dr Piotr Szaradowski
Uniwersytet SWPS

Kustosz dyplomowany, kurator wystaw, wykładowca School of Form Uniwersytetu SWPS. Autor książek: *Paryż to za mało. Opowieści o francuskiej modzie, sztuce i muzeach* (2024), *Francja elegancja. Z historii haute couture* (2016). Beneficjent programu Kultura Polska na Świecie Instytutu Adama Mickiewicza (2019), stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018) oraz The Getty Foundation International Fellowship Program (2015).

4 W poszukiwaniu sposobu na modę

design

design a sztuka

historia

kobiety

metody badań

Jedną z dziedzin, przez której pryzmat najczęściej przyglądano się modzie, była sztuka. Taka perspektywa patrzenia na modę traktowana była jako szansa na jej emancypację i zaistnienie w galeriach muzealnych. Jak mogłoby zmienić się jednak postrzeganie tej dyscypliny, gdyby rozpatrywana była w kategoriach designu?

https://doi.org/10.52652/fxyz.23.24.4 →

Współczesna moda to jeden z najbardziej szkodliwych, toksycznych oraz nieetycznych przemysłów[1]. Jednak gdy przyjrzymy się ekspozycjom muzealnym, dostrzeżemy zupełnie inny jej obraz – dziedziny kreatywnej, ciekawej, zbliżającej się mocno do sztuki. Gdy jeszcze dziesięć lat temu pisano o wzrastającej roli wystaw, wydawało się, że właśnie jednym ze sposobów zwiększenia obecności mody w muzeach jest jej skojarzenie ze sztuką[2]. Z perspektywy czasu widać, że placówki (zachodnie, ale i polskie) utknęły w podobnym schemacie ekspozycji, które – nie ma co ukrywać – generują ruch, zainteresowanie i pożądaną frekwencję. Oczywiście nie chodzi o to, by rezygnować z tego typu wystaw, ale wskazać inny, być może bardziej adekwatny sposób prezentowania mody i mówienia o niej. Pomóc w tym może spojrzenie na modę nie przez sztukę, a przez design, którego historia może wskazać pomocne rozwiązania.

W 2017 roku otwarto nową stałą ekspozycję Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu, gdzie swoje miejsce znalazły (między innymi) zarówno design, jak i moda. Podobnie w Galerii Wzornictwa Polskiego Muzeum Narodowego we Wrocławiu, otwartej w końcu 2017 roku, ma swoje miejsce, nieduże, moda. Również w stosunkowo niedawno otwartej ekspozycji w Kamienicy Szołajskich krakowskiego Muzeum Narodowego, zatytułowanej prosto: *Przedmioty*[3] – moda ma swoją salę, która jest oddzielnie kuratorowana.

Wszystkie te wystawy, choć wyraźnie się różnią, zasadniczo proponują zwiedzającym klasyczny chronologiczno-stylistyczny układ. Ekspozycje krakowska i warszawska lokują początek swych opowieści w końcu XIX wieku, a zatem kanonicznie.

Można to łatwo zrozumieć, gdy spojrzymy na historię kształtowania się kanonu designu, który długo był mocno powiązany – by nie powiedzieć: podporządkowany – historii sztuki. Opisywanie projektowania wiązało się z używaniem wokabularza i metod stosowanych przez historyków sztuki. To spojrzenie zaczęło się zmieniać dopiero od lat 70. XX wieku[4]. Przywoływana niezliczoną ilość razy maksyma Victora Papanka „Istnieją co prawda dziedziny działalności bardziej szkodliwe niż wzornictwo przemysłowe, ale jest ich bardzo niewiele”[5] – stała się, jak pisze Monika Rosińska, bon motem krytyki sformułowanej na fali przemian, jakie pod koniec lat 60. i w latach 70. zachodziły we wzornictwie[6]. Był to – jak przekonuje autorka – „zwrot antropologiczny” w projektowaniu[7]. Liczyć miała się społeczna, a nie tylko ekonomiczna wartość projektowania. Design starał się wkroczyć na obszary, które do tej pory pozostawały poza zakresem jego tradycyjnych zainteresowań – w projektowanie interakcji międzyludzkich, aktywizację osób wykluczonych i zmarginalizowanych społecznie itp.

