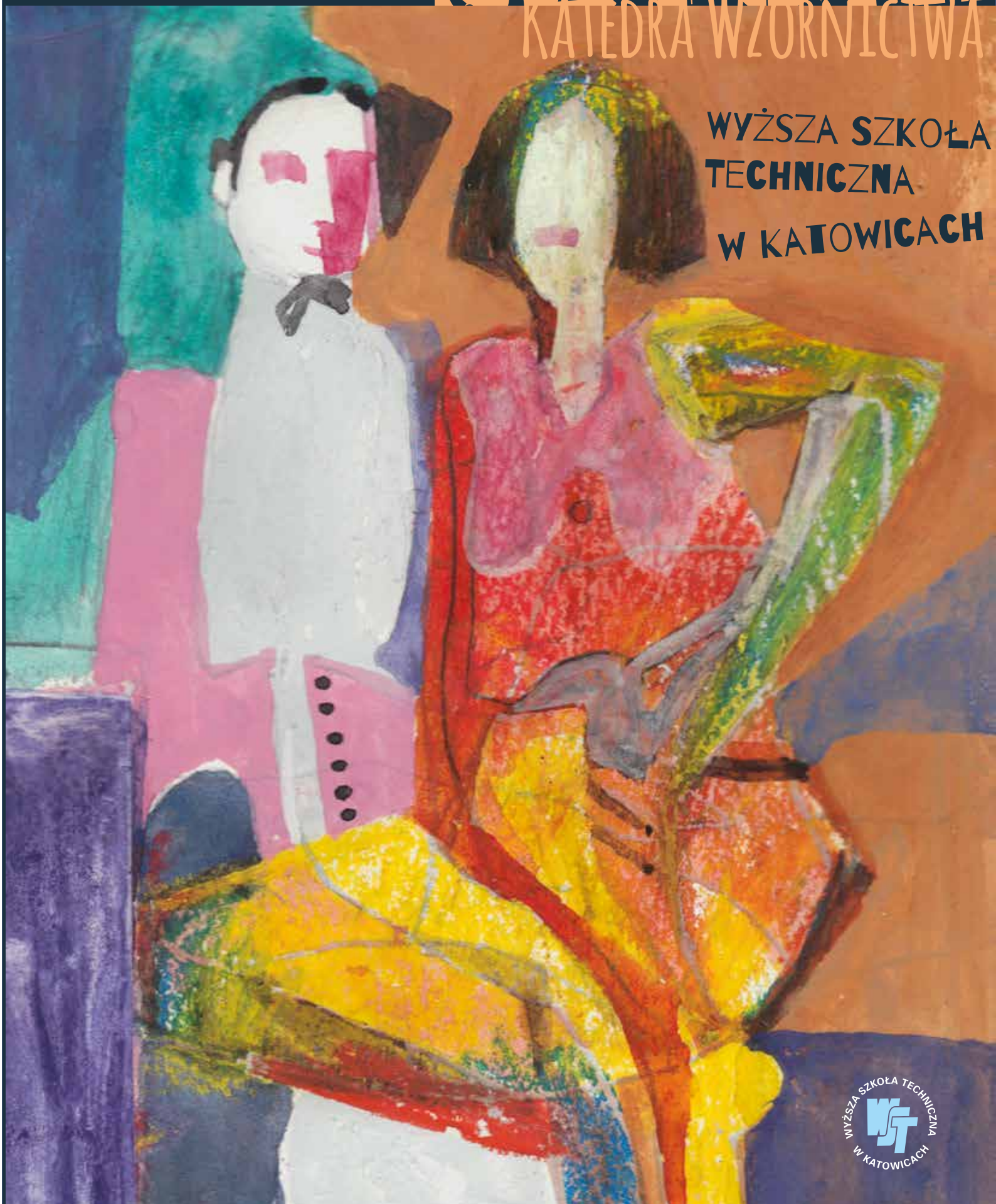
I / 2015
ISSN 2392-1390

CZASOPISMO
O SZTUKACH NIECZYSTYCH

SZTUKI

KATEDRA WZORNICTWA

WYŻSZA SZKOŁA TECHNICZNA
W KATOWICACH



WYŻSZA SZKOŁA TECHNICZNA W KATOWICACH

SZTUKI

CZASOPISMO O SZTUKACH NIECZYSTYCH

PISMO NAUKOWO - ARTYSTYCZNE KATEDRY WZORNICTWA WST W KATOWICACH

1 / 2015

REDAKTOR NACZELNA

dr hab. Sylwia Romecka - Dymek, prof. WST
(sylwia.romecka@wst.com.pl)

ZESPÓŁ REDAKCJI NAUKOWEJ

prof. Irmina Aksamitowska - Szadkowska, dr hab. Sylwia Romecka - Dymek prof.WST
prof. Liliana Kulka, dr inż. Monika Bogusławska - Bączek, dr hab. Ernest Zawada
mgr Barbara Górska, mgr Magdalena Duraj, mgr Dominika Bułaczyńska, mgr Renata Kujawa

Czasopismo redagowane przez Wyższą Szkołę Techniczną w Katowicach
Wydział Architektury, Budownictwa i Sztuk Stosowanych
ISSN: 2392-1390
www.wydawnictwo.wst.pl/Sztuki

WYDAWCA

Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach, Wydawnictwo
ul. Rolna 43, 40 - 555 Katowice
tel. (32) 20 25 034

www.wst.pl

Instrukcje przygotowania artykułu do druku dostępne są na stronie www.wydawnictwo.wst.pl/sztuki

Recenzenci:
dr hab. Anna Miarka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łodź
dr hab. Monika Kostrzewa, prof. UAM, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań
dr hab. Sylwia Romecka-Dymek, prof. WST, Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach

OKŁADKA

Henryk Szadkowski
artysta malarz (praca z cyklu „Miniatury", technika mieszana)

PROJEKT GRAFICZNY, LAYOUT, SKŁAD

Magdalena Duraj

Artykuły naukowe poddawane są recenzjom według procedury double blind process.
Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych, zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania materiałów nadesłanych.

OD REDAKCJI

Szanowni Państwo,

Jest mi niezmiernie miło zaprezentować pierwszy numer naszego czasopisma naukowo – artystycznego SZTUKI, którego tematyka dotyczyć będzie tzw. sztuk nieczystych – czyli tych projektowych, w dużej mierze związanych z modą, rozumianą w bardzo szerokim zakresie. Jednak nie tylko. Obszar dyscyplin projektowych jest duży na tyle, że w zasadzie każdy obiekt sztuki wzorniczej, każde zjawisko czy problem projektowy mogą zostać rozpatrywane w kontekście badań i analiz, stać się przyczyną rozważań teoretycznych, starających się zgłębić ideę, przedstawić koncepcję, identyfikować znaczenie poruszanych zagadnień. Szczegółowe wyjaśnienie tego tematu znajdziecie Państwo w artykule „O potrzebach sztuk nieczystych". Naszym redakcyjnym zamysłem jest tworzenie czasopisma, w którym zagadnienia artystyczne, projektowe, koncepcyjne – wyróżniające się z reguły subiektywnym odbiorem, będą definiowane w sposób obiektywny. Teoretycznie.

Zapraszam Państwa do lektury i życzę przyjemnej podróży w przestrzeniach niejednorodnych sztuk nieczystych.

Sylwia Romecka-Dymek

redaktor naczelna

SPIS TREŚCI

SZTUKI ARTYKUŁY RECENZOWANE

dr hab. Sylwia Romecka-Dymek, prof.WST

7-21 **O POTRZEBACH SZTUK NIECZYSTYCH**

mgr Barbara Górska

23-35 **MIKROCZĘŚCI MAKROCAŁOŚCI**
Mariaż geometrii z procesem dydaktycznym na przykładzie autorskiego ćwiczenia *Faktury i struktury geometrii*

mgr Dominika Bułaczyńska

37-51 **SZTUKA KONSUMPCJI, KONSUMPCJA SZTUKI**
Trzeba żyć, aby jeść, a nie jeść, aby żyć.
Molier, *Chory z urojenia*

dr hab. Dorota Sak, prof. ASP

53-61 TRANSFORMACJA SYLWETKI DAMSKIEJ W MODZIE W OKRESIE PRL na podstawie analizy materiału tekstowego i fotograficznego zawartego w kwartalniku *Moda*

prof. nadzw. dr hab. Artur Gałkowski

63-73 STRÓJ W KULTURZE JEŹDZIECTWA KONNEGO

mgr Adrianna Grudzińska

75-87 TRZECIA PŁEĆ MODY

SYLWETKA SZTUKI

89-91 HENRYK SZADKOWSKI Artysta malarz

AKTUALIA SZTUKI

93-105 ALEXANDER MCQUEEN

Red Featherweight Alexander McQueen

dr hab. Sylwia Romecka-Dymek, prof.WST
Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach
Wydział Architektury, Budownictwa i Sztuk Stosowanych
Katedra Wzornictwa

O POTRZEBACH SZTUK NIECZYSTYCH

Potrzeba jest stanem psychicznym, nierozerwalnie związana z człowiekiem. Potrzeba powinna być zauważona, ale może zostać także wykreowana, w niektórych przypadkach bywa także zlecona. Potrzeba nie jest zachcianką czy kaprysem, lecz realną wizją tego, co nieuniknione. Wynika z oceny zastanej sytuacji, ingeruje w przyszłość. Potrzeba daje motywację do działania, oczekuje reakcji. Umiejętność jej dostrzegania wpływa na efektywność i profesjonalizm działania.

Sztuki nieczyste mają swoje potrzeby, ale również one same wynikały i wynikają z potrzeb – aktualnych, zewnętrznych, związanych zarówno z przeszłością jak i przyszłością, egzystencją, oraz coraz częściej ekonomią. Należy je nie tylko zauważyć i uwzględnić, ale przede wszystkim reagować na nie, wystarczająco szybko by nie dać się wyprzedzić.

Owe sztuki „nieczyste”, to wszystkie te poza tzw. „czystymi”. Inaczej sztuki użytkowe, bo o nich tu mowa, należą do szerszej grupy sztuk projektowych. Przywołane w temacie sztuki nieczyste, choć kojarzą się dość negatywnie, to jednak takimi nie są. Stają się potrzebą. Potrzeba ta istniała kiedyś i równie silnie, a może i mocniej ujawnia się dzisiaj. Sztuki nieczyste nie są też mniej ważne od tych czystych, nie chodzi tu o ustawianie pozycji w hierarchii ważności.

W obecnych czasach sztuki nieczyste stają się coraz bardziej popularne. Idąc dalej, popularne na tyle, że w zasadzie każdy może je uprawiać i każdemu to wychodzi. Przynajmniej tak się niektórym wydaje. Moda bije tu chyba wszelkie rekordy popularności. Dziś każdy nie tylko chce, ale może być projektantem i bez szczególnych uwarunkowań natychmiast się nim staje, zmieniając znienacka uprawianą dotychczas profesję lub dołączając do swojego dorobku zawodowego tę nową działalność, mającą sugerować kreatywność i wrażliwość estetyczną autora. I nikt nie oczekuje tu dowodów świadomości projektowej, wiedzy w zakresie, doświadczenia zawodowego. Takich przykładów z życia codziennego znamy choćby kilka w naszym kraju. Różnego rodzaju media nam o tym swobodnie donoszą, utwierdzając w przekonaniu tych nie do końca przekonanych i uświadomionych, że byle jaki wytwór „ubraniopodobny”, jest stosunkowo nietrudny w tzw. kreacji, co więcej - skazany jest na sukces. Sukces niestety zazwyczaj jedynie medialny, chwilowy, ostatecznie fikcyjny po zmierzeniu się z brutalnymi realiami rynku mody.

Czyż projektowanie jest na tyle łatwym zajęciem, że nie wymaga specjalistycznego kształcenia, czasu i wiedzy w pozyskiwaniu kwalifikacji uprawniających do wykonywania tego odpowiedzialnego zawodu? Ci z kolei, którzy jednak decydują się na edukację, mają coraz więcej możliwości, oferta każdego roku jest coraz większa. Ilość szkół projektowych, która pojawiła się w przeciągu ostatnich kilkunastu lat na naszym rynku jest duża na tyle, by zacząć się martwić o istotę sztuki, a konkretnie o istotę sztuki projektowania.

Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej fakty, nasuwa się jedno, zasadnicze

pytanie. Czy projektowanie jest sztuką i czy w ogóle ma jeszcze z nią coś wspólnego, skoro w zasadzie każdy może być projektantem? I nie musi w tym celu edukować się w szerszym zakresie, gdyż wystarczy tylko podać sam przepis, albo jeszcze inaczej – wygodniej – postawić na indywidualność (bo przecież dzisiaj każdy jest twórczy, z olbrzymią ilością drzemiących gdzieś wewnątrz pokładów kreatywności, które tylko czekają, aby je wyzwolić i pobudzić do działania – ironia jest tu zgoła umyślna), można wreszcie odwołać się do niczym nieograniczonej, swobodnej twórczości potencjalnych kreatorów tzw. sztuki wzorniczej. Czy owy przepis, recepta na bycie twórczym są wystarczające by szczycić się mianem projektanta i zasiąść w gronie twórców, niestety ze względu na swą stale rosnącą popularność, tracącym na elitarności? Obawiam się, że projektowanie w dzisiejszych czasach stało się zwykłym tworzeniem towaru a nie sposobem wyrażania własnej kreatywności.

Warto tutaj przywołać słowa Władysława Strzemińskiego[1] – wybitnego, awangardowego artysty, teoretyka, ale przede wszystkim pedagoga i wizjonera, który wypowiadał się tak co prawda na temat malarstwa, jednak teoria ta idealnie odnajdzie się także w definicji sztuki projektowania – a w szczególności w koncepcji na jej edukację.

„Artysta uzbrojony w receptę ciasną i nieruchomą jest najzupełniej uodporniony na wszelkie wpływy idące z zewnątrz. Recepta staje się dla niego kanonem nienaruszalnym, sprawdzianem wszystkich wartości. Odrzuca on wszystko co nie mieści się w granicach recepty. Jest głuchy i ślepy. Tym się tłumaczy, że wszystkie następne zdobycze sztuki są dla niego niedostępne, nie mogą być przez niego przyswojone. (…) Każde dzieło sztuki i każdą myśl twórczą będzie mierzył miarą swej ciasnej i ograniczonej recepty. Jego aparat odbiorczy jak gdyby nie istniał, jest idealnie znieczulony. Obcy względem tradycji, nie widzi drogi rozwoju sztuki; nie wie, że przeszłość, rozwijając się, staje się przyszłością. Widzi jedynie drobny odcinek tej drogi i ten odcinek uważa za formę absolutną i nieprzekraczalną.”[2]

I tu nasuwa się pierwsza refleksja, a mianowicie, że sztuki nieczyste, takie jak projektowanie, potrzebują nie tylko wiedzy, lecz i umiejętności, a wcześniej świadomości szerokiego widzenia poprzez „wzbogacenie zawartości wzrokowej”[3].

