to interdisciplinarity.

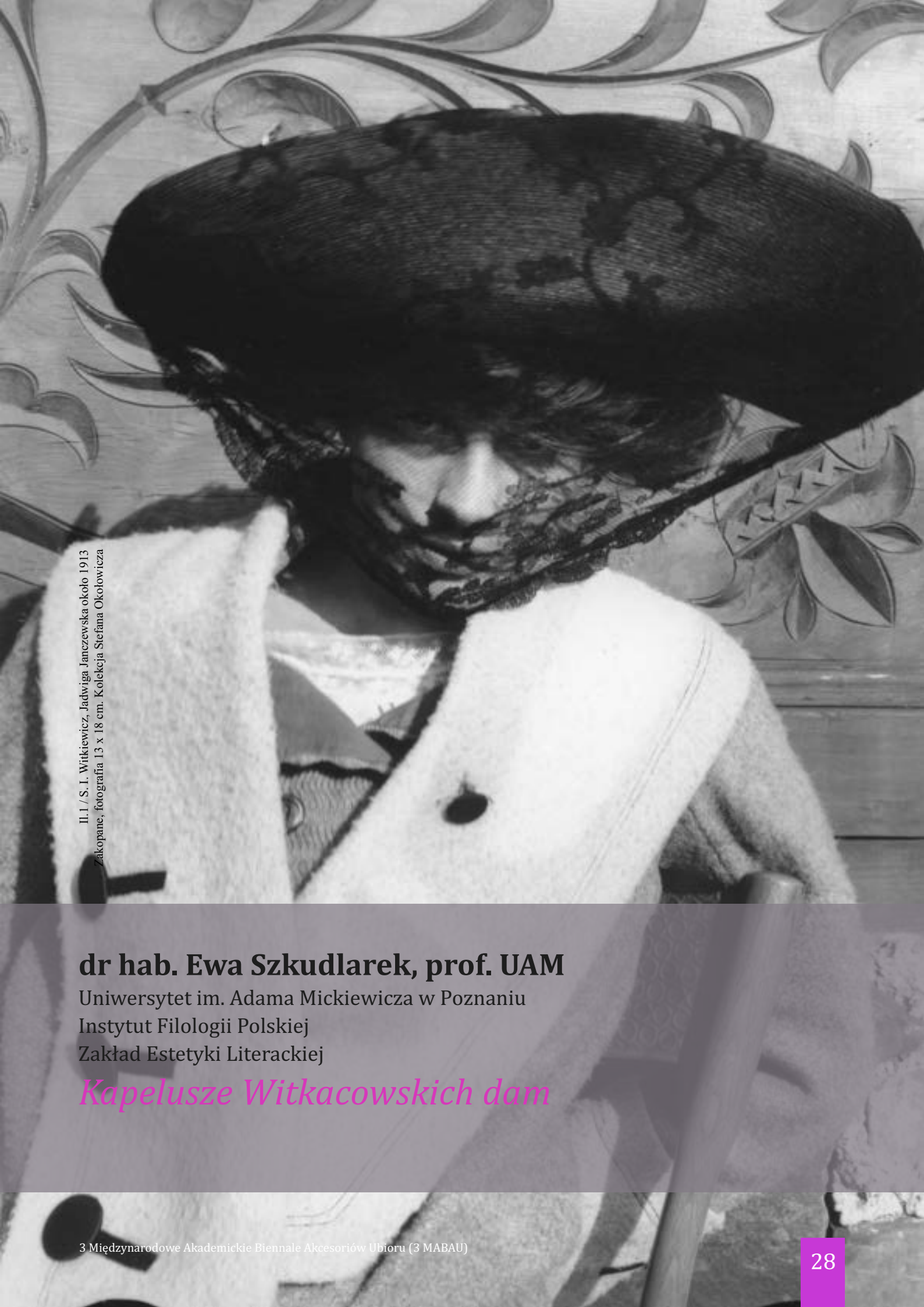
Keywords: decorativeness, sign, headgear, interdisciplinarity

Prof. dr hab. Sławomira Chorążyczewska jest dydaktykiem na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Prowadzi Pracownię Ubioru Unikatuowego w Katedrze Ubioru na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii. Zajmuje się tkaniną, artystyczną, ubiorem oraz badaniami idei unikatów w projektowaniu. Brała udział w wielu wystawach i projektach interdyscyplinarnych. Kuratorka wydarzeń artystycznych. Autorka publikacji wydawniczych m.in. istotnej dla tematu debaty: *Artefakty postawione na głowie*.



2. R.E. Park, *On Social Control and Collective Behavior*, w: Selected Papers, Edited and with an Introduction by Ralph H. Turner, s. XXXIX. [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 7.

3. J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, W-wa: Aletheia, 2007, 15–17.



II.1 / S. I. Witkiewicz, Jadwiga Janczewska około 1913  
Zakopane, fotografia 13 x 18 cm. Kolekcja Stefana Okołowicza

**dr hab. Ewa Szkudlarek, prof. UAM**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Filologii Polskiej

Zakład Estetyki Literackiej

*Kapelusze Witkacowskich dam*

## KAPELUSZE WITKACOWSKICH DAM

Rozważania dotyczące mody w twórczości S. I. Witkiewicza nie pretendują do profesjonalnego zarysu historii mody, prezentacji technik rysowania czy też projektowania ubrań. To raczej próba odczytania i poszukiwania źródeł inspiracji dla *artystycznej mody* widzianej na obrazach malarskich, fotografiach lub rozpoznawalnej w opisach powieści oraz zapisach scen w dramatach. Wyszczególnienie zjawiska mody pozwala odkryć jeszcze jedną z dziedzin w ramach działalności twórczej S. I. Witkiewicza. Należy uzmysłowić wielu odbiorcom jego dzieł, iż twórca teorii Czystej Formy był także ilustratorem (rysunki węgłem, fotografie), projektantem (projekty kostiumów filmowych w powieściach i teatralnych w dramatach) oraz kreatorem mody (kolekcje wyobrażonych sukien na obrazach i biżuterii na portretach). Malarsko-literacki świat Witkacego wypełniają wizerunki kobiet z przełomu XIX i XX, odpowiadające modowym trendom poszczególnych epok: od estetyki secesyjnej aż po kostiumy z szalonych lat dwudziestolecia międzywojennego. W niniejszych rozważaniach podejmuję próbę analizy i interpretacji różnorodnych kapeluszy kobiet Witkacego: Ireny Solskiej i Jadwigi Janczewskiej (il.1).

### Kapelusze Ireny Solskiej

W zależności od indywidualnych upodobań kobiety w dobie secesji nosiły małe, skromne kapelusze lub olbrzymie kreacje zdobione wstążkami, kwiatami i piórami. Kapelusze nakładano na skomplikowane koafiury, uzupełniane często treskami. Charakterystyczne dla początku XX wieku były bogato zdobione nakrycia głowy. Projektowano coraz większe, dlatego do ich dekoracji używano naręczny piór, często całych wypchanych ptaków – co zagrażało wytopieniem pięknie upierzonych gatunków (il.2).



Il.2 / James Johnson, kapelusz, około 1910, repr. za: C. Blackman, 100 lat mody, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2013, s. 35

1. D. Spietelun, *Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty*, Kraków 2013, s. 58

Irena Solska *gwiazda polskiego modernizmu*<sup>1</sup> sama projektowała kostiumy i kapelusze, jej klasyczny, czarny kapelusz z rondem (il.3) jest podobny do projektów zaproponowanych przez początkującą kreatorkę mody Coco Chanel (il.4).



Il.3/ Irena Solska, około 1910 roku, zbiory Anny Sosnowskiej, repr. za: [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) [dostęp 18.09.2023].

Il.4/ Portret Coco Chanel w kapeluszu własnego projektu, 1910 rok, repr. za: J. Picardie, *Coco Chanel. Legenda i życie*, tłum. K. Karłowska, Poznań 2011, s. 70

Aktorka Irena Solska była pierwszą miłością Witkacego, dlatego stała się bohaterką wielu jego obrazów i powieści *622 upadku Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Rysunek węgłem *Pani S. „Dziwaśka” jak mówi Tymbeusz* (il.5), w sposób szczególnie ukazuje jeden z elementów kobiecej garderoby, a mianowicie kapelusz z piórami lub woalką. Kobieta jest rozpoznana tylko przez jeden z akcesoriów damskiej garderoby – kapelusz. Witkacy podkreśla niepowtarzalny styl aktorki, ale ukazuje także, w jaki sposób wylansowany trend w modzie prowadzi do wizualnej deformacji głowy i redukcji twarzy. Rondo kapelusza tworzy czarną aureolę, natomiast rozwiane strusie pióra przypominają ptaka sunącego po tafli jeziora.

Postać Ireny Solskiej została spotęgowana przez cień nakrycia głowy.



Il. 5/ S. I. Witkiewicz, Pani S. „Dziwaśka” jak mówi Tymbeusz, około 1909 węgiel, zaginiony. Na podstawie fotografii autorskiej z Kolekcji Stefana Okołowicza

Kobieta nie jest zwyczajnym ptakiem, uległą *kurą domową* lecz drapieżnym sępem z zaciśniętymi ustami i wydatnym nosem szukającym w locie nowej ofiary. Kapelusz z piórami to najbardziej charakterystyczny atrybut Ireny Solskiej<sup>2</sup>. Motyw różnorodnych kapeluszy inspirowany z pewnością stylem aktorki powraca w wielu scenach powieści *622 upadki Bunga*. Bohaterka tego utworu to śpiewaczka operowa Akne Montecalfi, typ modernistycznej *femme fatale*, która podobnie jak aktorka Irena Solska przyciąga i zwraca uwagę mężczyzn za pomocą kapeluszy. *W tej chwili Bunga stracił przytomność, ale na krótko. Dopiero teraz zauważył, że Akne jest w kapeluszu i że pióra mogą się polamać*<sup>3</sup>. S. I. Witkiewicz dzięki rysunkom i obrazom w powieści poprowadził specyficzną grę między modą teatralną, wieczorową i codzienną. Te trzy tendencje ukazały kobietę w kapeluszu jako aktorkę, damę na spacerze i panią domu. Każda zmiana roli teatralnej lub życiowej stała się możliwa dzięki sztafażom mody.

## Kapelusze Jadwigi Janczewskiej

Pierwszą narzeczoną w prywatnym życiu Witkacego stała się Jadwiga Janczewska. Artysta chętnie malował lub fotografował młodą dziewczynę. W roku 1913 w Zakopanem Witkacy stworzył intrygujące portrety młodej dziewczyny (il.6).



Il. 6/ S. I. Witkiewicz, Jadwiga Janczewska około 1913 Zakopane, fotografia 13 x 18 cm. Kolekcja Stefana Okołowicza

Portretowana Jadwiga jak informuje adnotacja pozowała artyście w kapeluszu z woalką. Na tle finyzynie zdobionym roślinnymi motywami, co zresztą stanowi nawiązanie do estetyki secesyjnego obrazowania, widnieje postać dziewczyny przysłonięta rozłożystym kapeluszem z koronkową woalką. Czarne, haftowane kwiaty splatają się z układem włosów i sprawiają wrażenie ich wydłużenia. A zatem rzęsy dziewczyny i koronkowy haft tworzą układ wijących się nici – być może wysnuwa się nić Ariadny. Jednak nie jest to nić jak w antycznym micie pozwalająca wyjść z labiryntu. Witkacy będzie błądzić, popadać w stany depresyjne, odczuwać lęki, cierpieć na brak sensu istnienia i poczucie winy. A w stanie rozpacz po śmierci ukochanej w liście do przyjaciela Bronisława Malinowskiego pisał:

*Spotkało mnie najstraszniejsze nieszczęście, jakie być może. Nieszczęsna panna Jadwiga popelniła samobójstwo. Wiele było w tym, co zaszło od początku tego roku mojej winy. (...) Mogłem Ją zatrzymać nad brzegiem przepaści i nie zrobiłem tego. Ten wyrzut mnie zabija, a oprócz tego jestem sam i czuję się opuszczony przez wszystko*<sup>4</sup>. Fotografia z secesyjną roślinnością, wypełniająca tło portretu staje się pewnego rodzaju ikoną *vanitas* - przypomina o kruchości ludzkiego istnienia, Wszystko, co żyje, żyje w cieniu śmierci, każda ludzka istota oraz wijący się liść i płatki kielicha kwiatu. Obraz utrzymany w tonacji czarno-białej wzmacnia opozycje życia (jasność twarzy, bieli kołnierza palta - istnienie) i śmierci (czerni kapelusza, woalki - rozpad istnienia). Dominującym motywem są delikatne cienie rzucane na twarz dziewczyny dzięki odbiciu światła, które prześlizguje się między wzorami półprzezroczystej tkaniny. Koronka tak często wykorzystywana jako ozdobny element kobiecej garderoby sprzyja pobudzeniu całej sfery zmysłów. Postać Jadwigi owianej zmysłowym szalem, czyni z niej kobietę tajemniczą, fascynującą i budzącą pożądanie fotografa - Witkacego. Faktura koronki (miękkłość, okrągłość) i kolor (tonacje czerni) przywołują

2. Witkacy utrwał na fotografiach ekstrawagancki styl mody charakterystyczny w latach 20. XX wieku. Na zdjęciach przedstawiających żonę Jadwigę Witkiewiczową czy Nenę Stachurską rozpoznajemy cechy tego stylu: krótka fryzura i kapelusz w formie kasku lub hełmu (*cloche*). W międzywojennym okresie kobieta bez kapelusza uchodziła za niekompletnie ubraną. W społecznym przekonaniu kapelusz nadal dodawał kobiecie wdzięku i podkreślał jej elegancję.

3. S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, Warszawa 1974, s. 243.

4. S. I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981, s. 52

psychologiczną koncepcję odwiecznej walki boga miłości z bogiem śmierci. Portret fotograficzny ukazuje zatem bliskość Erosa i Tanatosa oraz gwałtowną namiętność, która jest erupcją witalności i śmiertelnego zagrożenia. Eros niczym cień podąża za bezwzględny Tanatosem, a nierozzerwalności ich związku nieustannie raz odsuwa a innym razem przybliża myśl o śmierci. Późniejszy, znany z biografii akt samobójstwa Jadwigi Janczewskiej sprawił, że nigdy nie włożyła białego welonu panny młodej – pozostała jak na fotografii - wieczną narzeczoną pokutującą w krainie cieni. Być może czarna woalka stała się zapowiedzią przyszłej żałoby samego inscenizatora sceny i fotografa – Witkacego.

Kapusze Witkacowskich dam Ireny Solskiej i Jadwigi Janczewskiej uświadamiają odbiorcy, iż każdy kapelusz to nie tylko element garderoby podkreślający przemiany historyczne i społeczne, ale przede wszystkim podstawowy atrybut kobiecości niezależnie od wieku modelki czy też zmiennych stylów epok (il.7).

## SUMMARY

The hats of Witkacy's ladies

The drawings of Irena Solska and photographs of Jadwiga

Janczewska, taken by S. I. Witkiewicz reveal different meanings of the hat, a very important fashion accessory from the turn of the 19th and 20th centuries. The hats worn by Irena Solska have become an expression of actor's elegance, while the hat with a veil of Jadwiga Janczewska have become a symbol of separation and mourning. The hat is much more than just an accessory, it is one of best recognized attributes of femininity, known from hundreds of years ago till present.

Keywords: hat, veil, secession, modernism, esthetics of black and white

Ewa Szkudlarek, dr hab. prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracownik w Zakładzie Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej. Autorka książek *Lęk w dramacie. Osiem esejów* (2011), *Portrety cieni Witkacego* (2018), współautorka monografii *Estetyka. Między działaniem i emocją* (2016), *Estetyczne impresje. Powtórzenia-powroty-perspektywy* (2022). Refleksje o teatrze publikuje na łamach miesięcznika „Teatr” i internetowego dwutygodnika „artPAPIER”. Stypendystka MKiDzN (2014), przebywała także na stażu w Rosji (2015). Współkurator wystawy mody *Czy można ubrać metaforę?* (2022).



Il. 7 / Reklama Max Mara, repr. za: „Zwierzciadlo” 2023, nr 4, s. 3



## **lic. Agata Bandera-Gryz**

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru

*„W klimacie Kurpiowszczyzny”  
- projekt autorskiej kolekcji ubioru damskiego*





## Opis kolekcji

Kolekcja „*W klimacie Kurpiowszczyzny*” składa się z 6 sylwetek ubiorów damskich, uzupełnionych o akcesoria oraz obuwie. Inspiracją do stworzenia kolekcji były własne wspomnienia, przeżycia oraz obrazy zgromadzone podczas corocznych odwiedzin mojej babci w jej rodzimym Wiartlu oraz okolicy. Powstała kolekcja utrzymana jest w stylistyce athleisure z elementami romantycznymi, charakterystycznymi dla odzieży w stylu resort – czyli dedykowanymi podczas wypoczynku i urlopu, np. na Mazurach. Materiały użyte w kolekcji to niechciane resztki kupowane w deadstockach i outletach, zestawione z tkaninami naturalnymi oraz innowacyjnym Tyvekiem. Oprócz fabrycznych deseni, tkaniny zadrukowane zostały moimi autorskimi wzorami, metodą druku wypukłego, w pracowni grafiki warsztatowej. Kolekcja łączy w sobie użytkowość z cechami unikatowymi. Poszczególne asortymenty mają: sznurki, troczki, metalowe kółka, które służą nie tylko jako elementy dekoracyjne - biżuteryjne, ale również mają za zadanie modelowanie form odzieży, czyli zmianę długości czy objętości, odcięcie dołu, możliwość połączenia w innym zestawie.

### „...Wokół wnętrza i postaci.”

Początek każdej drogi projektowej zaczyna się od inspiracji. W przypadku mojej kolekcji dyplomowej inspiracja dojrzywała we mnie długi czas a myśli skupiały się głównie wokół tego co jest najbliższe mojemu sercu. Mazury. Inspirująca postać, od której wszystko się zaczęło, wnętrza – to co zachwycało mnie podczas licznych podróży do Wiartla i okolic a także zewnątrz – czyli wygląd mazurskich oraz kurpiowskich domów.

„*Kurpianka z Mazur; Mazurka z Kurpi*” tak mówi o sobie moja babcia – Krystyna Bandera, z domu Kuliś. Urodziła się w Wiartlu. To wieś sołecka w województwie warmińsko-mazurskim w powiecie piskim w gminie Pisz, czyli w samym sercu Puszczy Piskiej. Jej rodzice byli Kurpiami. To dzięki babci zainteresowałam się historią mojej rodziny i jej pochodzeniem. Znaczący wpływ na moje postrzeganie, odczuwanie i twórczość ma także poezja mojej babci. Wszystko to oraz wspomnienia dzieciństwa spędzanego na Mazurach miało duże znaczenie przy pracy nad kolekcją.

Zwiedzając bliższą i dalszą okolicę domu rodzinnego mojej babci wielokrotnie zachwycałam się budownictwem, kunsztem ciesielskim i proporcjami architektonicznego stylu mazurskiego, jednocześnie dostrzegając estetykę wykończenia, zdobienia i dbałość o szczegóły w stylu kurpiowskim. Obserwacja ta sprawiła, że postanowiłam w podobny sposób zbudować moją kolekcję. Sprawić, by formy proste i prostopadłe ciecica zestawione zostały z miękkością, romantycznością i dopracowanym detałem.

Podążając śladami kultury kurpiowskiej zwiedziłam z babcią Muzeum Kurpiowskie w Wachu. Folklor stał się obiektem moich zainteresowań, wraz z rozszerzającą się możliwością zastosowania go jako inspiracji w projektowanej kolekcji ubioru damskiego. Ogólne wrażenie estetyczne zaprezentowanej tam wystawy przynosi na myśl widok kiermaszu czy targu staroci w wersji folkowej. Pomieszczenie przepełnia feeria barw bijąca od licznych elementów rękodzielniczych: wycinanek, koronek, haftowanych, zdobionych tkanin czy popularnych w tym regionie kilkumetrowych Palm Wielkanocnych. Innym wartym uwagi miejscem na mapie Mazur jest kościół parafialny w Okartowie. Ściany i sklepienia pokryte są polichromią o motywach roślinnych, organicznych i symbolicznych. Mają one wyjątkową wartość artystyczną, prawdopodobnie niespotykaną w innych świątyniach na Mazurach. Jako miłośniczka wzorów i deseni uznałam to jako dobrą bazę do stworzenia autorskich nadruków na elementach kolekcji, aby

nadać im unikatowy charakter.

Budownictwo to kolejny punkt na mojej liście inspiracji. Zarówno domy kurpiowskie jak i mazurskie zachwycają mnie swoją urodą. Mimo różnic mają też kilka cech wspólnych co wpływa na harmonijny obraz wsi, w których tradycyjna architektura zachowała się do dzisiaj. Wiodącym elementem odróżniającym domostwa mazurskie od kurpiowskich są ozdoby zwieńczające dachy. Na Kurpiach popularne były tzw. śparogi (szparogi, szczytówki), dwie deski równoległe do krokwi, leżące na brzegu dachu i zabezpieczające jego poszycie. Przyjmowały kształt głów zwierzęcych, baranich rogów, toporków. Dachy mazurskie wykończone są pazdurem, czyli pionową drewnianą ozdobą umieszczaną na skrajnych krokwiach. Inne ciekawe elementy budownictwa w stylach mazurskim i kurpiowskim to m.in. ściany budowane na zrąb, okucia / ćwiekiowane drzwi, kolorowe drewniane okiennice – w przewadze odcieni zieleni i bieli, wzory w organiczne i roślinne motywy malowane na zewnątrz i wewnątrz domów.

