

Sztuka stroju,
strój w sztuce

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

23

Sztuka stroju, strój w sztuce

The art of dress - dress in art

Pod redakcją
Magdaleny Furmanik-Kowalskiej
i Anny Straszewskiej



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2016

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

Prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Prof. dr hab. Anna Sieradzka

Zdjęcia

Archiwa autorów

Na okładce:

Fragment pracy *Weaving Intimacy for Myself at 14* autorstwa Man Fung-yi

© Copyright by Alisan Fine Arts

© Copyright by Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska 2016

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2016

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2016

ISBN 978-83-65480-11-8

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa

e-mail: biuro@world-art.pl

www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako

ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

e-mail: tako@tako.biz.pl

www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl

Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Anna Straszewska

Wstęp.....	7
------------	---

Część I: Sztuka stroju

Dorota Morawetz

Zmieniający się wizerunek krawca. Od anonimowego rzemieślnika do gwiazdora.....	19
--	----

Aleksandra Jatczak

Moda jako sztuka. O aspektach, które w 2. połowie XX wieku sprawiły, iż w elementach mody dostrzeżono komunikaty artystyczne	47
---	----

Gabriela Juranek

Z antykizującego portretu na paryskie bulwary. O genezie „robe en chemise”	59
---	----

Małgorzata Możdżyńska-Nawotka

„Styl trubadurów” i historyzm w modzie kobiecej w Polsce końca XVIII i 1. połowy XIX wieku	79
---	----

Anna Antonowicz

Sztuka przeciw modzie: debata dekoracyjna a wiktoriańska reforma stroju kobiecego.....	109
---	-----

Grażyna Bobilewicz

Ubiór awangardy rosyjskiej jako forma manifestacji artystycznej.....	129
--	-----

Część II: Strój w sztuce

Beata Biedrońska-Słota

Korespondencja mody i sztuki.....	153
-----------------------------------	-----

Anna Wszyńska

Orientalny czy orientalizujący? Uwagi o recepcji ubiorów wschodnich w sztuce europejskiej XV wieku.....	163
--	-----

Julia Krajcarz	
Symbolika turbanu i innych elementów stroju derwiszów w tradycji bractw sufickich	173
Leszek Rościszewski	
Mundur w kwiatki – niezwykle portret księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, ok. 1746 roku.	183
Magdalena Bialic	
O grupie XVIII-wiecznych portretów dam polskich w strojach „à la van Dyck”	201
Anna Straszewska	
Kostiumowy spektakl. O ubiorze historycznym w twórczości Hansa Makarta	219
Anna Lebet-Minakowska	
Czy obraz nie kłamie? Strój żydowski ze zbiorów muzealnych w świetle malarstwa i grafiki	251
Agnieszka Świętosławska	
<i>Costumes Polonais</i> . Albumy graficzne z przedstawieniami polskich strojów ludowych z 1. połowy XIX wieku.	269
Marta Kargól	
Malarka, dama, feministka. Funkcje stroju w autoportretach wybranych artystek europejskich i amerykańskich aktywnych w latach 1870–1939	299
Anna Dzierżyc-Horniak	
Między widocznym a ukrytym, w zapomnieniu i w pamięci. Ubranie w taktykach wybranych artystów polskich.	321
Magdalena Furmanik-Kowalska	
Ubiór w instalacjach artystów chińskich	337
Joanna Wasilewska	
Ubiory w kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku	353

Sztuka stroju, strój w sztuce

Pod redakcją Magdaleny Furmanik-Kowalskiej i Anny Straszewskiej

Wstęp

Badania stroju w kontekście sztuk plastycznych mają na świecie i w Polsce długą tradycję, a w ostatnich dziesięcioleciach nabrały dynamizmu. Metody badawcze zaczerpnięte z historii sztuki należą z punktu widzenia historii kultury materialnej (m.in. obok spojrzenia antropologicznego i socjologicznego czy analizy odzieży) do najpowszechniejszych i najbardziej uniwersalnych narzędzi stosowanych w kostiumologii¹.

Najstarsza polska publikacja Łukasza Gołębiowskiego *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane* z 1830 roku² była owocem etnograficznych zainteresowań autora i wyznaczała niejako antropologiczną metodę badań. Ten kierunek badawczy stał się inspiracją pierwszej konferencji kostiumologicznej Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata zorganizowanej w 2012 roku pod hasłem *Strój – zwierciadło kultury*. Ubiór nie jest jednak tylko odzwierciedleniem norm kulturowych i obyczajowości czy nośnikiem znaczeń, ale także posiada formę materialną, służącą okrywaniu i ozdobie ciała, często zgodną z normami estetycznymi analogicznymi do tych, jakim podlega sztuka w danym regionie i epoce. Ponadto jako nierozzerwalnie związany z człowiekiem, stanowi jeden z motywów od dawna obecnych w sztukach przedstawiających. Dzieła plastyczne są jednym z podstawowych źródeł historii stroju, z kolei znajomość form odzieży umożliwia

¹ Zob. Sieradzka 2013: 11–25.