1. Władysław Strzemiński – ur. 1893 w Mińsku, zm. 1952 w Łodzi, polski malarz i teoretyk sztuki, pedagog, projektant druku funkcjonalnego, pionier konstruktywistycznej awangardy lat 20. I 30. XX wieku, twórca teorii unizmu. Od 1920 roku kierował szkołą artystyczną w Smoleńsku. W 1921 roku osiedlił się wraz z żoną, wybitną rzeźbiarką Katarzyną Kobro w Wilnie, gdzie rozpoczął naukę rysunku w gimnazjum w Wilejce. W latach 1924-1926 uczył rysunku w Szczękocinach oraz w gimnazjum w Brzezinach. W 1927 roku rozpoczął pracę wykładowcy projektowania w gimnazjum w Koluszkach. W 1931 roku przeniósł się do Łodzi, gdzie zajął się także gromadzeniem kolekcji sztuki nowoczesnej, którą podarował Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1945 roku objął stanowisko wykładowcy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (PWSSP), której był współzałożycielem. W 1950 roku został zwolniony z posady na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki pod zarzutem nie respektowania doktryny realizmu socjalistycznego.
Zajmował się także typografią, architekturą i urbanistyką.
2. Pisma, „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne”, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 152
3. Tamże

Trudno nie zgodzić się z przemyśleniami Strzemińskiego. Zatem projektowanie jest sztuką i to wcale nie łatwą. Nie każdy, wbrew ogólnym założeniom, może być projektantem. Tak jak nie każdy kto rysuje węglem zostanie artystą. To oczywiste.

POTRZEBA ŻYWEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Wykorzystując przywołaną postać Władysława Strzemińskiego, który całe swoje życie walczył o prawa dla sztuki i o prawo sztuki do rozwoju, pragnę zwrócić uwagę, że osoba ta posiadała dość dużą wiedzę w zakresie świadomości znaczenia i roli sztuki czystej w kształtowaniu się gustów i tworzeniu nowych wartości w kategoriach społecznych oraz ogólnej estetyzacji życia.

„Sztuka, jako podmiot organiczny, strukturalizowała ludzkie życie poprzez nadawanie mu formy. Poznanie praw plastyki, traktowanie jej w sposób umożliwiający konfrontację ze zdobyczami naukowymi gwarantowało, zdaniem Strzemińskiego, utrzymanie zagadnień sztuki na wysokim poziomie kultury, zachęcając ludzi do maksymalnego rozwoju intelektualnego, co było, według niego, synonimem cywilizacji”.[4]

Bardzo istotny w tworzeniu tzw. „świadomości estetycznej” społeczeństwa, był fakt związany z powstaniem Muzeum Sztuki w Łodzi, nie tylko dla miasta, ale przede wszystkim dla społeczności szerokiego grona artystów, projektantów i innych reprezentantów sztuk czystych i nieczystych. Należy podkreślić, że to co Strzemiński uczynił zasługuje na wszelkie uznanie. Szkoda jedynie, że kolekcja sztuki, którą podarował i która dała podwaliny pod Muzeum Sztuki, a właściwie dzięki której Muzeum Sztuki zaistniało nie wszystkim jest dobrze znana, a sam fakt – mam wrażenie – słabo doceniany. Historia tej kolekcji jest równie ciekawa co intrygująca i można by osobny wykład jej poświęcić, jednak nie o tym jest teraz mowa. Należy przyznać Strzemińskiemu, że zadanie, którego się podjął, a mianowicie zaszczepienie w umysłach ówczesnej władzy na początku lat 30. XX wieku pomysłu gromadzenia zbiorów sztuki awangardowej, w mieście nieposiadającym żadnych tradycji artystycznych, mogło się wydawać wówczas nie lada wyczynem, wręcz surrealistycznym. A jednak udało mu się uzyskać akceptację tej dość kontrowersyjnej inicjatywy. Nie należy zapominać, że sukces ten nie byłby możliwy bez ugruntowanej pozycji grupy a.r.[5] w kręgach

4. Paulina Kurc-Maj „Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną”, na podstawie: Władysław Strzemiński, „Magiczność i postęp”, Gazeta Artystów” 1934, nr 12 - „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, str. 127-128

5. Grupa artystyczna a.r. – „artyści rewolucyjni” lub „awangarda rzeczywista, działała w latach 1929 – 1936, była jedną z bardziej aktywnych grup awangardowych w Polsce, w jej skład weszli artyści i poeci: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, oraz Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Grupa zajmowała się głównie działalnością organizacyjną oraz publikowaniem rozpraw teoretycznych, do jej zadań należało także przygotowywanie zbiorowych wystaw w kraju i zagranicą, jednak do jej najważniejszych osiągnięć należało utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, która została podarowana Muzeum Sztuki w Łodzi.

europejskiej awangardy – a zwłaszcza Władysława Strzemińskiego i jego żony Katarzyny Kobro. Nieoceniona jest tu także rola Jana Brzękowskiego – innego członka grupy a.r., który zajmował się gromadzeniem dzieł w Paryżu.

Jak pisze Dorota Jurkiewicz – Eckert w swym artykule: „Wraz z otwarciem 15 lutego 1931 r. stałej wystawy tej kolekcji na przedwojennej mapie artystycznej Europy, obok takich ośrodków sztuki awangardowej jak Paryż, Berlin, Dessau czy Praga, nagle pojawiło się polskie miasto o niewymawialnej dla cudzoziemca nazwie Łódź. To właśnie w tym wielkoprzemysłowym centrum włókienniczym bez większych tradycji artystycznych, powstało historycznie pierwsze w Europie, a drugie na świecie muzeum ze stałym zbiorem sztuki nowoczesnej. Fakt tym bardziej zaskakujący, jeśli uświadomimy sobie, iż w Paryżu, stolicy światowej sztuki pierwszej połowy XX wieku, muzeum sztuki nowoczesnej otwarto dopiero po II wojnie światowej w 1947 r., a w jego pierwszej kolekcji stałej zabrakło dzieł reprezentujących nurty sztuki abstrakcyjnej, która już wówczas była jednym z najważniejszych kierunków sztuki XX wieku."[6]

Kolejną ważną inicjatywą, której podjął się Strzemiński była potrzeba powołania wyższej uczelni. Wynikała ona z przekonania, że istniejące wówczas, w powojennej Polsce, w roku 1945, szkoły artystyczne (krakowska i warszawska) nie były w stanie ogarnąć „żywej myśli plastycznej"[7]. Według Strzemińskiego zbyt mało zawierały w sobie kultury tradycyjnej, która stawałaby się zaczynem dla czynnie i dynamicznie rozwijającej się sztuki współczesnej. Ubolewał on, że początki każdego ruchu w plastyce bywały importowane z zagranicy. Żeby coś nowego stworzyć należy sztukę znać, i nie chodziło tu o naśladownictwo. Poprzez założenie fundamentów tradycji, do których namawiał Strzemiński, umożliwiony jest rozwój tradycji samodzielnej. ***Nowe kierunki w sztuce są niczym innym niż „odmienną odpowiedzią na odwieczne kwestie plastyczne"***[8]**- mawiał artysta.** Jedynie poprzez związek współczesności

6. Dorota Jurkiewicz – Eckert „Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi i jej znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Europy"

7. Pisma – O tradycje szkół artystycznych, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975

8. Pisma – O tradycje szkół artystycznych, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 70

z przeszłością, wznawiana jest tradycja żywego stosunku do podejmowanych zagadnień, które w sztuce istnieją od wieków. W swojej koncepcji na edukację wyjaśniał, że aby sztuka współczesna mogła się rozwijać, aby mogły powstawać rzeczy nowe, aby sztuka mogła żyć i tworzyć nowe wartości, potrzebne są żywe ośrodki myśli plastycznej – jakimi powinny być akademie. I tutaj właśnie, dla dobra kontynuacji, zachowania ciągłości rozwoju w sztuce, któremu niezbędna jest tradycja i świadomość jej istoty, pojawiła się **potrzeba** naprawy systemu edukacji artystycznej w celu usamodzielnienia się od wpływów zagranicznych[9].

Na podstawie takich oto założeń został opracowany program dla łódzkiej szkoły plastycznej, która powstała tuż po II Wojnie Światowej w 1945 roku i zdecydowanie wyróżniała się na tle istniejących uczelni artystycznych – warszawskiej i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako jedyna bowiem posiadała mocno zdefiniowaną, innowacyjną jak na owe czasy, koncepcję nauczania, opartą na integracji sztuki czystej i sztuk użytkowych.

Choć często program łódzkiej uczelni kojarzono z programem niemieckiego Bauchausu, to jednak Strzemiński, który bardzo dobrze się w nim orientował, w wielu kwestiach odcinał się od tej koncepcji. Jak pisze prof. Grzegorz Sztabiński: „Zasadniczą różnicą było przekonanie polskiego artysty, że pomimo konieczności powiązania sztuki z przemysłem, nie można dopuścić do redukcji czy zagubienia jej własnych wartości. Sztukę pojmował Strzemiński jako posiadającą własne, autonomiczne cele i wartości. Dlatego jeśli ma ona spotkać się z produkcją przemysłową, prowadzić do wzornictwa, powinna przy tym być uszanowana jej swoistość. Podstawową zasadą sztuki, według Strzemińskiego jest twórczość, dążenie do nowości. Zatem należy zadbać o to, aby utylitarne projektowanie wiązało się z poszukiwaniami czysto artystycznymi i przyczyniało się do ich rozwoju. **Celowi temu powinny też służyć organizacja i programy nauczania w wyższej szkole artystycznej o profilu użytkowym.** Prof. Strzemiński (…) starał się, zgodnie ze sformułowanymi wcześniej poglądami wypracować nowy **„model uczelni, zapewniający równoległy rozwój sztuki czystej i wzornictwa.”** [10]

„Recepta, odpowiadająca jednemu, jakiemukolwiek okresowi sztuki, wyrażając jeden z jego stanów przejściowych, staje się zaprzeczeniem wszystkiego, co stanowi dalszy ciąg rozwoju, staje się wrogiem rozwoju. Szkoła ucząc sztuki powinna dawać nie recepty zamknięte i ograniczone, lecz dać uczniowi swemu fundament wiedzy pokoleń poprzednich i rozwój jego skierować równolegle do rozwoju sztuki”[11]. „Taki stosunek do sztuki umożliwił Strzemińskiemu rozwinięcie dydaktyki kompleksowej. W tych latach łódzka uczelnia dążyła do stworzenia jednolitego organizmu – szkoły opartej zarówno na podstawach naukowo-badawczych, jak i artystycznych, stanowiących jedną całość z wzornictwem przemysłowym

9. Tamże

10. Grzegorz Sztabiński, „Sztuka-Szkoła-Nauczanie. Problemy teoretyczne w dziejach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, „50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Historia i teoria, pod redakcją Grzegorza Sztabińskiego” PWSSP, Łódź, 1995

11. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce”, Droga, 1932, nr 3, s.258-278

i sztuką użytkową. W tym czasie, pod wpływem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera, działalność większości pracowni znacznie różniła się od starego modelu funkcjonowania akademii. Wąski zakres zainteresowań artystycznych mistrzów wykorzystano przy tworzeniu pracowni problemowych – w układzie zintegrowanym z innymi jednostkami dydaktycznymi. Wówczas, tak jak obecnie, następowała konfrontacja różnych postaw artystycznych – tak wśród pedagogów, jaki i studentów".[12] Można stwierdzić, że Strzemiński był prekursorem systemu w jakim przyszło nam obecnie funkcjonować, biorąc pod uwagę tendencje wyznaczane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, zachęcające uczelnie do współpracy z przemysłem, sugerując tym samym kierunki działań dydaktycznych, dostosowanych do współczesnych wymogów rynku pracy.

POTRZEBA EDUKACJI PROJEKTANTÓW PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO I SZTUKI UŻYTKOWEJ

Strzemiński starał się aktywnie uczestniczyć w promowaniu wzornictwa przemysłowego jako sztuki użytkowej w oparciu o nowe instytucje powstające w Polsce. Według jego koncepcji edukacja projektanta wzornictwa, czy używając słów współczesnych – dizajnu, powinna opierać się na symbiozie sztuk czystych i nieczystych - użytkowych. Sztuka użytkowa odnosiła się do projektów artystycznych, użytecznych społecznie, a więc podkreślających ścisły związek między pracami artystów a potrzebami społeczeństwa. Strzemiński, jak już zaznaczono, adaptował swoje największe osiągnięcia formalne do potrzeb produkcji masowej, przekonany iż tylko

12. Stefan Krygier „Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia", „Władysław Strzemiński In Memoriam" – pod redakcją Janusza Zagrodzkiego, PP „Sztuka Polska" Oddział w Łodzi, 1988

w ten sposób zdoła zrealizować awangardowy postulat transformacji świata przez sztukę.O wszechstronności zainteresowań Strzemińskiego różnymi dziedzinami twórczości wykraczającymi poza sztuki piękne świadczą projekty scenografii teatralnej, działalność na polu wzornictwa i architektury. „Różnorodność tych prac była imponująca, łączyło je jednak realizowanie tego samego postulatu a mianowicie – **adaptacji osiągnięć sztuk pięknych – „laboratorium formy" – do potrzeb sztuki użytkowej**"[13].

POTRZEBA INTEGRACJI SZTUKI CZYSTEJ I UŻYTKOWEJ

Bardzo istotny był punkt widzenia Strzemińskiego na sposób kształcenia plastyków projektantów, któremu uczelnie artystyczne powinny sprostać w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Według niego koncepcja nauczania przedmiotów projektowych powinna być wsparta o wnikliwe studiowanie przedmiotów ogólnoplastycznych. Nauka projektowania (szerokiego spektrum sztuk nieczystych, związanych ze specjalnościami) odbywać się powinna poprzez sztuki czyste. Można pokusić się o stwierdzenie, że ta oryginalna koncepcja programu dydaktycznego jest tak samo trafna dzisiaj, pomimo upływu lat nie dezaktualizuje się, a wręcz zyskuje na znaczeniu w kontekście powszechnie zauważalnego zalewu „produkcji" projektantów produktu wszelakiego.
Oczywiście dla Strzemińskiego koncepcja ta nie była nowa – zawarta była w programie grupy „a.r", choć biorąc pod uwagę obowiązujące wówczas normy artystyczno-estetyczne, nową mogła się wydawać. Była przecież w opozycji do „kierunku panującego" – a więc kapizmu, a potem socrealizmu. Niewątpliwie sugestia dydaktyczna wyróżniała się niezwykłą innowacyjnością, w kontekście współistniejącego, ogólnie przyjętego, profilu edukacji artystycznej w systemie akademickim. Program zainicjowany przez Strzemińskiego proponował bowiem absolutną jedność sztuki, wynikającą z potrzeby zespolenia sztuki z życiem codziennym. Propozycja ta spotykała się z bardzo dużym niezadowoleniem, często wręcz brakiem akceptacji, zwłaszcza w środowiskach artystycznych, ponieważ uznawała tradycyjny podział na twórczość czystą, rzekomo lepszą, i użytkową, stosowaną, jakby podlejszą za nieuzasadniony i sztuczny.

O ile dyskurs w kwestii proporcji sztuk jednych do drugich jestem w stanie zrozumieć, tak nie do końca zgodzić się mogę z rolą służalczą tych czystych, jak niekiedy niektórym wydawało się to słuszne. Już sama kwestia „służebności" powoduje bowiem negatywne ustosunkowanie się do sztuk nieczystych. Nie o to tutaj jednak chodzi. Ja użyłabym tu konsekwentnie słowa potrzeba i sprecyzowała to następująco: **sztukom nieczystym potrzebne są sztuki czyste.**

„Warunkiem podnoszenia poziomu sztuki, jej rozwijania i udoskonalania, jest całkowite opanowanie wszystkich kierunków poprzednich. Każdy kierunek następny jest albo rozwinięciem kierunków poprzednich, albo

13. Andrzej Szczerski „Strzemiński modernizator", „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki", Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, str. 211

przeciwstawiającym się uzupełnieniem ich braków. Każdy kierunek jest wynikiem obcowania z historią malarstwa poprzedniego. Wytworzyć sztukę nowoczesną może jedynie ten, kto poznał wszystko, co było poprzednio, i to, co jest dziś – i wobec tego wszystkiego zachował wolność stanowiska krytycznego”[14]

POTRZEBA SZTUK CZYSTYCH

Bez nich sztuka nieczysta nie istnieje. Za to sztuka czysta może istnieć w tej nieczystej. I o to właśnie chodzi.