### Najważniejsza postać dla projektanta ubioru i akcesoriów – użytkownik

Jako projektantka zawsze myślę o użytkowniku. W przypadku tej kolekcji bardziej niż dotychczas utożsamiam się z użytkowniczką, dla której dedykowane są asortymenty. Kolekcja stworzona została w stylu athleisure – czyli casualowym z elementami sportowego, który idealnie sprawdza się np. w czasie letniego urlopu. Proponowane sylwetki zawierają elementy bazujące na strojach ludowych, inspirowanych folklorem, a jednocześnie przełamane są asortymentami sportowymi, współczesnymi, wykonanymi z innowacyjnych materiałów. W ten sposób chciałam połączyć przeszłość z teraźniejszością - ubiory tradycyjne z tymi, które obecnie noszę podczas wypoczynku na Mazurach.

### Zamysł i cel kolekcji

Zainspirowana mazurskim i kurpiowskim folklorem oraz poczuciem konieczności dbania o środowisko, w projektach wykorzystywałam materiały i akcesoria kaletnicze z drugiego obiegu. Twórczy recykling znany jako upcycling to szeroko pojęte nadanie większej wartości niechcianym, używanym przedmiotom. Na wsiach znany i uprawiany przez dekady. Jego żywe przykłady widziałam zwiedzając muzea i stare nawet stuletnie chaty mazurskie. Były to głównie kolorowe gobeliny, tzw. gałganiarze, czyli dywaniki i derki tkane na krośnie nicielnicowym z resztek tkanin. Poza materiałami pozyskanymi ze starych ubrań, przy pracy nad kolekcją wykorzystałam tkaniny z deadstocków, czyli outletów tkanin. Resztki, końcówki belek, niewykorzystane ścinki skór, ograniczone ilości zasobów determinują kreatywne myślenie. Dodając do kolekcji asortymenty wykonane z nowoczesnych, innowacyjnych materiałów (np. Tyvek – wodoodporna membrana) oraz tych zadrukowanych moimi autorskimi wzorami spełniłam kolejne założenia projektowe: połączenie przeszłości z teraźniejszością oraz nadanie unikatowego charakteru kolekcji. Czerpiąc z kultury kurpiowskiej analizowałam stroje ludowe terenów Puszczy Zielonej i Piskiej. W kolekcji znalazły się elementy bezpośrednio zaczerpnięte z tradycji przeniesione na współczesność, np. – kolorowe pasiaki w formie spodni oraz sznurowany pudełkowy gorset inspirowany tzw. „*wystkiem*”. Moim celem było nadanie funkcji użytkowych zaczerpniętym asortymentom archaicznym, aby sprawdzały się podczas wypoczynku na Mazurach oraz w atmosferze miasta. Rozwijając dalej tę myśl, niektóre elementy kolekcji zyskały możliwość zmiany charakteru za pomocą suwaków i sznurowań.





### Podsumowanie

Tytuł tegorocznego 3 Międzynarodowego Akademickiego Biennale Akcesoriów Ubioru „*Nakrycia nie tylko głowy... wokół wnętrza i postaci*” skłonił mnie do przemyśleń na temat pracy nad moją kolekcją „*W klimacie Kurpiowszczyzny*”. Przedstawione przeze mnie kroki: znalezienie inspiracji, zgłębianie jej, podróże, analiza elementów składających się na szeroko pojęty folklor mazursko-kurpiowski oraz filtrowanie, porządkowanie znalezionych materiałów przez własną wrażliwość doprowadziły mnie do kilku spostrzeżeń. Wzornictwo ubioru i wzornictwo użytkowe bez wątpienia istnieją we wzajemnej korelacji. Otoczenie człowieka wpływa na jego ubiór a niejednokrotnie determinuje go. Obie te dziedziny wymagają od projektanta kreatywności, umiejętności technicznych i rozumienia potrzeb użytkowników. Moda i design funkcjonują razem, mogą być inspirujące dla siebie i innych dziedzin kultury, sztuki czy przemysłu. Taka jest też moja kolekcja. Z pogranicza sztuki i użyteczności, inspirowana pograniczem Mazur i Kurpi.

### Bibliografia

- Chętnik A., *Atlas polskich strojów ludowych, część IV Mazowsze, zeszyt 7, Strój Kurpiowski Puszczy Zielonej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław, 1961
- *Katalog twórczości i rzemiosła Kurpiowski Park Kulturowy*, Stowarzyszenie Rozwoju Turystyki i Rekreacji, Ostrołęka, 2013
- <https://www.it.mragowo.pl/szlak-architektury-drewnianej-na-warmii-i-mazurach,8,1919.pl.html>

### SUMMARY



The "*The climate of the Kurpie region*" collection consists of 6 complete sets of women's clothing, supplemented with accessories and shoes. The inspiration to create the collection came from my own memories, experiences and images collected during my visits to Wiartel (my grandmother's native area). The created collection is in the athleisure style with romantic elements, dedicated to holidays, e.g., in Masuria. The materials used in the collection are unwanted leftover from outlet stores, combined with natural fabrics and innovative Tyvek. In addition to factory patterns, the fabrics were printed with my own patterns, using the relief printing method, in the workshop graphics studio. The collection combines utility with unique features. Individual assortments have: strings, drawstrings, metal rings, which serve not only as decorative - jewelry elements, but also have the task of modeling the forms of clothing, i.e., changing the length or volume, unfastening the bottom, and the possibility of combining them in another set.

My inspiration was influenced by my grandmother's origins, Masurian and Kurpie architecture, interior design and fascination with folklore in general. "...Around the interior and the figure" perfectly reflects my path of my design thinking process. With attentiveness to the user and his surroundings.

**dr Elżbieta Cios-Jonas ad.**

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu  
Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii,  
Katedra Ubioru, Pracownia Ubioru Unikatowego

## *Od stóp po czubek głowy i jeszcze dalej. Kamuflaż i jego paradoks w projektowaniu totalnym.*



Psychodeliczny świat motywów graficznych czy zrównoważony balans kolorów? Jak wygląda współczesny kamuflaż w kontekście ciągle zmieniającej się mody? Emergentne sposoby projektowania ubioru wykraczają poza określone ramy kategoryzacji. Dziedziny sztuk projektowych przenikają się i tworzą totalne koncepcje oparte na eksploracji oryginalnych wzorów graficznych w formie płaskiej, przestrzennej oraz wirtualnej. Pojęcie kamuflażu przede wszystkim dotyczy umiejętności wtapienia się w otoczenie. Natura bezwzględnie sytuuje się na najwyższym poziomie techniki maskowania. Niektóre gatunki zwierząt do perfekcji opanowały sztukę upodabniania się do środowiska, w którym żyją. Zewnętrzność przywdzianej powłoki niczym parawan daje tajemnicze schronienie. Przybrana poza nie tylko chroni, jest także wykorzystywana do działań ofensywnych. Ten aspekt rozszerza pojęcie kamuflażu w kontekście celowego kształtowania wzorów. Jak pisze Deborah Levy: „Człowiek nie

rodzi się kameleonem, tylko się nim staje”<sup>1</sup>. Transformacja mundurów wojskowych na przestrzeni stuleci dotyczyła porzucenia funkcji reprezentatywnej na rzecz funkcji ochronno-obronnej. Kolorowe, dostojne uniformy zamieniono na praktyczne zestawy moro (z gr. mauros - czarny, bardzo ciemny). Dobry kamuflaż powinien nie tylko wtapiać w otoczenie, ale i oszukiwać zmysły. Poszukując sposobów rozbicia linii sylwetki, naukowcy i projektanci wpadli na pomysł zastąpienia jednolitej barwy wzorem. Powstały pewne standardowe rozwiązania łączenia mikro i makro deseni w tzw. szum kolorystyczny, który w zależności od potrzeb spełnia oczekiwane funkcje maskujące. Kamuflaż ewoluował i na stałe wpisał się w nurt projektowania graficznego połączonego z szeroko rozumianym wzornictwem. Charakterystyczne desenie często odgrywają kluczową rolę w kreowaniu jakości oraz wpływają na popularność produktu i doboru akcesorium. Współczesna technologia jest nieograniczona, a innowacyjne techniki

1. D. Levy, *Gorące mleko*, 2017, s.167

drukarskie umożliwiają aplikację motywów na dowolnych materiałach: miękkich, twardych i 3D. Projektowanie graficzne rozszerza zatem swoje pojęcie i wkracza w wymiar przestrzenny: ubiór, wnętrzarstwo, instalacja, architektura, performance, fotografia, teatr, film i jeszcze dalej. Współczesny kamuflaż służy niejako ekspozycji deseni i ich nieograniczonej multiplikacji. Rozważając temat wzorów - zużytych, ale ciągle powracających, powstaje dychotomia - forma kontra treść. Klasyczna funkcja maskowania wpleciona we współczesne trendy generuje swoisty paradoks (gr. *parádoxos* – nieoczekiwany, nieprawdopodobny, zadziwiający) prezentacji wizji artystycznych opartych na manifeście lub komunikacie. I tak od stóp po czubek głowy i jeszcze dalej artyści interpretują możliwości graficzne i kontekstowe wchodząc w zakres projektowania totalnego. Dotyczy to twórców podejmujących się rozmaitych zadań, łączących różne dziedziny sztuk, realizujących rozbudowane, kompletne koncepcje zawierające kontekst człowieka i przestrzeni. Wybrane przykłady twórczych działań na nowo definiują kamuflaż i rozszerzają zakres możliwych interpretacji.



Il. 1/ Guda Koster, *Bits and peaces*, 2022, [ilustracja] źródło: <https://gudakoster.nl/portfolio/bits-and-peaces-2022/> [dostęp 30.10.2023]

Il. 2/ Guda Koster, *Incognito*, 2022, [ilustracja] źródło: <https://gudakoster.nl/portfolio/incognito-2022/> [dostęp 30.10.2023]

Guda Koster specjalizuje się w tworzeniu fotografii inscenizowanej. Jej graficzne abstrakcje służą do wyrażania głębszych treści równocześnie zachowując charakterystyczną syntezę wzorów. Atrakcyjne, fotograficzne kolaże w formie plakatów ozdabiają reprezentatywne wnętrza przestrzeni publicznych tj. hotelowe lobby czy instytucje kulturalne. Zestawienie kontrastowych barw i nieregularnych kształtów optycznie deformuje zarys ludzkiej postaci, ułatwiając jej lepsze wtopienie się w tło. Innym przykładem jest twórczość aktywistki Yayoi Kusama, która wykorzystuje sztukę malarstwa, instalacji i happeningu. Osobiście uczestniczy w kreacji stając się integralną częścią autorskiej wizji. Słynne *infinity rooms* - nieskończone pokoje to lustrzane multiplikacje wzorów *polka dots*, charakterystyczne dla artystki od wczesnych lat 60-tych. Obsesja kropek inscenizuje psychodeliczne narracje wielkoformatowych przestrzeni dając uczucie całkowitego zanurzenia się w dziele sztuki. Totalne wizje stały się kultowym motywem paryskiego domu mody Louis Vuitton, który współpracuje z Kusama i wprowadza słynne paternity nie tylko do kolekcji ubiorów i akcesoriów, ale także do merchandisingu luksusowych butików, a nawet przestrzeni miejskiej. Zabawa wzorem oraz umiejętne balansowanie na wielu płaszczyznach artystycznych podkreśla styl i jakość modowego dyktatu.



Il. 3/ Yayoi Kusama, *Infinity room*, *Retrospective at Gropius Bau*, Berlin, 2021, [ilustracja] źródło: <https://contemporarylynx.co.uk/yayoi-kusama-in-berlins-gropius-bau> [dostęp 30.10.2023]

Nowy kamuflaż jest kontrowersyjny, buduje iluzje w teatrze życia codziennego. Uprzedmiotowienie ludzi czy uczłowieczenie przedmiotów? Teatralne pokazy mody kreowane przez duet Viktor and Rolf to wyrafinowana propozycja sprzedaży kolekcji ubiorów ready to wear. Paradoksalne wykorzystanie przerysowanej lalki ukazuje kontekst kobiety ubranej, a może przebranej? Właściwa interpretacja pozostaje kwestią indywidualną.



Il. 4/ Yayoi Kusama, *Retrospective Spreads polka dots at Gropius Bau*, Berlin, 2021, [ilustracja] źródło:

<https://www.designboom.com/art/yayoi-kusama-retrospective-polka-dots-gropius-bau-berlin-08-04-2021/> [dostęp 30.10.2023]

Kamuflaż niczym zwierciadło powierzchnie wchłania wszystko co nas otacza. Treści przenoszone na połyskujących powierzchniach i lustrzanych wnętrzach multiplikują się, przenikają i piętrzą abstrakcyjny przekaz. Maison Margiela w ekstrawaganckiej kolekcji MM6 zastosował różnorodność futurystycznych tkanin w kontekście ludzkiej sylwetki, a także wnętrza. Studio ORTA to duet artystyczny wykorzystujący szerokie spektrum sztuk wizualnych. Od lat 90-tych realizują instalacje z cyklu Shelter - Schronienie. Poruszają temat architektury modularnej w oparciu o emergentne rozwiązania projektowe. Alternatywne ubrania dla uchodźców tworzą obiekty na pograniczu architektury ciała. Otwarty manifest dotyczy procedury definiowania przestrzeni przez człowieka, kontekstu społecznego i politycznego. W poszukiwaniach artystycznych jest jeszcze miejsce na eksperyment. Tak powstały płaszczyzny tajemniczej materii pt. „*Koincydencje*” autorstwa Elżbiety Cios-Jonas, których właściwości można odczytywać na poziomie wielu zmysłów. Naturalny lateks w połączeniu z preparowanym papierem tworzy nieregularny wzór. Właściwości utleniania się substancji powodują stopniowe zmiany w procesie projektowym i powstawanie jakościowo nowej materii, alternatywnej drugiej skóry.



Il. 5/ Viktor&Rolf, *Haute Couture Autumn/Winter 2017*, Action Dolls, [ilustracja] źródło: <https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-action-dolls-autumn-winter-2017>, [dostęp 30.10.2023]

Il. 6/ Guda Koster, *Fear of grey mice*, 2013, [ilustracja] źródło: <https://gudakoster.nl/portfolio/fear-of-grey-mice/>, [dostęp 30.10.2023]

Il. 8/ Studio ORTA, *REFUGE WEAR - HABITENT*, 1992-1993, [ilustracja] źródło: <https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/refuge-wear-habitent>, [dostęp 30.10.2023]



Il. 9/ Elżbieta Cios-Jonas, fragment pracy z cyklu *Koincydencje*, lateks naturalny i papier, 2022, [ilustracja] źródło: archiwum własne.



Podsumowując, obserwacja realizacji działań artystycznych i projektowych w nowoczesnym i kompleksowym duchu wskazuje różnorodne warianty de-konstrukcji komunikatu wizualnego, współczesnego „maskowania” rzeczywistości. Kamuflaż jako odkrycie nowego definiowania jest wszechobecny.

### **Bibliografia**

D. Levy, *Gorące mleko*, 2017, s.167

### **SUMMARY**

From the feet to the top of the head and beyond. Camouflage and its paradox in total design.

A psychedelic world of graphic motifs or a sophisticated color balance? What does contemporary camouflage look like in the context of constantly changing fashion? Emergent ways of art go beyond specific categorization frameworks. Fields of design interpenetrate and create total concepts based on exploration of

original, visual graphic in 2D and 3D form. Distinctive patterns often play a key role in creating "quality" and influence the popularity of the product. The technology is unlimited, innovative printing techniques enable the application of motifs on any materials: soft, hard and spatial. Graphic design therefore expands its concept and enters into: clothing, interior design, installation, architecture, performance, photography, theater, film and beyond. Modern camouflage serves, as it were, for exposure patterns and their unlimited multiplication. Paradoxical use of diverse, beautiful motifs shows innovative and even witty realizations. When considering the topic of patterns, worn out but constantly returning, a dichotomy of "form versus content" in total design. Presentation of selected artists and own design proposals introduce the concept of new camouflage. Artists undertaking various tasks and implementations in a modern and comprehensive spirit, indicate various variants of de-construction of the visual message. Dot pattern obsession in the creation of Yayoi Kusama, theatrical fashion shows by Viktor and Rolf, exclusive collections of Maison Margiela are just a small accent of what designers-artists are currently doing to "mask" the reality.



II. 7 / MM6, Maison Margiela, Fall 2018 Ready-to-Wear, [ilustracja] źródło: <https://www.pinterest.de/pin/366339750933164367/>, [dostęp 30.10.2023]

# dr hab. Monika Kostrzewa, prof. UAM,

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydział Pedagogiczno - Artystyczny, Zakład Edukacji Plastycznej,  
Pracownia Sztuk Projektowych

## *Wokół wnętrza i postaci, formy nakrycia, przykrycia i okrycia sylwetki w kontekście wpływów kulturowych i indywidualnych poszukiwań twórczych*

Zagadnienia, które podejmuję w niniejszym artykule, wynikają z osobistych dociekań artystycznych i naukowych oraz z doświadczeń wynikających z projektowania tkaniny i ubioru, nabytych podczas realizacji autorskich kolekcji. Prowadzony dyskurs w tym obszarze i praktyka twórcza pozwalają na wzbogacanie o nowe możliwości i wartości poznawcze własnych kompetencji, ale także prowadzonego przeze mnie procesu kształcenia artystycznego na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Kaliszu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Wybrane spektrum zagadnień związanych z tkaniną i różnego typu obiektami pełniącymi rolę ubiorów w procesie okrywania, przykrywania i osłaniania ludzkiej sylwetki jest ciekawą przestrzenią teoretycznych i praktycznych rozważań. Moje rozważania dotyczyć będą również znaczenia ubioru jako instrumentu wykorzystywanego w międzyludzkiej komunikacji artefakcyjnej oraz roli sztuki i mody, które silnie wpływają na kreowanie zmian w strukturze i formie ubiorów. Na szerokie spektrum możliwości wizualnego oddziaływania formy nakrycia, przykrycia i okrycia sylwetki istotny wpływ mają ich konteksty i przeznaczenia uzależnione od kultury, cywilizacji, religii, czasu i mody. Swoje refleksje zilustruję fotografiami prac autorskich, które są efektem działań twórczych w zakresie tkaniny i ubioru.

Odnosząc się do myśli Giorgio Agambena, włoskiego filozofa i teoretyka, warto wskazać na pojawienie się potrzeby zakrywania ludzkiego ciała. Autor, analizując jej źródło i przyczynowość w publikacji „*Nagość*”, twierdzi, że okrywanie, osłanianie cielesności w naszej kulturze łączy się ściśle z sygnaturą teologiczną, tak silnie w niej zakorzenioną. Z biblijnej przypowieści z Księgi Rodzaju (3,7) dowiadujemy się jak Adam i Ewa po raz pierwszy uświadomili sobie własną nagość w obliczu popełnionego grzechu: „*A wtedy otworzyli się im obojgu oczy i poczuli, że są nadzy*”. Agamben przytacza tę historię jako symboliczne wprowadzenie w sferę polityki i władzy, twierdząc, że okrycie ciała oznacza wprowadzenie podziału, kontroli i uprawomocnienia władzy nad człowiekiem.

Posługując się tym filozoficznym tokiem rozważań, można założyć, że ubranie, które Bóg dał Adamowi i Ewie, nie tylko miało praktyczną funkcję osłonięcia i zakrycia ich nagiego ciała, ale również zawierało w sobie określony system kodów i znaczeń. Ubierając naszych praojców w skórzane odzienie, Bóg wprowadził podział między naturą a kulturą, grzechem a niewinnością, zakrywaniem a ujawnianiem prawdy, co było

pierwszym aktem władzy, którym skazał człowieka na bycie poddanym przepisom i przyjętym normom moralnym. W chrześcijaństwie zakrycie, okrycie, przykrycie ciała jest często utożsamiane z symbolem skruchy, ubóstwa i pokuty, a także posłuszeństwa wobec obowiązujących zasad moralnych. Unikanie strojenia, przystrajania, zdobienia czy innych metod nadmiernego upiększania ciała także ma swoje źródło w biblijnych treściach<sup>1</sup>. W wielu kościołach szczególną uwagę podczas nabożeństw przypisuje się formie i kolorystyce strojów sakralnych oraz symbolicznym znaczeniom konkretnego ubioru stosowanego w różnych okresach liturgicznych. Definiując pojęcie komunikowania się międzyludzkiego, większość autorów zwraca uwagę, że jest to proces społeczny, dynamiczny, wielopoziomowy, symboliczny, interakcyjny, świadomy i celowy<sup>2</sup>. Ubiór jako swoista forma języka jest równocześnie doskonałym narzędziem przekazu informacji o estetyce i kulturze zarówno dużych struktur społecznych (względnie ich komponentów stratyfikacyjnych), grupowych lub środowiskowych, jak i współtworzących je jednostek, ich pozycji społecznej, zawodowej oraz ekonomicznej. Często jest zaczynem relacji społecznych, odzwierciedla pełnioną(-e) rolę(-e), wpływa na kształtowanie opinii o jednostkach, grupach je identyfikujących i środowiskach ich życiowej aktywności<sup>3</sup>. W wielu kręgach cywilizacyjnych, okresach kulturowych i wyznawanych religiach ukształtowały się bardzo różne formy okryć, służące chronieniu, maskowaniu, zakrywaniu, upiększaniu ciała, adekwatnie do potrzeb człowieka i całych społeczności, ale także podkreślaniu statusu społecznego. Podejmując tytułowe rozważania, chcę zwrócić uwagę na znaczącą rolę mody, która odgrywa istotną rolę i jest silnym imperatywem wszelkich zmian zachodzących w otaczającej nas przestrzeni, nie tylko we wzornictwie. Każda z pojawiających się mód, niezależnie od jej estetycznych wyznaczników, jest przejawem pragnienia piękna – specyficznego dla danego momentu historycznego i jego potrzeb estetycznych. Moda jest jednym z przykładów wyjątkowego doświadczenia człowieka z czasem, jest rodzajem buntu wobec zastanych norm i symbolem nowoczesności, którą – według Zygmunta Baumana – cechuje wszechobecna pochwała przemijania i pogarda wobec trwania<sup>4</sup>. Modę charakteryzuje to, że w szczególny sposób różnicuje czas, dzieli go na aktualność i brak aktualności, na okres bycia i niebycia zgodnymi z modą. Cechuje się silną dynamiką zmian i nowatorstwem, a także umiejętnością docierania do masowej wyobraźni odbiorców na drodze kreowania szczególnego typu awangardowych przedstawień i symbolicznych obrazów.