² Gołębiowski 1830.

datowanie wielu zabytków. Dlatego też druga sesja konferencji, której pokłosiem jest niniejsza publikacja, zorganizowana wraz z Klubem Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 2015 roku przyjęła inną perspektywę metodologiczną, odwołując się do wielorakich związków mody ze sztuką.

W badaniach kostiumologicznych odniesienia do sztuki można dostrzec niemal od samego początku. Choć związki te przebiegają na różnych płaszczyznach i rzadko wynikają z postrzegania stroju w kategoriach pełnoprawnego dzieła sztuki, co w pełni skryształizowało się dopiero w XX wieku. W XIX stuleciu badania formalne nad strojem koncentrowały się przede wszystkim na dokonaniu periodyzacji jego dziejów i prześledzeniu zmian, jakim podlegał on w czasie. Same w sobie nie rościły pretensji do traktowania ubioru jako zjawiska artystycznego, a ich powiązania ze sztuką wynikały z innych względów. Twórcami ilustrowanych kompendiów kostiumologicznych byli bowiem artyści malarze, a celem, jaki im przyświecał, było opracowanie wzorników dawnych strojów na potrzeby malarstwa historycznego, rozumianego jako przedstawienie dawnych dziejów. W Polsce pod tym względem prekursorem był Jan Matejko, który w 1860 roku wydał album *Ubiory w Polsce 1200–1795*³, który sam w sobie stanowił dzieło sztuki graficznej. Mniej lub bardziej udane próby w tym zakresie podejmowali również inni polscy malarze historyczni. Podstawowym źródłem ich wiedzy o formie dawnych strojów były przede wszystkim dzieła sztuki, z których czerpali materiał ikonograficzny.

Jednak wraz z wyczerpaniem się pod koniec XIX wieku formuły malarstwa historycznego redefiniowaniu ulec musiał również cel badań kostiumologicznych – mogły one uwolnić się od funkcji służebnej wobec malarstwa. Z kolei coraz doskonalsze techniki fotograficzne i reprodukcyjne przyczyniły się w XX wieku do pozbawienia artysty-illustratora roli pośrednika w przekazywaniu form dawnych ubiorów. Znacznie istotniejszy stał się autor-komentator, a czytelnik zaczął mieć dostęp do – może nie tak efektownego, ale bardziej obiektywnego – materiału ilustracyjnego. Ze względu m.in. na istotną rolę źródeł ikonograficznych wśród badaczy dawnych ubiorów znaczną grupę zaczęli stanowić historycy sztuki. W kostiumologii przyjęto też periodyzację i podział na nurty stylistyczne zaczerpnięte z historii sztuki.

W Polsce podwaliny pod nowoczesną kostiumologię, opartą na wnikliwym badaniu różnorodnych źródeł i kompleksowym zarysowaniu epok i stylów stworzyła Maria Gutkowska-Rychlewska. Absolwentka historii sztuki lwowskiego Uniwersytetu Jana Kazimierza – długoletnia kustosz Działu Tkanin i Ubiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i autorka najpełniejszej polskiej publikacji

³ Matejko 1860.

w tym zakresie, jaką jest wydana w 1968 roku *Historia Ubiorów*⁴. To także jedna z najwszechstronniejszych polskich kostiumologów, analizująca strój z różnych perspektyw badawczych, prekursorka m.in. prac nad konstrukcją ubioru polskiego. W jej publikacjach od początku istotne było spojrzenie na dzieło sztuki poprzez przedstawiany ubiór, czego wyrazem stała się analiza jednego z najważniejszych polskich zabytków w wydanej już w 1935 roku publikacji: *Ubiory w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza na tle zabytków wieku XV*⁵. Po II wojnie światowej ten kierunek badań, poświęcony strojowi w sztuce, podjęli też m.in. Irena Głowczewska, koncentrująca się na dziełach jednego twórcy w opracowaniu *Ubiory w obrazach Canaletta z 1955 roku*⁶, czy Zdzisław Żygulski jr, autor m.in. artykułów „Lisowczyk” Rembrandta (studium ubioru i uzbrojenia) z 1964⁷ i Ze studiów nad „Damą z gronostajem”. Styl ubioru i węzły Leonarda z 1969⁸. Wykraczał w nich daleko poza scharakteryzowanie przedstawionej mody, pokazując, jak analiza kostiumologiczna wpływa na interpretację i zrozumienie dzieła sztuki. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że wszystkie trzy artykuły zostały opublikowane w „Biuletynie Historii Sztuki”, najważniejszym ówczesnym polskim czasopiśmie naukowym z zakresu sztuk plastycznych.