Oczywiście, biorąc pod uwagę dzisiejszą sytuację społeczną, ekonomiczną, polityczną, możliwości technologiczne, oczekiwania rynku i wiele innych kwestii, pewne założenia programowe w koncepcji na edukację projektanta, ustanowione 70 lat temu, przestały być aktualne. Idea jednak pozostaje. Należy zastanowić się, jaka jest dzisiejsza rzeczywistość, jakie są potrzeby, w którym kierunku podąża świat. Zmiany są konieczne i nieuniknione. Wymusza je na nas czas, technologia, coraz bardziej uświadomiony odbiorca, czy wreszcie zwykła prozaiczna ekonomia.

NAUKA PROJEKTOWANIA

Powrócę jeszcze na chwilę do tematu kolekcji dzieł sztuki awangardowej w Muzeum Sztuki w Łodzi. O przeświadczeniu nad słusznością swojej inicjatywy świadczyć może zdanie Strzemińskiego, które znajdziemy w liście do Juliana Przybosia z 1930 r. w kwestii utworzenia w Łodzi pierwszej muzealnej wystawy kolekcji sztuki awangardowej, a brzmi ono: **„Będziemy mieć to co nie każda Europa ma”**. Wizja stała się faktem. Na drodze jej urzeczywistniania musiała pojawić się, obok KONCEPTU - POTRZEBA, a właściwie świadomość tej potrzeby, nieuświadomionej sobie jeszcze przez odbiorców jej efektu. Tą potrzebą była edukacja. Edukacja społeczeństwa poprzez obcowanie ze sztuką, również w przestrzeni projektowania. Świadomość miejsca i czasu w kolejnym etapie urzeczywistniania tej samej wizji świadczy natomiast o profesjonalnym, a zatem rzetelnym podejściu do realizacji postawionego sobie celu. Ta świadomość potrzeb jest niezwykle ważna zarówno w kształceniu projektantów, jak i w samym zawodzie projektanta.

Czyż PROJEKTOWANIE nie jest urzeczywistnianiem wizji? Umiejętność kreowania a następnie stwarzania w rzeczywistym świecie własnych koncepcji jest aktem niebywale zadowalającym, pod warunkiem, że popartym odpowiednimi umiejętnościami, wiedzą, praktyką, doświadczeniem. Ta formuła definiowania procesu jakim jest projektowanie

14. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne”, Pisma, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 163

jest oczywiście wszystkim bardzo dobrze znana, a jej schemat funkcjonuje od wieków. Aby coś zrobić, najpierw trzeba wiedzieć jak to zrobić. Czyli musi być ktoś kto przekaże tę wiedzę, pokaże jak. Czy kultywowana od pokoleń akademicka relacja mistrz-uczeń nie jest zbyt górnolotna, aby spełnić to wydawałoby się dość prozaiczne zadanie? Otóż wcale nie, ów mistrz to przecież nauczyciel – autorytet, osoba, która jest fachowcem w swojej dziedzinie. Oprócz osiągnieć artystycznych posiada także pokaźny zestaw doświadczeń fachowych, bo to te właśnie czynią mistrzem w swojej dziedzinie. Wiedza, doświadczenie i tajniki pracy mistrza to pakiet właściwy, z którego czerpać powinien student. Jak mawiał prof. Stanisław Fijałkowski[15] „(…)**od mistrza bierze się podstawy i warsztat – ktoś musi przecież pokazać jak to się robi."**[16] Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze świadomość potrzeby kreowanego produktu – w przypadku sztuk projektowych wiedza ta jest niezwykle istotna – podobnie jak świadomość istnienia odbiorcy. Im większa jest nasza wiedza w tym zakresie, tym większa pewność tworzenia. Po co, dla kogo, z czego i za ile? – to 4 podstawowe pytania, na które odpowiedzi powinien znać projektant przed przystąpieniem do procesu projektowego. Rzetelnie przeanalizowany materiał badawczy, analiza założeń, a wreszcie ustalenie potrzeb i oczekiwań klienta – odbiorcy projektu – świadczą o dojrzałości projektowej, decydują tym samym o wiarygodności projektu. Wtedy pojawia się szansa na jego sukces realizacyjny, na którego wpływ ma jeszcze wiele innych czynników zewnętrznych, należy je uwzględnić w kolejnych etapach wdrażania swojego pomysły w tzw. życie społeczne. Jak się okazuje proces urzeczywistniania wizji do jej publicznej prezentacji, jest kilkuetapowy, efekt nie jest natychmiastowy, wymaga czasu i zaangażowania, wiedzy w szerszym zakresie – także tej technologicznej, ekonomicznej, rynkowej, pewnych umiejętności manualnych, ale także i cierpliwości, wytrwałości, czy wreszcie perfekcji i estetyki wykonania.

Czym więc jest projekt i projektowanie? Odwołując się znowu do koncepcji Strzemińskiego skoncentrujmy się przez chwilę na jego podejściu do tego tematu. Jak pisze Julian Przyboś: „Strzemiński – zaciekle dociekliwy w badaniach elementów plastyki – nie był tzw. pięknoduchem, był to człowiek o szerokim instynkcie społecznym, artysta widzący zjawiska życia i sztuki w ścisłym ich powiązaniu. W okresie najwcześniejszym, w swojej działalności teoretycznej w „Bloku" i „Praesensie", głosił sztukę ogarniającą swymi praktycznymi konsekwencjami wszystkie dziedziny życia codziennego. Na wiele lat przed Mondrianem, który dopiero w 1942 roku wypowiedział zdanie, że zmysł plastyczny wyrazi się w przyszłości w tworzeniu rzeczy codziennego użytku, tak iż malarstwo i rzeźba zaniknie, Strzemiński głosił ideę, że każde dzieło plastycznej sztuki, obraz czy rzeźba winno być wynalazkiem formy, mającym ostatecznie cel praktyczny. Wynalazek formy, zwany obrazem, służyć ma nie tylko jako dzieło przeznaczone do oglądania w muzeum. Jego celem społecznym

15. Stanisław Fijałkowski – ur. 4 listopada 1922 r. w Zdołbunowie na Wołyniu, malarz i grafik, jeden z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych, uczeń Władysława Strzemińskiego. W latach 1946 – 1951 studiował w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w latach 1947 – 1993 był pracownikiem tej uczelni. W 1983 roku otrzymał tytuł profesora, a w roku 2002 doktorat honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

16. http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35135,8740042,Rozmowa_z_prof__Stanislawem_Fijalkowskim.html

winno być wniknięcie w życie powszednie poprzez zastosowanie go w wyrobie rzeczy codziennych. **„Idea integracji życia poprzez sztukę zrodziła się w Polsce.**”[17]
Tak jak wówczas specjalistyczny program edukacji artystycznej powstał z potrzeby, wynikającej z ówczesnej sytuacji ekonomiczno-społecznej i politycznej, także dzisiaj przy tworzeniu nowych koncepcji programów dydaktycznych i kierunków działań musimy brać pod uwagę różne potrzeby. Tylko wówczas kreowane jakiekolwiek działanie ma sens i co więcej ma realne szanse osiągnąć sukces i uwiarygodnić swój cel.
Potrzeba zawsze związana jest z człowiekiem, zwłaszcza jeżeli mowa o sztukach projektowych. Projektant ubioru, tak jak i każdy inny projektant sztuki wzorniczej czyli tzw. designu, bez człowieka czyli odbiorcy swojego projektu nie istnieje. Chyba, że tworzy projekty do szuflady, ale wtedy trudno mówić o profesjonalizmie działania. Oczywiście, w przypadku projektów innowacyjnych, wykraczających poza aktualne potrzeby, a zwłaszcza możliwości wszelakie, szuflada służy wtedy jako tzw. przechowalnia i czeka na właściwy czas, technologię lub procedurę. W zależności od rodzaju tworzonego produktu – pozwolę tak sobie nazwać każdy projekt, odbiorca może być pośredni lub bezpośredni, jednak istnieje zawsze, czyli należy go bardzo dobrze znać.

Sztuka czysta powstaje z potrzeb osobistych, emocjonalnych, projekt – produkt sztuki nieczystej - bardziej z potrzeb społecznych, czasowych i wielu innych wysuwających się na znacznie wcześniejsze pozycje niż potrzeby osobiste projektanta, poza oczywiście tymi wynikającymi z jego pasji tworzenia.
Nawiązując do idei jakoby sztuki czyste miały funkcjonować z tymi projektowymi dla ich potrzeb, aby ta relacja była przejrzysta i logiczna, musi być zachowana między nimi równowaga.

Oczywistym jest, że u podstaw widzenia otaczającej nas rzeczywistości leży nasza świadomość wzrokowa, ta świadomość rozwija się, dorasta poprzez umiejętne analizowanie tej otaczającej, zastanej rzeczywistości, wpływ ma tu także umiejętność dostrzegania i interpretowania zachodzących zjawisk, nie tylko w dziedzinie sztuki, ale w całym naszym życiu. Te zdolności tymczasem prowadzą do rozwoju świadomości artystycznej, projektowej. Aby fakt ten mógł zaistnieć pojawia się potrzeba opracowania programu i takiej metody dydaktycznej, które pozwolą na właściwe przygotowanie studenta, zapewniając mu wiedzę i umiejętności dostosowane do współczesnych, realnych potrzeb i oczekiwań, zarówno jego samego, jak i otoczenia społeczno-gospodarczego, z którym przyjdzie mu współpracować w przestrzeni zawodowej, po zakończeniu etapu edukacji.

Kształcenie projektanta nie jest łatwym zadaniem, a przygotowanie go do pracy zawodowej to duże wyzwanie. Dochodzi do tego jeszcze świadomość odpowiedzialności nauczającego, uczelni. Nie można zrealizować tego powierzchownie i szybko, efekt będzie wtedy mizerny i raczej fikcyjny. To proces długotrwały i złożony, na którego

17. Julian Przyboś, „Przedmowa do pierwszego wydania nowatorstwo Władysława Strzemińskiego”, „Teoria widzenia”, Władysław Strzemiński, Wydawnictwo literackie Kraków, 1974

wpływ ma bardzo wiele czynników, oparty w dużej mierze na poznaniu, doświadczeniu i uświadomieniu, ale także i zdobywaniu umiejętności, rozwijaniu ich, podnoszeniu kwalifikacji, uwrażliwieniu na jakość, estetykę i perfekcję tworzenia. Sprawdzianem zalet kształcenia uczelni są osiągnięcia studentów. Właśnie w celu osiągnięcia satysfakcjonującego efektu w tej specjalistycznej dydaktyce, sztuki czyste powinny przenikać się ze sztukami projektowymi – wpływać na nie, rozwijać wiedzę plastyczną i wyobraźnię – najważniejszy warsztat pracy dla projektanta. Integracja tych dwóch przestrzeni: sztuki czystej i sztuki projektowej jest konieczna; student powinien mieć świadomość i umiejętnie wykorzystywać wiedzę plastyczną w projektowaniu. Dobry projekt wyróżnia się nie tylko poprawnie zaprojektowaną formą, pięknymi proporcjami, kolorystyką, ale także wrażliwością, emocjonalnością i estetyką – te wykładniki nabywane są w trakcie obcowania ze sztuką. Można powiedzieć, że uczelnie kształcące projektantów winny być gwarantem – gwarantem umiejętności, talentu, profesjonalizmu, wiedzy, warsztatu, jakości. Zważywszy na to absolwent będzie mógł odnaleźć się na rynku, uprawiając specjalizację, którą studiował.

POTRZEBY SZTUK NIECZYSTYCH

- potrzeba sztuk czystych

„(…) podstawową zasadą koncepcji grupy a.r. jest dochodzenie do użytkowości poprzez sztukę czystą, traktowaną jako laboratorium form. Im wyższy poziom sztuki czystej uzyska się – tym lepsze z tego wynikną rezultaty użytkowe” [18]

- potrzeba wiedzy, rozwoju intelektualnego

Teoria mody i designu potrzebna jest w procesie tworzenia, jest także powodem wielu badań i analiz. Narzędzia humanistyczne pomagają projektantom lepiej wykonywać swoją pracę.

„Bez zaawansowanej wiedzy kreacja jest niemożliwa” mawia Lidewij Edelkoort – trendsetterka**,** specjalista w przewidywaniu trendów.

- potrzeba warsztatu, technik, technologii w zakresie specjalizacji – sztuka projektowania

Sztuka projektowania obejmuje nie tylko sam produkt ale także proces jego wytworzenia, użytkowania. Student powinien znać warsztat, powinien mieć swobodny dostęp zarówno do wiedzy jak i do najnowszych technologii i sprzętu, dzięki temu doświadczeniu i nauce - usamodzielnia się.

„Obok rozwoju wiedzy i wrażliwości artystycznej równolegle powinno się wypracowywać i nabywać umiejętności warsztatowe i technologiczne na najwyższym poziomie. Ignorowanie warsztatu i technologii, często powoduje niechlujność materii, a w konsekwencji brak czytelności przekazu.” (Władysław Strzemiński)

18. Roman Modzelewski, „Koncepcja grupy a.r. w dziejach uczelni”, „50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Historia i teoria, pod redakcją Grzegorza Sztabińskiego” PWSSP, Łódź, 1995

Czym powinien wyróżniać się projekt, jakie treści nieść, jaki komunikat wysyłać, aby zostać zauważonym w gąszczu atakujących nas swoją atrakcyjnością produktów? Jak wyglądać powinien program, jakie treści dydaktyczne zawierać, aby jego efekty końcowe w postaci realizacji projektów ubioru – produktów mody, odnalazły swoje uzasadnienie i uwiarygodniły swoją zasadność w tych przysłowiowych 2 sekundach kontaktu z potencjalnym odbiorcą? To wymagające zadanie, dla każdej ze stron. Wymagające dla tych, którzy chcą osiągnąć sukces.

- potrzeba świadomości otaczającej rzeczywistości, potrzeba przewidywania

Projektowanie wiąże się z wieloma dziedzinami nauki i kultury, niemały wpływ mają tu także polityka i gospodarka.

Moda to bardzo zróżnicowana i szybko zmieniająca się dziedzina międzynarodowego przemysłu i aby z tymi zmianami nadążać student musi być świadomy co na te zmiany ma wpływ. Aby tworzyć nowe trzeba znać co jest tu i teraz, należy się dobrze orientować – słuchać, czytać, oglądać, i nie chodzi tu tylko o zakres ograniczony do swojej dziedziny, do specjalizacji. Należy być niezwykle bystrym obserwatorem otaczającego świata. Przenikanie się wpływów, różnych dyscyplin i zjawisk jest niezwykle istotne w pracy projektanta.

- potrzeba ekonomii

Działalność artystyczna dla Strzemińskiego to „produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej", dlatego „kto jest uodporniony przeciwko wrażliwości artystycznej, do tego przemówi czynnik ekonomiczny – kalkulacja i uzasadnienie gospodarcze."[19] Już wówczas świadomość ekonomii była istotna – także dziś ekonomia stanowi niezwykle ważny element projektu. Każdy projektant powinien być także przedsiębiorcą.