1. W Pierwszym Liście św. Piotra, 3:3-6 UBG, czytamy: *Niech waszą ozdobą nie będzie to, co zewnętrzne: zaplatanie włosów, obłożenie się złotem lub strojenie w szaty; Lecz ukryty, wewnętrzny człowiek w niezniszczalnej ozdobie łagodności i spokoju ducha, który jest cenny w oczach Boga*, <http://biblia-online.pl/Biblia/Warszawska/1-List-Piotra/3/13?vt=2> (dostęp: 26.10.23).

2. A. Balczyńska-Kosman, *Kobiety jako uczestniczki komunikowania a problematyka równych szans płci*, w: J. Wojnowska-Radzińska (red.), *Kobieta i płeć w dyskursie aksjonormatywnym*, UAM, WPA, Poznań–Kalisz 2014.

3. F. Znaniecki, *Relacje społeczne i role społeczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

4. Ł. Iwasiński, *Spółczesność konsumpcyjna w ujęciu Zygmunta Baumana*, „Kultura i Społeczeństwo” 2015, nr 4, s. 11, [https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9882/Iwasinski\\_Spoleczenstwo\\_konsumpcyjne\\_w\\_ujeciu\\_Zygmunta\\_Baumana.pdf?sequence=1](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9882/Iwasinski_Spoleczenstwo_konsumpcyjne_w_ujeciu_Zygmunta_Baumana.pdf?sequence=1) (dostęp: 26.10.23).



Źródeł tworzenia mody jest wiele, jednak istotne miejsce zajmuje tu potrzeba wyróżniania się w grupie. Georg Simmel twierdzi, że moda jest szczególną formą życia, która ma zapewnić kompromis między tendencją do społecznego zrównania a tendencją do indywidualnej odrębności<sup>5</sup>. Rozwój cywilizacji, postęp w nauce i technice umożliwiają kreowanie nieustannie zmieniających się form okrywania sylwetki – asortymentów ubiorów, które wpisują się w nowe potrzeby człowieka współczesnego. Moda kształtuje i wyraża nowatorskie sposoby myślenia o wyglądzie, odwołując się do czegoś, co wykracza ponad dotychczas obowiązujące normy estetyczne. W podejściu Pierre’a Bourdieu uwrażliwienie na modę w wyższych klasach społecznych związane było z dziedziczeniem kapitału kulturowego<sup>6</sup>. Zmieniające się na przestrzeni wieków formy nakrycia, okrycia, osłaniania i zdobienia sylwetki mają bardzo istotne funkcje ideowe, symboliczne, ale także polityczne, i odpowiadają na potrzeby nie tylko jednostek, ale całych zbiorowości. Jej szerszy paradygmat, którego nie należy ograniczać tylko do zgodnego z obowiązującą estetyką trendu, czysto wizualnego postrzegania, zawiera istotną funkcję narracyjną, czy wręcz metanarracyjną, w której obecna jest idea ubrania jako obiektu performatywno-rzeźbiarskiego. Można zauważyć, że różnego typu ubrania poza warstwą estetyczną mają własną warstwę filozoficzną. Tak rozumiana funkcja okrycia czyni je ważnym atrybutem, który posiada zdolność chronienia wrażliwości ludzkiej duszy i ciała w akcie tworzenia formy wizualnej na sylwetce. Dzięki niej człowiek, jako wyjątkowo subtelna istota, może czuć się bezpiecznie, odgrywając swoją rolę w „*teatrze życia codziennego*”<sup>7</sup>. Teatralizacja codzienności związana jest między innymi z teorią Ervinga Goffmana. Ma na celu uczynienie z człowieka idealnego aktora, który pozostaje wierny absolutnemu pięknu i każdym czynionym gestem, wystudiowaną twarzą, wytwornym strojem, maską, która pozwala chronić prawdziwe emocje, zakrywa wszelkie słabości wpisane w ludzką naturę. Przez świadomie lub nieświadomie wybory ludzie wpisują się w scenariusze kultury i kanony obyczajowości, uczestnicząc w pozawerbalnym dialogu z otoczeniem. Przedstawienie siebie w określonej sytuacji i/lub masce scenicznej służy stworzeniu gry informacyjnej, której celem jest prawidłowo odegrana, wymagana w danym momencie rola. W swoich rozważaniach odnośnie się do niezwykle istotnych wzorców funkcjonujących od wieków w kulturze chrześcijańskiej, w której kobieta i jej okrycie było wyznacznikiem obowiązujących prawd i symbolicznych znaczeń. Wzór stworzonego i powielanego wizerunku kobiety często utożsamiany był z najwyższymi cenionymi symbolami wszelkich cnót, takich jak niewinność, pokora, czystość, matczyzna miłość, wierność, bezgraniczna ufność i oddanie Bogu. Naczelnym przykładem takiego wzorca jest postać Maryi – Matki Jezusa Chrystusa i Matki Kościoła, której liczne wizerunki stały się centralnym punktem odniesienia ideowego, obrazowanego w silnie zakorzenionym w kulturze europejskiej wzorca związanego z kultem Maryjnym (cultus Marialis). Ten niezwykle bogaty i ciekawy w swej ikonograficznej warstwie wizerunek ideału kobiety wiąże się z wieloaspektowością duchowego życia człowieka i przypomina wiernym o istotnej roli kobiety w naszej historii zbawienia. Można zauważyć, że filozofia zakrywania i okrywania ludzkiego ciała, kultywowana w kulturze chrześcijańskiej i oparta na przyjętych i funkcjonujących wzorcach, ma za zadanie podkreślać ubiorem majestat kobiety – matki – królowej. Wpisuje się w założeniach w niezwykle ciekawy i spójny rytuał okrywania ciała, które jest

symbolem niczym nieskalanej moralności, w sposób unikający wszelkich pokus i prowokacji cielesnych, i tworzący wizerunek kobiety mieszczący się w kanonach religijno-kulturowych.

Z aktem zakrywania i okrywania ciała wiąże się świadomość kontroli nad ciałem i jego niedoskonałościami, podkreślana i afirmowana znaczeniem ubioru w kontekście autonomii jednostki. Zagadnienie to stanowi ciekawy obszar badań, który pozwala lepiej zrozumieć, jak kultura, religia, tożsamość płciowa i genderowa oraz polityka wpływają na kształtowaną formę ubioru i dokonywane przez nas w tym zakresie wybory. To, co jest uważane za moralne, duchowe lub akceptowalne, może być przedmiotem silnych kontrowersji i debat w różnych społeczeństwach i środowiskach, a także prowadzić do ścierania się wielu poglądów i różnych postaw na ten temat. Funkcjonując w społecznej i kulturowej aktualności, nieodwołalnie jesteśmy jej częścią i do niej należymy. Choć mamy prawo aprobować lub kontestować zastaną rzeczywistość, nie jesteśmy w stanie bezpośrednio wpływać na zachodzące nieustannie transformacje.

Na podstawie prowadzonych analiz zmieniających się potrzeb, wartości i kanonów estetycznych, od wielu lat staram się, za pomocą formy, struktury i materii kreacji, poszukiwać własnych metod wyrażania ekspresji strojem. Swoje kolekcje realizuję na drodze artystycznych i technologicznych poszukiwań w zakresie tkaniny i ubioru. Stają się one dla mnie podstawowym medium twórczej wypowiedzi i formą dialogu z odbiorcą.

Chcąc dokonać konfrontacji z przynależnym mi czasem i miejscem w przestrzeni, starając się wyrazić własny sposób widzenia rzeczywistości, ująć go w metaforycznym obrazie przeżywanego teraźniejszości (która zwykła być różna dla każdego jej uczestnika), stworzyłam kolekcję „*(Nie)codziennosci*”. Współczesność, która jest szczególnego rodzaju związkiem z własnym czasem, kreuje naszą codzienność i niecodzienność, przenika i oddziałuje na nas, stając się jednym ze źródeł twórczej inspiracji interpretowanej w bardzo indywidualny sposób.

Kolekcja „*(Nie)codziennosci*” to zbiór prac, które są wynikiem artystycznych i projektowych dociekań w interesującej mnie dziedzinie i praktykowanych obszarach działań. Zawarte w kolekcji i stanowiące jej bazę wzorniczą autorskie tkaniny i wykonane z nich ubiory są narzędziem indywidualnej komunikacji z otoczeniem. Jej powstanie oparte jest na konkretnej idei i inspiracji architekturą oraz stylem gotyckim, i wiąże się z długim cyklem projektowych i technologicznych eksperymentów. Łączyło się to ściśle z przygotowaniem i wdrożeniem projektów tkanin do produkcji w przemyśle tekstylnym, gdzie mogły być i zostały zrealizowane. Cała kolekcja „*(Nie)codziennosci*” to zestaw kilku obiektów, tkanin i fotografii zainspirowanych zmianami zachodzącymi w kulturze, modzie i estetyce. Powstała w wyniku osobistej refleksji nad kanonami ideowo-estetycznymi, nad rolą autorytetów i wartości, oraz zanikającej granicy między codziennością i niecodziennością (wyjątkowością) naszej egzystencji. Struktura i ornamentyka tkanin, wykonanych w technice żakardu przemysłowego, ma swoje odniesienie do twórczych inspiracji, które starałam się zinterpretować podczas realizacji kolekcji i reżyserowanej autorsko sesji zdjęciowej. Sesja odbyła się w opuszczonym kościele ewangelickim, który zbudowany został w XIX w. w stylu późnego gotyku halowego. Ciała kobiet zostały otulone, wręcz ukryte pod ubiorami wykonanymi z autorskich dekoracyjnych tkanin w kolorach srebra, szarości, złota, czerni i bieli.

5. G. Simmel, *Most i drzwi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 22.

6. Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Słowo. Obraz. Terytoria, Gdańsk 2000, s. 339.

7. Termin wprowadzony przez Ervinga Goffmana w publikacji: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa 2020.

Ich charakterystyczna forma inspirowana była prostotą kształtów szat liturgicznych i greckich tunik. Przestrzeń otaczająca obiekty stanowi jej integralną część i jest istotnym elementem scenografii. Symetryczne układy widocznych na fotografiach służek i przeseł sklepienia prezbiterium, porządkują przestrzeń, koordynując się z fałdami tkanin. Charakterystyczne gotyckie okna dekorują ściany i pozwalają przenikać światłu, które otula i otacza sylwetki ubrane we wzorzystą tkaninę żakardową o widocznych motywach zaczerpniętych z gotyckich maswerków.



1. Model 1 z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla I, sesja Cultus Marialis, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberkowska, modelka Monika Górka. Ubiór wykonany z autorskiej tkaniny żakardowej nr 13068/AN/170 T249 (black & white), z kolekcji tkanin Prestige MK w linii II Excelsis, by Haft S.A., długość modelu 260 cm.
2. Model 2 z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla II, sesja Cultus Marialis, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberkowska, modelka Adrianna Kostrzewa. Ubiór wykonany z autorskiej tkaniny żakardowej nr 13068/AN/170 T249 (black & beige), z kolekcji tkanin Prestige MK w linii II Excelsis, by Haft S.A., długość modelu 260 cm.

W kolekcji „(Nie)codziennosci” staram się balansować między ideą a materią, między sztuką czystą a użytecznością, między tradycją a nowoczesnością, między kobiecą naturą a kulturą, w jakiej funkcjonuje. Stroje z tej kolekcji nie pretendują do mody prêt-à-porter. Mają za zadanie aranżować formę sylwetki, komponować jej bryłę, okrywać, zakrywać, otulać, maskować kobiecą cielesność, pełnić rolę kokonu, który tworzy bezpieczny dystans między jej ciałem a przestrzenią. Monumentalność i wykreowany majestat przeskalowanych form ubiorów prezentowanych na wystylizowanych sylwetkach usytuowanych w neogotyckiej przestrzeni architektonicznej, współtworzy klimat niecodziennego spektaklu. W kolekcji próbuję odnieść się do autorytetów i tradycyjnych wartości rozpatrywanych w kontekście potrzeb zbiorowej egzystencji warunkowanej ideami i celami współczesnej cywilizacji. Moim celem było w istotnym stopniu zwrócić uwagę na rolę tkaniny i ubioru, które od pradziejów towarzyszą człowiekowi. Są odwiecznymi atrybutami stosowanymi w rutynowym procesie okrywania, osłaniania, zakrywania ciała i kreowania osobistej fasady, która – według teorii Ervinga Goffmana – odgrywa ważną rolę w całym rozgrywanym przez nas teatrze życia codziennego. Modele z kolekcji „(Nie)codziennosci”, prezentowane

w różnych odsłonach, różnych przestrzeniach i kontekstach, polemizują z koncepcją „dzieła otwartego”<sup>8</sup>. Są elementami stworzonego na potrzeby prezentacji systemu, którego rolą jest nie tylko transmisja estetycznego przekazu stworzonego przez autora, lecz uświadomienie, że świat jest zestawem rzeczy znaczących, które należy rozszyfrować. Forma dzieła jest zatem pewną określoną całością, która rodzi się z zespolenia rozmaitych płaszczyzn składających się z idei, uczuć, emocji, koncepcji, analizowanych tematów i przekazywanych treści oraz zastosowanych materii.



3. Model z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla I, sesja Cultus Marialis, 2020, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberkowska, modelka Monika Kostrzewa. Ubiór wykonany z autorskiej tkaniny żakardowej nr 13068/AN/170 T249 (black & white), z kolekcji tkanin Prestige MK w linii II Excelsis, by Haft S.A., długość modelu 260 cm.
4. Model z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla VII, sesja Cultus Marialis, 2020, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberkowska, modelka Monika Górka. Tkaniny z autorskiej linii Geometry 13067/AN
5. Model z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla V, sesja Cultus Marialis, 2020, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberkowska, modelka Monika Górka. Tkaniny z autorskiej linii Geometry 13067/AN/170 S253 (grey & white), 2019, z kolekcji Prestige MK, by Haft S.A., długość modelu 260 cm.



8. Termin zaczerpnięty z U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* W.A.B., Warszawa 2008.

Określona forma jest finalnym celem procesu twórczego i początkiem pewnego odbioru, który realizując się, ożywa wciąż od nowa i może być obserwowany z rozmaitych perspektyw. Za pomocą odniesień do zakorzenionego w naszej tradycji kulturowej cultus Marialis, wzorca usytuowanego na piedestale doskonałości bonum in se (dobra samego w sobie), próbuje konfrontować antonim archetypu z jego niedościęzionym wzorem i zadać, inspirowane tytułem obrazu Paula Gauguina, nurtujące nas od wielu lat pytania: Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? W próbie znalezienia odpowiedzi na nie jest również potrzeba uświadomienia sobie roli przeszłości w kształtowaniu obrazu współczesnego świata, aktualności motywów i żywotności problemów.



6. Model z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla II, sesja Cultus Marialis, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberowska, modelka Adrianna Kostrzewa. Ubiór wykonany z autorskiej tkaniny żakardowej nr 13068/AN/170 T249 (black & beige), z kolekcji tkanin Prestige MK w linii II Excelsis, by Haft S.A., długość modelu 260 cm.

## SUMMARY

Clothing is an instrument used in interpersonal artefact communication, and thanks to the evolving art and fashion, it strongly influences the creation of changes in the structure and form of clothing. The forms of covering, covering, covering and decorating the silhouette, which have changed over the centuries, have very important ideological, symbolic, but also political functions, and respond to the needs not only of individuals, but of entire communities. So they create their patterns. An example of such a model is the figure of Mary – Mother

Słowa kluczowe: ubiór; rola mody; teatralizacja codzienności; cultus Marialis



7. Modele z kolekcji „(Nie)codziennosci” 2020: Arcilla V, Arcilla VI i Arcilla VII, sesja Cultus Marialis, autorka Monika Kostrzewa, fotografia Mariola Liberowska, modelki Monika Kostrzewa, Adrianna Kostrzewa, Monika Górńska. Tkaniny z autorskiej kolekcji Prestige MK, Geometry 13067/AN/170, 13068/AN/170 T263 i 13067/AN/170, 2019, długość modeli 260 cm.

## Bibliografia

- Agamben G., *Nagość*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Balczyńska-Kosman A., *Kobiety jako uczestniczki komunikowania a problematyka równych szans płci*, w: J. Wojnowska-Radzińska (red.), *Kobieta i płeć w dyskursie aksjonormatywnym*, UAM, WPA, Poznań–Kalisz 2014.
- Baudelaire Ch., *Różności estetyczne*, Słowo. Obraz. Terytoria, Gdańsk 2000.
- Bauman Z., *Płynne pokolenie*, Czarna Owca, Warszawa 2018.
- Biblia Warszawska, Księga: 1 List św. Piotra 3:13, pobrano z: <http://biblia-online.pl/Biblia/Warszawska/1-List-Piotra/3/13?vt=2> (dostęp: 26.10.23).
- Brocki M., *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Astrum, Wrocław 2001.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Etcoff N., *Przetrwają najpiękniejsi*, W.A.B., Warszawa 2000.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa 2020.
- Iwasński Ł., *Społeczeństwo konsumpcyjne w ujęciu Zygmunta Baumana*, „Kultura i Społeczeństwo” 2015, nr 4, s. 3-22 (pobrano z: [https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9882/Iwasinski\\_Spolczenstwo\\_konsumpcyjne\\_w\\_ujeciu\\_Zygmunta\\_Baumana.pdf?sequence=1](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9882/Iwasinski_Spolczenstwo_konsumpcyjne_w_ujeciu_Zygmunta_Baumana.pdf?sequence=1)) (dostęp: 26.10.23).
- Simmel G., *Most i drzwi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 22.
- Znaniecki F., *Relacje społeczne i role społeczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

# mgr Dorota Kuźniarska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,  
Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii, Katedra Ubioru,  
Pracownia Projektowania Ubioru

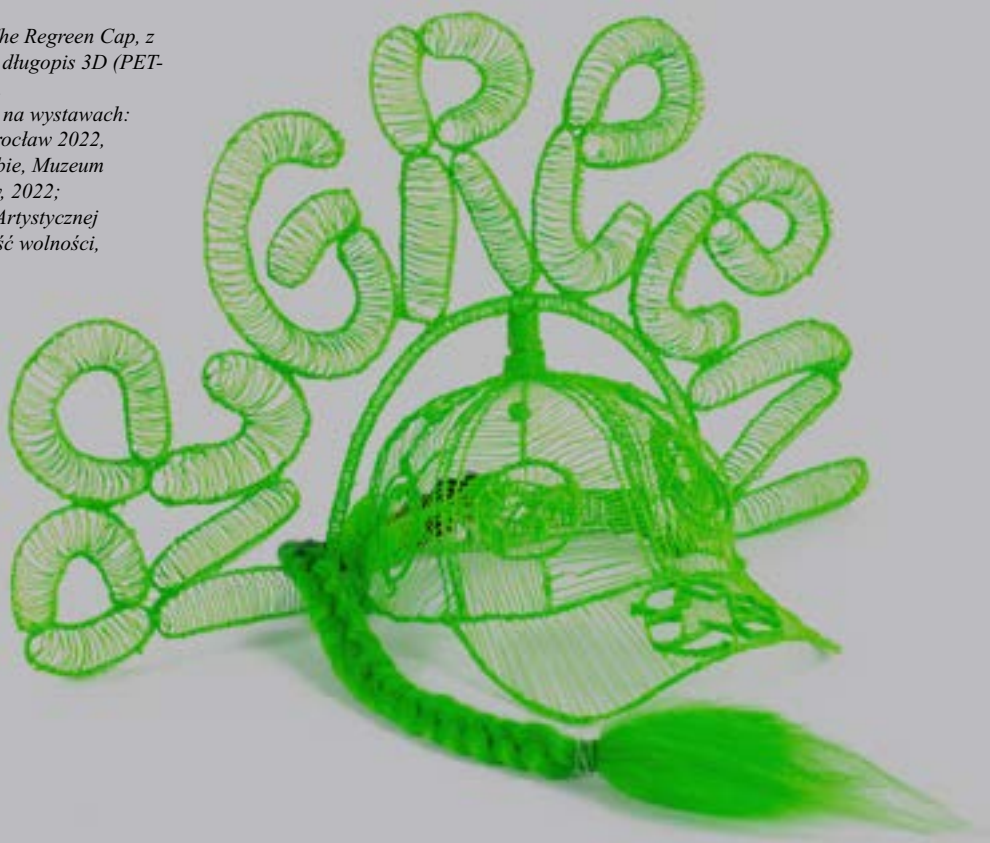
## *Bożki słowiańskie - bożki współczesne. Nakrycia głowy wobec „siły wyższej”*

Nakrycia głowy, od wieków pełniące zarówno funkcję praktyczną, taką jak ochrona przed słońcem lub chłodem, jak i symboliczną, stanowią interesujący obszar badawczy, który odzwierciedla nie tylko zmieniające się trendy w modzie, ale także ewolucję społecznych przekonań, wyzwań ekologicznych,

politycznych i kulturowych wartości. Niniejszy tekst stanowi próbę analizy tego aspektu, zaczynając od artystycznych interpretacji słowiańskich bogów w pracach Zofii Stryjeńskiej po współczesne projekty, które stały się nośnikiem społecznych i politycznych manifestów.