Warto przywołać też postać historyka i historyka sztuki, który wprawdzie sam rzadko pisał o ubiorze, ale rozumiał potrzebę badań kostiumologicznych i pośrednio przyczynił się do późniejszego rozwoju tej dyscypliny w obrębie Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Mowa tu o specjaliście historii nowożytnej profesorze Władysławie Tomkiewicz⁹, na którego seminarium w latach 1953–1971 powstało kilka prac magisterskich poświęconych strojowi z XVI–XVIII w.¹⁰. Do jego wychowanków należeli m.in. Maria Żukowska i Jerzy Kowalczyk, specjalizujący się w innej dziedzinie, ale rozumiejący potrzebę badań z zakresu historii ubiorów. W 1965 roku znaleźli się oni w gronie inicjatorów i współzałożycieli Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim SHS, działającego nieprzerwanie do dzisiaj¹¹.

Po przejściu prof. Tomkiewicza na emeryturę temat ubioru niemal przestał być podejmowany przez magistrantów w IHS UW aż do schyłku lat 90. XX wieku. Jedną z nielicznych prac na ten temat napisała w 1972 roku pod opieką dra

⁴ Gutkowska-Rychlewska 1968.

⁵ Gutkowska 1935.

⁶ Głowczewska 1955.

⁷ Żygulski jr 1964.

⁸ Żygulski jr 1969.

⁹ Sam Tomkiewicz w jednej ze swych prac porusza m.in. bardzo ciekawą kwestię związaną z rolą stroju w sztuce, jaką jest wprowadzanie kostiumu aktualizowanego w przedstawieniach świętych; zob. Tomkiewicz 1951.

¹⁰ <http://www.old.ihs.uw.edu.pl/pl/ludzie/absolwenci/magistrzy> [12.11.2012].

¹¹ <http://www.shs.waw.pl/index.php?id=kluby&nid=uia> [07.02.2016].

Mariusza Karpowicza Anna Sieradzka – jak wspomina sama autorka – dzięki wstawiennictwu prof. Tomkiewicza. Podjęła ona (rzadko wówczas dostrzegane) zagadnienie wykorzystania znajomości form ubiorów historycznych przy atrybuowaniu i datowaniu dzieł plastycznych¹². Choć dzisiaj rola kostiumologii jako nauki pomocniczej historii sztuki wydaje się oczywista, takie podejście metodologiczne pozostaje nadal często niedoceniane jako mało efektywne i uniemożliwiające swobodną interpretację faktów.

Na kolejne prace Sieradzkiej niebagatelny wpływ wywarły jednak teorie traktujące ubiór jako odbicie założeń stylistycznych i reguł estetycznych danej epoki, rządzących zarówno literaturą, plastyką, obyczajami, jak modą, które na polskim gruncie po raz pierwszy sformułowali w 1957 roku Janina Orosz w artykule *Sztuka i ubiór. Wspólność założeń w kształtowaniu*¹³ oraz Andrzej Banach w książce *O modzie XIX wieku*¹⁴. Spośród licznych tekstów Sieradzkiej, prezentujących takie podejście metodologiczne, do najważniejszych należy książka *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu* z 1991 roku¹⁵. Z jednej strony pokazuje w niej wspólnotę założeń formalnych kształtujących modę i sztukę przełomu XIX i XX wieku, a z drugiej odzwierciedlenie tychże ubiorów w malarstwie i ich wpływ na wizualną koncepcję dzieła plastycznego.

Z inicjatywy Sieradzkiej zorganizowana została także w 2002 roku jubileuszowa sesja Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej pt.: *Moda i Sztuka* z udziałem 15 prelegentów, która – niestety – nie doczekała się wydania materiałów pokonferencyjnych. Uczestniczyli w niej m.in. doświadczeni badacze, od dawna zajmujący się tą tematyką, jak Anna Sieradzka, Zdzisław Żygulski jr czy Irena Huml. Ta ostatnia w swoim referacie, zatytułowanym *Ubiór jako temat współczesnych prac plastycznych na przykładzie twórczości Anny Buczkowskiej* poruszyła niepodejmowane wcześniej przez polskich badaczy zagadnienie motywów kostiumologicznych w sztuce najnowszej. Z kolei Ewa Orlińska-Mianowska mówiła o *Wpływie myśli estetycznej na rozwój ornamentyki tkanin jedwabnych w XVIII wieku*, a w wystąpieniach trzech absolwentek Instytutu Historii Sztuki UW (magistrantek Anny Sieradzkiej) pojawił się, coraz popularniejszy w ostatnich latach, temat interpretacji w sztuce kostiumu historycznego. Anna Straszewska omówiła go na przykładzie *Ubioru ślubnego w dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym*, Anna Błasiak – filmu Petera Greenawaya *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*, a Monika Szczerbak – kolekcji Vivienne Westwood z lat 1981–2002.