- potrzeba odbiorcy

Współczesny warsztat projektowy wymaga od profesjonalisty specjalistycznej wiedzy i umiejętności zaspokajania potrzeb i oczekiwań klienta. Bez odbiorcy projektant nie istnieje. Dobry projekt odpowiada na potrzeby odbiorcy, czasem je zaspokaja a czasem sugeruje.

19. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce", Pisma, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975

KONKLUZJA:

W roku 2010 w Muzeum Sztuki w Łodzi odbyła się wystawa „Powidoki życia", która była pierwszą po 17 latach wystawą monograficzną – jej celem była ponowna interpretacja twórczości Władysława Strzemińskiego i umieszczenie jej we współczesnym świecie. Na stronach Muzeum czytamy: „Władysław Strzemiński to postać - ikona, jeden z najradykalniejszych twórców związanych z awangardą dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. *(...)* Wielowątkowa działalność Strzemińskiego miała na celu przekształcanie nie tylko sztuki, którą można nazwać wysoką – malarstwa, rzeźby, architektury, ale także szeroko rozumianego designu, co w ostatecznym rozrachunku miało doprowadzić do zmiany otoczenia człowieka i jego życia. Dziś jego postawa jest zazwyczaj odczytywana jedynie w kontekście historycznym, tymczasem wydaje się, że pytania, na które odpowiedzi szukał Strzemiński – jakie prawidła rządzą sztuką, jakie ona ma prawa, czy można ją oderwać od życia i jak daleko może ona na nie wpływać - są nadal aktualne. Czym są tytułowe „powidoki", będące kluczowym pojęciem dla teorii widzenia Strzemińskiego? Fizjologicznie rzecz ujmując, siatkówka w oku zachowuje widziany obraz dłużej niż sam moment oglądania rzeczy - zapamiętuje widok, mimo że zdążyliśmy już odwrócić wzrok. Z tego powodu oko ma możliwość nakładania i mieszania się obrazów – tych, które są jeszcze na siatkówce, chociaż nie patrzymy już na nie, i tych, które oglądamy w czasie rzeczywistym. Można zatem powiedzieć, że to nakładanie się obrazów na siebie umożliwia tym samym przenoszenie elementów wzrokowych z jednej dziedziny na inną np. z obrazu na rzeźbę, z rzeźby na architekturę, z architektury na życie. W ten oto sposób pewne zjawiska odkryte w malarstwie mogą być zastosowane w życiu codziennym, projektach wnętrz, a nawet w projektowaniu urbanistycznym."[20]

Cytat ten nasuwa mi na myśl moją pracę habilitacyjną, w której właśnie poruszałam kwestie związane z widzeniem, a właściwie czasem w jakim nasze oko reaguje na bodźce dostarczane z zewnątrz. Praca nosiła tytuł *2 SEKUNDY* ponieważ taki jest przysłowiowy czas reakcji w kontakcie z potencjalnym odbiorcą, i odnosiła się do kolekcji ubiorów. „Pierwsze odczucie, wrażenie, docierając do naszego mózgu, zostaje przetworzone jako informacja właśnie w ciągu niespełna kilku sekund. Dzieje się tak dlatego, że w początkowym etapie poznania odbieramy bodźce na poziomie czysto wizualnym. Zauważamy kolor, plamę barwną, pewien obszar, potem kształt, dopiero wtedy zagłębiamy się w szczegóły i skupiamy na treści. Uwagę naszą zwraca wszystko co oddziałuje na nasze zmysły, powoduje emocje, dostarcza wrażeń."[21]

Czym powinien wyróżniać się projekt, jakie treści nieść, jaki komunikat wysyłać, aby zostać zauważonym w gąszczu atakujących nas swoją atrakcyjnością produktów?

20. http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/powidoki-zycia/#

21. Tekst pochodzi z rozprawy habilitacyjnej „2 sekundy w kontekście autorskiej kolekcji ubiorów", Sylwia Romecka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2009

Jak wyglądać powinien program, jakie treści dydaktyczne zawierać, aby jego efekty końcowe w postaci realizacji projektów ubioru – produktów mody, odnalazły swoje uzasadnienie i uwiarygodniły swoją zasadność w tych przysłowiowych 2 sekundach kontaktu z potencjalnym odbiorcą? To wymagające zadanie, dla każdej ze stron. Wymagające dla tych, którzy chcą osiągnąć sukces.

Zakończę parafrazą myśli Władysława Strzemińskiego, próbując interpretować je w zakresie dziedziny mody – przedstawicielki sztuk nieczystych. Analizując wypowiedziane kilkadziesiąt lat temu słowa dotyczące polskiej sztuki współczesnej i możliwości jej rozwoju, zauważam wiele cech wspólnych i odniesień w kontekście mojej własnej definicji zjawiska mody. Moda bowiem, podobnie jak sztuka, powinna się wyróżniać, oferować indywidualną kulturę, pobudzać nasze zmysły i wyobrażenia. Dostarczać nowych emocji, nowych ekspresji i wrażeń. Tylko w ten sposób cykliczna natura mody będzie kontynuowana, podobnie jak każdy proces w sztuce i innych sektorach kulturowych, który wspierając się na poszczególnych osiągnieciach, tradycji, historii, wciąż idzie naprzód. Moda ciągle się rozwija i ewoluuje. Jednak, aby tworzyć nowe, należy modę dobrze znać, należy się w niej orientować, jeżeli chce się w niej funkcjonować na poważnie. Przeszłość ma w tym przypadku niemałe znaczenie, zwłaszcza jej najistotniejsze cechy, które na stałe zapisały się na kartach historii. Przyszłość natomiast jest nierozerwalnie związana z projektowaniem, a z modą w szczególności, już sam jej naturalny cykl na każdym etapie wyprzedza przecież teraźniejszość. Poszczególne jej efekty w postaci zróżnicowanych stylistycznie projektów ubiorów są odpowiedzią na różne **potrzeby** odbiorców mody - te istniejące, realne, współczesne, jak i te wykreowane, przyszłościowe, które mądry, świadomy twórca jest w stanie przewidzieć i we właściwym czasie zasugerować w swoim projekcie.

Fot.1. Wystawa prac studentów III Roku Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, Pracownia Projektowania Ubioru, Prof. Sylwia Romecka - Dymek, asys. mgr Barbara Górska, fot.: Barbara Górska

mgr Barbara Górska
Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach
Wydział Architektury, Budownictwa i Sztuk Stosowanych
Katedra Wzornictwa

MIKROCZĘŚCI MAKROCAŁOŚCI

Mariaż geometrii z procesem dydaktycznym na przykładzie autorskiego ćwiczenia *Faktury i struktury geometrii*

Cały potężny wszechświat składa się z maleńkich, niepozornych cząsteczek, ciało z komórek, piasek z ziarenek… Cząstka, która sama zdaje się nie mieć znaczenia z racji swojego niewielkiego rozmiaru, w grupie jest silna, tworzy, buduje; może być częścią ważnego układu. Nawet najmniejsza drobina, kiedy zostaje powielona i wchodzi w związki z innymi elementami, może skonstruować okazałe dzieło. Pojedyncza kropla z uporem drąży i rzeźbi skałę – podobnej cierpliwości i wytrwałości wymagają procesy twórczy i dydaktyczny.

Przed wejściem do swej Akademii Platon napisał: „Nie możesz tu wejść, jeśli nie znasz geometrii”[1]. Być może to tylko pozostałość starożytnej kultury – a może jednak ponadczasowa wskazówka dla twórców oraz uczestników (współczesnej) edukacji?

Zasady geometrii, złoty podział, boskie proporcje od wieków znajdują się w podstawie nauczania kierunków artystycznych, niezależnie od specjalizacji. Współcześnie na przykład ćwiczenia przeprowadzane ze słuchaczami pierwszych lat uczelni artystycznych często opierają się na pracy z podstawowymi figurami geometrycznymi, co pozwala na komunikację ze studentem w istotnych kwestiach proporcji i kompozycji ubioru.

1. Cyt. za: B. Farrington, Nauka grecka, przeł. Z. Glinka, PWN, Warszawa 1954, s. 58.

Fot. 2. / Fot. 3. Wystawa prac studentów III Roku Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, Pracownia Projektowania Ubioru, Prof. Sylwia Romecka - Dymek, asys. mgr Barbara Górska, fot.: Barbara Górska

Geometria jako metoda panowania nad chaosem i recepta na udane dzieło

Nie bez powodu jednym z podstawowych elementów procesu edukacyjnego w uczelniach artystycznych jest poznanie zasad „świętej geometrii". Ten odkryty w starożytności zbiór zasad harmonijnego tworzenia, uniwersalny i powszechny szablon służył przez setki lat artystom; na nim bazują wszelkie rodzaje sztuk pięknych i projektowych. Wszak precyzyjne podziały geometryczne, oparte na liczbie fi, stanowią podstawę budowy układów planetarnych, galaktyk, organizmów roślin, zwierząt i ludzi... Nasze idealne proporcje ciała i geometryczna struktura DNA wynikają z tego, że jesteśmy zbudowani według geometrycznego kanonu, co doskonale obrazuje ciało nagiego mężczyzny wpisane w okrąg i kwadrat, czyli tak zwany *człowiek witruwiański*.

Struktury geometryczne w naturze

Obserwując otaczający nas świat, naturę i procesy w niej zachodzące, można stwierdzić, że jesteśmy częścią inteligentnego matematycznego wszechświata zbudowanego ze struktur i faktur geometrycznych. Najpełniejszym – i szczególnie pożądanym przez ludzkość – przykładem geometrii w naturze są *struktury kryształu*. Wszechobecną w świecie geometrię odzwierciedlają także brzegi morskie, płatki śniegu, wiele roślin i zwierząt.

Z kolei Charles Jencks – autor książki o twórczości Le Corbusiera – nazywa przewrotnie naturę „artystą niedoskonałym" i twierdzi, że zasady geometrii nosi się w sobie, w swoim umyśle, natomiast nie znajduje się ich w naturze. Określa człowieka mianem „zwierzęcia geometrycznego"[2].

Filozoficzna cząstka prahistorii

Jedną z najsilniejszych potrzeb ludzkich jest potrzeba porządku, istnieje ona w każdym z nas, wynika z naturalnego pragnienia bezpieczeństwa, harmonii i ładu. Przestrzeń, światło i porządek – według Le Corbusiera – są nam tak samo potrzebne jak chleb czy miejsce do spania[3]. Określone motywacje psychiczne, prowadzące do powstania sztuki geometrycznej, traktowane były przez wspomnianego architekta

2. G. Sztabiński, Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 27.
3. P. Sparke, Design. Historia wzornictwa, Arkady, Warszawa 2012, s. 91.

jako ponadczasowe. Próbę wyjaśnienia przyczyny powstania motywów geometrycznych u człowieka pierwotnego podjął w 1907 roku niemiecki historyk sztuki Wilhelm Worringer w eseju *Abstraktion und Einfühlung*[4]. Zdaniem Worringera źródłem uczuć religijnych i sztuki geometrycznej było „poszukiwanie wartości wyzwalających z chaosu wrażeń intelektualnych i wizualnych, potrzeba ucieczki od względności świata zjawiskowego, zwrócenie się ku czemuś absolutnemu, niezmiennemu"[5].

O ponadczasowości geometrii i jej związku z religią pisał w 1619 roku Johannes Kepler w *Harmonices Mundi*: „Geometria istniała wcześniej niż stworzenie, odwieczna niczym umysł Boga, jest samym Bogiem".

Wszechobecne kształty geometryczne działają na ludzką wyobraźnię od wieków. Jeszcze zanim powstała geometria jako nauka, człowiek kreślił rysunki złożone z kół i kwadratów. Przez stulecia sztuka abstrakcyjna cieszyła się popularnością w Bizancjum, Persji, Gwinei, na Wyspach Salomona, w Kongo, Mali i Zairze.

Sztuka rządzona zasadami symetrii, porządku, regularności i geometrii dominowała również na Zachodzie na początku XX stulecia. Zgodnie z teorią Worringera[6] uczucie strachu i zagubienia w świecie występowało nie tylko u człowieka pierwotnego, ale pojawiało się wielokrotnie później, w kolejnych okresach historii; wtedy też powracała sztuka geometryczna (również w modzie, zwłaszcza lat 40., 60. i 80.).

Omówienie ćwiczenia „Faktury i struktury geometrii"

Ćwiczenie pod tytułem *Faktury i struktury geometrii* zostało przeprowadzone podczas zajęć ze studentami III roku w latach 2012–2015 w Wyższej Szkole Technicznej w Katowicach, w Pracowni Projektowania Ubioru. Spektakularne formy z mikro- i makroelementów, powstałe w ramach autorskiego ćwiczenia prof. Sylwii Romeckiej-Dymek, zostały wykonane z dziesięciocentymetrowych podstawowych figur geometrycznych (koło, trójkąt, kwadrat, prostokąt), które po odpowiednim połączeniu stworzyły autorską powierzchnię dzieła – strukturę. Te właśnie maleńkie elementy stały się tematem badań.

Podczas realizacji tematu pojawiła się hipoteza, że wprowadzenie w procesie dydaktycznym zasad opartych na geometrii zdyscyplinuje studentów w procesie twórczym i jednocześnie zmusi do większej kreatywności w ramach wyznaczonych figur. Skoro geometria wprowadza dyscyplinę i ład, odpowiada naszej głębokiej potrzebie porządku, to czy może być stosowana jako metoda panowania nad chaosem i czy tym samym staje się receptą na udane dzieło? Czy sprawdzone wzorce, złoty podział, boskie proporcje, potwierdzają geniusz geometrii w efektach ćwiczenia?

4. G. Sztabiński, Dlaczego geometria?..., dz. cyt., s. 9.
5. G. Sztabiński, Dlaczego geometria?..., dz. cyt., s. 10.
6. Tamże, s. 12.

We wspomnianym okresie powstało wiele interesujących propozycji projektowych. Efekty realizacji zadania były za każdym razem zaskakujące, niezależnie od dotychczasowych umiejętności studenta. Podczas ekspozycji projekty wzbudzały pozytywne reakcje osób niezwiązanych z sztuką ani ubiorem, niezależnie od zawodu i wieku. Zastanawiające jest, czy to właśnie geometria i jej „boskie proporcje" wywoływały taki podziw, czy też jego źródłem był nakład ręcznie wykonanej pracy.

Decyzja dotycząca wyboru figury geometrycznej (modułu) determinowała cały późniejszy proces twórczy. Z jednej strony ograniczała, z drugiej strony pozwala formować przestrzeń przy użyciu opracowywanego elementu geometrycznego (prefabrykatu) w różnorodnych kierunkach. W trakcie wykonywania prac przez studentów pojawiło się pytanie: czy nowa forma powstała z drobnych elementów geometrycznych też będzie geometryczna, czy całą sobą będzie przypominać zmultiplikowany element składowy? Działanie na tak elementarnych formach jak koło, trójkąt, kwadrat, prostokąt ułatwiało kontrolę nad projektem, gdyż poprzez te formy geometryczne studenci mogli dostrzec wzajemne relacje wewnętrznej struktury ubioru z jego formą zewnętrzną. Okazało się, że licznie powielone drobne elementy odzwierciedlały kształt całości, tworzyły samopodobne struktury geometryczne zwane *fraktalami*.

„Czyż nie [...] te dzieła poruszają nas najbardziej, w których geometria jest dostrzegalna"[7]?