Dorota Kuźniarska, *The Regreen Cap*, z cyklu *3D Caps*, 2021, długopis 3D (PET-G, włosy syntetyczne).

Projekt prezentowany na wystawach:  
*Triennale Rysunku Wrocław 2022*,  
*Nie oglądaj się za siebie, Muzeum Współczesne Wrocław, 2022*;  
*III Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu, Przyszłość wolności, Stara Papiernia +2, Poznań, 2021*



### **„Bożki słowiańskie” Zofii Stryjeńskiej**

Początek analizy stanowi artystyczne dziedzictwo Zofii Stryjeńskiej, polskiej malarki i projektantki, która w latach 1918-1922 stworzyła cykl litografii zatytułowany „Bożki słowiańskie”, w których eksploruje tematykę tradycyjnych wierzeń słowiańskich. Przedstawienia poszczególnych bożków, takich jak: Dziedzilia, Tryglaw, Żywia czy Lubin wyróżniają się okazałymi nakryciami głowy, wyraźnie nawiązującymi do natury, z motywami roślinnymi i mocno przeskalowanymi w stosunku do całej postaci. Choć Stryjeńska nie bazowała na naukowych opracowaniach, jej luźne interpretacje stanowią wyraz kulturowych wyobrażeń i sugestywnego spojrzenia na przeszłość<sup>1</sup>. Zaprojektowane przez nią postacie emanują życiem i witalnością, stanowiąc swego rodzaju obraz młodości

nadprzyrodzonej siły, co może skłaniać do refleksji nad współczesnymi formami kultury. W cyklu grafik, nakrycia głowy są przede wszystkim elementem identyfikacyjnym dla postaci. Jest to szczególnie istotne w kontekście zastosowanej techniki - litografii, ich syntetycznego, barwnego opracowania umożliwiającego reprodukcję i dotarcie do masowego odbiorcy. Przez uwzględnienie detali roślinnych, artystka podkreśliła zakorzenienie postaci w folklorze i lokalnym kontekście kulturowym. Równocześnie, nakrycia stanowią eklektyczne połączenie sztuki art deco z językiem projektowania kostiumu. Stanowią więc bardzo unikalne wizerunki, konstruowane pomiędzy projektem rzeźby, malarstwa sakralnego, kostiumu i grafiki. Sposób opracowania rysunków oraz forma podpisów podkreśla ich projektowy charakter.

1. Zofia Stryjeńska, „Bożki słowiańskie”, 1918 (kolejne teki 1922, 1934)  
[<https://culture.pl/pl/dzielo/zofia-stryjenska-bozki-slowianskie-1918-kolejne-teki-1922-1934>]



Zofia Brunarska, *Bożek współczesny - medycyna estetyczna*, 2023, (rurki medyczne, strzykawki). Projekt powstał w odpowiedzi na temat *„Bożki słowiańskie - bożki współczesne. Projekt nakrycia głowy w odniesieniu do twórczości Zofii Stryjeńskiej”*

### Współczesne nakrycia głowy a idee „siły wyższej”

W kolejnym kroku badań nad współczesnym ujęciem nakryć głowy w kontekście kultu i wierzeń został sformułowany temat projektowy do opracowania przez osoby studiujące w Pracowni Projektowania Ubioru na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu pt. *„Bożki słowiańskie - bożki współczesne. Projekt nakrycia głowy w odniesieniu do twórczości Zofii Stryjeńskiej”*. Pod analizę wzięta została praca studentki Zofii Brunarskiej, która wykonała nakrycie głowy o tytule *„Bożek współczesny - medycyna estetyczna”*. W dzisiejszym społeczeństwie, młodość i uroda są często przedstawiane jako cel, do którego należy dążyć, i dla którego warto wiele poświęcić. Skłania to osoby do poszukiwania różnych sposobów i środków na zachowanie młodzieńczego wyglądu. Medycyna estetyczna, z jej obietnicą unieśmiertelnienia młodości, znajduje odzwierciedlenie w reinterpretacjach symboliki wianka, w pracy studentki. Wianek, tradycyjnie kojarzony z niewinnością i naturą, w jej interpretacji przekształca się w koliste nakrycie głowy i osłonę twarzy, zbudowane z kształtów nawiązujących formą do młodych gałązek i polnych kwiatów. To również odwołanie do *„boskiej proporcji”* i ideału piękna obiecwanego przez medycynę estetyczną. Praca Brunarskiej, zbudowana z alternatywnych materiałów takich jak rurki i strzykawki medyczne, kolorem nawiązująca zarówno do natury jak i toksyn, stanowi krytyczne spojrzenie na praktyki medycyny estetycznej, kult młodości i próby unieśmiertelnienia młodzieńczego wizerunku poprzez chirurgię plastyczną. Nakrycie głowy staje się tu przede wszystkim nośnikiem i manifestacją głosu młodego pokolenia projektantów.

### Czapka bejsbolówka - przemiany w kontekście społecznym

Czapka bejsbolówka  
Make America Great  
Again, źródło:  
<https://www.rug.nl/>



Najwcześniejsze zespoły baseballowe nie stosowały standardowych nakryć głowy, pozwalając graczom na noszenie dowolnego rodzaju kapelusza z rondem, mającego na celu ochronę oczu przed słońcem. Według oficjalnego przewodnika po baseballu firmy Spalding z 1888 roku zawodnicy prezentowali różnorodność czapek, w tym zarówno miękkich, jak i twardych. Przełomowy moment w kształtowaniu się dzisiejszego wyglądu czapki nastąpił pod koniec XIX wieku, kiedy dodano otwory wentylacyjne. Wraz z nadejściem lat czterdziestych XX wieku, korona czapki przyjęła bardziej pionową formę, co sprawiło, że jej przód stał się swego rodzaju billboardem, nadając charakterystyczny styl, który znamy obecnie. Historyczny kontekst ukazuje, jak pierwotnie praktyczny element garderoby przerodził się w nośnik symboliki związany z przynależnością do grupy czy wyznawaniem określonych wartości. Czapka bejsbolówka, podobnie jak t-shirt, stała się miejscem wyrażania poglądów, tożsamości i nastrojów społecznych oraz komentarzem do *„sił wyższych”*, które mają wpływ na współczesny obraz świata. Adaptowana przez różne środowiska: używana przez sportowców, propagowana przez gwiazdy telewizyjne i filmowe, a także przez środowiska muzyczne, czapka bejsbolówka ewoluowała w czasie, odgrywając ważną rolę w konstrukcji tożsamości kulturowej. Czapki *„Make America Great Again”* (MAGA) stały się popularnym symbolem kampanii prezydenckiej Donalda Trumpa w 2016 roku. Zostały one związane z ruchem konserwatywnym i obecnie stanowią symbol nacisku na *„odnowienie”* amerykańskiej gospodarki i kultury.



Donald Trump podczas kampanii prezydenckiej, 2016, źródło:  
<https://www.rug.nl/>

Od tego czasu powstało wiele nawiązań do ww. czapki, m.in. czapki z hasłami: *„Make America Gay Again”*, *„Make Hip Hop Great Again”* czy *„Make America Healthy Again”* w odpowiedzi na pandemię koronawirusa w 2020 roku. Inne przykłady to: *„Black Lives Matter”* czy *„DAMN.”* autorstwa Kendricka Lamara, który porusza tematy religii, rasizmu i moralności. Czapka *„DAMN.”* jest nawiązaniem do albumu muzycznego o tym samym tytule, w którym artysta w refleksyjny sposób kwestionuje swoją wiarę, moralność, a także swoją rolę jako reprezentanta społeczności czarnoskórych. Centralnym wątkiem albumu jest rozważanie grzechu i zbawienia, zainspirowane wpływem religii chrześcijańskiej. Z kolei czapki z napisem *„Black Lives Matter”* zyskały znaczenie jako istotny symbol zaangażowania w ruch na rzecz praw obywatelskich w Stanach Zjednoczonych. Czarna czapka z wyrazistymi białymi literami BLM stała się powszechnie obecna wśród aktywistów biorących udział w protestach przeciwko przejawom rasizmu oraz brutalności ze strony policji. W 2018 roku marka Balenciaga nawiązała współpracę ze Światowym Programem

Żywnościowym, dążąc do zwrócenia uwagi na rosnący problem głodu na świecie oraz wspierając globalne inicjatywy, mające na celu jego zahamowanie do 2030 roku. Partnerstwo pomiędzy Balenciagą a agencją humanitarną i rozwojową obejmowało szeroki zakres produktów, na których umieszczono logo WFP i hasło „Ratowanie życia, zmiana życia”. Odzież, w tym czapki z tej kolekcji były sprzedawane z informacją o programie, a część zysków została przekazana na rzecz WFP. Przeniesienie spojrzenia z luksusowej mody na problem społeczny stanowi unikatowy sposób wykorzystania wpływu tej branży do wsparcia ważnych inicjatyw. To nie tylko wyraz zaangażowania społecznego marki, ale także przykład, jak moda może być używana jako platforma do podniesienia świadomości i wspierania działań na rzecz globalnych zmian społecznych. Te i inne przykłady pokazują, jak nakrycia głowy, zaczynając od bycia praktyczną częścią garderoby, stały się nośnikiem artystycznych i społecznych przekazów, areną dla manifestu oraz ekspresją indywidualnych przekonań w przestrzeni publicznej. To pokazuje, że nakrycia głowy mogą pełnić funkcję manifestacji „siły wyższej”, czyli wpływu trudnych i kontrowersyjnych tematów na społeczeństwo. Przywołane przykłady to dowód na to, że współczesne bożki to nie tylko postaci mitologiczne, ale także abstrakcyjne idee, z którymi się identyfikujemy.

### Projekty „3D Caps” - społeczne implikacje współczesnych przemian.

W autorskich projektach „3D Caps” problematyka społeczna staje się ich „siłą wyższą”. Przywołane projekty poszerzają obszar analizy, skupiając się na współczesnych problemach, w szczególności tych manifestowanych w obszarze współczesnych mediów. Projekt „The Regreen Cap” jest krytycznym spojrzeniem na współczesne praktyki wielkich korporacji odzieżowych. Konfrontuje z odbiorcą zjawisko *greenwashingu*<sup>2</sup>, zwracając przy tym uwagę na potrzebę uważności wobec propagandy nakierowanej na zysk. Obiekt jest wykonany w całości z plastiku, z użyciem rysunku przestrzennego (3D pen) podkreśla paradoksalny charakter obiektu. Z jednej strony manifestuje on treści proekologiczne, powielając rozpowszechniane symbole i estetykę, z drugiej, zastosowane środki artystyczne ukazują napompowaną (przypominającą kompozycję z balonów) formę typograficzną. Istotne znaczenie dla projektu ma jego delikatna konstrukcja oraz kolor nawiązujący do green screenu - techniki filmowej, polegającej na zastąpieniu jednolitego, zielonego obiektu - innym. Natomiast drugi projekt „The Support Cap” jest wyrazem wsparcia i solidarności z uciskaną społecznością ukraińską, dotkniętą rosyjską agresją i konfliktem zbrojnym. Główny element czapki na przodzie korony nawiązuje do serduszek w dwóch kolorach (niebieskim i żółtym) pojawiających się wielokrotnie w mediach społecznościowych jako symbol i wyraz wsparcia dla obywateli Ukrainy, i jako sprzeciw skierowany przeciwko wojnie. Praca była prezentowana na wystawie The 14th International Textile and Fibre Art Biennial „Scythia” w Iwano-Frankiwsku, w Ukrainie, w 2022 roku. Z powodu wojny wystawa odbyła się online. Nakrycia głowy w tych kontekstach stają się nie tylko elementem garderoby, lecz także symbolicznym środkiem wyrazu postaw społecznych wobec problemów współczesnego świata.

### Podsumowanie

Niniejsza analiza opisuje nakrycia głowy jako istotnego elementu przemian kulturowych i społecznych. Od artystycznych interpretacji bożków słowiańskich Zofii Stryjeńskiej, przez reinterpretacje symboliki wianka i skonfrontowanie go z dążeniami medycyny estetycznej, po współczesne czapki bejsbolówki i autorskie projekty „3D Caps”,

nakrycia głowy stają się manifestacją współczesnych bożków i „sił wyższych”. To symboliczne nośniki naszych przekonań, tożsamości i postaw wobec aktualnych wyzwań społecznych. W dzisiejszym świecie, nakrycia głowy stają się nie tylko elementem mody, ale także płaszczyzną wyrazu naszych wartości i przekonań.



Dorota Kuźniarska, *The Regreen Cap*, z cyklu *3D Caps*, 2021 /fragment



Kendrick Lamar, *DAMN. WHAT HAPPENS ON EARTH STAYS ON EARTH*, 2017, źródło: <https://www.vintagerapewear.com/>

2. Greenwashing jest to komunikacja marketingowa przedsiębiorstwa, bazująca na fałszywych lub wprowadzających w błąd deklaracjach, dotyczących zgodności produktu lub jego elementów z zasadami ochrony środowiska, Terra Choice the six sins of Greenwashing. A study of Environmental Claims in North American Consumer Markets [<http://sinfofgreenwashing.org/index6b90.pdf>]

## SUMMARY

The text delves into the multifaceted role of head coverings as pivotal cultural and social artifacts. Commencing with Zofia Stryjeńska's artistic exploration of Slavic deities in the early 20th century, the analysis unveils her lithograph series, a visual embodiment of cultural imaginings and a dynamic interpretation of the past, resonating with youthful and supernatural energies. Shifting to contemporary projects, the narrative navigates through the reinterpretation of wreath symbolism within the realm of aesthetic medicine. Noteworthy is Zofia Brunarska's critical lens on aesthetic medicine practices, conveyed through a head covering crafted from alternative materials. The evolution of the baseball cap is then examined, tracing its transformation from a practical wardrobe staple to a symbolic canvas of group affiliations and societal values. Instances such as the "Make America Great Again" (MAGA) and "Black Lives Matter" caps exemplify how these head coverings serve as platforms for the expression of personal views and identity. Further exploration encompasses "3D Caps" projects, spotlighting the social implications of contemporary issues. Examples include "The Regreen Cap," tackling greenwashing, and "The Support Cap," symbolizing solidarity with the Ukrainian community. In essence, the analysis portrays head coverings as tangible manifestations of contemporary deities and higher forces, symbolic carriers of beliefs, identity, and responses to prevailing societal challenges. Beyond mere fashion trends, these head coverings emerge as poignant expressions of societal values in the evolving cultural landscape.



Dorota Kuźniarska w projekcie *The Support Cap*, 2022

Balenciaga, *Balenciaga Supports World Food Programme ready-to-wear Jesień/Zima 2019*, źródło: <https://www.washingtonpost.com/>

## Bibliografia

- Gezy Adam, Karaminas Vicki, „*Critical Fashion Practice. From Westwood to van Beirendonck*”, Bloomsbury Academic, London 2017.
- Jobling Paul, Nesbitt Philippa, Wong Angelene, „*Fashion, Identity, Image*”, Bloomsbury Visual Arts, London 2022.
- Bryan Szabo, „*The Rebel's Wardrobe. The Untold Story of Meanswear's Renegade Past*”, gestalten, Berlin 2022.



Dorota Kuźniarska, *The Support Cap*, z cyklu *3D Caps*, 2022, długości 3D (PLA, PET-G, włosy syntetyczne).  
Projekt prezentowany na The 14th International Textile and Fibre Art Biennial "Scythia", Ivano-Frankiv'sk, Ukraina, 2022 (online)

## Netografia

- Zofia Stryjeńska, "*Bożki słowiańskie*", 1918 (kolejne teki 1922, 1934), dostęp: 20.05.2023 <https://culture.pl/pl/dzielo/zofia-stryjenska-bozki-slowianskie-1918-kolejne-teki-1922-1934>
- Pan piorunów kontra podatki "*Perkun*" Zofii Stryjeńskiej z cyklu "*Bożki Słowiańskie*"; W zbiorach muzeum narodowego w Warszawie, dostęp: 20.05.2023 [https://historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,1906,obraz\\_perkun\\_zofii\\_stryjenskiej\\_z\\_cyklu\\_bozki\\_slowianskie\\_w\\_zbiorach\\_muzeum\\_narodowego\\_w\\_warzawie.html](https://historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,1906,obraz_perkun_zofii_stryjenskiej_z_cyklu_bozki_slowianskie_w_zbiorach_muzeum_narodowego_w_warzawie.html)
- Steven Brakman, Harry Garretsen, and Tristan Kohl; The trade costs of '*making America great again*', dostęp: 20.05.2023 <https://www.rug.nl/feb/research/frn/blog/the-trade-costs-of-making-america-great-again?lang=en>
- MAGA HATS CELEBS MAKE IT GAY, GOTHIC, HEALTHIER!!!, dostęp: 20.05.2023 <https://www.tMZ.com/2020/08/27/celebrities-parody-maga-hats-gay-healthier-messages-trump/>  
• <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=what%20happens%20on%20earth%2C%20stays%20on%20earth>
- MAUDE BASS-KRUEGER, Everything to know about the history of the baseball cap, 2019, dostęp: 20.05.2023 <https://www.vogue.com.au/fashion/accessories/everything-to-know-about-the-history-of-the-baseball-cap/image-gallery/879d3161b0faa82c8e453fa7eb410b29>

# mgr Aleksandra Kwiecień

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru

## *Sztuka haptyczna: początek ery post-wizualnej*

W nawiązaniu do teorii, że sztuka i artystyczna ekspresja człowieka to nieustanne stawianie pytań, zacznę od jednego z nich: który zmysł jest dla ludzi najważniejszy? Na ile są to kwestie indywidualne, bo przecież najczęściej muzyk – poza genialnym Beethovenem - nie może funkcjonować bez słuchu, malarz bez wzroku, a szef kuchni z gwiazdkami Michelin bez zmysłu smaku... Wielka piątka: wzrok, dotyk, smak, węch, słuch, chcą, by człowiek jak najlepiej poznał rzeczywistość i jak najgłębiej jej doświadczył. W kulturze zachodniej dominuje jeden ze zmysłów – wzrok.

Już niedługo możemy stać się świadkami i uczestnikami utraty owego pierwszeństwa na rzecz dotyku. To właśnie za pomocą tego zmysłu ostatecznie potwierdzamy wszystko. Czujemy całym ciałem, każdym centymetrem średnio 2 metrów kwadratowych naszej skóry. Ponad 70 milionów sensorów odpowiada za odczucie nacisku (mechanoreceptory), ciepła i zimna (termoreceptory) i bólu (nocyreceptory). W przypadku utraty jakiegoś zmysłu, np. wzroku czy słuchu, to właśnie dotyk potrafi je świetnie zastąpić.

Zmysł dotyku zapewnia człowiekowi ciągłą świadomość ciała, jest podstawą jego bezpieczeństwa. Receptory dotyku znajdują się w skórze, tkance łącznej, śluzówce, mięśniach. Przez skórę wyczuwalna jest temperatura zewnętrzna, powodując reakcję zmiany koncepcji ubioru. Wiatr, deszcz, płatki śniegu, oparzenie - często zagrażające życiu czynniki, nie zawsze widoczne dla oka – rejestrowane są przez bodźce dotyku. Dotyk pozwala człowiekowi na zrozumienie otaczającego go świata. Jest również zmysłem, który potrafi leczyć, obniżać poziom stresu, dawać poczucie bezpieczeństwa, ostrzega, ale też może być niebezpieczny. Odpowiednio wykorzystywany ma ogromny potencjał terapeutyczny.

Równoległe do zagadnień sensorycznych, w prowadzonych poszukiwaniach artystycznych nurtuje mnie znaczenie pojęcia „*nakrycie*”. Zgodnie z etymologią słowo to wskazuje na coś, co okrywa, zasłania i osłania. Wyróżniamy nakrycia głowy, a zasady *savoir-vivre* uczą nas prawidłowego nakrycia stołu. A funkcja zasłaniania? Podążając za nią *de facto* wszystko może być nakryciem i przykryciem. Tak oto dochodzimy do kolejnego strategicznego pytania, które poznaczczo chciałabym rozwinąć: jak przedmioty dotykają ludzkiego ciała? I dalej: czym jest projektowanie haptyczne, tj. dotykalne.