Rzecz jasna, zmiany w postrzeganiu designu nie następowały i nie następują łatwo.

Teoretycy i historycy projektowania od lat próbują zmienić jego postrzeganie, a przede wszystkim dominującą opowieść o nim. W 1989 roku John Walker wydał książkę *Design History and the History of Design*, w której dokonał podsumowania dyscypliny określonej przez niego mianem historii designu (design history) i zidentyfikował różnorodne perspektywy badawcze w jej obrębie[8]. Walker nie imitował metodologii historii sztuki. Zrezygnował także z klasyfikacji designu wydzielającej poszczególne media, takie jak tkanina czy ceramika, oraz zignorował podziały wytworzone w wyniku profesjonalizacji oraz specjalizacji praktyki projektowej. Istotą myśli Walkera było nowe zdefiniowanie designu i tego, jak opowiadana jest jego historia. Sporo trudności sprawiło autorowi określenie obszaru badawczego dyscypliny, ustalenie sposobów rozumienia designu itd. „Nowa” historia wzornictwa przesunęła się z perspektywy artystyczno-formalistycznej w stronę badań designu uwzględniających kontekst społeczny[9]. Książka Walkera, jak wskazuje Rosińska, była ważna, ponieważ jej autor zdołał przekonać badaczy wzornictwa, że jest ono zjawiskiem uwikłanym w procesy społeczne, a do kompetencji i zadań historyka projektowania należą ich identyfikacja, a także wyjaśnienie[10].

Można więc stwierdzić, że w obrębie zinstytucjonalizowanej historii designu dokonał się już swoisty zwrot. Przede wszystkim refleksja antropologiczna,

socjologiczna, a także krytyczna wyrastająca ze studiów kulturowych sprawiły, że o projektowaniu nie da się już w pełni mówić terminami zapożyczonymi z historii sztuki czy teorii architektury[11].

Podobna zmiana potencjalnie mogłaby się dokonać się w patrzeniu na modę i jej historię.

Historycznie rzecz ujmując, także historia mody i sztuki znajdowały się blisko siebie. Jedna z najbardziej znanych badaczek tego obszaru naukowego prof. Anna Sieradzka określa kostiumologię jako naukę o zmieniających się formach ubioru[12]. Badaczka podkreślała również ważność kostiumologii dla historyków sztuki, głównie przy datowaniu zabytków[13]. Kostiumologia pozostawała więc w ramach ustalonych już pojęć stylistycznych oraz periodyzacji. W takiej postaci kostiumologia była i nadal jest bardzo potrzeba kostiumografom. Stąd też jej wyraźna obecność na akademiach sztuk pięknych. Tam zresztą jest najczęściej nauczana.

Poważne zmiany w sposobie mówienia o modzie, podobnie jak w przypadku designu zaczęły się na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Miały one miejsce zarówno w ramach badań uniwersyteckich, jak i w salach ekspozycyjnych muzeów w Anglii i Stanach Zjednoczonych[14]. W kolejnej dekadzie systematycznie dekonstruowano zarówno cały system mody, jak i pojęcia elegancji czy stylu[15]. Wśród akademickich pozycji dość szybko pojawiły się takie, które opisywały i charakteryzowały te zmiany w badaniu mody[16]. Ewolucji podlegało także myślenie kuratorów, co owocowało wystawami o nieco odmiennym niż dotychczas ujęciu[17]. Ta rosnąca ilość perspektyw, która w istocie odzwierciedla złożoność mody jako zjawiska, dała muzealnikom i badaczom historii mody wiele możliwości, czyniąc trzymanie się chronologii lub badanie rozwoju stylistycznego jedynie opcjami.

W związku z brakiem na polskich uniwersytetach samodzielnego kierunku historia mody większość osób zajmujących się tym tematem wywodzi się z historii sztuki, czego następstwem jest myślenie o historii mody głównie w kontekście zmian stylistycznych, najczęściej w dekadowym rytmie. Oczywiście nie ma w tym nic złego, ale sprawia to, że najczęściej o historii mody opowiada się od jej „plastycznej" strony, co przecież nie wyczerpuje zagadnienia mody. Jej procesy nie ujawniają się w pełni w takim ujęciu.