„Nieczystości" geometryzmu dowodem na wszechobecność geometrii

W czasie realizacji ćwiczenia i eksperymentowania z wielkością elementów stwierdzono, że zacierają się optyczne granice między zgeometryzowaniem a organicznością. Pierwotnie geometryczna forma, zbudowana z kół, trójkątów, kwadratów czy prostokątów, po zminimalizowaniu rozmiaru figur i narzuconej multiplikacji traciła swą naturę, stawała się miękką, fakturalną powierzchnią. Postawiono więc pytanie: czy geometria jest związana z rozmiarem figury? Jeżeli tak, to jak duże powinny być elementy, aby sugerować odbiorcy formę geometryczną? W którym momencie zaczyna się geometria w naszym odczuciu? Czy zwiększenie wielkości figury o kilka centymetrów zmieni jej odbiór przez nasze zmysły?

Aby uzyskać odpowiedzi na powyższe pytania, przeprowadzono badanie, które polegało na stopniowym zwiększaniu rozmiaru figury. W wyniku tych badań okazało się, że gdy zastosowany moduł osiągał rozmiary 12–14 cm, wówczas projekt tracił swój fakturalny charakter. Był postrzegany jako praca czysto geometryczna. W konsekwencji nasunęła się kolejna hipoteza, że wszystko, co nas otacza, jest geometrią, tylko czasem elementy są tak małe, iż oko ludzkie ich nie widzi; że wszystkie formy organiczne

7. Cyt. za: Ch. Jencks, Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury, przeł. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 89.

to zmultiplikowane figury geometryczne.

Jeśli przyjmiemy, że działalność artysty polega przede wszystkim na umiejętności łączenia, organizowania i planowania, to możemy zgodzić się, że geometria jest przede wszystkim sposobem układania prostych elementów, które wcale nie muszą mieć charakteru geometrycznego. Tezę tę potwierdza grecka koncepcja roli geometrii w sztuce, która mówi, że: „Geometria w dziełach była ukryta, ale jej prawidłowości organizowały całość dzieła, tak naturalną i organiczną na pierwszy rzut oka”[8].

Właściwości faktur i struktur geometrycznych

Od zarania dziejów ludzi nurtowały pytania: z czego zbudowany jest świat? Co go scala? W fizyce podstawowym budulcem, czyli najmniejszym i nieposiadającym wewnętrznej struktury, jest cząstka elementarna. To wyjaśnia, dlaczego tak wiele rzeczy na świecie ma podobne do siebie właściwości.

Podczas realizacji ćwiczenia przebadano między innymi elastyczność. Moduły połączone w autorski sposób pracowały na sylwetce, dostosowując się do jej organicznego kształtu: oblepiały ramiona, zacieśniały się wokół tali, a jednocześnie – sprężynując – pozwalały na swobodny, komfortowy ruch ciała. Oryginalne złożenie bądź zwinięcie prostych figur geometrycznych pozwoliło na opracowanie systemu, który przy wykorzystaniu innych tworzyw i nowoczesnych technologii mógłby znaleźć zastosowanie w różnych dziedzinach życia, na przykład w sporcie, budownictwie czy medycynie. W pewnym sensie autorskie metody łączenia elementów przypominały rodzaje splotów dziewiarskich (trójwymiarowe opracowanie płaszczyzny). W ramach ćwiczenia powstały lekkie ażurowe formy wykorzystujące grę powietrza i przestrzeni, a także gęste i ciężkie płaszczyzny. Ile osobowości twórców, tyle rozwiązań.

Każdy projekt był artystycznym wyzwaniem, a zarazem ujawniał związek przestrzeni z duszą. Wykorzystane metody czasem przypominały pracę rzemieślnika, a czasem artysty. Proces dydaktyczny, jaki przeszli studenci podczas realizacji ćwiczenia od koncepcji do realizacji, przyniósł – w mojej ocenie – zaplanowany rezultat. Pracochłonność wykonania poszczególnych modeli wymusiła na studentach lepszą organizację pracy, w tym jej podział na etapy, pokonywane w odpowiedniej kolejności. Cały rozbudowany proces tworzenia uczył pokory, cierpliwości i konsekwencji w dążeniu do celu. Poruszone zostały zagadnienia plastyczne dotyczące kompozycji, multiplikacji, skalowania, rytmu. Dzięki poszukiwaniom odpowiedniej formy i proporcji rozwinięta została wrażliwość artystyczna. Niezwykle istotna i motywująca dla studentów była świadomość, że ich działania można przełożyć na konkretne formy ubioru, autorskie powierzchnie strukturalne zaś mogą się stać wzorem do odtworzenia w innej materii.

Dodatkowo narzucenie dyscypliny kolorystycznej, rezygnacja z indywidualnej

8. G. Sztabiński, Dlaczego geometria?..., dz. cyt., s. 14.

kolorystyki dały możliwość prezentacji spójnej kolekcji na zbiorowych wystawach. Praca w grupie przy organizacji ekspozycji rozwijała takie kompetencje jak współpraca i zaangażowanie. Do tej pory wybrane projekty były prezentowane w siedzibie Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach w 2013 roku oraz w operze w Bytomiu w 2014 roku. Planowane są kolejne wystawy.

Struktury geometryczne w sztuce

Poszukiwanie struktur geometrycznych w przyrodzie i przenoszenie ich do sztuki to domena głównie twórców renesansu – między innymi Leonarda da Vinci, Leona Battisty Albertiego i Albrechta Dürera – ale zjawisko to dostrzec możemy i wśród współczesnych twórców. Faktury i struktury geometryczne pojawiają się przede wszystkim w pracach kubistów i konstruktywistów, w reliefach Henryka Stażewskiego, w białych wgłębno-wypukłych pracach Janusza Orbisowskiego. Podobne działania w makro- i w mikroskali odnajdziemy u młodych twórców tkaniny artystycznej, w miękkich strukturach Małgorzaty Matuszewskiej, która „analizuje świat organiczny, ten w makro- i w mikroskali, widziany przez szkło mikroskopu. W bogactwie struktur i faktur, w organizacji kształtów form biologicznych, dostrzega matematyczną konsekwencję jego budowy”[9].

Faktury i struktury pojawiają się wewnątrz i na zewnątrz jednej z najodważniejszych realizacji architektonicznych ostatnich lat – gmachu filharmonii szczecińskiej autorstwa barcelońskiej pracowni Barozzi Veiga. „Budynek został w pewnym sensie skomponowany, podobnie jak dzieje się muzyce, z prostych dźwięków powstaje piękny utwór muzyczny, z geometrycznych form wyłoniła się bryła ze swoją intrygującą narracją. Ściany i sufit sali symfonicznej filharmonii (łącznie 2500 m kw.) pokryte zostały unikatowymi złotymi elementami z szlagmetalu o wymiarach 14 × 14 cm. Każdy z nich został przyklejony do ściany przy pomocy... pęsety”[10].

Czy kolejne pokolenia studentów, obcując z geometrią, tworząc godzinami swoje osobiste mikro- i makrogeometrie, wykażą się cierpliwością i precyzją architektów? Dokonają odkrycia na skalę Leonarda da Vinci? A może opatentują nową figurę geometryczną do tej pory przeoczoną przez ludzkość, jak K-dron Janusza Kapusty[11]?

Dlaczego geometria? Dlatego, że oczyszcza z tego, co ziemskie. Według Platona „poznanie geometryczne dotyczy tego, co istnieje wiecznie”[12].

Ćwiczenie pozwoliło przełamać błędne myślenie o podziale sylwetki

9. http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/2013/1/479,12-ogolnopolska-wystawa-tkaniny-unikatowej-lodz-2013.html [dostęp: 17.01.2015 r.]. Małgorzata Matuszewska – absolwentka Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi; laureatka 12. Ogólnopolskiej Wystawy Tkaniny Unikatowej.
10. M. Mońka, Miasto z warstw [zdjęcia], „DesignAlive. Magazyn Pięknych Idei” 2014, nr 12 (jesień), wydanie specjalne na Łódź Design Festival, s. 52.
11. Więcej na: http://www.januszkapusta.com.
12. Platon, Państwo, Antyk, Kęty 2003, s. 234.

na górę i dół, na spódnicę i bluzkę; wyzwoliło z rozumowania stereotypami konfekcyjnymi, które się opierają na cięciach i zaszewkach. Właściwości modułu okazały się drogowskazem w poszukiwaniu nowej formy ubioru. Tworzenie przestrzeni, której zarys dyktuje figura geometryczna i jej powielanie, stało się przyczynkiem do powstania kolekcji obiektów, w której przestrzeń i światło odgrywają decydującą rolę.

Naturalnie beżowy odcień surówki bawełnianej sprowokował studentów do poszukiwania nowych wartości plastycznych i niuansów w obrębie modułu. Z kolei narzucona wielkość zmusiła do formowania elementów w oryginalny sposób, poprzez ściśnięcie, zgniecenie, złożenie; przy czym wykorzystane techniki tworzenia faktur i struktur praktykowane były już oczywiście od dawna; znajdziemy wiele ich przykładów w historii ubioru i historii sztuki.

Struktury w historii ubioru, współcześnie i w prognozie na przyszłe sezony

We współczesnej modzie faktury i struktury geometrii spotykamy codziennie. Plisowane spódnice czy pikowane kurtki są tak powszechne, że nawet nie zastanawiamy się nad ich genezą i nie zdajemy sobie sprawy z tego, że ich użycie wiązało się odkryciem nowatorskiej techniki i sztucznych włókien w XIX wieku.

„Można dokonać pewnych rzeczy, można dać wyraz pewnym myślom, jeżeli istnieją odpowiednie środki, czyli narzędzia i materiały. Plisowane spódnice dopiero dziś zdają egzamin, gdy istnieje elastyczna, niemnąca się tkanina”[13].

Jednym z pierwszych projektantów, którzy eksperymentowali z techniką plisowania, był Mariano Fortuny. Jego najsłynniejsza realizacja, zwana *Suknią delfijską*[14], powstała około 1907 roku. Jednoczęściowa plisowana suknia z cienkiej jedwabnej satyny zainspirowana została klasyką grecką; powstała w wielu wersjach kolorystycznych, z charakterystycznym wykończeniem koralikami przy podkroju pach i wzdłuż szwów bocznych. Nowatorską kreację można uznać za przełomową w świecie mody zarówno ze względu na technikę wykonania, jak i na fakt, że była zaprojektowana pod sylwetkę o naturalnej linii, a nie – jak dotąd – ukształtowaną gorsetem[15]. Plisy determinują konstrukcję ubioru niezależną od kształtu ciała, nieprzylegającą do sylwetki.

Przestrzenne kształtowanie tkaniny to domena projektantów japońskich. Technikę plisowania opanował do perfekcji i doskonale zaadoptował do potrzeb naszych czasów Issey Miyake. Choć od jego pierwszego plisowanego projektu z kolekcji *Rhythm Pleats* minęło ćwierć wieku, projektant nadal przekuwa swoją wizję plisowania na sukces

13. A. Banach, E. Banach, Słownik mody, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962, s. 7.
14. Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku, Kyoto Institute, Taschen, Koln 2012, s. 334.
15. Tamże, s. 337.

komercyjny w innych produktach własnej marki, takich jak perfumy, akcesoria, lampy[16]. Issey Miyake stosuje w swoich ubiorach również inne niekonwencjonalne techniki typu plecenie i składanie materiału.

Kolejną spektakularną formą struktur geometrycznych jest origami. Przestrzenne figury tworzone poprzez zginanie kwadratowej kartki papieru można z łatwością zaadoptować jako formy ubioru; wystarczy wybrać tkaninę o nieco sztywnym, papierowym charakterze, wykrochmalić lub podkleić. Praktycznie w każdej z dawnych kultur tego rodzaju metoda była obecna, lecz nie zawsze używano papieru, czasem składano liście, tkaniny, skóry. Chociaż historia origami sięga około 700 roku, to po dzień dzisiejszy stanowi fascynującą inspirację. Jedną z odmian jest *origami modułowe*, do którego nawiązań doszukać się możemy w studenckich realizacjach.

Na podstawie kilkuletniej obserwacji prac studentów, które powstały w ramach omówionego tu autorskiego ćwiczenia, sądzę, że można je podzielić na dwa główne nurty. Pierwszy to grupa projektów zmierzająca do podkreślenia sylwetki, do modelowania jej zgodnie z linią ciała, co jest charakterystyczne dla zachodnich wzorców sztuki ubioru. Druga grupa projektów zaś to przestrzenne rzeźby architektoniczne zgodne z azjatycką filozofią pojmowania ubrań.

Wszystko to, z czym zmierzyli się studenci w swoich fakturach i strukturach geometrii, można było zobaczyć w 2014 roku na wystawie *Gathering* w Design Museum Holon w Tel Awiwie[17]. Na ekspozycji zgromadzono przedmioty odzwierciedlające tradycyjne techniki: plisowania, pikowania, drapowania, nawarstwiania, marszczenia, owijania, składania. Ideą wystawy było połączenie tradycyjnego rzemiosła ze współczesnym procesem produkcji[18]. Na wystawie *Gathering* zaprezentowano rewolucyjną kolekcję ubrań Isseya Miyakego pod tytułem *132.5*. W wydarzeniu tym brali udział również młodzi twórcy, między innymi berlińska projektantka Elisa Stróżyk, autorka geometrycznych tkanin drewnianych[19].

Przestrzenne formy tkanin można uzyskać poprzez pikowanie, czyli ręczne lub maszynowe łączenie dwóch warstw tkaniny, między którymi umieszcza się puch, watę lub inną wyściółkę. Często ubrania i przedmioty pikuje się w proste wzory geometryczne. „Kultowy" przykład takiego pikowania to model 2.55 – torebka ze skóry cielęcej, zaprojektowana w 1955 roku przez Coco Chanel. Ze srebrzystej pikowanej tkaniny w 1966 roku został wykonany ubiór narciarski dla V de V przez Michela Rosnera[20]. Ta „puszysta"

16. http://:www.isseymiyake.com/en/brands/homme_plisse_issey_miyake.html [dostęp: 03.01.2015 r.].
17. Wystawa Gathering. From Domestic Craft to Contemporary Process odbyła się w Tel Awiwie w dniach 03.07–01.11.2014 r. Kuratorami wystawy byli Lidewij Edelkoort oraz Philip Fimmano.
18. Informację o wystawie znalazłam w artykule E. Ziemińskiej, Cerowanie tkanki, „DesignAlive. Magazyn Pięknych Idei" 2014, nr 12 (jesień), wydanie specjalne na Łódź Design Festival, s. 118. Więcej na stronie muzeum: http://www.dmh.org.il/exhibition/exhibition.aspx?pid=32&catId=-1.
19. http://www.elisastrozyk.de/seite/woodtex/woodentextiles.html.
20. F. Boucher, Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku, Arkady, Warszawa 2003, s. 417.

technika, którą znamy najlepiej z materaców, kołder i innych okryć, stosowana była dużo wcześniej, głównie w odzieży domowej (czego przykładem jest japoński jedwabny pikowany szlafrok z 1875 roku). Specyficzne watowania połączone z całą gamą innych faktur wykorzystano nawet w rokokowych ubiorach. Przykładowa *suknia à la française* z 1775 roku dowodzi, jak pikowania doskonale podkreślały frywolność epoki[21]. Ogromna liczba pikowanych krzeseł, kanap i foteli świadczy o funkcjonalności tego rodzaju faktur w historii wzornictwa.