Polecam pasjonującą lekturę fińskiego architekta, tworzącego w nurcie architektury zmysłów: Juhani Pallasmaa „*Oczy skóry. Architektura i zmysły*”<sup>1</sup>. Autor wskazuje znaczenie dotyku jako zmysłu równoważnego dla wzroku, a wciąż dyskryminowanego. W swoim wywodzie prezentuje m.in. potencjał skóry do rozpoznawania kolorów. Zatem widzimy także skórą, nakryciem naszego ciała, a jednocześnie pozostajemy w dyktaturze wzroku. Inne zmysły zostały zepchnięte na drugi plan. To właśnie dotyk jest pierwszym zmysłem, którego używa

niemowlę i od niego zaczyna poznawać świat. Nasze oczy widząc różne powierzchnie przekazują informacje do mózgu o chropowatości, gładkości, szorstkości, ciepłe, wilgotności, bo ciało zna te odczucia właśnie dzięki dotykowi. Nawet oko dotyka - światło pada przecież na przezroczystą rogówkę, pokrytą cienką warstwą naskórka. Pallasmaa przekonuje, że: „*Dotyk jest zmysłem, który integruje nasze doświadczenie świata i nas samych. Nawet percepcje wzrokowe są włączane i integrowane w haptycznym kontinuum przedmiotu: moje ciało pamięta, kim jestem i jakie miejsce zajmuje w świecie. Moje ciało jest pępkiem mojego świata (...) jako miejsce wszystkich odniesień, pamięci, wyobrażeń o integracji*”<sup>2</sup>. I dalej: „*Wszystkie zmysły, z wzrokiem włącznie, mogą być postrzegane jako przedłużenia zmysłu dotyku, jako specjalizacje skóry. Definiują one interfejs pomiędzy skórą i środowiskiem: pomiędzy nieprzejrzywym wnętrzem ciała i światem zewnętrznym*”<sup>3</sup>.

A jak zmysł dotyku współgra z szeroko pojętą twórczością plastyczną? Zagadnienie sztuki haptycznej rodzi wiele pytań, m.in. czy chcemy dotykać dzieł dlatego, że nas do tego zachęcają czy dlatego, że na co dzień nam nie wolno? Skoro dzieł sztuki zazwyczaj nie dotykamy, to na jakiej podstawie uznać, że chcemy je dotknąć? Na wystawie zorganizowanej w 2011 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach, pt. „*Piękno dotyku*” zgromadzono kopie dzieł od antyku do współczesności. Każdego eksponatu nie tylko można było, ale wręcz należało dotknąć i poczuć. Gładkie, lśniąco przedmioty zapraszały dłonie zwiedzających. „*Oko jest narzędziem dystansu i oddzielenia, podczas gdy dotyk jest zmysłem bliskości, intymności i czułości*”<sup>4</sup>.



Widok z wystawy „*Piękno dotyku*” w Muzeum Śląskim w Katowicach, fot. Bartłomiej Barczyk/PAP

<https://culture.pl/pl/artykul/dotknac-i-uslyszec-obraz>

1. Juhani Pallasmaa, *Oczy Skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2022.

2. Tamże, s. 15.

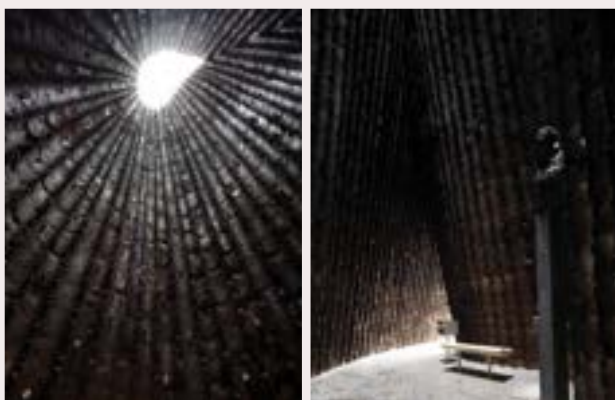
3. Tamże, s. 51-52.

4. Tamże, s.



Peter Zumthor, szwajcarski architekt, zdobywca prestiżowej w dziedzinie architektury Nagrody Pritzкера tworzy architekturę zmysłową, haptyczną i cielesną. Znany jest ze swojego zamiłowania do prostoty abstrakcyjnej formy, nieustannie przywołuje i odnosi się do uniwersalnych idei, wspólnych wspomnień czy refleksji. Jak sam przekonyuje: „*Architektura ma swój własny obszar istnienia. Pozostaje w wyjątkowo cielesnym związku z życiem. (...) W każdym zwartym projekcie mieszka magiczna siła. Tak jakby ulegało się czarowi w pełni rozwiniętego architektonicznego ciała*”<sup>5</sup>.

Doskonałym przykładem z twórczości tego architekta jest kaplica Braci Klaus, która powstała w 2007 w Mechernich (Niemcy). W projekcie zastosowano na elewacji drewno w charakterystycznym łupkowym układzie. Jest ono ewidentnie wyczuwalne w dotyku, który wskazuje na jego nierówności spowodowane erozją wiatru, deszczu. Łatwo także określić temperaturę płytek drewnianych, ciepłych latem i chłodnych zimą. Kaplica wykonana z drewnianych pni, zalanych betonem i poddanych procesowi spalania, jest niesamowitym misterium faktury i światła. Po nierównych ścianach wnętrza budynku, przenika delikatne światło podkreślające wyjątkowość wnętrza. Dzięki tak prostym zabiegom wnętrze staje się mistyczne, tajemnicze, a jednocześnie bardzo przyjemne i przytulne.



Kaplica polna braci Klaus; Peter Zumthor; fot.: Pietro Savorelli, źródło: [https://architektura.info/architektura/polska\\_i\\_swiat/kaplica\\_polna\\_braci\\_klaus](https://architektura.info/architektura/polska_i_swiat/kaplica_polna_braci_klaus)

Jak wykazałam wszystko, co okrywa, czego dotykamy - nie tylko opuszkami palców, ale całym swym ciałem - możemy nazwać nakryciem. Również to, co należy do przestrzeni nas otaczających: intymnych, własnych i publicznych. Architektura nie jest więc obierana poprzez niespójne obrazy, ale jako kompletna spójna forma, uzupełniana przez faktury, światło, kształty, materie. Doznajemy przyjemności z obcowania z nimi, uformowanymi z myślą o dotyku. We współczesnym dizajnie, po zachłystnięciu się przemysłową, seryjną produkcją, wraca się do tradycji manualnych. Liczy się zarówno solidna rzemieślnicza wiedza, jak i obeznanie z materiałem, eksperyment, odręczny rysunek. Dizajner musi myśleć manualnie: skórą (dłońmi) zarówno czytać, jak i oddawać fakturę, wagę, temperaturę materiału.

Era post-wizualna to zbiór zbyt wielu emocji i doświadczeń, stąd wzrok już nie wystarcza. Otwieramy się na dotyk, który powraca m.in. pod postacią nowych technologii: haptycznych urządzeń, np. ekranów dotykowych. Alissa van Asseldonk i Nienke Bongers ze studia A+N to duet projektantek, które łączą technologię hi-tech i rzemiosło. Tworzą nietypowe innowacyjne materiały czułe na dotyk. Te zachęcające do interakcji struktury przemawiają do zmysłów, pozytywnie wpływając na codzienne samopoczucie odbiorcy.

Zaprojektowana przez panie Marbilla jest wykonana z bardzo wytrzymałego, certyfikowanego materiału tekstylnego z powłoką biologiczną. Innowacyjną, trójwymiarową powierzchnię tworzą warstwy z wyciętymi wzorami. tkanina łapie światło i wiatr, przekształcając ściany w żywe struktury.



Alissa van Asseldonk i Nienke Bongers, Marbillia, źródło: <https://www.designalive.pl/rzemioslo-w-wersji-hi-tech/>

Wizjonerzy nowego porządku otworzyli 20 lat temu w Japonii wystawę-eksperyment pt. „*Haptic. Awakening the Senses*”. Badano zrozumienie haptyczności w otaczającym nas świecie przedmiotów. W projekcie wzięło udział kilku przedstawicieli różnorodnych branż: sztuk pięknych, dizajnu, mediów czy rzemiosła. W efekcie powstały przedmioty refleksyjne, konceptualne, ale i użytkowe, np. włochata lampa czy główka kapusty, której poszczególne liście stają się misami. Przedmioty rozszerzające i wzbogacające nasze doświadczenie haptyczne.



Yasuhiro Suzuki, Cabbage Bowls, 2004, <https://pl.pinterest.com/pin/437904763748368870/>



Kosuke Tsumura, Kami Tama, 2004, źródło: <https://www.aknamarquez.com/blog/2017/9/4/the-power-of-touch>

5. Peter Zumthor, *Myślenie architekturą*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

Era post-wizualna nakłada na projektantów nową odpowiedzialność: sterowanie odczuciami dotykowymi odbiorców. Kontakt z materiałem naturalnym jest przyjemnością, podczas gdy śliskość elementów nowoczesnych

jest techniczna. Metal i plastik to materiały zarezerwowane wyłącznie do kontaktu chwilowego, stąd przekonanie, że siedziska na lotniskach, w metrach, na dworcach nie powinny służyć wygodzie.



<https://podroze.onet.pl/aktualnosci/niezwykle-rzeczy-ktore-mozesz-robic-na-lotniskach-wiedziales-o-tym/5968m09>

Co jest bardziej przyjemne? Szorstki i ciepły papier czerpany czy gładki i śliski laminat? Naturalne materiały pokazują nam swój wiek i pochodzenie, historie i samego człowieka. Te formy i obiekty otaczają nas z zewnątrz, ale przecież dzięki nakryciu funkcjonujemy również we wnętrzu. Wewnątrz architektury, wewnątrz ubrania, które ma nas chronić, okrywać, maskować. Nowe technologie mogą pomóc ciału w obaleniu wszechobecnego reżimu wzroku. Sensoryczność pozwala na zaangażowanie wszystkich naszych zmysłów, uruchomienie zupełnie nowych obszarów wyobraźni. Zuzanna Wójcik tworzy tkaniny, które samym widokiem mają przemawiać do zmysłu dotyku. Projektując zawsze najpierw myśli o fakturze, dopiero później dobiera kolor. W swoich realizacjach łączy tkaniny szorstkie z miękkimi, w ten sposób wzmacnia wrażenia haptyczne.

Na zakończenie wagę zmysłu dotyku przedstawię za pośrednictwem figury ulubionego koca, którym lubimy okrywać się w zimowe wieczory. Z biegiem czasu ów koc straci efekt nowości, zauroczenia. Jego kolory czy wzory okażą się wtórne, podczas gdy na znaczeniu zyska ciężar, faktura czy miękkość koca. Bo nawet ten najcieplejszy, ale „gryzący” lub w inny sposób nie miły w dotyku, nie zyska miana ulubionego. Podobnie bywa w projektowaniu: jakże często zapominamy o zmysłach. Tymczasem zwrot ku nim i pochwała haptyczności może oznaczać powrót do doświadczenia pełni rzeczywistości.

## SUMMARY

*„Haptic Art: The Beginning of the Post-Visual Era”*

Referring to the theory that art and artistic expression of man are a constant questioning, I will start with one of them: which sense is the most important for people? The Big Five: sight, touch, taste, smell, hearing, want man to get to know reality as best as possible and experience it as deeply as possible. In Western culture, one of the senses dominates - sight. We may soon become witnesses and participants in the loss of this priority in favor of touch. It is through this sense that we ultimately confirm everything. We feel with our whole body, with each centimeter on average 2 square meters of our skin. In the event of loss of a sense, e.g. sight or hearing, touch can perfectly replace them. The sense of touch provides a person with constant awareness of the body and is the basis of his safety. In this article, I try to prove the superiority of the sense of touch over all other senses, providing examples from the world of architecture and applied art. Haptic art crosses boundaries and allows the recipient to feel deeper and differently. Praising hapticity means experiencing the fullness of reality.



Projekt siedmiu tkanych obiektów służących dotykaniu.  
Autor: Zuzanna Wójcik,  
źródło : <https://www.designalive.pl/tkanina-ktora-dotyka/>

**mgr Katarzyna Ditrich-Paturalska**

Akademia Sztuki w Szczecinie

Pracownia Projektowania Obuwia i Akcesoriów

## *Obuwie jako okrycie stopy determinujące ruch*



*Shoes transform your body language and attitude. They lift you physically and emotionally.<sup>1</sup>*

Christian Louboutin

Powszechnym wiadome jest, że forma obuwia jest wyidealizowanym kształtem ludzkiej stopy a jej forma nie jest jedynie dokładnym jej odwzorowaniem. Nawet obecnie projekty obuwia mają okrągłe lub kwadratowe czubki w przeciwieństwie do anatomicznego kształtu stopy.

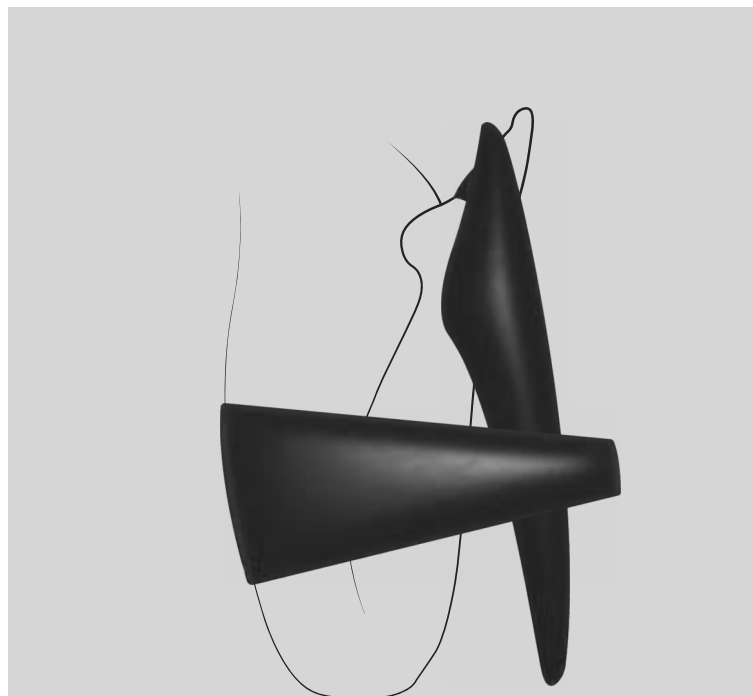
Prowadząc Pracownię Projektowania Obuwia i Akcesoriów zwracam szczególną uwagę na to, aby studenci od pierwszego roku na kierunku Projektowana Mody zapoznali się w pierwszej kolejności z niezmiennie obowiązującymi podstawami teoretycznymi projektowania obuwia (podologia stopy, cele i właściwości użytkowe obuwia, historia rozwoju form, trendów i technologii), aby następnie mieć możliwość wykonania obuwia w maksymalnie realistycznych warunkach, czyli na kopycie produkcyjnym. Daje im to możliwość zdobywania profesjonalnej wiedzy projektowej, konstrukcyjnej oraz technologicznej. W projektowaniu obuwia każdy milimetr ma znaczenie dlatego wiedza anatomiczna jest podstawą wyjściową do dobrego projektowania obuwia oraz wygody i komfortu.

Podczas zajęć w mojej pracowni, zwracam równolegle uwagę na rozwijanie umiejętności samodzielnej reinterpretacji rzeczywistości i przenoszenia inspiracji na produkty, takie jak obuwie. Zachęcam do rozwijania własnych idei i rozwijania autorskich metod rozwiązywania problemów projektowych które towarzyszą wszystkim działaniom realizowanym w pracowni. Program nauczania obejmuje wszelkie zagadnienia związane z procesem projektowym: począwszy od opracowania moodboard'u, po wykonanie projektów koncepcyjnych, oraz procesem wytwarzania: w tym pełen zakres technologii i rzemiosła tworzenia obuwia wraz z jego finalną realizacją.<sup>2</sup>

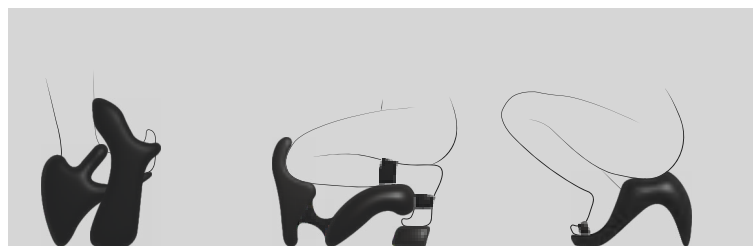
Podczas pracy w Akademii Sztuki w Szczecinie podejmuję ze studentami wiele zagadnień nie odnoszących się ściśle do projektowania obuwia, ale istniejących równocześnie: np. buty nie służą jedynie do chodzenia. Najlepiej obrazuje to cytat Christiana Louboutina „*A shoe has so much more to offer than just to walk*”<sup>3</sup>. Powyższe słowa zwracają uwagę że nakryciem stopy mogą być: pletwy, łyżwy, buty narciarskie, które wszystkie razem nie służą do chodzenia a dedykowane są sportom i pomagają ciału ludzkiemu odbywać ruch, który nie jest chodem – kolejno jest to: pływanie, jazda na lodzie, jazda na nartach. Są to znane wszystkim popularne przykłady specjalistycznego obuwia sportowego, natomiast dalej mogę przytoczyć kilka przykładów,

kiedy temat obuwia staje się szeroko pojętym pretekstem badawczym, gdzie jedynym warunkiem jaki musi spełnić to nakrycie stopy, gdzie uwzględniane są jedynie względy anatomiczne a wyobraźnia kształtuje formę. Przykładem są prace studentów, których przykłady prezentuję poniżej.

Projekt Oliwi Kurowskiej, studentki pierwszego roku Projektowania Mody, została zainspirowana słowami Olgi Tokarczuk z powieści „*Bieguni*”<sup>4</sup>. Studentka zaprojektowała serię obiektów inspirowanych obuwem. Autorka podejmuje próbę wykreowania nowego sposobu poruszania się, w którym ustawienie dolnych kończyn determinuje postawę i ruch całego ciała, a nawet brak możliwości ruchu. W tym projekcie obuwie staje się sprawcą zniewolenia.



Oliwia Kurowska, *Szkie koncepcyjne*, 2023 r.  
Pracownia Projektowania Obuwia i Akcesoriów, I rok, 2 semestr



1. Gail Rolfe, *Vogue Essentials: Heels*, Great Britain, London, 2019, s. 101

2. K. Ditrich-Paturalska, Marta Masella, *tekst kuratorski*, Wystawa Pracowni Obuwia i Akcesoriów, galeria ŁĄCZNIK, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2023

3. Christian Louboutin, tł. *But ma o wiele więcej do zaoferowania niż tylko chodzenie*.

4. „*Nie interesują mnie wydarzenia powtarzalne, te, nad którymi z uwagą pochyla się statystyka, te, które wszyscy celebrytą z zadowolonym familiarnym uśmiechem na twarzach. Moja wrażliwość jest teratologiczna, monstrofilalna. Mam nieustanne i męczące przekonanie, że właśnie tutaj prawdziwy byt przebija się na powierzchnię i ujawnia swoją naturę.*”

Katarzyna Ditrich-Paturalska,  
DCH024-S74-RG06-9999, 2022 r., fot. Aleksandra Hojczyk

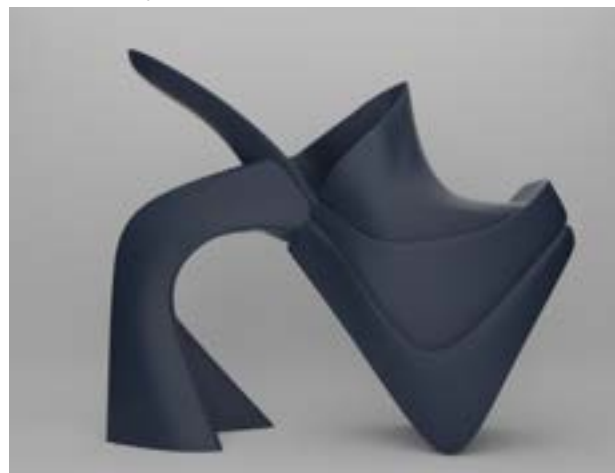


Powyżej prezentuję własny projekt. Praca pt. DCH024-S74-RG06-9999 jest przykładem obuwia jako klasycznego nakrycia stopy zaprojektowanego na zlecenie firmy Gino Rossi S.A. „Zostały one wyprodukowane w setkach egzemplarzy z przeznaczeniem użytkowania na jeden sezon. Jako produkty przemysłu modowego podlegały bezlitosnej „sezonowości” a ich „żywołność” została odgórnie narzucona”<sup>5</sup>. Poprzez zatopienie ich w żywicy zmieniły swoją pierwotną funkcję/definicję stając się obiektem rzeźbiarskim pokazywanym w przestrzeniach galerijnych. Jest to próba nadania rangi dzieła sztuki obuwiu stworzonemu na potrzeby przemysłu. Wielkość obiektów nawiązuje do gabarytów typowego pudełka do obuwia. Natomiast tytuł prac nawiązuje do numerów seryjnych wykorzystywanych podczas produkcji.

Ciekawym przykładem jest praca Juli Łyżwińskiej - studentki czwartego roku. Platforma obuwia opiera się w jednym punkcie podparcia o wymiarach zaledwie 1,2x70mm, sprawiając wrażenie iluzji, jakby but przechylał całą sylwetkę do przodu. Jednak platforma jest na tyle wyważona, że pomimo specyficznego kształtu możliwe jest swobodne poruszanie. Obuwie wykonane jest w technologii druku 3D i w pełni użytkowe.