¹² Fragmenty pracy opublikowane zostały w artykule: Sieradzka 1974.

¹³ Orosz 1957.

¹⁴ Banach 1957.

¹⁵ Sieradzka 1991.

Zainteresowanie dziewiętnastowiecznym akademizmem i historyzmem znalazło również wyraz w rozprawach, powstających w różnych ośrodkach naukowych i w publikacjach poświęconych ubiorowi. W 1995 roku Maciej Kucharski pod kierunkiem dra Tadeusza Żuchowskiego przygotował na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu pracę magisterską pt.: *Historyzm w modzie lat 1852–1890 na podstawie francuskich i polskich czasopism kobiecych oraz zawartych w nich ilustracji*. W 2010 roku na Uniwersytecie Wrocławskim Małgorzata Możdyńska-Nawotka obroniła dysertację doktorską pt.: *Historyzm i orientalizm w modzie kobiecej XIX wieku w Polsce*, napisaną pod kierunkiem prof. Pawła Banasia. Anna Straszewska w Instytucie Sztuki PAN przygotowała dysertację pt.: *Warsztat kostiumologiczny malarza historycznego na przykładzie twórczości Jana Matejki na tle sztuki europejskiej 2. połowy XIX wieku*, opublikowaną dwa lata później¹⁶, której promotorem była Anna Sieradzka. Była ona także opiekunką magisterium Katarzyny Anny Czajkowskiej, zatytułowanego *Współczesne boginie. Inspiracje strojem antycznym w modzie XX i XXI wieku* z 2014 roku.

Pod kierunkiem prof. Sieradzkiej (która prowadzi nie tylko seminarium, ale i – systematyzujące wiedzę przyszłych badaczy – wykłady z historii ubiorów) od końca lat 90. XX wieku zostało zrealizowanych kilkanaście innych prac magisterskich i doktorskich z zakresu kostiumologii. Prezentowany jest w nich zarówno ubiór w dawnym malarstwie, jak i pojawiają się nowe zagadnienia. Takie jak kostium filmowy oraz działalność renomowanych współczesnych projektantów: Christiana Diora (praca Aleksandry Jatczak *Kultura wizualna haute couture na przykładzie domu mody Dior*, 2009) czy twórców japońskich (praca Arletty Liro *Awangardowi japońscy twórcy współczesnego ubioru czyli Wschód spotyka Zachód*, 1999), których ubiory i moda badane są jako pełnoprawne dzieła sztuki. Szczególnie istotna w kontekście polskiej historii mody i sztuki wydaje się zwłaszcza (obroniona niedawno, bo w 2013 roku) praca magisterska Ewy Antosiewicz pt.: *Grażyna Hase: modelka, projektantka, managerka i animatorka kultury*, wpisująca się w nurt badań nad modą czasów PRL-u, prowadzonych ostatnio z dużą intensywnością.

Częste osadzenie w ostatnim ćwierćwieczu badań nad sztuką (w kontekście nauk społecznych, postkolonializmu, gender czy feminizmu) wpłynęło również na postrzeganie i interpretację obecności ubioru i stroju w twórczości artystów współczesnych. Dla nich strój staje się nośnikiem wielorakich znaczeń, związanych m.in. z przynależnością kulturową i tożsamością. W tym zakresie istotne znaczenie mają dotychczasowe prekursorskie w Polsce publikacje Magdaleny Furmanik-Kowalskiej, która m.in. poświęciła jeden z rozdziałów swojej książki *Uwikłane w kulturę* roli kimona w działaniach artystek japońskich¹⁷.

¹⁶ Straszewska 2012.

¹⁷ Furmanik-Kowalska 2015.

Wiele z tych prac niestety pozostaje nieopublikowanych, bądź są one rozproszone po różnego rodzaju periodykach. Z tego względu niniejszy tom ma szansę stać się istotnym przyczynkiem do badań kostiumologicznych w zakresie związków mody ze sztuką.

Publikacja *Sztuka stroju, strój w sztuce* składa się z dwóch części odpowiadających głównym problemom badawczym wskazanym w tytule. Pierwszy z nich dotyczy pokazania stroju jako dzieła sztuki, przedmiotu zainteresowania artystów i działań artystycznych, a także wpływu sztuk plastycznych na kształtowanie ubioru i modę.