Najwięcej z materiałami strukturalnymi eksperymentował w latach 60. XX wieku Pierre Cardin. Znanym przykładem tłoczonych motywów geometrycznych w ubiorze są trzy minisukienki *Cardine* w kształcie pudełka z materiałów syntetycznych wykonane w 1968 roku[22].

Inną metodą stosowaną w odzieży, którą doskonale można oddać fakturalność i strukturalność tkanin, jest aplikacja[23]. Sama technika – do której zaliczamy również pasmanterie, sutasze, a nawet frędzle – znana jest od bardzo dawna jako gałąź haftu. Wśród przykładów na uwagę zasługuje wersja geometryczna aplikacji zastosowana przez Cristobala Balenciagę w sukni z 1962 roku: projektant eksperymentował z nowym tworzywem – plastikiem, naszywając w całości plastikowe prostokąty na czarną jedwabną gazę.

Również dom mody Prada stosował geometryczne formy aplikacji, kiedy ponownie w latach 90. XX wieku wróciły do mody aplikacje i materiały nawiązujące do lat 60., takie jak papier i tworzywa sztuczne. Powstał wtedy top z białego szyfonu i organtyny z aplikacją z plastikowych prostokątów[24].

Kolejnym intrygującym przykładem efektów działań artystycznych opartych na fakturze jest sukienka Maurizia Galantego z 1992 roku w całości pokryta rurkami z jedwabnej organtyny, które poprzez ciągły ruch stymulują zmysły widza, wyglądają jak macki wodnego organizmu[25].

Jeszcze jednym – choć nieco specyficznym – przykładem zastosowania faktur i struktur geometrycznych może być zbroja męska[26]. Zmiany w uzbrojeniu szły za zmianami w modzie cywilnej, stąd wzory zdobiące kosztowne tkaniny często kopiowano na ornamentach rytych w metalu – ale i odwrotnie: wiele elementów stroju wojskowego znalazło się w ubiorze cywilnym, jak w kaftanie męskim z 1620 roku: dekoracyjną fakturę geometryczną tworzą rozcięcia przypominające rozdarcia powstałe w walce[27]. Taki współczesny przykład stosowania nacięć w ubiorze pojawił się w 2014 roku w kolekcji Georgia Armaniego, była to skórzana bluzka porozcinana wzdłuż rękawów.

21. Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku, Kyoto Institute, Taschen, Koln 2012, s. 49.
22. Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku, Kyoto Institute, Taschen, Koln 2012, s. 416.
23. A. Banach, E. Banach, Słownik mody, dz. cyt., s. 18.
24. Moda. Historia mody..., dz. cyt., s. 612.
25. Tamże, s. 606.
26. F. Boucher, Historia mody..., dz. cyt., s. 198.
27. Tamże, s. 384–385.

W niemal każdej dekadzie historii ubioru i w każdym miejscu na ziemi doszukalibyśmy się podobnych przykładów zastosowania faktur i struktur geometrycznych. Pojawiają się one choćby w postaci węzłów lub plecionek, czasem przybierają formę zgeometryzowanych ażurowych otworów, zasadniczo pełnią rolę dekoracyjną, ale tego typu działania plastyczne wpływają również na funkcjonalność ubiorów.

Funkcjonalne struktury geometryczne w nowych technologiach

Jak wynika z badań przeprowadzonych podczas ćwiczenia, większość stworzonych wówczas faktur i struktur poprzez swoją modularną budowę i specyficzne połączenie jest mobilna i elastyczna, co daje możliwość wykonania w przyszłości ubioru dostosowującego się do różnych rozmiarów. Struktura pracuje na sylwetce, płynnie dopasowując się do jej wklęsłości i wypukłości, co jest niezwykle istotne przy osobach, których parametry sylwetki nie mieszczą się w normach odzieżowych. Ponadto strukturalność i otwory w łączeniach, podobnie jak w materiałach specjalistycznych do uprawiania sportów o różnych membranach, pozwalają na przepływ powietrza, a więc są „oddychające". Gdyby poeksperymentować ze skalą tych mikroelementów, można by uzyskać materiał, który nie jest ani tkany, ani dziany, nie ma oczek, wątku, osnowy. Czy to jest możliwe? Już dziś obserwujemy w modzie damskiej elastyczne gąbczaste dzianiny zwane piankami.

Innowacyjne powierzchnie strukturalne pojawiają się również w trendach na przyszłe sezony. Podczas premierowej prezentacji tkanin, skór i dodatków na sezon wiosna–lato 2016 na branżowych targach mody Première Vision w Paryżu zostało zaprezentowane całe spektrum faktur i struktur w postaci perforowanych skór, hybrydowych dzianin strukturalnych i laserowo ciętych koronek.

Dodatkowo wraz z rozpowszechnieniem drukarek 3D pojawiły się nowe możliwości w tworzeniu elastycznych struktur przestrzennych. Trójwymiarowe obiekty z żebrowanych warstw polimeru, drukowane na Stratasys Objet Connex[28], zapoczątkowały serię innowacyjnych projektów. Nowatorska technologia została wykorzystana

28. http://www.dezeen.com/2014/08/21/noa-raviv-hard-copy-fashion-collection-grid-patterns-3d-printing/.

w pracach takich artystów jak Noa Raviv, Francis Bitonti, Zaha Hadid. Każdy z nich na swój sposób zaadoptował drukowanie struktury 3D. Połączenie innowacyjnej technologii z artystycznym talentem twórcy może mieć ogromne znaczenie w rozwoju wielu innych dziedzin. Nawiązując do teorii Władysława Strzemińskiego: działania artystyczne powinny być adoptowane na użytek społeczny.

Podsumowanie

Celem niniejszej analizy było znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy da się opracować metodę, która pozwalałaby na uzyskiwanie podobnych efektów strukturalnych i fakturalnych na skalę masową. Wnioskuję, że jest to możliwe z wykorzystaniem maszyn przemysłowych na podstawie tradycyjnych technik plisowania, tłoczenia, pikowania. Jednocześnie konieczne wydaje się uproszczenie i dostosowanie projektów do możliwości współczesnych technologii, takich jak drukarki 3D, hybrydowe sploty dziewiarskie, lasery. Na tym etapie badań istotne wydaje się zaprojektowanie i stworzenie pewnego rodzaju matrycy, która pod wpływem temperatury i nacisku, jak maszyna do plisowania, odtworzy na tkaninie pożądaną strukturę. Ponieważ koszty wytwarzania matryc są spore, nawet przy minimalnych wymiarach, warto wykonywać struktury w formie prototypów i badać takie ich właściwości jak wielkość, rozmieszczenie, zagęszczenie, głębokość, mobilność.

Analizując materiał badawczy – eksperymentalne realizacje studentów III roku – wnioskuję, że młode pokolenie naszych projektantów sprosta wyzwaniom, jakie stawiają przed nim nowe technologie. Efekty uzyskane w procesie realizacji ćwiczenia – nowe możliwości projektowe – zdają się wyznaczać kierunki badań i twórczej działalności związane z tworzeniem innowacyjnych technologii we wzornictwie. Dzisiejsze możliwości, jakie dają mobilne połączenia elementów tworzących przestrzenne powierzchnie fakturalne, pozwalają stwierdzić, że wzornictwo będzie się rozwijało, wychodząc poza powierzchnie 3D, w przestrzenie hiperboliczne.

Bogactwo plastycznych efektów, jakie dają wszelkiego rodzaju zabawy z geometrią, pozwalają sądzić, że będzie ona źródłem inspiracji jeszcze dla wielu pokoleń.

Niemniej jednak w procesie edukacyjnym nie można nie doceniać solidnego rzemiosła. Nawet najwznioślejsza idea, jeśli zostanie tylko w umyśle, bez realizacji, nie zaistnieje. Projekt wymaga starannego wykonania, perfekcji i jakości. Wydaje się więc uzasadnione, aby młode pokolenie studentów otrzymało lekcję cierpliwości i pokory, wykonując to ćwiczenie. Zarazem świadomość, że z mikroelementów też można stworzyć wielkie dzieło, przy odrobinie uporu, czasu i staranności, powinna być motywacją do dalszych działań praktycznych. Znajomość podstaw historii sztuki, umiejętność czerpania ze źródeł starożytnych i korzystania z odkrytych już prawidłowości można uznać za fundamenty, na których buduje się własną osobowość twórczą.

Fot. 4. Wystawa prac studentów III Roku Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, Pracownia Projektowania Ubioru, Prof. Sylwia Romecka - Dymek, asys. mgr Barbara Górska, fot.: Barbara Górska

Fot. 1, Tomasz Desperak

mgr Dominika Bułaczyńska
Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach
Wydział Architektury, Budownictwa i Sztuk Stosowanych
Katedra Wzornictwa

SZTUKA KONSUMPCJI, KONSUMPCJA SZTUKI

„Trzeba żyć, aby jeść,
a nie jeść, aby żyć.”

Molier, „ Chory z urojenia”

WPROWADZENIE

1. KONSUMPCJA: Uczta czyni człowieka - czyli filozofia narodziła się przy stole.

„(...)...Czas przygotowywania kolacji, to doskonała pora na filozofowanie.(...) – Arystoteles napisałby dużo, dużo więcej, gdyby gotował.”

Juana Ines de la Cruz, „Epistola a fioleta”

Co pomogło pewnemu żyjącemu na drzewach stworzeniu pokonać drogę od Homo Erectus do Homo Sapiens? Na to pytanie poszukujemy odpowiedzi od wieków. Za decydujący czynnik transformacji pramałpy w istotę myślącą uważa się zmianę pożywienia i sposobu konsumowania. Josue de Castro w „Geografii głodu” twierdzi, że to wzbogacenie diety o białko zwierzęce uczyniło człowieka. W „Historii naturalnej i moralnej jedzenia” czytamy, że to głównie sposób spożywania miał wpływ na ewolucję. Początek trzeciorzędu to czas, w którym pewien gatunek wyróżnił się spośród innych posługując się kończynami górnymi do chwytania i podnoszenia do ust pokarmu. Towarzyszyły temu aktowi koordynowane przez umysł manipulacje. Jedzenie stało się aktywnością rozumną. W rezultacie nastąpiła zmiana postawy zwierzęcia, umiejscowienia oczu i objętości czaszki. „W sensie psychicznym stworzenie wkroczyło w inny wymiar”[1].

Zaspokajaniu głodu zaczęły towarzyszyć artykułowane dźwięki. Do dziś nasze niemowlęta pamiętają pierwsze ludzkie „słowo” - fonem „mem”, „mam”, które oznaczało „jeść”, „pić”, „pierś”, „matka”, „dobre”, „chcę żyć”.

Wreszcie praczłowiek porzucił pasienie się. Pojawiła się potrzeba gromadzenia pożywienia w obozowisku, by wspólnie z innymi członkami pierwotnej „społeczności” posilić się. Wspólne spożywanie posiłków było okazją do „rozmów”, podzielenia się doświadczeniami, planowania wspólnych prac i wojennych wypraw. To właśnie „przy stole” rodziła się cywilizacja, rozwijał się język .

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że etymologicznie rzecz ujmując termin „biesiada” oznacza właśnie „rozmowę” .

Podczas uczt powstawały mity i filozofia (być może to nie przypadek, że dzieło Platona nosi tytuł „Uczta”?). Równocześnie ze zorganizowaną cywilizacją rozwijała się sztuka kucharska właściwa danej grupie etnicznej. Każde ze społeczeństw wytworzyło swój rytuał , choreografię i symbolikę jedzenia.

Zmienił się sens ucztowania. Nabrał charakteru misterium, bowiem w większości wierzeń, w centrum obrzędu stoi wspólne jedzenie. Biesiaduje się z bogami lub duchami zmarłych, składa się im ofiary, nie z czego innego, lecz właśnie z pokarmu. W religii chrześcijańskiej spożywa się ciało i krew boga aby się z nim symbolicznie zjednoczyć. Pospolite powiedzenie „duchowa uczta” nosi w sobie pierwiastek konsumpcji, wchłaniania, zaspokajania głodu, w tym wypadku „metafizycznego”.

Badacze kultury zauważyli, że proces jedzenia jest niezwykłym, złożonym zjawiskiem, spektaklem i grą, podczas której spotykają się wszystkie aspekty ludzkiego

1. M.Tousaint-Samat, „Historia naturalna i moralna jedzenia”, tł.A.B.Matusiak, M.Ochab, Warszawa 2002, s.7

istnienia. Badania dotyczące pożywienia wiążą się zarówno z naukami humanistycznymi (filozofią, antropologią, historią, socjologią, medycyną), z analizą środowiska (geografią, biologią, klimatologią, botaniką, agronomią) jak również z naukami ekonomicznymi i politycznymi.

Problematyka związana z konsumpcją wymaga głębokiej wiedzy i refleksji antropologicznej. W sens jedzenia uwikłana jest tradycja, symbolika, rytuał, żywieniowe tabu, konwenans i dystynkcja. Wiele z naszych dzisiejszych upodobań, awersji i tendencji wynika z głęboko zakorzenionych kulturowych tradycji. Oddając się rozważaniom związanym ze zjawiskiem jedzenia uporczywie natrafiamy na kwestie egzystencjalne, dotyczące człowieczeństwa, sensu i poczucia tożsamości.

1. SZTUKA KONSUMPCJI.

1.1. SZTUKA czyli: Czy istnieje przepis na dzieło?

.... „(...)jest bowiem cechą człowieka wykształconego żądać w każdej dziedzinie ścisłości w tej mierze, w jakiej na to pozwala natura przedmiotu."

Arystoteles, „Etyka Nikomachejska"

Każdy kto zechce skazać się na rozważania dotyczące problematyki sztuki, powinien być świadomy, że oto wkracza na grunt grząski. Teorie sztuki najeżone są gęstwiną pojęć, które mogą „ością w gardle stanąć". Mnóstwo tu „dezantropomorfizacji", „kancerogenezy", można złamać nogę o „axis mundi", potknąć się o „modus vivendi" i napotkać na przeszkody „immanentnych" kłopotów estetyki kryjących się w „differentiam specificam".

Wyraz „sztuka" pochodzi od łacińskiego „ars", które jest tłumaczeniem greckiego wyrazu „techne". Ich pierwotne znaczenie dalekie jest od dzisiejszego rozumienia tego terminu. W nowożytności „sztuka" ma jedynie mglisty posmak dawnej „techne". Przed ewolucją pojęciowego zakresu tego słowa, odnosiło się ono do umiejętności wytwarzania, najbliższe znaczeniowo było dzisiejszemu „rzemiosłu". Starożytni nie uznawali za sztukę czegoś, co powstałoby jedynie z natchnienia, fantazji. Tak zwana „sztuka dla sztuki" była w rozumieniu dawnych Greków jej przeciwieństwem. Również w wiekach średnich Galen definiował sztukę jako „zespół powszechnych, trafnych i pożytecznych przepisów, służących określonemu celowi"[2]. Definicja ta cieszyła się szacunkiem jeszcze w okresie renesansu. Kryterium podziału sztuk był rodzaj wkładanego w nie wysiłku. Jeżeli do osiągnięcia zamierzonego rezultatu posługiwano się intelektem, wówczas miało się do czynienia ze sztukami wyzwolonymi. Kiedy dochodził wysiłek fizyczny była to sztuka pospolita lub mechaniczna. Renesans wykluczył ze sztuk te mechaniczne a ich miejsce zajęła poezja.

Dopiero wiek XVIII uczynił „piękno" zasadniczym kryterium sztuki. Do „sztuk pięknych" zaliczono wówczas malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, literaturę i taniec.