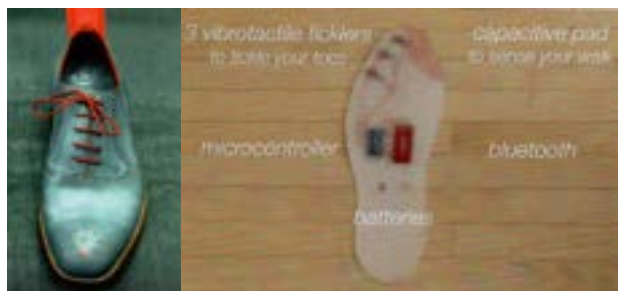
Julia Łyżwińska, 2023 r.

Pracownia Projektowania Obuwia i Akcesoriów, IV rok, Druk 3D



5. K. Ditrich-Paturalska, *Ślad początku*, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022, fragment tekstu autorstwa Anny Roślawskiej

Autorzy projektu *Obuwie do nawigacji* w środowisku miejskim tak wyjaśniają działanie swojego projektu „Zaprojektowaliśmy obuwie tak, aby pełniło funkcję urządzenia nawigacyjnego, zgodnie ze wszystkimi zaleceniami: buty podpowiedzą ci poprzez subtelne doznania kiedy skręcić w prawo a kiedy w lewo, lub cofnąć się”<sup>6</sup>. Buty stają się medium, za pośrednictwem którego prowadzona jest komunikacja. Wybrano klasyczny rodzaj obuwia jednak sam projekt nie ma tutaj znaczenia bo projektanci skupiają się głównie na jego nowej funkcji.



Dhairya Dand and Henry Holtzman, projekt obuwia z nawigacją, USA, 2013, H. Persson, *Shoe: Pleasure & Pain*, Victoria & Albert Museum, London, 2015, str. 103

Buty są od dawna obecne w kulturze. Przykładem obuwia które najbardziej agresywnie wpływa na postawę człowieka oraz na jego chód jest tzw. Czółenka, lub jeszcze wyższa w formie tzw. szpilka<sup>7</sup>, która wysmukła sylwetkę kobiety. W powszechnym odbiorze szpilki modelują kobiecą sylwetkę i sprawiają wrażenie, że nogi są dłuższe oraz nadają chodowi większego powabu i seksowności. Z początku buty na podwyższonej podeszwie spełniały praktyczną funkcję ochrony przed brudnym podłożem. Z czasem jednak ta cecha zaczęła spełniać inne, bardziej socjologiczne i artystyczne funkcje. W Wenecji buty na podwyższonej podeszwie miały potwierdzać status właściciela i przykuwać uwagę innych osób. Obcasy obecne w Europie od XVI w. miały za zadanie narzucać przez właściciela obuwia sposób w jaki miał być odbierany przez otoczenie.

Tak jak w każdej regule istnieją wyjątki i tak też jest z obuwiem gdzie: wyjątkiem od reguły jest praktyka nie noszenia obuwia. Tutaj inaczej zachowuje się goła „otwarta” i niczym nie ograniczona stopa, a co za tym idzie, cała postawa ciała. W butach stopa zwykle zachowuje się jak jedna bryła. Natomiast boso ma się świadomość każdego palca z osobna a dodatkowo spód stopy dotykając podłoża przekazują poprzez swoje receptory zupełnie inny rodzaj odczuć. Bosa stopa musi radzić sobie z nieoczekiwanymi zmianami w podłożu. Podczas biegania boso nie lądujemy na piętach a obciążamy bardziej przednią część stopy. Natomiast podczas biegu w obuwiu zazwyczaj lądujemy na piętach. Bieganie na boso modyfikuje sylwetkę biegacza. Dzięki temu, że lądujemy na przedniej części stopy nasze ciało przybiera bardziej otwartą postawę, przestajemy się garbić, chować. Przykładem może być Lud Tarahumara - biegaczy z Meksyku – którzy polują na boso. Ich metoda polega na zamęczeniu zwierzęcia poprzez długą gonitwę, aż ofiara pada z wycieńczenia.<sup>8</sup>

Pokazane przez mnie przykłady obuwia są potwierdzeniem na to jaki wpływ i rolę miało obuwie oraz ciągle zmieniająca się jego funkcja, a właściwie poszerzająca się jego definicja. Od przysłowiowego jedynie nakrycia stopy, które pełniło funkcje tylko ozdobne poprzez funkcje typowo ochronną, czy jako medium, za pośrednictwem którego jest prowadzona nawigacja. Buty są stałym elementem garderoby człowieka a oczekiwania, co do ich formy i właściwości są bardzo zróżnicowane, podlegają ewolucji niezależnie od czasów, kultury, czy kontynentu.

## Bibliografia

- Darla-Jane Gilroy, *Little book of Christian Louboutin.*, London, 2021
- F. Gros, *Filozofia chodzenia*, Wydawnictwo: Czarna Owca, Warszawa, 2015
- J. Alexander Mclwer, K. Michele de Regt, *All About Shoes*, Bata Limited, Toronto, 1994
- C. McDougall, *Urodzeni biegacze*, Wydawnictwo: Galaktyka, Łódź, 2010
- L. O’Keeffe, *Shoes: A celebration of Pumps, Sandals, Slippers & More.*, New York, 1996
- H. Persson, *Shoe: Pleasure & Pain*, Victoria & Albert Museum, London, 2015
- Gail Rolfe *VOGUE esentiale, heels.*, London, 2019
- K. Ditrich-Paturalska, *Ślad początku*, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022
- A. Gregorczyk, *Forma na człowieka*, mgr Katarzyna Ditrich-Paturalska, *AKT CHODZENIA. Obuwie jako forma determinująca ruch*, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022
- O. Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, 2015

Tekst jest rozwinięciem wcześniej opracowanego artykułu do monografii autorstwa Anny Gregorczyk pt. „*Forma na człowieka*” Katarzyna Ditrich-Paturalska, (*AKT CHODZENIA. Obuwie jako forma determinująca ruch*) który został wydany w podobnym czasie co poniższy artykuł i odwoływał się głównie do konstrukcji obuwia. Natomiast zagadnieniem wiodącym powyższego artykułu jest obuwie jako okrycie stopy.

Zdjęcie strony tytułowej: <https://www.designscene.net/2021/06/christian-louboutin-idris-sabrina-elba.html>  
<https://www.designscene.net/2021/06/christian-louboutin-idris-sabrina-elba.html> data dostępu 14.10.2023.

## SUMMARY

*Shoes transform your body language and attitude. They lift you physically and emotionally.*<sup>9</sup>

Christian Louboutin

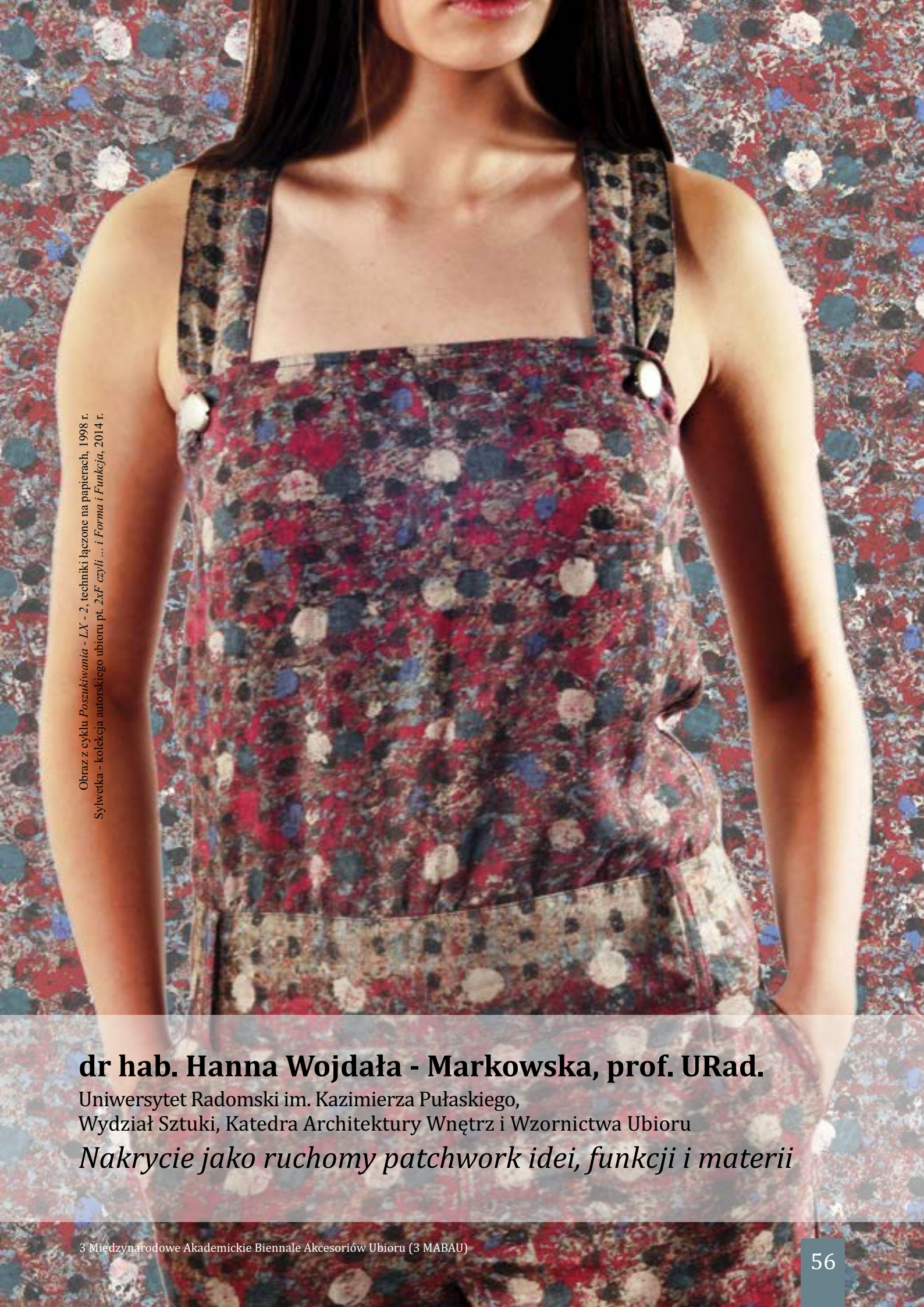
The examples of footwear I have shown are a confirmation of the impact and role of footwear and its ever-changing function, or rather its broadening definition. From the proverbial only a foot covering, which had only decorative functions, through a typically protective function, or as a medium through which navigation is conducted. Shoes are a permanent element of a person's wardrobe and expectations as to their form and properties are very diverse, subject to evolution regardless of time, culture or continent.

6. H. Persson, *Shoe: Pleasure & Pain*, Victoria & Albert Museum, London, 2015, str. 102.

7. wł. Stiletto często używane w magazynach modowych w Europie na określenie szpilki czyli bardzo wysokiego czółenka z ok 11cm wysokości obcasem.

8. A. Gregorczyk, *Forma na człowieka*, odniesienie do tekstu autorstwa mgr Katarzyna Ditrich-Paturalska, *AKT CHODZENIA. Obuwie jako forma determinująca ruch*. Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022

9. Gail Rolfe, *Vogue Essentials: Heels*, Great Britain, London, 2019, s. 101.



Obraz z cyklu *Poszukiwania - LX - 2*, techniki łączone na papierach, 1998 r.  
Sylwetka - kolekcja autorskiego ubioru pt. *2xF czyli ... i Forma i Funkcja*, 2014 r.

**dr hab. Hanna Wojdała - Markowska, prof. URad.**

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru

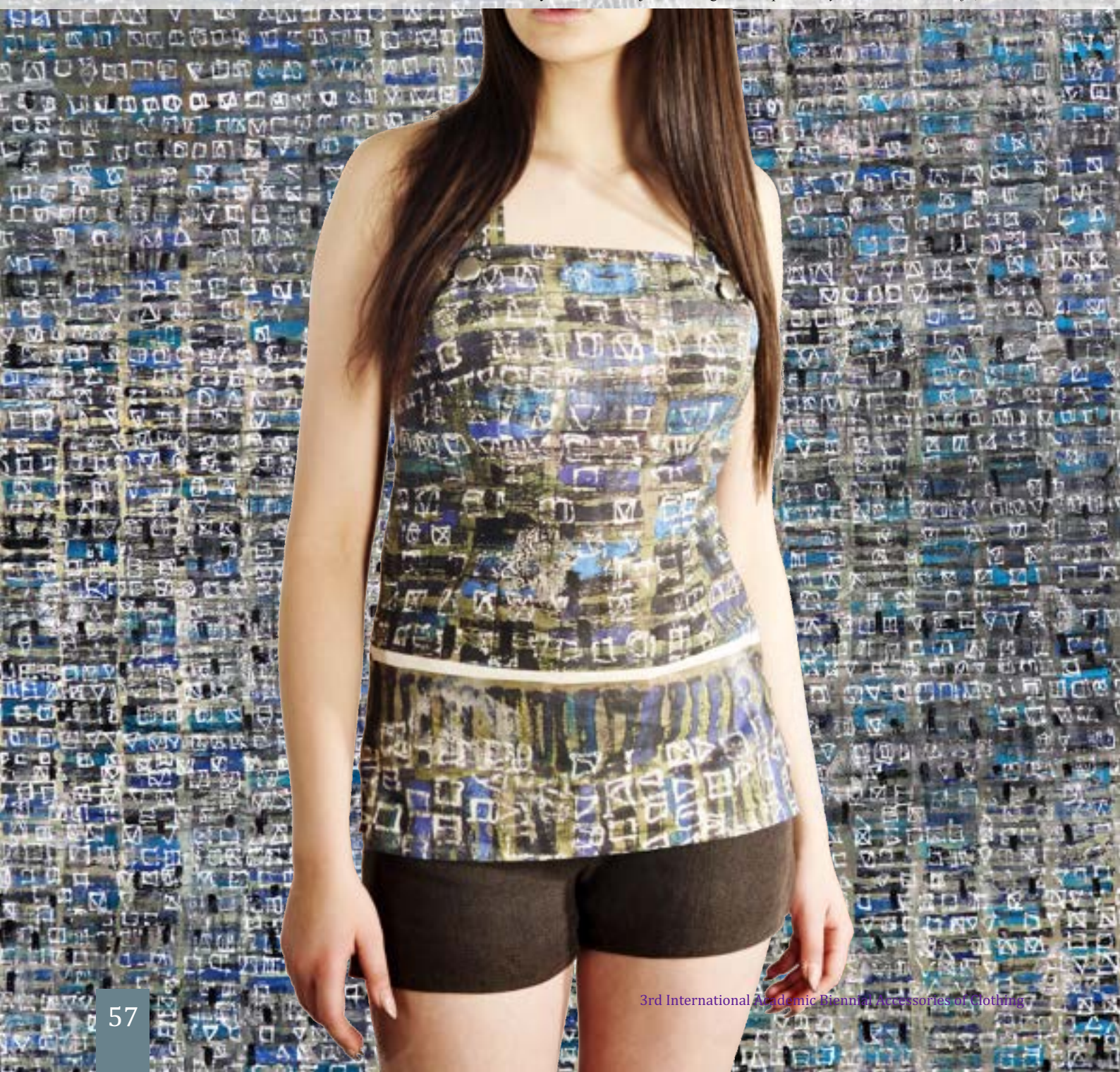
*Nakrycie jako ruchomy patchwork idei, funkcji i materii*



Hasło „*Nakrycie*” to pojęcie wielowatkowe, którego znaczeniowość dotyczy zarówno materialnych przedmiotów jak również szerokiego zakresu odczuć mentalnych. Następuje tutaj także swoista wymiana tejsze znaczeniowości przypisując cechy skojarzeniowe poszczególnym przedmiotom np. koc – dotyk – przykrycie – komfort, natomiast wyobrażeniom odniesienie do konkretnych rzeczy np. kokony osobowości – poczucie bezpieczeństwa własnej psychiki. „*Nakrywanie czegoś*” będzie dotyczyło zarówno sylwetki człowieka jak również architektury wnętrza czy jego wyposażenia. Nakrywanie takie obejmuje: głowy, szyje, nogi, ręce, tułów, wszelkie akcesoria towarzyszące człowiekowi, nakrycia fragmentów przynależących do wnętrza od sufitu do wycieraczki i odnoszących się do człowieka we wnętrzu oraz w innych miejscach. „*Nakrycie*” to serwetka, pudełko, opakowanie czy sztuce. „*Nakrycie*” to poczucie bezpieczeństwa, pełnienia funkcji ochronnych, związane z identyfikacją wizualną, przekazem własnych zamierzeń,

manifestacją haseł i osobowości. W moim wystąpieniu chciałabym odnieść się do zagadnień związanych z osobistymi ideami twórczymi powiązanych z funkcją i materią. Są to nakrycia wnętrza rozumiane przez działania malarskie i z obszaru tkaniny unikatowej. W malarstwie wykorzystuję inspiracje z otaczającego świata struktur wizualnych. Są to wycinki rzeczywistości: fragmenty kory drzew, płachetki traw, mury, schody, fasady czy zjawiska świetlne. Własne malarstwo przenoszę w formie druków na lniane płótna, następnie wykorzystuję w autorskich kolekcjach ubioru. Kolejne rozwiązanie personalne to modułarne tkaniny unikatowe. W procesie realizacji używam materiałów niewykorzystanych zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem tj. magazyny modowe i wnetrzarskie, próbniki tkanin, nici, przędz, osobiste notatniki. W osobistych poszukiwaniach odkrywam relacje na styku użytkowości i dekoracyjności.

Obraz z cyklu *Zapis, znaki, punkty I*; techniki łączone na płótnie, 2005 r.  
Sylwetka - kolekcja autorskiego ubioru pt. *2xF czyli ... i Forma i Funkcja*, 2014 r.





*Biblioteka Mojego Taty - półki z projektami*, technika własna tkana, 2014 r.



*Kompozycja 6*, technika własna tkana, 2018 r.



*Biblioteka Mojego Taty - półki z książkami*, technika własna tkana, 2014 r.

## *Covering as a moving patchwork of ideas, functions and matter*

The slogan "Covering" is a multi-threaded concept whose meaning applies to both material objects and a wide range of mental feelings. There is also a specific exchange of this meaning, assigning associative features to individual objects, e.g. blanket - touch - covering - comfort, and to ideas - reference to specific things, e.g. personality cocoons - a sense of security of one's own psyche. "Covering something" will apply to both the human figure as well as the interior architecture and equipment. Such coverings include: heads, necks, legs, arms, torsos, all accessories accompanying a person, coverings of fragments belonging to the interior from the ceiling to the doormat and relating to the person inside and in other places. A "setting" is a napkin, box, packaging or cutlery. "Covering" is a sense of security, performing a protective function, related to visual identification, communicating one's intentions, manifesting

slogans and personality. In my speech, I would like to refer to issues related to personal creative ideas related to function and matter. These are interior decorations understood by painting and unique fabrics. In painting, I use inspiration from the surrounding world of visual structures. These are fragments of reality: fragments of tree bark, patches of grass, walls, stairs, facades and light phenomena. I transfer my own paintings in the form of prints onto linen canvases, and then use them in my own clothing collections. Another personal solution is modular, unique fabrics. In the implementation process, I use materials not used for their original purpose, i.e. fashion and interior design magazines, fabric samples, threads, yarns, personal notebooks. In my personal search, I discover relationships at the intersection of utility and decorativeness.