Dwa wprowadzające teksty Doroty Morawetz i Aleksandry Jatczak włączają się do wciąż otwartego dyskursu na temat traktowania ubioru w kategoriach dzieła sztuki. Morawetz odwołuje się tutaj do osoby twórcy. Pokazuje, jak z rzemieślnika (podporządkowanego woli klienta) zyskuje on stopniowo status niezależnego, samoświadomego artysty, w pełni odpowiedzialnego za koncepcję i formę swego dzieła, nadając mu znamiona niepowtarzalności i indywidualizmu. Co za tym idzie, umacnia on również swoją niekwestionowaną pozycję, porównywalną z twórcami innych dziedzin (malarzami, rzeźbiarzami czy architektami). Jatczak pisze z kolei o ewolucji postrzegania samego ubioru – od rzeczy użytkowej, przez pamiątkę historyczną, po obiekt kolekcjonerski i w końcu – autonomiczne dzieło sztuki. Nie pomijając przy tym aspektu zdobywania przez projektanta mody statusu twórczego geniusza. W swoim wywodzie koncentruje się jednak głównie na zmianie języka publikacji poświęconych modzie i ubiorom, a przede wszystkim funkcjonowaniu ubioru w przestrzeni muzealnej jako pełnoprawnego dzieła sztuki.

Kolejne teksty odnoszą się już do zagadnień szczegółowych. Istotne miejsce zajmuje problem oddziaływania dzieł sztuki na modę codzienną, w tym zagadnienia historyzmu. Gabriela Juranek wywodzi genezę XVIII-wiecznej sukni *robe en chemise* m.in. z długiej tradycji portretów w strojach antykizujących, uznawanych za ponadczasowe. Równocześnie autorka podkreśla płynną, do tej pory rzadko dostrzeganą przez badaczy, granicę między strojem rzeczywistym a malarskim kostiumem. A także stopniową zmianę znaczeń sukni koszulki od nieformalnego negliżu (noszonego tylko w sytuacjach intymnych) do akceptowanego w przestrzeni publicznej stroju codziennego. Korelacjom między historyzmem w malarstwie i ubiorze poświęcony jest również tekst Małgorzaty Możdżyńskiej-Nawotki. Dotyczy on recepcji w modzie kobiecej końca XVIII i początku XIX wieku „stylu trubadurów”, odwołującego się m.in. do form zaczerpniętych z obrazów Van Dycka i Rubensa, ale także malarstwa portretowego epoki renesansu czy prozy Waltera Scotta, wiązanych z romantyczną wizją (szeroko wówczas pojmowanego) średniowiecza. Wykazuje ona też, że zapożyczenia

z mody historycznej (poza funkcją estetyczną) niosły ze sobą określony ładunek emocjonalny i były nasycone znaczeniami odwołującymi się do tradycji artystycznej, malarskiej i literackiej.

Tak jak twórcy ubiorów starali się osiągnąć status równy artystom innych dziedzin, tak artyści podejmowali wysiłki w celu oddziaływania na modę. Anna Antonowicz, pisząc o podjętej w wiktoriańskiej Anglii tzw. „debacie dekoracyjnej”, skupia się na jednej z pierwszych w dziejach ubioru w pełni świadomych prób jego kształtowania przez artystów i teoretyków w myśl założeń estetycznych przyjętych dla różnych dziedzin sztuki użytkowej. Przeanalizowany przez nią ruch reformatorski stanowił odpowiedź na zalew masowej produkcji przemysłowej i – związanej z nią – wszechogarniającej brzydoty.

Zainteresowanie artystów ubiorem jest również tematem artykułu Grażyny Bobilewicz, która pokazuje udział stroju w autokreacji rosyjskich twórców awangardowych w 1. ćwierci XX wieku. Omawia ona zarówno jego aspekty symboliczne, jak i jego rolę jako oryginalnego dzieła służącego prowokacji poprzez odrzucenie reguł i zasad dobrego smaku oraz stanowiącego eksperyment formalny, mający na celu dialog z odbiorcą.

Druga część publikacji poświęcona jest strojowi jako tematowi dzieła sztuki w różnych epokach i kręgach kulturowych. Wprowadzenie do zagadnienia stanowi przekrojowy tekst autorstwa Beaty Biedrońskiej-Słoty. Autorka przedstawia w nim wzajemne oddziaływanie i wspólnotę założeń kształtujących modę i sztukę na przestrzeni wieków, od starożytności po początek XX wieku na przykładzie wybranych dzieł malarstwa i rzeźby europejskiej.