Naprawdę ciekawym był przełom XIX i XX wieku.

Wiek XX to czas wątpliwości, poszukiwań nowych definicji sztuki i braku precyzji. Zjawisko sztuki okazało się być niedefiniowalne, wymykające się całościowemu i hermetycznemu ujęciu.

2. W.Tatarkiewicz, „O filozofii w sztuce", Warszawa 1986, s.262

Wielu myślicieli łamało sobie głowy aby przypisać sztuce zamkniętą definicję lub status ontyczny. Nadawano jej rodzaj fizycznego bytu, albo włączano do dziedziny bytu psychicznego, niektórzy zaliczali dzieła do sfery „czystej intencjonalności", wreszcie, jak chciał Platon, przypisali jej byt „idealny". Nietzsche twierdził, że „Dobra sztuka jest zawsze afirmacją życia, nawet dobrze napisana książka przeciwko życiu." Większość jednak z tych teorii była zbyt jednostronna by mogła się utrzymać poddana krytyce. Wszystkie definicje są nietrwałe wobec zmiennej natury sztuki. Niewiarygodne, że dotąd żadnemu z teoretyków sztuki nie powiodła się próba całościowej odpowiedzi na pytanie: czym jest dzieło? Mało tego, filozofowie i znawcy zagadnień estetycznych stają się wobec orzekania o tej dziedzinie coraz bardziej powściągliwi. Każda bowiem próba zdefiniowania dzieła może okazać się daremna, kiedy jakiś oryginalny artysta stworzy dzieło, które w ogólnym odczuciu będzie uważane za należące do sztuki, choć zaprzeczy jej definicji. Sztuka jest dziedziną płynną i zróżnicowaną.

Czy dzieło jest rodzajem naturalnym, definiowalnym tak jak kot lub kubek? Czy chodzi tu o byt fizyczny, materialny? Czy raczej związane jest ze sferą transcendentu? Może wreszcie jest rodzajem „zdarzenia", „dziania się"? Czy istnieje „samo w sobie" czy dopiero odbiór relacja: dzieło-odbiorca decyduje o jego istnieniu? Gdzie się zaczyna (czy w umyśle artysty) a gdzie kończy (w jego odbiorze i interpretacjach)? Co lub kto decyduje o tym, co jest dziełem? Gdzie przebiega granica między tym, co jeszcze nie jest a tym, co już dziełem być nie może? Czy powielone egzemplarze fotografii są dziełem? Co z dziełami, które zapisały się na kartach historii ale ich oryginały uległy zniszczeniu lub zaginęły? Czy dzieło może istnieć niezależnie od odbiorcy, intencji autora, wyabstrahowane z kontekstów społecznych, historycznych i kulturowych? Czy wreszcie dzieło jest wynikiem geniuszu i szaleństwa jak twierdzili Schopenhauer, Nietzsche i Dostojewski czy wręcz przeciwnie chłodnej, intelektualnej spekulacji? Czy sztuka znajduje się w porządku sacrum, jak chcieli tego romantycy czy raczej profanum, jak głosił Andy Warhol?

Wobec tej różnorodności pytań i przestrzeni, w których istnieje sztuka, niemożliwe jest sprowadzenie jej do wymiaru, który Adorno nazywa „kulinarnym". Zatem odpowiedź na pytanie: "czy istnieje przepis na dzieło sztuki?" zdaje się w tym przypadku oczywista.

Z drugiej jednak strony, sztuka posiada jednak kulinarny wymiar. Jakże często mówimy przecież o „dobrym smaku"? W dziedzinie estetyki terminem tym posługiwał się szkocki filozof David Hume. Kant również zmagał się z problemem „dobrego smaku" w sztuce.

Znamienne są słowa Adorno, który „teorię estetyczną" otwiera zdaniem:

„Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia."[3]

Wobec tej refleksji podejmowanie prób definiowania sztuki zdaje się być przedsięwzięciem beznadziejnym a nawet pozbawionym sensu. Trudno zatem zgadzając się z Adorno tworzyć rozsądne i odpowiedzialne sądy na temat sztuki.

Żeby choć w ogólnym zarysie odpowiedzieć na pytanie czym jest sztuka, należałoby wziąć pod uwagę szereg uwarunkowań i kontekstów historyczno – społecznych. W. Tatarkiewicz chciałby, żeby o sztuce decydowała „(...) ludzka na nią reakcja. Normalną reakcją na prawdziwe dzieło sztuki jest zachwyt: ale może to być również wzruszenie lub wstrząs."[4]

3. T.W. Adorno, L. Wiesengrund, „Teoria estetyczna", tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s.3
4. W.Tatarkiewicz, op.cit,s.154

W czasach globalnej konsumpcji, przemysłu kulturowego i kultury masowej nie tylko „zachwyt", „wstrząs" i inne „normalne reakcje na dzieło" decydują o sztuce lecz pewien rodzaj umowy społecznej.

Trafnym, chociaż lapidarnym sądem o sztuce, są słowa Magdaleny Abakanowicz, które wypowiedziała odbierając nagrodę Honoris Causa School of the Art Instytute w Chicago w 2002 roku:

„Sztuka jest próbą odnalezienia równowagi między rozumem a szaleństwem."

1.2. SZTUKA W KULTURZE KONSUMPCYJNEJ.

1.1.1. Czy sztuka to trick?

Dzieje sztuki wiązały się z historią pewnych opozycji. Poprzez nie wyrażał się charakter poszczególnych epok w dziejach cywilizacji. Dotyczyły one relacji kultura - natura, jednostka - społeczeństwo, idealizm - pragmatyzm. W XIX wieku cywilizacja znalazła oparcie w maszynie oraz w zjawisku manipulowania masami. Maszyna stała się przedmiotem kultu i impulsem do ukształtowania się nowej kulturowej rzeczywistości. Pięćdziesięciolecie pomiędzy 1880 a 1930 rokiem to historyczny moment, w którym środki komunikacji masowej zaczęły określać ówczesność mianem „kultury mediów"[5]. Sferą komunikacji wizualnej miast zaczęła rządzić reklama. Codzienność przekształciła się w widowisko haseł reklamowych, łączące produkcję i konsumpcję w jeden zwarty system, określające relacje między ludźmi. Okres ten nazywany bywa również mianem „kultury designu". To model kultury, w której, według twierdzenia H.G.Gadamera, nie istnieją rzeczy lecz fabrykowane seryjnie „egzemplarze", poddawane systematycznie rotacji mody.

Zjawiska te skupiły uwagę ówczesnych artystów. Jako komentarz rzeczywistości wyłoniły się takie ruchy awangardowe jak konstrukcjonizm, futuryzm, dada. „W erze przemysłowej wykształciła się nowa sytuacja kulturowa, która miałaby wymusić całkowicie nowe rozumienie istoty sztuki. To zaś miało tłumaczyć każde działanie artysty, pod warunkiem jednak, że przeprowadzano je w imię sztuki – pojmowanej już w najzupełniej dowolny sposób. W imię sztuki można było nawet zanegować jej istnienie."[6]

Istotną rolę w historii sztuki XX wieku odegrała twórczość Marcela Duchampa. Jego „praca szarych komórek – ważniejsza od wszelkich poczynań estetycznych", jak sam zwykł mawiać, wpłynęła na szereg zjawisk kreowanych przez spadkobierców jego tradycji.

Artysta poprzez swoją działalność zadawał pytania o sztukę, o status i kształt dzieła, o instytucjonalny model sztuki. Kamieniem węgielnym jego myśli było pytanie: „Czy można stworzyć dzieło sztuki, które nie jest dziełem sztuki?". W serii 'readymades' artysta wykorzystywał przedmioty codziennego użytku i poddawał je dekontekstualizacji – zmieniał kontekst funkcjonowania obiektu poprzez wprowadzanie go w obszar przypisywany sztuce. 'Readymades' były to precyzyjnie dobrane przedmioty prozaiczne, takie jak łopata do śniegu, suszarka do butelek, rowerowe koło czy pisuar.

5. S.Morawski, „Awangarda artystyczna. Na zakręcie od sztuki do po-sztuki", Kraków 1985, s.254-255
6. A.Kisielewski, „Sztuka i reklama:relacje miedzy sztuka a kultura", białystok 2001,s.42

Wybór obiektów, mimo ich codziennego charakteru, nie był przypadkowy. Musiały one spełniać następujące kryteria: handlowy kontekst, jak najmniej estetyczny wygląd, banalność, czyli jak sam autor określał „obojętność wizualną" oraz „całkowite wyeliminowanie dobrego lub złego smaku"[7]. Jednak mimo wysiłków autora, jego dziełom próbowano przypisać wartość estetyczną. Słynny pisuar zachwycał niektórych walorami rzeźbiarskimi, inni widzieli w nim posąg siedzącego Buddy. W suszarce do butelek usiłowano natomiast dopatrzeć się formy spirali gotyckiej czy architektury piramidy lub świątyni. Krytycy i teoretycy sztuki prześcigali się w interpretacjach prowokacji Duchampa.

Największą burzę rozpętał słynny (lub osławiony) 'R.Mutt' - odwrócony porcelanowy pisuar, zatytułowany „Fontanna". Po raz pierwszy zaprezentowany został w 1917 roku na wystawie Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w Nowym Yorku. Jury odrzuciło pisuar interpretując go jako prowokację. Duchamp twierdził, że dzieło nie było odrzucone lecz przemilczane (sam był członkiem jury, ale nie chciał się przyznać do dzieła, które było opatrzone sygnaturą R. Mutt'a). „Fontannę" przyjęła Galeria 291 Alfreda Stieglitza, która odegrała później znaczącą rolę w dziejach sztuki XX wieku.

Autor tłumaczył, że użycie pisuaru wynikało z chęci podjęcia dyskusji dotyczącej dobrego czy złego smaku. Zależało mu na dobraniu przedmiotu, który miałby znikomą szansę na zdobycie przychylności odbiorcy, ponieważ niewielu ludzi mogłoby postrzegać „urynał jako coś cudownego"[8]. Ważną rolę odegrała tu marka pisuaru. Artysta wybrał przedmiot „z najniższej półki" pośród tego typu akcesoriów sanitarnych, używany w więzieniach i szaletach miejskich. Był możliwie najpospolitszym z przedmiotów. Duchamp chciał pokazać, że sztuka jest złudzeniem, a pisuar miał sprawić, że ludzie są w stanie zaakceptować wszystko. Wyniesienie pisuaru na piedestał sztuki miało ukazać jej nieznane dotąd oblicze i otworzyć nowe drogi estetycznych poszukiwań. Ów najpospolitszy z przedmiotów stał się kluczem otwierającym bramy nowych znaczeń przedmiotu i dzieła. Pisuar, suszarka, koło od roweru przekroczyły granice dosłowności. Samo wybranie ich przez artystę i umieszczenie w przestrzeni zinstytucjonalizowanej (w galerii) sprawiło, że urosły do rangi dzieła sztuki. Czynnikiem wartościującym stała się wymieniona już „praca szarych komórek", mentalny akt. Włączał on przedmiot w kulturowy kontekst. Istotnym stał się sam akt wyboru. Przedmiot gotowy zmieniał za jego sprawą swój status – zaczynał odgrywać rolę powierzoną mu przez artystę. Duchamp powoływał gotowe przedmioty do życia w nowej przestrzeni poprzez usytuowanie ich na postumencie, tak, jak to dotychczas czyniono z rzeźbą w muzeum. Wprowadzał je w obszar sztuki. Spowodowało to zwrot w dotychczasowej krytyce i estetyce. Gotowy przedmiot nie mógł podlegać tym samym wartościom jakie przysługiwały tradycyjnym dziełom. Pisuaru nie dało się ująć w ramy estetyki klasycznej. Była to rewolucja w ikonografii sztuki.

Później pomysł Duchampa został zbanalizowany i wykorzystany przez machinę reklamy jako nowoczesny sposób prezentacji towarów. Co pokazało, że uczynienie z pisuaru dzieła nie było wówczas aż taką rewolucją. Codziennie można było oglądać pisuary i umywalki przez szyby wystawowych witryn. Tym, co różniło urynały wystawowe od „Fontanny", była nadana jej myśl artysty poprzez ustawienie pisuaru w taki sposób, że stracił on swój pierwotny, sanitarny charakter.

Sam artysta często podejmował dyskusję o sferę persfazji handlowej. Widoczne jest to chociażby w znaku artysty, dziś powiedzielibyśmy, w jego logo. Duchamp wykorzystał flakonik popularnych perfum Rigaut. Opatrzył go owalną etykietą

7. ibidem,s.44
8. ibidem,s.47

z własnym wizerunkiem w makijażu i stroju kobiecym. Zdjęcie wykonane przez Man Raya przedstawiało Rrose Selavy - feministyczne alter ego artysty.

Działalność Duchampa była swego rodzaju grą prowadzoną z pewnym stanem świadomości społecznej, z handlowym wartościowaniem wszystkiego. Duchamp nie mógł pojąć, według jakiego kryterium wyceniane są jego dzieła, dlaczego nie są traktowane jako obiekty sztuki, ale „jako wyznaczniki wartości pozostających poza jej istotą, często wypromowanych metodami handlowej perswazji”[9]. Sztuka była traktowana jak moda lub finansowa inwestycja. Dowodził, że sztukę zamieniono w towar. Twórczość Duchampa trudno poddawać klasyfikacji. Sam autor nieustannie ironizował i banalizował swoje działania pytany o nie w wywiadach. Mimo stylizowanych wypowiedzi na podejście „z przymróżeniem oka” do własnych dzieł, Duchamp miał głęboką świadomość istoty sztuki „w jej najbardziej transcendentnym ujęciu.(...) Readymades (były) przykładem takiego pojmowania obiektu sztuki, w którym transcendencja była nie tylko istotnym, lecz zasadniczym celem działania artysty(...)”[10]. Duchamp poddając banał dekontekstualizacji nadawał mu element transcendencji. Uczynił go tym samym narzędziem ironicznej gry ze sferą sztuki i kultury. Nieuchronnie doprowadziło to do wniosku, że o dziele decyduje umowa społeczna, która pozwala uczynić banał dziełem, a dzieło tego statusu pozbawić. Duchamp twierdził, że „sztuka jest kwestią wyboru”. Na pytanie: „czy wszystko może być sztuką?” odpowiadał, że tak. Wreszcie zapytany o wystawę Arts Councicil of Great Britain w Tate Gallery „czy jest ona gigantycznym żartem?”, odpowiedział: „Tak, być może to jest jednym wielkim żartem.”[11]

1.1.2. **POP ART- pomiędzy sztuką a konsumpcją.**

Pop–art jest najbardziej jaskrawym przykładem reakcji sztuki na rzeczywistość zdominowaną przez obrazy reklamowe i mechanizmy persfazji handlowej. Według Lucy R. Lippard narodził się dwukrotnie. Za pierwszym razem wybrał Londyn, następnie, niezależnie Nowy York. Choć podobne w ikonografii, nurty te znacznie się od siebie różniły.

Na początku lat pięćdziesiątych w londyńskim Instytute of Contemporary Art niezależna grupa artystów podjęła dyskusję poświęconą problemom kultury nowoczesnej: reklamie, towarom konsumpcyjnym, designie, modzie i muzyce popularnej. Analizując owe zjawiska przedstawiciele tej nieformalnej grupy doszli do wniosku, że nabrały one charakteru totalnego.