Swoisty wyjątek w tym zakresie stanowi ekskluzywna moda haute couture, czyli wysokie krawiectwo. Reprezentujące je ubrania są generalnie wykonywane ręcznie, w tradycyjny sposób i kierowane do garstki odbiorców. To sprawia, że omawiając je, nie trzeba mówić o produkcji czy dystrybucji. Język sztuki wystarcza, by je opisać i przeanalizować. Kryje się jednak za tym rodzaj pułapki. Ponieważ haute couture samo w sobie jest odzwierciedleniem hierarchii, która wartościuje i tym samym wyklucza. Ekskluzywna moda, bardzo często ciekawa artystycznie i wizualnie potwierdza swoją wysoką

pozycję przez ścisłe odniesienie się do sztuki i dystynkcji, jaką ona reprezentuje. Tym samym pytania o surowce, etykę, o to, co dzieje się z ubraniami, gdy przestają być modne, nie tylko nie są zgodne z ekskluzywnością wielkiego krawiectwa, ale i pozostają poza zakresem zainteresowania historyków sztuki. Jak pisał Jean Starobinski, „sztuka nie odzwierciedla wprost globalnego stanu społeczeństwa, sztuka jest przywilejem tych, co mają władzę i pieniądze”[18]. Dokładnie tak jak moda haute couture. A jednak to wielka moda przyciąga wciąż najwięcej uwagi oraz zwiedzających.

Rodzi się wobec tego pytanie o pozostałą, jakże ogromną część modowego przemysłu, znikającą z pola zainteresowania. Wraz z nią umykają przecież takie problemy jak łańcuchy dostaw, systemy marketingu i sprzedaży, rola sztucznej inteligencji w procesie projektowania. Tę lukę są w stanie bez problemu, przynajmniej teoretycznie, wypełnić język i metody badania wzornictwa. Mało tego, historia tej dyscypliny ma ogromny potencjał, który moda, a w zasadzie jej badaczki i badacze mogą wykorzystać (nawet jeśli w powszechnym odbiorze design wciąż utożsamia się z ładnymi przedmiotami[19]). A jednak podobny przełom w przypadku mody nie może się dokonać.

*

W kwietniu 2024 roku w poznańskim Centrum Kultury Zamek otwarto wystawę *Łataj! Ceruj! Długie życie ubrań*, której kuratorką była Marta Smolińska.

„Prace pokazane w ramach wystawy *Łataj! Ceruj! Długie życie ubrań* nie tylko mówią nam zatem jasno, że problem istnieje, lecz przede wszystkim podsuwają jego rozwiązania. Owa nastawiona na pozytywne zmiany narracja ujawnia się już w tytule, który zwraca się bezpośrednio do każdej i każdego z nas oraz zachęca do podjęcia działań: łatania i cerowania, czyli najprostszych praktyk przedłużania życia odzieży i nadawania używanym ubraniom nowych wcieleń. Osoby artystyczne same szyją, cerują, poddają recyklingowi to, co pozornie już niemodne, tworząc slow fashion. Wskazują przy tym pośrednio na społeczne i polityczne konteksty fast fashion, sugerując, że można inaczej: bardziej ekologicznie i empatycznie”[20].

Niezależnie od intencji osób tworzących wystawę, ujawniała ona inną, kluczową wręcz kwestię. Otóż moda ma płeć. Tworzenie ubrań, dbanie o nie, jest odbierane przede wszystkim jako kobiece i mimo wszystko nie jest łączone z prestiżem. Potwierdza to australijska badaczka, Alice Payne, której zdaniem pomimo tego, że wszyscy potrzebujemy ubrań, projektowanie mody postrzega się jako najbardziej kobiecą ze wszystkich dyscyplin projektowania, także w części twórczej i technicznej procesu produkcji, co przekłada się na jej niski status[21]. To ta cecha mody determinuje to, jak

dyscyplina jest badana, jakim językiem jest opisywana i które elementy z całego procesu jej tworzenia są akcentowane.