Przez długi czas w badaniach kostiumologicznych traktowano dzieła sztuki jako obiektywny przekaz ikonograficzny, wiernie odzwierciedlający stroje danej epoki. Coraz częściej jednak z zainteresowaniem badaczy spotykają się również przedstawienia, na których mamy do czynienia z kostiumem mniej lub bardziej fantastycznym, odbiegającym od mody rzeczywistej. Granicę między fantazją a rzeczywistością pokazuje Anna Wyszynska, analizując przedstawienia i próbując znaleźć źródła pochodzenia ubiorów o cechach orientalnych, jakie pojawiają się w sztuce europejskiej XV wieku. Wychodzi ona od eklektycznych kostiumów, łączących formy europejskie z orientalizującymi, które z czasem były zastępowane przez stroje orientalne bliższe rzeczywistości, pozbawione jednak swego pierwotnego kontekstu kulturowego i wzbogacone o nowe znaczenia. W przypadku wskazanych przez nią dzieł stroje te stały się nośnikami cech pejoratywnych (m.in. w przedstawieniach oprawców), a nie wyróżnikiem mieszkańców Wschodu.

W sposób odmienny od realistycznej tradycji sztuki europejskiej traktowany jest strój w sztuce islamu, gdzie – ze względu na zakaz przedstawiania postaci ludzkiej – może się on pojawić jedynie w oderwaniu od ciała. Julia Krajcarz

omawia symboliczną rolę, jaką elementy ubioru derwiszów pełnią w dekoracji budynków należących do bractw sufich. Zaliczają się do nich wyobrażenia turbanów w formie płaskorzeźb naściennych, jak i wystawiane na widok publiczny autentyczne części strojów zmarłych, przypominające o ich duchowej obecności.

Artykuł Leszka Rościszewskiego jest przykładem klasycznej analizy ikonograficznej, w której odczytanie ubioru pełni jedną z kluczowych kwestii umożliwiających interpretację dzieła sztuki i zrozumienie intencji przyświecających fundatorowi. W tym wypadku księciu Hieronimowi Florianowi Radziwiłłowi, sportretowanemu ok. 1746 roku przez Jacoba Wessela.

Magdalena Bialic i Anna Straszewska poruszają natomiast zagadnienie kostiumu historycznego. Pierwsza na przykładzie XVIII-wiecznych portretów polskich arystokratek w strojach w stylu van Dycka, druga w twórczości wiedeńskiego malarza akademickiego Hansa Makarta, tworzącego w 2. połowie XIX wieku. Bialic łączy powstanie omawianych tu historyzujących wizerunków z popularnością na Wyspach Brytyjskich maskarad, na które chętnie przywdziewano stroje inspirowane modą poprzedniego stulecia, budzącą wówczas skojarzenia ze światem średniowiecznych romansów i utworów Szekspira. Sto lat później świadomość zmienności form historycznych była większa i – jak wykazuje drugi tekst – wybór przez malarza kostiumu z danej epoki łączył się z adekwatną stylistyką, inspirowaną sztuką tego samego okresu. W twórczości Makarta strój nie był jednak tylko tematem obrazu, ale sam w sobie stanowił dzieło sztuki, projektowane przez tego artystę i podporządkowane tym samym kryteriom estetycznym, co jego malarstwo czy projekty wnętrz, zgodnie z ideą *Gesamtkunstwerku*.

W przypadku malarstwa historycznego nie mamy wątpliwości, że przedstawiony strój w mniejszym lub większym stopniu stanowi fantazję artysty i jako taki jest jednoznacznie interpretowany. Pytania o autentyzm pojawiają się jednak również w odniesieniu do przedstawień dokumentujących realia współczesne, znane artystcie z autopsji, co odnosi się m.in. do stroju Żydów zamieszkujących ziemie Rzeczypospolitej w XVIII i XIX wieku. Szukając odpowiedzi Anna Lebet-Minakowska stara się zrekonstruować ich ubiór na podstawie analizy (niezbyt licznych) scen rodzajowych i portretów. Konfrontując materiał ikonograficzny z zachowanymi w kolekcjach muzealnych oryginalnymi elementami stroju i fotografią potwierdza jego wiarygodność, równocześnie dostrzegając stosunkowo niewielkie zmiany w czasie.

Z kolei Agnieszka Świątosławska dokonała analizy dziewiętnastowiecznych cykli graficznych z przedstawieniami polskich strojów ludowych, traktując je nie tylko jako mniej lub bardziej wierną etnograficzną dokumentację, ale samoistne dzieła sztuki graficznej. Uwzględniła ich aspekty stylistyczne, źródła inspiracji

i kontekst powstania, a także recepcję i oddziaływanie, otwierając tym samym pole dla nowego spojrzenia na przedstawione stroje.