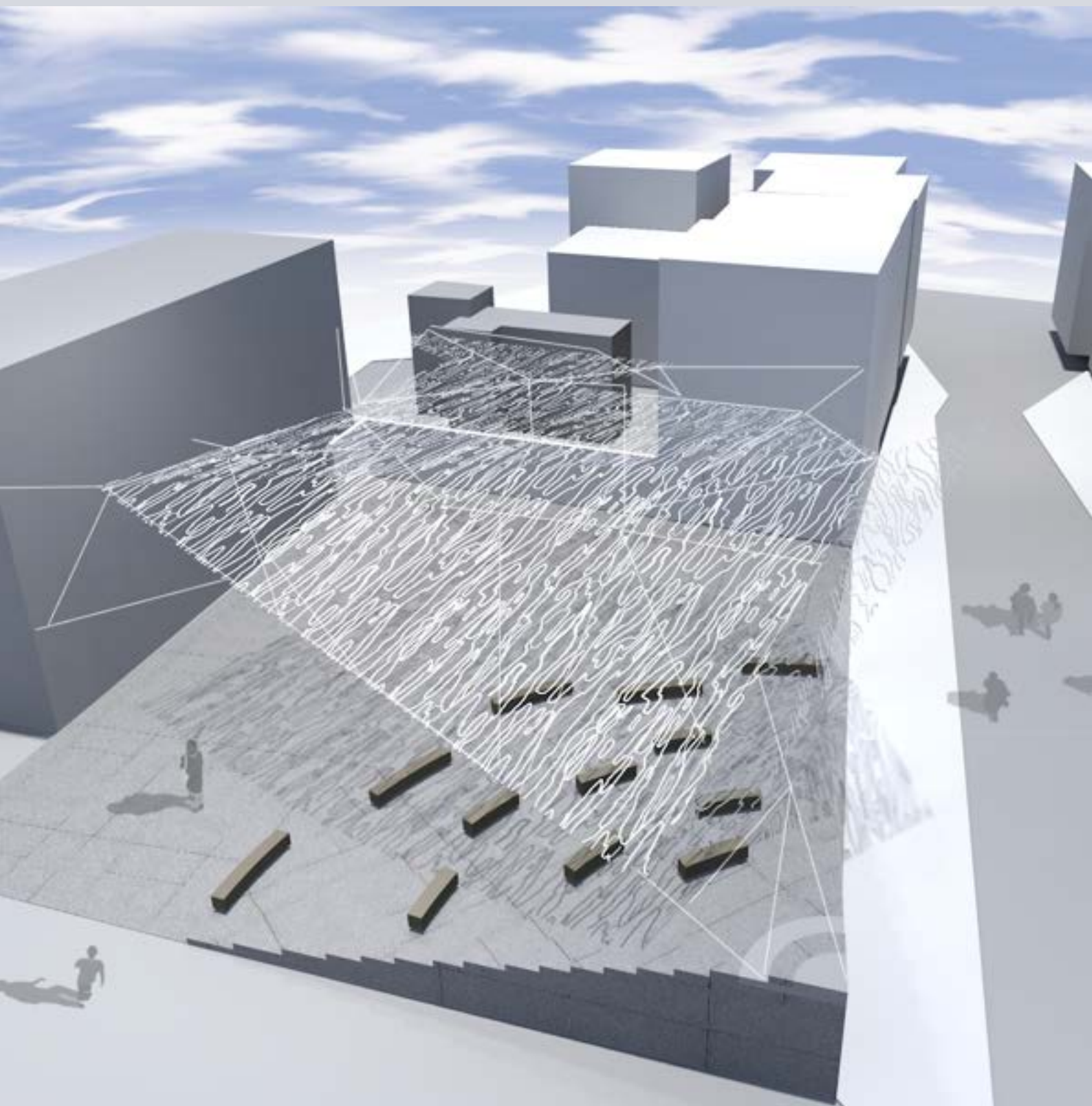


*Miniatura tkacka, technika własna tkana, 2022 r.*

## **mgr Marta Orzechowska - Ochnia**

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego,  
Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru

*O(D)KRYWAMY MIASTO - człowiek i jego przestrzeń publiczna*



Artykuł powstał na okoliczność 3 MIĘDZYNARODOWE AKADEMICKIE BIENNALE AKCESORIÓW UBIORU pt. „*Nakrycia nie tylko głowy... wokół wnętrza i postaci*”, realizacje wizualne są zbiorem analiz i badań z zakresu przestrzeni najbliższej człowieka, na przykładzie miasta Radomia, które poruszają szersze spojrzenie nakryć wokół człowieka w kontekście przestrzeni publicznej, które w ostatniej dekadzie stają się coraz bardziej interesującym zjawiskiem przekształceń. Konstrukcja tytułowa prezentacji definiuje kierunek założonego celu, obrazując zastosowanie tekstyliów we wnętrzach urbanistycznych.

Tkanina, tekstylia jako forma nakryć najbliższa człowiekowi, jest jedną z najstarszych technologii w kulturze. W ostatniej dekadzie staje się interesującym zjawiskiem w przestrzeni publicznej jako środek wyrazu artystycznego, przekazu wizualnego, swego rodzaju metaforą w odniesieniu do znaczeń i związków z historią sztuki, ale i również warstwą filozoficzną, społeczną. Dynamiczny rozwój technologii produkcji, globalizacji społecznych oraz konkurencyjności miejsc, miast, jest zaczynem do redefinicji najbliższego otoczenia człowieka, jakim jest przestrzeń publiczna. Prezentacja wizualna porusza kilka kontekstów znaczenia tkaniny, obrazując jej współczesne oddziaływanie wizualne. Założeniem prezentowanych realizacji wizualnych jest ukazanie budowania relacji nakryć, okryć jako form plastycznych, które oddziałują na odbiór wizualny człowieka. Wątki jakie zostały zbadane, ze względu na wybór

otoczenia, rozpatrują aspekty historyczne, społeczne, ekologiczne oraz kulturowe. Obszar działań jest bardzo szeroko ujmowany w opracowaniu, stanowi formę otwartej dyskusji nad rolą szybko zmieniających się tendencji przestrzeni wokół człowieka.

### „OKRYWAMY - ODKRYWAMY”

Analizowana przestrzeń i zastosowane formy tkanin nawiązują do znaczenia i wątku historycznego miejsca. Główny plac miasta Kazimierzowskiego, który w okresie średniowiecznego rozkwitu pełnił bardzo istotne miejsce ówczesnego społeczeństwa, to jednak Radom od lat próbuje przywrócić znaczenie i funkcjonowanie tej części miasta. Długoletnie rewitalizacje, jednak w powolnym tempie poprawiają estetykę otoczenia człowieka. Zastosowane formy tkanin są z jednej strony formą uatrakcyjnienia przestrzeni, ale i nawiązania do istotnego znaczenia funkcji tekstyliów minionej epoki. Okrycie elewacji to zabieg nadania rangi miejsca, estetyzacji otoczenia, zakrycie przeprowadzanych zmian architektonicznych, nie wzbudzając negatywnego odbioru wizualnego, który dokonywany jest w okresie czasowym.

Natomiast wprowadzone tkaniny dzielące przestrzeń komunikacyjną są nawiązaniem do ówczesnych Bram Miasta, które określały granice, a w tym przypadku symbolizują przekraczanie i wkraczanie w nową przestrzeń.



Rynek w Radomiu - wizualizacja instalacji



Ulica Rwańska w Radomiu - wizualizacja instalacji

### **„WSZYSTKO MAZNACZENIE”**

Kolejna przestrzeń, która niejednokrotnie poddawana jest dyskusjom społecznym w moim mieście, to przestrzeń publiczna znajdująca się w samym centrum miasta. Zastosowana forma architektoniczna fontann miejskich to element, który według opinii ekspertów, nie wpisuje się kształtem i funkcją przeznaczenia. Tkaniny, które w swojej formie bardzo często „otulają” i „zmiękczają” otoczenie człowieka, zostały zastosowane, aby wywołać wrażenia wizualne, osłonić

użytkowników przed działaniami atmosferycznymi, wprowadzić dodatkowo przestrzeń w ruch poprzez zastosowane faktury w tkaninie. Odpowiedzą na zastosowanie motywu wzorniczego był okres pandemii, kiedy to według powszechnym zaleceniom, fontanny musiały być nieczynne. Tkanina w tym przypadku miała za zadanie przywołać skojarzenia użytkownika z motywem ruchu wody, fal, działając na zmysły pozytywnego odbioru wizualnego oraz odwrócenie uwagi od niewłaściwie zaprojektowanej formy, nadając odpowiedniej funkcji otoczenia.



Fontanny - centrum Radomia - wizualizacja instalacji

### **„GŁOWADO GÓRY”**

Struktury wizualne zastosowane w kolejnym otoczeniu człowieka, podyktowane są odwróceniem uwagi, a jednocześnie zwrócenie uwagi na narastający konsumpcjonizm w ostatnich dekadach. Ulica Żeromskiego, jedna z najważniejszych w Radomiu, dziś staje się martwa, ponieważ stanowi jedynie ciąg

usług bankowych, nienadających rangi miejsca. Założenia projektowe, które w tym przypadku zostały zastosowane to użycie form strukturalnych, trójwymiarowych, które z jednej strony uatrakcyjnają betonową przestrzeń, zmiękczają, okrywają, nadają płynności to z drugiej wprowadzają odbiorcę w nową jakość przestrzeni, towarzysząc w płynnym przemieszczaniu się.



Ulica Stefana Żeromskiego w Radomiu - wizualizacja instalacji

## „ZAUWAŻYĆ ZIELONE”

Park „Kościuszki” znajdujący się również w centrum Radomia, często użytkowany jest jedynie za pośrednictwem ścieżek oraz alejek. Obserwując przestrzeń publiczną niejednokrotnie nie zauważamy istotnych elementów oraz form otaczających daną przestrzeń. Zastosowane formy tkanin wprowadzają użytkownika w czasoprzestrzeń, przenikając i wprowadzając w doświadczenie wizualne. Zastosowane struktury o cechach tkanin pełnią funkcje podkreślania formy drzew, tworząc jednolitą, syntetyczną, współdziałającą przestrzeń o jednoczesnym przeznaczeniu użytkowym dla człowieka.



Park im. Tadeusza Kościuszki w Radomiu - wizualizacja



Park im. Tadeusza Kościuszki w Radomiu - wizualizacja

## SUMMARY

This article was written on the occasion of the 3rd INTERNATIONAL ACADEMIC Biennial of Fashion Accessories entitled. , ,*Not only headwear... around the interior and the figure*’, the visual realisations are a collection of analyses and research in the field of the space closest to man, on the example of the city of Radom, which address the broader view of the covering around man in the context of public space, which in the last decade has become an increasingly interesting phenomenon of transformation. The title construction of the presentation defines the direction of the objective, illustrating the use of textiles in urban interiors.

Fabric, textiles, as the form of covering closest to man, is one

of the oldest technologies in culture. In the last decade, it is becoming an interesting phenomenon in public space as a means of artistic expression, a visual message, a kind of metaphor in relation to meanings and connections to art history, but also a philosophical, social layer. The dynamic development of production technologies, social globalisation and the competitiveness of places, cities, is a leaven for the redefinition of man’s closest environment, which is public space. The premise of the presented visual realisations is to show the building of relationships of covering, garments as plastic forms that affect human visual perception. The themes explored, due to the choice of environment, consider historical, social, ecological and cultural aspects. The field of action is covered very broadly in the study, a form of open discussion on the role of the rapidly changing tendencies of the space around humans.

### 3 MIĘDZYNARODOWE AKADEMICKIE BIENNALE AKCESORIÓW UBIORU

*Nakrycia nie tylko głowy... wokół wnętrza i postaci*

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, ul. Rynek 11

Wystawa badawczo - dydaktyczna 22.05 - 15.06.2023

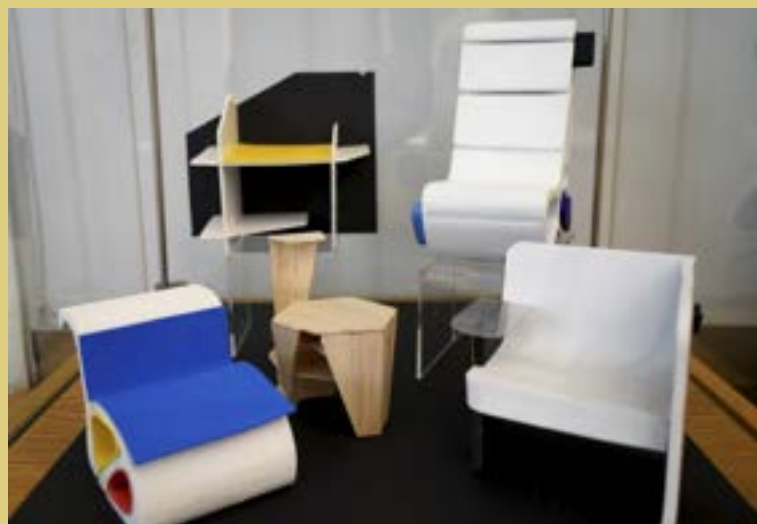


Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu



Akademia Sztuki w Szczecinie

Realizacje studenckie Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego  
Wydział Sztuki, Katedra Architektury Wnętrz i Wzornictwa Ubioru







**Zuzanna Barańska**  
**Monika Delega**  
**Julia Pieczeniak**  
**Klaudia Popis**  
**Przemysław Pyrka**  
**Weronika Pysiak**  
**Magdalena Skowrońska**  
**Julia Socha**  
**Lidia Stopka**  
**Aleksandra Sudzińska**  
**Aleksandra Waniek**  
**Wiktoria Wnuk**

**Anna Duchnik**  
**Martyna Dworak**  
**Klaudia Mańka**  
**Kacper Szczur**  
**Julia Warchol**  
**Julia Wysocka**  
**Anna Zych**



# Realizacje studenckie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu Pracownia Ubioru Unikatowego prof. dr hab. Sławomira Chorążyczewska



## Daria Galkowska

Projekt jest spotkaniem z kobiecością, wpisuje się w modernistyczną wizję z innego wymiaru. Jest efektem eksperymentu materii, formy i skali. Inspiracją jest fotografia Witkacego - *Autoportret wielokrotny*, ukazująca jego zmultiplikowane odbicie w zakrzywieniu perspektywy lustrzanej. Obiekt czerpie fascynację z koła, czyli figury geometrycznej o niewyczerpanych możliwościach projektowych. Połączenie prostych form toczka i ronda, razem współtworzy nierozdzielną całość.



## Mateusz Domasik

Projekt *Maska* inspirowana szczególną więzią Witkacego i jego matki - Marii Witkiewiczowej, która lubiła tradycyjne szydełkowanie. Witkacy często ją wspominał w swoich dramatach, a jego symbolicznym odniesieniem związanym z jej osobą był akt tworzenia robótki ręcznej. Uważał, że szydełkowanie to swoisty zapis chwili. Kolorystyka nawiązuje do jego portretów i ich modyfikacji.

Fotografie pochodzą z Archiwum Pracowni Ubioru Unikatowego.



## Oktawia Bogusz

Projekt zestawu akcesoriów męskich: krawat, mucha, poszetka. Inspiracja malarstwem Tamary Łępickiej. Druk na tkaninie satynowej.





**Maria Próchnicka**

*Kostium pudełko.* Inspiracja twórczością Kazimierza Malewicza. Próba przeniesienia elementów zaczerpniętych z jego kompozycji do trójwymiaru. Forma maksymalnie uproszczona. Według artysty stanowi nadrzędny kierunek suprematyzmu (zdjęcie powyżej).



**Jagoda Matecka**

Projekt *Kapelusz – peleryna, sukienka* nawiązuje do stylu nakryć głowy - *cloche* z lat 20. XX w. Przeskalowane rondo w technice patchworku, łączy różne odcienie tkaniny jeansowej. Wielofunkcyjna peleryna/ kapelusz może tworzyć tkaninę artystyczną do wnętrza w stylu *art deco*. Metalowe klamry wspomagają funkcję różnego rozmieszczenia i wykorzystania we wnętrzu (zdjęcie powyżej).

**Magdalena Wolak**

Praca odzwierciedla osobiste emocje i strach przed pokazaniem swojego prawdziwego „ja”, uczy doceniać ludzi, z którymi jesteśmy blisko na tyle, aby zrozumieć ich kamuflaż. Ideą jest ukazanie procesu komunikowania się ze swoją własną maską. Realizacja wykonana techniką shibori (zdjęcie obok).

Fotografie pochodzą z Archiwum Pracowni Ubioru Unikatowego.



# Realizacje studenckie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

## Pracownia Projektowania Ubioru

dr hab. Anna Regimowicz-Korytowska prof. UAP

dr Ewa Mróz-Pacholczyk ad.

mgr Dorota Kuźniarska

### O pracowni:

To miejsce, w którym spotykają się różne wizje myślenia o ubiorze. Pracownia realizuje program propedeutyczny wprowadzający studentów w zagadnienia projektowania ubioru. Szczególny akcent położony jest na poznawanie subiektywnych skojarzeń emocjonalnych i wyrabianie umiejętności ich artykułowania przy pomocy wybranych środków: rysunek projektowy, doświadczenie, realizacja. Założenia: budowanie formy i ubiór jako forma przestrzenna.



Barbora Vostalova, *Między człowiekiem i ptakiem*  
- dyplom magisterski 2021/fragment

Adriana Wolska, *„Królowa Śniegu” H. Ch. Andersena*  
- interpretacje kostiumowe - dyplom magisterki 2022/fragment



Weronika Nowosad, *Klobuk* - dyplom magisterski 2021/fragment



Weronika Nowosad, *Klobuk* - dyplom magisterski 2021/fragment



Nina Grajewska, *Comfort Error. Zaburzenia poczucia bezpieczeństwa jako motyw w kolekcji ubioru* - dyplom magisterski 2022/fragment



Realizacje studenckie Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno - Artystyczny w Kaliszu,  
Pracownia Sztuk Projektowych  
dr hab. Monika Kostrzewa, prof. UAM



Katarzyna Mrozińska



Wiktoria Nowak



Jagoda Szymanowska

Realizacje studenckie Akademia Sztuki w Szczecinie  
Pracowni Projektowania Obuwia i Akcesoriów  
mgr Katarzyna Ditrich-Paturalska  
@katarzyna\_ditrich  
@footweardesign\_studio







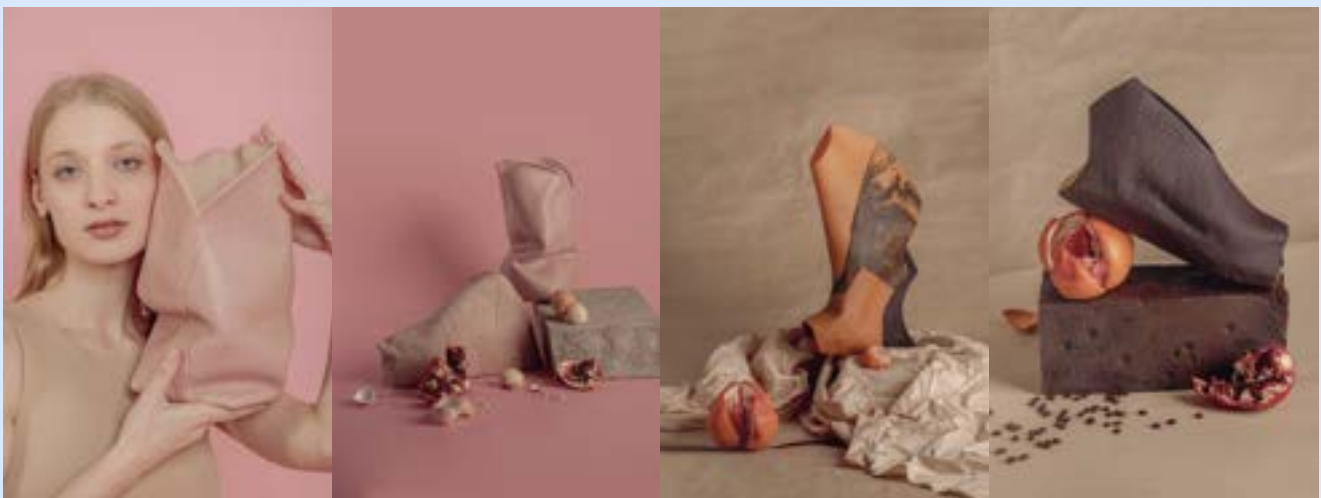
Maria Kopytko, *Liquid body*. Praca licencjacka 2021 r.  
Promotor: mgr Katarzyna Ditrach-Paturalska, Promotor pomocniczy: mgr Michał Michalski



Iga Nikoliszyn, *Stories On Skin*. Praca licencjacka 2021 r.  
Promotor: mgr Katarzyna Ditrach-Paturalska, Promotor pomocniczy: mgr Iga Węglińska



Magdalena Bylewska, *Cycle. Upcykling, recykling i biodegradowalne materiały w projektowaniu obuwia*. Praca licencjacka 2022 r.  
Promotor: mgr Katarzyna Ditrach-Paturalska, Promotor pomocniczy: mgr Michał Michalski



Patrycja Janiak, *Eksperymentalne studium poszukiwań autorskich materiałów w kolekcji obiektów inspirowanych obuwem*. Praca licencjacka 2023 r.  
Promotor: mgr Katarzyna Ditrach-Paturalska, Promotor pomocniczy: mgr Sara Gackowska

dr hab. Anna Kmita, prof. ASP Katowice

## Rola przedmiotów / rola projektantów – refleksja w kontekście publikacji „Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci”

Żadne działanie twórcze, żaden przedmiot nie istnieje w próżni. Jest elementem rozbudowanej scenografii życia codziennego. Przebyliśmy drogę od zaspokajania najprostszych potrzeb, poprzez tworzenie dóbr luksusowych, następnie ich przemysłową unifikację i z powrotem...

Dejan Sudjic w swojej książce „*Język rzeczy*” pisze, że jeszcze nigdy, w żadnej epoce nie posiadaliśmy tak wielu rzeczy, robiąc z nich jednocześnie coraz mniejszy użytek. Sprowadzamy otaczające nas przedmioty do roli zabawek, obiektów pożądania – ulegając presji posiadania ich i zabiegania o nie. „*Niczym gęsi, przymusowo tuczone, żeby powiększyć ich wątroby (...) jesteśmy pokoleniem urodzonym do konsumpcji, walczymy o miejsce, które zapewni nam niekończący się dopływ przedmiotów tworzących nasz świat. (...) Przedmioty, jak wierzy wielu, stanowią niezaprzeczalne fakty życia codziennego. Przedmioty mogą być piękne, dowcipne, genialne, wyrafinowane, ale też niewyszukane, banalne lub złośliwe*”<sup>1</sup>.

Jak odnaleźć się w tej nadprodukcji, będąc projektantem, artystą? Jak – użytkownikiem? Czy ten podział jest jeszcze aktualny? A może wszyscy jesteśmy obecnie (współ)twórcami? Jak patrzeć na rzeczy, powstałe jeszcze przed epoką „nadmiaru”, jak na te bardziej współczesne? i jak się wobec nich określić?

Jakim językiem tłumaczyć artefakty które spotykamy w muzeum, te które stanowią element naszego codziennego otoczenia i te – aktualnie tworzone – w kontrze lub w nurcie epoki, którą opisuje Sudjic...

Nie jest to możliwe bez zrozumienia czym przedmioty (również te opisywane w artykułach) były i bez próby odpowiedzenia sobie na pytanie – czym mogą być obecnie. Nasze związki z projektowanymi przedmiotami nie są proste. Dlatego tak cenna jest publikacja, próbująca zebrać nasz ogląd, popatrzeć na zagadnienie nakrycia wnętrza i postaci – w szerokiej perspektywie...