„Niedopatrzenie" kobiet w dziedzinie designu nie jest już obecnie kwestią nieznaną[22]. Nie zmienia to jednak faktu, że przywrócenie uwagi pomijanym dotąd aspektom projektowania wymagać będzie sporo czasu.

Przemysł modowy, ze swoją niemal dosłowną toksycznością, wymaga ogromnej uwagi, wielu badań, a przede wszystkim rozwiązań, które pomogą go okiełznać. W tej kwestii myślenie designem z uwzględnieniem jego społecznego znaczenia może okazać się niezwykle ważne.

Przypisy

1. T. Mitchell, *Fast Fashion: The Dark Side of Fashion*, Fast Fashion, fastfashion-dieausstellung.de/en/ [data dostępu: 3.10.2024]; F. Omondi, *Fast Fashion, Slow Poison: New Report Exposes Toxic Impact of Global Textile Waste in Ghana*, 11.9.2024, Greenpeace, greenpeace.org/africa/en/press/56381/fast-fashion-slow-poison-new-report-exposes-toxic-impact-of-global-textile-waste-in-ghana/ [data dostępu: 3.10.2024].
2. P. Szaradowski, *Sposoby na modę*, „Muzealnictwo" 2014, nr 55,s. 135–141.
3. mnk.pl/wystawy/przedmioty-galeria-designu-polskiego-xx-i-xxi-wieku [data dostępu: 3.10.2024].
4. J. Cark, A. de la Haye, *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, Yale University Press, 2014; P. Szaradowski, *Uwagi dotyczące kostiumologii i historii mody jako dyscyplin naukowych w Polsce*, „Historia@teoria" 2017, nr 2, s. 199–209.
5. V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, przeł. J. Holzman, Recto Verso, Łódź 2012, s. 9.
6. M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Między afirmacją a krytyką nowoczesności*, Universitas, Kraków 2020, s. 213.
7. Tamże, s. 215–218.
8. J. A. Walker, *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London 1989.
9. Zob. M. Rosińska, *Utopie dizajnu*, dz. cyt., s. 28.
10. Tamże, s. 29.
11. Tamże, s. 30.
12. A. Sieradzka, *Związki sztuki i mody jako problematyka badawcza w polskich publikacjach naukowych*, w: tejże, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i w sztuce*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 9.

13. Taż, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Wydawnictw DiG, Warszawa 2013, s. 94–110; taż, *Związki sztuki i mody jako problematyka badawcza w polskich publikacjach naukowych*, dz. cyt., s. 9–16.

14. Zob. J. Clark, A. de la Haye, J. Horsley, *Exhibiting Fashion*, dz. cyt.

15. Zob. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, BERG, 2004; *Radical Fashion*, ed. C. Wilcox, V&A Publications, 2001; *Maison Martin Margiela '20': The Exhibition*, ed. K. Debo, B. Verhelst, MOMU, Antwerp 2008; F. Loscialpo, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: *Fashion Forwards*, ed. A. de Witt-Paul, M. Crouch, Inter-Disciplinary Press, 2011, s. 13–27.

16. Zob. np.: C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, 2003.

17. M.in.: *The Corset: Fashioning the Body* (The Museum at FIT, Nowy Jork, 2000), *Radical Fashion* (V&A, Londyn, 2001), *Extreme Beauty: The Body Transformed* (MET, Nowy Jork, 2001), *Ambimorphus: Hussein Chalayan* (MOMU, Antwerpia, 2002), *Goddess: The Classic Mode* (MET, Nowy Jork, 2003), *Malign Muses: When Fashion Turns Back* (MOMU, Antwerpia, 2004). Zob. P. Szaradowski, *Wystawy mody i ubiorów – zagadnienia i problemy metodologiczne*, „Muzealnictwo" 2017, nr 58, s. 181–187.

18. J. Starobinski, *Wynalezienie wolności. 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

19. M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 11–12.

20. ckzamek.pl/podstrony/11101-ataj-ceruj-dugie-zycie-ubran/ [data dostępu: 22. 4.2024].