Kolejny artykuł tomu *Sztuka stroju, strój w sztuce*, autorstwa Marty Kargól, omawia stroje na autoportretach artystek przełomu XIX i XX wieku, podkreślając ich funkcję służącą ukazywaniu tożsamości, rzeczywistej lub wykreowanej, jako artystek, kobiet modnych i feministek. Wybierane przez nie ubiory, podkreślające status twórcy, są świadectwem coraz większej samoświadomości kobiet, które zaczęły mieć dostęp do profesjonalnego wykształcenia i pracy zawodowej. Część z nich wybierała jednak modne ubiory podkreślające status społeczny i materialny, a niektóre próbowały łączyć obie role.

Szczególnie ważnym przyczynkiem do badań nad rolą ubioru w sztuce są dwa teksty: Anny Dzierżyc-Horniak i Magdaleny Furmanik-Kowalskiej, odnoszące się do polskiej i chińskiej sztuki współczesnej, w której strój przestaje być realistycznie odwzorowanym kostiumem dookreślającym przedstawianą postać, a zaczyna pełnić funkcję symboliczną i staje się często wielowarstwowym komunikatem, odwołującym się do cielesności, przemijania, pamięci, codzienności, tożsamości, kultury itp. W omawianych przez Dzierżyc-Horniak ambalażach czy instalacjach autorstwa polskich twórców (począwszy od Tadeusza Kantora) najczęściej wykorzystywanym budulcem staje się stara, zniszczona odzież. W twórczości artystów chińskich, którą analizuje Furmanik-Kowalska, obok instalacji zbudowanych z ubiorów używanych, pojawiają się również imitacje strojów z wcześniejszych epok, powstające przy użyciu misternych technik, odwołujących się do tradycji chińskiego rzemiosła: tkactwa czy wyrobu porcelany.

Zamknięcie tomu stanowi artykuł Joanny Wasilewskiej poświęcony kolekcji ubiorów w Muzeum Azji i Pacyfiku, przybliżający jej budowanie i funkcjonowanie strojów jako obiektów muzealnych.

Duże zainteresowanie, jakim cieszyła się konferencja w 2015 roku i ogromna liczba zgłoszeń (spośród których tylko część mogła zostać zaprezentowana i znalazła się w niniejszej publikacji) świadczą o tym, że rozpatrywanie stroju w kontekście sztuk plastycznych w dalszym ciągu jest istotną perspektywą badawczą. Równocześnie pokazuje, że kostiumologia przestała pełnić jedynie rolę nauki pomocniczej historii sztuki i – mimo posługiwania się podobnymi metodologiami – stanowi samodzielną dyscyplinę.

Anna Straszewska
Instytut Sztuki PAN w Warszawie
Klub Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim SHS

Bibliografia:

- Banach, Andrzej 1957: *O modzie XIX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Furmanik-Kowalska, Magdalena 2015: *Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich*, Kirin: Bydgoszcz.
- Główczewska, Irena 1955: *Ubiory w obrazach Canaletta*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, s. 208–233.
- Gołębiowski, Łukasz 1830: *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, drukiem A. Gałęzowskiego i komp.: Warszawa.
- Gutkowska, Marja 1935: *Ubiory w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza na tle zabytków wieku XV*, „Rocznik Krakowski”, s. 111–135.
- Gutkowska-Rychlewska, Maria 1968: *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Matejko, Jan 1860: *Ubiory w Polsce 1200–1795*, drukarnia „Czasu”: Kraków.
- Orosz, Janina 1957: *Sztuka i ubiór. Wspólność założeń w kształtowaniu*, [w:] *Księga ku czci Władysława Podlachy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Wrocław 1957, s. 43–54.
- Sieradzka, Anna 1974: *Wykorzystanie danych kostiumologicznych do zmiany datowania wybranych obrazów polskich z 1. poł. XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 4, s. 430–439.
- Sieradzka, Anna 1991: *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław.
- Sieradzka, Anna 2013: *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, DiG: Warszawa.
- Straszewska, Anna 2012: *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki i malarstwie XIX wieku*, Instytut Sztuki PAN, Muzeum Narodowe w Krakowie: Warszawa – Kraków.
- Tomkiewicz, Władysław 1951: *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.*, Warszawskie Drukarnia Naukowa: Warszawa.
- Żygulski jr, Zdzisław 1964: „*Lisowczyk*” Rembrandta. (Studium ubioru i uzbrojenia), „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, s. 83–110.
- Żygulski jr, Zdzisław 1969: *Ze studiów nad „Damą z gronostajem”. Styl ubioru i węzły Leonarda*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, s. 3–38.