Publikacja „*Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci*” jest konfrontacją spojrzeń różnych specjalistów, opisujących funkcje i zależności wynikające z obcowania z rzeczami: tkaninami, aranżacjami przestrzennymi, nakryciami głowy. Pokazuje jak wielowymiarowe jest to zagadnienie, jak wieloma głosami można o nim mówić. Uświadamia, jak projektowanie rozszerza zakres swoich kulturowych wpływów i kształtuje nasze doświadczenia.

Z pozycji projektanta – patrzę na ta publikację jak na próbę uchwycenia różnych ról i znaczeń, które wynikają z sztuki projektowania rozumianej jako budowanie materialnej formy naszej codzienności. W przedstawionych artykułach widzimy analizę tego co dla odbiorcy znane, łatwe w interpretacji, mające dającą się określić funkcję (wiadomo, czemu służą określone obiekty i dlaczego są czym są) oraz działań konceptualnych, zmuszających użytkownika do dekodowania przesłania zamkniętego w określonej formie, do poszukiwania istoty, znaczenia danego wytworu.

Pierwszy artykuł „*Tkaniny w Muzeum, czyli jak ożywić, czasami smutne historyczne wnętrza*” prezentuje funkcję tkaniny w ujęciu historycznym i współczesnym, tłumacząc nam jak zmienia się ich funkcjonalność na przestrzeni czasu. Już podczas lektury opracowania Jerzego Holca – nasuwały mi się refleksje dotyczące zmieniającej się na przestrzeni dziejów roli twórcy-designera (a trzeba pamiętać, że sama definicja tego pojęcia jest

znacznie młodsza niż prezentowane w artykule obiekty). Kontynuacja tych przemyśleń – to refleksja nad tekstem dr Marii Gagackiej, opisującej nakrycia głowy w kontekście mody i kultury jako wyznaczniki tożsamości indywidualnej i społecznej. Projektant / rzemieślnik / artysta (celowo wymieniam wszystkie te pojęcia nie wartościując ich) jawi się jako osoba zarządzająca rzeczywistością, budująca kulturę materialną. To osoba dostarczająca przedmioty codziennej potrzeby, ale też tworząca nowe potrzeby, tworząca obiekty pożądania.

Prezentowane nakrycia głowy uświadamiają nam, że ten oczywisty obiekt – buduje świadomość, zachowania ludzkie i charakter relacji. Podkreśla status, rolę kulturowe i społeczne. Autorka opisuje poza użytkowe, pozatechniczne aspekty nakryć głowy, wskazuje ich funkcje jako wyznaczników tożsamości, profesjonalnej, statutowej, regionalnej, jako atrybutów budujących określony status. W tym znaczeniu projektant to osoba posiadająca władzę: projektując przedmioty – zarządza rzeczywistością. Użytkownik – ożywiając – tą rzeczywistość współkreuje.

Kontynuacją powyższej tematyki jest opracowanie Doroty Kuźniarskiej „*Bożki słowiańskie - bożki współczesne.*”, która pokazuje mnogość sposobów kreowania rzeczywistości: od funkcji praktycznej do akcentowania wartości symbolicznych, politycznych czy kulturowych. Pokazuje jak forma nakrycia głowy może odzwierciedlać zmieniające się trendy w modzie, jednocześnie będąc komentarzem, prezentującym ewolucję społecznych przekonań, wyzwań ekologicznych, aż po swojego rodzaju formę manifestu.

Podobnie myśli Katarzyna Ditrich-Paturalska („*Obuwie jako okrycie stopy determinujące ruch*”), opowiadając o nieoczywistych aspektach projektowania obuwia: „*temat obuwia staje się szeroko pojętym pretekstem badawczym, gdzie jedynym warunkiem jaki musi spełnić to nakrycie stopy, są jedynie względy anatomiczne a wyobrażenia kształtują formę.*”<sup>2</sup>

Opisuje obiekty zaprojektowane w dialogu lub opozycji do wytworów przemysłowych. Opisanie „tłumaczenie” przedmiotu - zawsze otwiera dyskusję nad rolą projektanta. Czy powinien skupiać się na kwestiach wyłącznie wykonawczych? użytkowych? A może formalnych? estetycznych? Czy powinien wpisywać się w bieżące potrzeby użytkownika i charakter aktualnego życia społecznego czy też wyprzedzać? kreować jego zmianę? Dostarczać najlepsze, jego zdaniem – gotowe rozwiązania czy przede wszystkim - wspierać różnorodność i zmienność? manifestować ekspresję (swoją i odbiorców)?

Jak jest z poruszaniem się na granicy projektowania i sztuki? Czy takowa jeszcze istnieje?

Prof. dr hab. Sławomira Chorążyczewska w swoim artykule „*Współczesny substytut dekoru jako paradygmat doświadczenia estetycznego*” dotyka kwestii doświadczenia estetycznego w ogóle, pisząc o tym jak „*ubiór, sztuka, a szczególnie, książka artystyczna ubrana w miękkie tworzywo - nowych form i znaczeń definiuje takie przedmioty jako obiekty i dzieła plastyczne*”<sup>3</sup>. Pisze o trudności w klasyfikacji, o interdyscyplinarności i płynnych różnicach między funkcją komunikatywną a dekoracyjną, między strojem, akcesorium, rzeźbą, między użytkowaniem a odgrywaniem ról teatru codzienności. Komunikowanie przez nakrycia, przykrycia i okrycia sylwetki, możliwość wizualnego oddziaływania formą na otoczenie – to także obszar zainteresowań dr hab. Moniki Kostrzewy, („*Wokół wnętrza i postaci, formy*”

1. D. Sudjic, *Język Rzeczy*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s.6

2. K. Ditrich-Paturalska, „*Obuwie jako okrycie stopy determinujące ruch, Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci*”, Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego, Radom 2023, s.53

3. S. Chorążyczewska, „*Współczesny substytut dekoru jako paradygmat doświadczenia estetycznego, Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci*”, Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego, Radom 2023, s.27

nakrycia, przykrycia i okrycia sylwetki w kontekście wpływów kulturowych i indywidualnych poszukiwań twórczych”). Obiekty pełniące rolę ubiorów, studium procesu okrywania, formy okryć jako instrumentów wykorzystywanych w procesie interakcji, kontekst i przeznaczenie uzależnione od kultury, cywilizacji, religii, czasu i mody – to wszystko pokazuje nam złożoność tematyki publikacji pokonferencyjnej. Kolejnym ciekawym głosem w dyskusji o projektowaniu i przedmiotach są artykuły o zagadnieniach sensorycznych w projektowaniu, o roli designu haptycznego Aleksandra Kwiecień („*Sztuka haptyczna: początek ery post-wizualnej*”), o tym, że to co „okrywa” powinno być rozumiane dużo szerzej, tak – jak szeroko jest przez człowieka doświadczane. Projektant tworząc obiekt blisko otaczający człowieka czy dalszą ciało - przestrzeń architektoniczną eksploruje zjawisko haptyczności, coraz częściej świadomie nadając mu rangę decydującego doświadczenia.

Poniekąd podobnie jest z rolą idei kamuflażu w tworzeniu obiektów, tu - doświadczeniem świadomie uczynionym decydującym – jest zmysł wzorku i miraże, którym podlega dr Elżbieta Cios-Jonas („*Od stóp po czubek głowy i jeszcze dalej. Kamuflaż i jego paradoks w projektowaniu totalnym.*”) Tekst jest pasjonującą obserwacją realizacji działań artystycznych i projektowych prezentującą różnorodne warianty konstruowania i dekonstruowania komunikatu wizualnego, za pomocą współczesnych mediów, wszechobecnego maskowania, redefiniowania rzeczywistości.

Doświadczenie tworzenia, projektowania nakryć ciała - to zagadnienie pojemne i niejednoznaczne. Możemy rozpatrywać okrycie jako ubranie, opakowanie, strukturę przestrzenną czy budynek. Mówią o tym w swoich wystąpieniach dr hab. Hanna

Wojdała – Markowska („*Nakrycie jako ruchomy patchwork idei, funkcji i materii*”), dr hab. Ewa Szkudlarek („*Kapelusze Witkacowskich dam*”), czy Marta Orzechowska – Ochnia („*O(D)KRYWAMY MIASTO - człowiek i jego przestrzeń publiczną*”).

Nawet w czasie wszechobecnego przesytu „*nowymi produktami*”, „*innovacyjnymi technologiami*” – projektanci tropią i znajdują połączenie przeszłego z przyszłym, wykorzystując tożsamość i wartości formalne obiektów minionych – do tworzenia nowych znaczeń, nowych artefaktów dr Oresta Remeszylu - Rybczyńska („*Badanie i interpretacja elementów ozdoby ukraińskich mieszkańców ludowych i odzieży w celu dekoracji nowoczesnej przestrzeni architektonicznej*”), Agata Bandera-Gryz („*W klimacie Kurpiowszczyzny - projekt autorskiej kolekcji ubioru damskiego*”).

Podsumowując lekturę zebranych wystąpień, stwierdzam, że publikacja ta jest bardzo ciekawa, zawiera oryginalne i interesujące treści. Kolejne artykuły i wątki wzajemnie się nasycają, dopełniają. Książka zawiera optymalną ilość przykładów wizualnych, pokazanych w przejrzysty sposób, zgodnie z logiką narracji. Artykuły naukowe uzupełnione są prezentacją fotograficzną 3-go Międzynarodowego Akademickiego Biennale Akcesoriów Ubioru (prezentacja prac odbyła się w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Publikacja pozwala spojrzeć na projektowanie „szerzej”, zrozumieć, przynajmniej w części jak można definiować proces tworzenia nakryć / okryć / otoczenia człowieka. Jest bardzo dobrym studium z obszaru historii kultury materialnej i jako taka powinna być szeroko rozpowszechniana.

dr hab. Anna Kmita

prof. dr hab. Katarzyna Podgórska-Glonti  
Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii  
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Recenzja publikacji pt.: „*Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci*”.

Publikacja monografii pt. „*Nakrycia nie tylko głowy ... wokół wnętrza i postaci*” jest rezultatem kolejnej 3 edycji Międzynarodowego Akademickiego Biennale Akcesoriów Ubioru (3MABAU) zorganizowanej przez Wydział Sztuki, Katedrę Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Ubioru Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu pod opieką merytoryczną dr hab. Hanny Wojdały – Markowskiej prof. URad. W założeniu autorki i koordynatora projektu badawczego, wydarzenie składało się dwóch członów: konferencji odbywającej się w dniu 30 maja 2023 roku i wystawy badawczo-dydaktycznej trwającej od 22 maja do 15 czerwca 2023 roku w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Po raz trzeci dr hab. Hanna Wojdała - Markowska stworzyła możliwość prezentacji rezultatów badań twórczych: artystycznych i naukowych oraz refleksji nad tytułowym tematem, poszerzając je nowe konteksty. Unikatowe w skali kraju Biennale zostało wpisane w Jubileusz stulecia Muzeum im. Jacka Malczewskiego i wystawy pt. „*Artystyczny powrót do przeszłości. Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego*”. Te nakładające się wydarzenia ukazują szeroką perspektywę złożoności podjętego zagadnienia łączą czas przeszły z teraźniejszością i prezentują możliwe kierunki działań w przyszłości, zwłaszcza przyglądając się pracom studentów i absolwentów uczelni artystycznych. Rozszerzona o nowe aspekty pokazując rozległe pole badawcze, twórców i ich wielokierunkowość we współczesnej kulturze i sztuce. 12 artykułów niniejszej publikacji tworzy obszerny wybór tekstów. Prezentuje zarówno analityczne odniesienia do powstałych autorskich realizacji, zastanych bytów, rysuje wyzwania

w prezentowaniu/eksponowaniu spuścizny historycznej, przybliża innowacyjne poszukiwania artystów, rezultaty kształcenia młodego pokolenia artystów-projektantów. Trudna rola recenzenta i cenzura znaków nie pozwala na obszerny komentarz, niemniej jednak odniosę się do wszystkich artykułów monografii. Artykuł mgr Damiana Jendrejczyka - kuratora Jubileuszowej wystawy wprowadza Czytelnika w jej koncepcje. Ponad 120 eksponatów przedstawia przekrojowy charakter - przegląd malarstwa ukazuje tendencje, nurty i kierunki tamtych czasów (czasów powstawania Muzeum) kiedy „*po odzyskaniu przez Polskę niepodległości została ona uwolniona z obowiązków narodo-patriotycznych*”. Z szerokiego wachlarza problematyki widoczny jest związek malarstwa z wnętrzami poprzez motywy przedstawiane przez artystów czasów międzywojnia: sceny rodzajowe, przedmioty, akcesoria wnętrza, postacie, ubiory i ... nakrycia głowy. Pod intrygującym tytułem kolejnego tekstu pt.: „*Tkaniny w muzeum, czyli jak ożywić, czasami smutne, historyczne wnętrza*” autorstwa historyka sztuki Jerzego Holca Kierownika Pracowni Konserwacji Tkanin Zabytkowych w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu odwołuje się do funkcji jakie pełniły w swoim czasie, zaznaczając równocześnie uniwersalność wykorzystywania tkanin we współczesnym wystawiennictwie w kontekście innych artefaktów epoki i tytułowym „*ożywianiu*” historycznego dziedzictwa. Artykuł uświadamia wieloaspektowość i charakter tkanin we wnętrzach minionych epok. Nakrywanie, przesłanianie, przykrywanie, osłanianie, zawieszanie, nakładanie od ścian i mebli po różne elementy mody w tym także nakrycia głowy! Dr Maria Gagacka z Katedry Nauk o Państwie i Polityce Społecznej

Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu pisze o tożsamości indywidualnej i społecznej w społeczeństwie ponowoczesnym i w tym kontekście przedstawia rolę nakryć głowy jako czynnika wpływającego na tożsamość osobistą i grupową oraz roli mody w tych przemianach. „*Moda a tożsamość*” w dynamicznie zmieniających się społeczeństwach kreśli wielowymiarowe możliwości budowania własnej tożsamości, bez konieczności przynależności przypisywanej grupom czy klasom społecznym. Socjologiczne ujęcie tematu niesie za sobą interesujące refleksje m.in. jakie transformacje będzie można obserwować w kolejnych dekadach? Tekst pt.: „*Interpretacja nakryć głowy huculskich w celu stworzenia klimatu nowoczesnego wnętrza*” autorstwa docenta Oresty Remeshylo - Rybchynskiej z Wydziału Architektury i Designu Politechniki Lwowskiej w bezpośredni sposób nawiązuje do tożsamości kulturowej wybranych regionów Ukrainy (Dołyn, Huculów, Bojków, Łemków). Z obszernego pola badawczego jakim są stroje ludowe koncentruje uwagę na wieńcu i jego symbolice transponując jego treści znaczeniowe i estetyczne w dziedzinę projektowania przestrzeni architektonicznych. Kolejnym artykułem odnoszącym się do wartości i zachowania regionalnej tożsamości pt.: „*W klimacie Kurpiowszczyzny – projekt autorskiej kolekcji ubiorów damskich*” jest efektem pracy badawczej absolwentki Wydziału Sztuki, kierunku Wzornictwo Ubioru i Akcesoriów Mody Agaty Bandery – Gryz. Osobiste doświadczenie, powrót do korzeni stało się inspiracją dla kolekcji ubiorów: 6 sylwetek damskich poszerzonych o akcesoria i obuwie. Dialog przeszłości z terażniejszością pobrzmiewa poprzez reinterpretacje motywów, użycie innowacyjnych materiałów. Prof. Sławomira Chorańczewska z Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii, Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, w tekście pt.: „*Współczesny substytut dekoru jako paradygmat doświadczenia estetycznego*” podejmuje oryginalny wątek odwołując się do myśli H.G Gadamera. Kładąc akcent na Verbum jako komunikat w sztuce, przedstawia płynność granic w autorskich badaniach podejmowanych na płaszczyźnie dekoratywności a jej współczesnym wyrazem w formie znaku – komunikatu, (lity), pozostawiając odbiorcę z retorycznym pytaniem o granice pomiędzy dyscyplinami sztuki. O znaczeniu motywów graficznych we wzornictwie intrygująco pisze dr Elżbieta Cios - Jonas, reprezentująca także poznański ośrodek artystyczny. Na podstawie aktualności ze świata sztuki (w tym mody) w swoim wystąpieniu pt.: „*Od stóp po czubek głowy i jeszcze dalej. Kamuflaż i jego paradoks w projektowaniu totalnym*” konstatuje: „*Klasyczna funkcja maskowania wpleciona we współczesne trendy generuje swoisty paradoks (...) prezentacji wizji artystycznych opartych na maniście lub komunikacie*”. Trzecia reprezentantka poznańskiej Uczelni artystycznej mgr Dorota Kuźniarska jeszcze w innym kontekście odnosi się do tematu konferencji. „*Bożki słowiańskie – bożki współczesne. Nakrycia głowy wobec „siły wyższej”*” tworzą ciekawą paralele kultów i wierzeń dawnych a we współczesnym świecie. Odwołując się do prac Zofii Stryjeńskiej i współczesnych twórców, autorskich realizacji i prac osób studiujących zaznacza silną potrzebę człowieka od zawsze; a dzisiaj może jeszcze intensywniej manifestowania swoich przekonań. „*Kapelusze takie duże... czyli jak ozdabiał głowy dam Witkacy*” czyli dwie bohaterki: Irena Solska i Jadwiga Janczarska oraz ich kapelusze jako atrybut kobiecości zreferowała na podstawie rysunków i fotografii dr hab. Ewa Szukdlarek prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu z Instytutu Filologii Polskiej, Zakładu Estetyki Literackiej.

Natomiast dr hab. Monika Kostrzewa z Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu z Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu w tekście pt.: „*Wokół wnętrza i postaci, formy nakrycia, przykrycia i okrycia w kontekście indywidualnych poszukiwań twórczych*” prezentuje rozważania teoretyczne nad tytułowym zagadnieniem nakrycia... poparte rezultatami autorskich realizacji oraz pracami studentów wykonanych pod jej kierunkiem. Kolejny artykuł pt.: „*Sztuka haptyczna – początek ery post - wizualnej*” mgr Aleksandry Kwiecień, doktorantki z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego uświadamia znaczenie zmysłu dotyku w projektowaniu, odwołując się do myśli teoretycznej architektów i realizacji haptycznych. Jeszcze inny aspekt nakrycia -okrycia przedstawia mgr Katarzyna Ditrich – Paturalska z Akademii Sztuki w Szczecinie, prowadząca Pracownię Projektowania Obuwia w tekście pt.: „*Obuwie jako okrycie stopy determinujące ruch człowieka*” prezentując efekty prac studentek, gdy „*buty nie służą jedynie do chodzenia*” a innym aktywnością, równocześnie zwracając uwagę, iż nakrycia stopy - obuwie niezależnie od czasów i miejsca na mapie świata podlega ciągłym przemianom. Do wieloznaczności terminu „*nakrycie*” odnosi się dr hab. Hanna Wojdała-Markowska prof. URad w prezentacji pt.: „*Nakrycie jako ruchomy patchwork idei, funkcji i materii*”, na bazie wieloletnich badań koncentruje uwagę na powiązania i wzajemne uzupełnienia sylwetki człowieka, architektury wnętrza i jego wyposażenia na różnych płaszczyznach znaczeniowych. W indywidualnej praktyce twórczej wykorzystując struktury wizualne, materiały „*resztkowe*”, poza ich utylitarną funkcją tworzy unikatowe realizacje na granicy użytkowości i dekoracyjności. Ostatni artykuł pt.: „*O(d)krywamy miasto – człowiek i jego przestrzeń publiczną*” mgr Marty Orzechowskiej – Ochonia, doktorantki z Wydziału Sztuki UR prezentuje relacje nakryć, okryć wobec przestrzeni publicznych w Radomiu. Wizualizacje koncepcji, interwencji w zastaną miejską przestrzeń poprzez wielkoformatowe tkaniny: dla człowieka, jak i wobec historycznej tkanki miasta metaforycznie odkrywają, a może nawet odsłaniają rangę miejsc i przestrzeni do odczytania i zobaczenia na nowo.

Bez wątpliwości publikacja pt.: „*Nakrycia nie tylko głowy... wokół postaci i wnętrza*” spełnia wymogi stawiane oryginalnym pracom naukowym. Podejmowane zagadnienia prezentowane na podstawie autorskich badań mają niestereotypowy charakter rozważań w kontekście historycznym, socjologicznym (semiotycznym), etnograficznym i artystycznym. Interesująco przygotowana pod względem układu poszczególnych części, zachowuje wysoki poziom treści, a bibliografia poszczególnych artykułów jest kolejnym źródłem pogłębiania wiedzy. Należy również zwrócić uwagę na wizualną stronę publikowanych materiałów ilustrujących realizacje i ich powiązanie z tekstami. Dbałość o każdy szczegół w opracowaniu merytorycznym i graficznym publikacji widoczny jest na każdym etapie edycji, tworząc już trzytomowy zbiór tekstów, twórczych realizacji, efektów kształcenia studentów oraz odniesień do kultury i sztuki poprzednich epok. Poprzez wersję angielską publikacja jeszcze bardziej poszerza grono odbiorców tej cennej lektury. Trzeci tom publikacji pt.: „*Nakrycia nie tylko głowy... wokół postaci i wnętrza*” jest cennym źródłem wiedzy wielokierunkowych działań artystyczno-projektowych współcześnie, prezentacją artefaktów kulturowych i ich nowych kontekstów.

prof. dr hab. Katarzyna Podgórska-Glonti