21. A. Payne, *Designing Fashion's Future: Present Practice and Tactics for Sustainable Change*, Bloomsbury Publishing, 2020, s. 1. Zob. też: M. Madejska, *Aleja Włókniarek*, wyd. 2, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

22. C. Criado-Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przekł. A. Sak, Karakter, Kraków 2020; L. Kern, *Miasto dla kobiet*, przeł. M. Tomczak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

Bibliografia

1. J. Cark, A. de la Haye, *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, Yale University Press, 2014.

2. ckzamek.pl/podstrony/11101-ataj-ceruj-dugie-zycie-ubran/ [data dostępu: 22. 4.2024].

3. C. Criado-Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przekł. A. Sak, Karakter, Kraków 2020.

4. C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, 2003.

5. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, BERG, 2004.
6. L. Kern, *Miasto dla kobiet*, przeł. M. Tomczak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.
7. *Maison Martin Margiela '20': The Exhibition*, ed. K. Debo, B. Verhelst, MOMU, Antwerp 2008.
8. F. Loscialpo, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: *Fashion Forwards*, ed. A. de Witt-Paul, M. Crouch, Inter-Disciplinary Press, 2011, s. 13–27.
9. M. Madejska, *Aleja Włókniarek*, wyd. 2, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
10. T. Mitchell, *Fast Fashion: The Dark Side of Fashion*, Fast Fashion, fastfashion-dieausstellung.de/en/ [data dostępu: 3.10.2024].
11. F. Omondi, *Fast Fashion, Slow Poison: New Report Exposes Toxic Impact of Global Textile Waste in Ghana*, 11.9.2024, Greenpeace, greenpeace.org/africa/en/press/56381/fast-fashion-slow-poison-new-report-exposes-toxic-impact-of-global-textile-waste-in-ghana/ [data dostępu: 3.10.2024].
12. V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, przeł. J. Holzman, Recto Verso, Łódź 2012.
13. A. Payne, *Designing Fashion's Future: Present Practice and Tactics for Sustainable Change*, Bloomsbury Publishing, 2020.
14. *Radical Fashion*, ed. C. Wilcox, V&A Publications, 2001.
15. M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Między afirmacją a krytyką nowoczesności*, Universitas, Kraków 2020.
16. A. Sieradzka, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i w sztuce*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003.
17. J. Starobinski, *Wynalezienie wolności. 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
18. P. Szaradowski, *Sposoby na modę*, „Muzealnictwo" 2014, nr 55,s. 135–141.
19. P. Szaradowski, *Uwagi dotyczące kostiumologii i historii mody jako dyscyplin naukowych w Polsce*, „Historia@teoria" 2017, nr 2, s. 199–209.
20. P. Szaradowski, *Wystawy mody i ubiorów – zagadnienia i problemy metodologiczne*, „Muzealnictwo" 2017, nr 58, s. 181–187.
21. M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.

Abstrakt

Niniejszy tekst dotyczy możliwości prowadzenia badań nad modą w taki sposób, by ująć to wielowymiarowe zjawisko jak najpełniej. Do tej pory jedną z dziedzin, przez której pryzmat najczęściej przyglądano się modzie, była sztuka, co jednocześnie traktowane było jako szansa na emancypację mody i jej zaistnienie w muzealnych galeriach. Autor wskazuje problemy związane z takim sposobem myślenia i proponuje, by ubiór uwzględniać przede wszystkim w kategoriach designu, nie sztuki. Jednocześnie analizuje problemy, jakie pojawiają się przy tak sformułowanej metodologii badań mody.

Artykuł dostępny online:

https://formy.xyz/artykul/w-poszukiwaniu-sposobu-na-mode/

dostęp: 10.04.2026

4 Cracking the Fashion Research Formula

Abstract EN

This article refers to the possibilities of conducting research of fashion, so that this multidimensional phenomenon is most completely described. Until now, one of the many disciplines through the prism of which fashion has been observed is art, treated as the opportunity to emancipate fashion and ensure its presence in art galleries. The author indicates problems connected with such a way of thinking and suggests to consider clothing mainly in the categories of design, rather than art. In parallel, he analyses issues which arise with the so-formulated methodology of fashion studies.

Keywords: design, design and art, history, women, research methods