Część I

Sztuka stroju

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
STUDIA I MONOGRAFIE, TOM 23

Sztuka stroju, strój w sztuce

Pod redakcją Magdaleny Furmanik-Kowalskiej i Anny Straszewskiej

Dorota Morawetz

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Zmieniający się wizerunek krawca. Od anonimowego rzemieślnika do gwiazdora

Wysoka pozycja i prestiż twórców mody są dzisiaj czymś oczywistym. Ale nie zawsze tak było. Status ten uzyskiwali oni stopniowo w ciągu wielu wieków istnienia i rozwoju rzemiosła krawieckiego, by w 2. połowie XIX wieku osiągnąć zupełnie nowy jego wymiar.

Na ukształtowanie się współczesnego wizerunku kreatora miał wpływ szereg aktywności w ramach pokrewnych zawodów związanych z wytwarzaniem ubiorów, które ewoluowały i wyodrębniały się od czasów średniowiecza, a kulminacja tych zmian przypadła na koniec XVII i wiek XVIII. Okres ten był we Francji, uchodzącej już wtedy za stolicę europejskiej elegancji, epoką ogromnego rozwoju umiejętności manualnych związanych z dążeniem do urozmaicenia otoczenia, przedmiotów codziennego użytku i własnego wyglądu, czasem faktycznych narodzin mody oraz poszukiwania indywidualnego stylu. Przyglądając się ewolucji profesji skupiających się wokół wytwarzania ubioru można zauważyć, że dzisiejszy twórca mody łączy w sobie szereg cech i umiejętności, jakie wcześniej

[Kup książkę](#)

dotyczyły kilku specjalności. *Livre des métiers* Étienne’a Boileau z lat 1260–1270 wymienia aż 10 profesji poświęconych wytwarzaniu ubiorów i ozdób¹.

Krawcy przez długie wieki byli postaciami anonimowymi. Uważani jedynie za techników i rzemieślników, od średniowiecza zorganizowani w cechach, zmuszeni byli przestrzegać wytycznych wyznaczanych przez – stojących na czele korporacji – mistrzów. Ich rola sprowadzała się do dostarczania na dwory monarsze i książęce ubiorów wykonywanych ściśle według wskazówek zlecniodawców, z materiałów, które im powierzano.

Do XVII wieku w zawodzie liczyli się tylko mężczyźni, którzy jako mistrzowie krawieccy mieli prawo ubierać zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Status krawcowej, jedynie wykonawczyni na usługach krawców i bieliźniarzy, był więcej niż skromny. Te, które potrafiły utworzyć sieć własnych klientów i działały na własną rękę, były narażone na „nielitościwe prześladowania, godne polowań na czarownice”².

Sytuację krawców od końca XIII do połowy XVIII wieku przybliża traktat *L’Art du Tailleur contenant le tailleur d’habits d’hommes; les Culottes de Peau; le Tailleur de Corps de Femmes&Enfants; la Couturière; & la Marchande de Modes*, napisany przez M.[onsieur] de Garsault (François-Alexandre-Pierre de Garsault [1693–1778]) i umieszczony w 1769 roku w większym dziele zawierającym opis sztuk i rzemiosł: *Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l’Académie royale des sciences*, publikowanym w częściach od 1761–1782, „z aprobatą i przyzwoleniem Króla”³. To interesujące źródło historyczne dotyczące poruszanego tematu, stanowi egzegezę sztuki krawieckiej i ubioru francuskiego ok. połowy XVIII wieku, równocześnie podając wiele informacji związanych z ówczesną kondycją zawodową krawców.

Z traktatu można się dowiedzieć, że w XIII wieku „robotnicy, którzy wykonywali ubrania określani byli jako *tailleurs de robes*. Nazwa ta, zatwierdzona przez Filipa IV Pięknego w statutach z 1293 roku, odnosiła się do sukni (*robes*), „bardziej lub mniej długich”⁴, jakie w tym okresie były w powszechnie używane zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Krawiectwo w dzisiejszym znaczeniu kroju i konstrukcji zmieniało się powoli i stopniowo, w miarę jak ubiór stawał się coraz bardziej dopasowany i zmierzał do odwzorowania budowy ciała.

Kiedy w męskim stroju weszły w użycie kaftany *pourpoints*, pojawiła się nazwa *maîtres tailleurs pourpontiers* (statuty wydane w 1323 przez Karola IV), na określenie mistrzów, którzy zajmowali się ubieraniem ciała jedynie od pasa w górę.

¹ Lipovetsky 1993: 59.

² Grumbach 1993: 15.

³ Garsault 1769: s. tytułowa.

⁴ Garsault 1769: 1.