Terminu „pop-art” używano wówczas jedynie w stosunku do mass mediów i kultury „niskiej”. Nie miał on jeszcze nic wspólnego ze sztuką (‘fine art’). Członkowie grupy dyskusyjnej organizowali „nie-artystyczne” wystawy, na których prezentowane były prace ilustrujące dany problem. Ani sami autorzy, ani nikt inny nie traktował tych prac jako dzieła pop-artu. Layouty miały zazwyczaj formę kolażu. Nawiązywały do kina, ilustrowanych magazynów i komiksów. Odnosiły się do ówczesnej technologii, persfazji handlowej, produkcji masowej. Tworzono je z wyciętych z reklam fotografii towarów takich, jak odkurzacz, puszka szynki konserwowej, telewizor.

Dyskusje skierowane były ku sztuce i kulturze. Członkowie grupy poczynili

9. ibidem,s.55
10. ibidem,s.56
11. cyt. Za A.Kisielewskim, ibidem,s.50

obserwacje, że reklama zaczęła wywierać znacznie większy wpływ na otoczenie wizualne niż którakolwiek ze sztuk "wysokich". Reklama i machina komercyjna spowodowały rewolucję w dziedzinie sztuki i jej ikonosfery. Zaczęły powstawać dzieła, które coraz bardziej przypominały plakaty reklamowe. Zaczęto mieszać wytwory kultury popularnej z materią sztuki.

Według Richarda Hamiltona: „pop-art jest popularny, przejściowy, podlegający zużyciu, tani, produkowany masowo, młodzieżowy, dowcipny, seksualny, oparty na sztuczkach, urzekający, przynoszący wielki dochód"[12].

Opis ten wkrótce stał się charakterystyką nowego ruchu artystycznego. Niewiele jednak miał on wspólnego z tradycyjnym artystycznym manifestem.

Podobnie jak Marcel Duchamp, przedstawiciele nurtu pop, zmagali się z zagadnieniem przedmiotu i jego statusu w dziedzinie sztuki współczesnej. Status ten fluktuował w obrębie całej historii sztuki. Przedmioty, począwszy od wyposażonych w symboliczne znaczenie, poprzez rolę ozdobników, w sztuce przełomu XIX i XX wieku uzyskały suwerenność. Zaczęły istnieć jako autonomiczne elementy.

Innym problemem był status artystycznego przedstawienia przedmiotu w obrębie dzieła sztuki. Przed pop-artem sztuka nosiła w sobie pierwiastek „sacrum". Przedstawienia przedmiotów dodawały im owej „świętości". Sztuka, karmiąc się „transcendentem", sprawiała, że przedstawiane przedmioty stawały się, mocą owego przedstawienia, czymś więcej niż były.

Z jednej strony pop-art całkowicie zmienił ten stan rzeczy. W pewnym sensie nurt ten był systematycznym i regularnym procesem sekularyzacji przedstawień (przedmiotów). Można wobec tego zapytać czy pop-art jest sztuką niesakralną? Czy powołuje przedmioty do istnienia, czy jedynie je odtwarza? Co się zatem dzieje z odwieczną opozycją: sztuka – wyjątkowość - głębia - sacrum versus świat – banał – powierzchowność - profanum? Kiedy sztuka zaczyna „fabrykować" przedmioty, wchłaniać świat i stawać się jego częścią, co dzieje się z jej odwiecznym buntem, rewolucją?

Analiza owej kwestii pokazuje, że pop-art okazał się być dogłębnym i rzetelnym komentarzem rzeczywistości oraz ciekawym poglądem z zakresu filozofii sztuki.

Twórcy pop-artu dokonali pewnej interesującej i znaczącej obserwacji mechanizmu istnienia przedmiotów w świadomości uczestników masowej kultury. Przedmioty w społeczeństwie konsumpcyjnym nie istnieją ze względu na swoją funkcję. One funkcjonują jako znaki (marki). Pop-art jako kierunek nie buntował się przeciw światu, nie zaprzeczał przedmiotom, afirmował je, wchłaniał i eksplorował ich system istnienia. Jednocześnie sam stał się częścią świata przedmiotów. Rozpoznał swoje dzieła jako przedmioty oznakowane (znaki).

Pop-art nazywał siebie sztuką banału. Ale samo to nie pozbawia go pierwiastka sacrum. Powtórzę za Jean'em Baudrillard'em: banał jest kategorią metafizyczną, współczesną odmianą kategorii wzniosłości. Przedmiot jest banalny jedynie w swoim aspekcie praktycznym, w momencie kiedy jest używany. Kiedy nabiera znaczenia, zaczyna funkcjonować jako znak, istnienie jego nie opiera się już na konieczności „służenia czemukolwiek". Jako znaki, przedmioty są suwerenne w sposobie swojego istnienia.

Twórcom pop-artu zależało na odarciu sztuki ze „świętości". Andy Warhol, twierdził, że płótno jest czymś banalnym, w taki sam sposób, jak powszednie jest

12. cyt. za A.Kisielewskim, ibidem,s.143

krzesło. Głosił również, że „Rzeczywistość nie potrzebuje pośrednictwa, należy ją tylko wyodrębnić i przenieść na płótno”[13].

Jednakże wyodrębniając konkretne krzesło spośród tysięcy innych i przenosząc je na płótno, banał zostaje mu odebrany. Sztuka nie może zawrzeć rzeczywistości ani być przez nią wchłonięta. Logicznie niemożliwym staje się wtedy istnienie sztuki banalnej. Im silniej pop-artyści chcieli odrzeć sztukę ze świętości, tym bliżej ich dzieła były „sacrum”. Nie były przedmiotami–znakami lecz gloryfikowanymi „superznakami”-obiektami handlu „magicznego”[14].

To nie artysta lecz struktury kultury decydują o statusie sztuki i obrazu.

Gdzie zatem szukać istoty pop-artu, skoro wymyka się on zarówno metafizyce jak i estetyce?

Baudrillard określa logikę pop-artu mianem „gry” polegającej na operowaniu poziomami umysłowej percepcji. Dokonuje ona rozszczepienia przedmiotu za pomocą analizy różnych płaszczyzn znaczeniowych, na których istnieje przedmiot. Operuje różnicami między tymi poziomami lub modalnościami (sposobami i możliwościami ich istnienia) i percepcją tych różnic.

Pop-art nie jest, tak, jak sam by tego chciał, sztuką banału, sztuką popularną. Nie jest ani dekoracyjny, ani alegoryczny, nie domaga się ekstazy estetycznej, ani głębokiego zaangażowania. Wymaga raczej zaciekawienia, chęci odkodowania. Jest sztuką chłodną, wykalkulowaną. Pop-art nie jest zapisem historii społeczeństwa konsumpcyjnego, jest sztuką z jednej strony bezpośrednią i prostoduszną, z drugiej zaś wykrętną, drwiącą, wieloznaczną. Pop-art jest „sztuką obnażania”. Bezwstydnie pokazuje nam nie wykrzywioną „gębę” społeczeństwa konsumpcji lecz naszą własną (odbiorców) „gębę” uwikłaną w sieć relacji między rozmaitymi elementami i znakami.

1.1.3. **Czy hamburger może być dziełem sztuki ?**

W sztuce amerykańskiej nawiązania do świata reklamy i komercyjnej ikonosfery pojawiły się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. W Ameryce odwołania do otaczającej rzeczywistości były znacznie bardziej dosłowne, niż na starym kontynencie. W Nowym Yorku dzieła Pop - artu lub te nawiązujące do tradycji ‘readymades’ były impulsem do dyskusji o sztuce i kulturze. Jasper Johns (autor słynnych flag Stanów Zjednoczonych), podobnie jak Duchamp, zastanawiał się nad kondycją sztuki i statusem przedmiotów. Kwestia ta wyraźnie zamanifestowała się w jego rzeźbach „Malowany brąz” i „Malowany brąz II”. Były to w pierwszym przypadku: puszka po kawie, w drugim zaś dwie puszki piwa Ballantine. Te pospolite przedmioty codziennego użytku artysta odlał w brązie i umieścił na piedestale. Rzeźby prowokowały do pytania: czy jest to odlew masowo produkowanych przedmiotów czy dzieło sztuki? Johns postulował, że dzieło nigdy nie jest czymś samym dla siebie i odnoszącym się jedynie do siebie. Zawsze uwikłane jest w relacje z odbiorcą i to właśnie ów odbiór decyduje o statusie dzieła. Zatem, można wysnuć wniosek, iż sztuka według intuicji tego artysty ma charakter nie indywidualny lecz społeczny.

13. J.Baudrillard,” Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury.”, tł. S.Królak, warszawa 2006, s.152
14. ibidem, s.153

Bezpośrednio do kultury masowej odwoływał się Robert Rauschenberg. Jego praca „Coca-cola Plan" wykorzystywała retorykę handlowej promocji produktów. W centrum drewnianej konstrukcji umieszczony został symbol przemysłowej potęgi USA – butelek Coca-coli. Amerykański pop-art odwoływał się do przedmiotów codzienności. Jego ikonografię określała rzeczywistość masowej konsumpcji – 'readymades'- obrazy ze świata mass mediów - lodówki, żywność, ubrania a nawet reprodukcje dzieł innych artystów. Oprócz Nowego Yorku, pop-art znalazł adeptów w Los Angeles. Przedstawiciele tej tendencji artystycznej byli świadomi komercyjnych walorów swoich działań. Byli zaznajomieni z mechanizmami machiny konsumpcyjnej. Wielu z nich utrzymywało się z pracy w reklamie. Andy Warhol był grafikiem reklamowym, Roy Liechtenstein zajmował się wzornictwem przemysłowym, Tom Wesselman rysował komiksy.

Pop-artu nie można wyizolować z kontekstu kultury masowej i społeczeństwa konsumpcyjnego. Puszki zupy pomidorowej Warhola to jednocześnie przedmiot sztuki, konsumpcji i handlu. Według poglądu artystów pop, nie ma istotnych różnic między sferą sztuki a sferą konsumpcji. Andy Warhol połączył muzeum i dom towarowy. Działalność Warhola to przykład doskonalej fuzji sztuki wysokiej i kultury masowej.

Idąc za tropem wyznaczonym przez Warhola i Oldenburga, można wysnuć hipotezę, że monumentalna replika hamburgera umieszczona na postumencie i wprowadzona w przestrzeń publiczną (na przykład park lub plac) również mogłaby cieszyć się statusem dzieła sztuki. Dziś już wiemy, że banalne przedmioty w odpowiednim kontekście mogą być dziełami. Możemy zapytać czy także powszednie aktywności mogą stać się działaniem artystycznym. Pamiętając o tym, co mówił sam Duchamp, że „Wszystko może być dziełem sztuki" z pewnością i banalne czynności wykonywane „ze świadomością sztuki" mogą nią być. Heinz Cibulka podczas Festiwalu Perfomance w Wiedniu w 1978 roku grabił i siał, Bruce McLean spacerował, Julita Wójcik szatkowała cebulę, a Elżbieta Jabłońska w projekcie „Supermatka" w stroju Supermana karmiła gości galerii. Wiek XX pokazał, że zarówno hamburger może być dziełem sztuki jak również można artystycznie (ze świadomością sztuki) obierać ziemniaki.

2. KONSUPMCJA SZTUKI.

1.1. Masowa biesiada.

Z fenomenem konsumpcji i masowej produkcji wiążą się zjawiska kultury masowej i popularnej. Refleksje nad nimi rozpoczęto wraz z pojawieniem się mass mediów oraz wzrostem komercjalizacji kultury. Jednak kultura masowa nie jest czymś zupełnie nowym lub tak nowym, jak na przykład prasa, radio czy telewizja. Przykładem funkcji, jaką pełni to zjawisko, była w cesarstwie rzymskim kultura „chleba i igrzysk".

Obecna wersja kultury dla mas ma swoje źródła w świadomości, ukształtowanej przez dziewiętnastowiecznych teoretyków sztuki i kultury, różnic pomiędzy kulturą popularną a kulturą narodową. Kultura popularna definiowana była jako ta, zawierająca pośledniejsze gatunki i rodzaje dzieł jak również „dzieła" wykalkulowane, poszukujące poklasku, odwołujące się do bulwarowej rozrywki. Często wiązano ją również z kulturą masową.

Dziś zjawisko to rozumiane jest jeszcze w inny sposób. Dyskusje na temat definicji i interpretacji kultury popularnej krążą wokół kilku głównych zagadnień takich jak: Skąd się wywodzi kultura popularna? Kto ją określa? Czy jest „naturalnym" wytworem

ludzi czy została im narzucona jako narzędzie kontroli społecznej? Czy jest ona zbanalizowana wersją kultury elit? Jaką rolę w jej kształtowaniu odegrała komercjalizacja i industrializacja? Jakimi rządzi się prawami: rynek i zysk czy wymagania artystyczno-intelektualne? Czy jest ona narzędziem kształtowania gustów i świadomości czy raczej kontestuje dominujący porządek?

Narodziny kina i radia w latach dwudziestych ubiegłego wieku były momentem przełomowym w badaniach. Upowszechnienie masowej reprodukcji dzieł postawiło przed myślicielami szereg nowych kwestii o rolę i różnicę między sztuką a kulturą masową. Wiele teorii potwierdzało tezę, że na przykład powielony film nie mógł być dziełem sztuki, ponieważ nie miał on już „aury" autentyczności i unikatowości, z drugiej strony nie mógł być również tworem kultury ludowej, bo nie był wytworzony przez lud. Inny problem związany z pojawieniem się kina i radia to ich funkcja informacyjno – propagandowa. Badacze obawiali się, że mogły one stać się kolejnym narzędziem manipulacji tłumem i rozpowszechniania ideologii politycznych. Dramatycznie historia potwierdziła ich obawy. Społeczeństwa totalitarne były efektem tego rodzaju manipulacji.

> „(…) kultura masowa jest kulturą popularną tworzoną przez masową technikę przemysłową i sprzedawana dla zysku masowej publiczności konsumentów."[15]

Ma ona charakter komercyjny. Wypiera stopniowo inne formy kultury: sztukę wysoką i ludową. Te dwie ostatnie nie są tak dochodowe. Kultura masowa wiąże się z masową produkcją. Obie te dziedziny wzajemnie się wspomagają i mają wspólne cele i cechy. Celem nadrzędnym jest zysk. Obie charakteryzuje standaryzacja, ten sam proces powstawania - linia produkcyjna, wielka liczba produktów itd. Pod tym względem nie ma różnicy pomiędzy produktem kulturowym i materialnym.

Kultura masowa wymaga specjalnego rodzaju publiczności. Odbiorcą musi być masa konsumująca masowo wyprodukowane towary. Masa jest również uśredniona, bierna i podatna na manipulację. Kultura masowa, żeby znaleźć zbyt na swoje produkty, musi wypracować sobie tę publiczność oraz wytworzyć narzędzia, którymi by do niej przemówiła. Nie może więc przekroczyć kompetencji odbiorczych masowej publiczności. Jej komunikaty powinny być łagodne, ujednolicone, aby mogły trafić do każdego. Jako zestandaryzowana, powtarzalna opiera się na trywialnych przyjemnościach i rozrywce, pragnąc sprostać swojej publiczności, spłyca rzeczywistość, problemy traktuje powierzchownie, dostarczając fałszywych i łatwych rozwiązań. Rozwój kultury masowej spycha na margines sztukę ludową i wyższą.

Może ona wywrzeć poważne skutki uboczne, ponieważ dominacja kryteriów komercyjnych nad artystycznymi czy intelektualnymi nie doskonali gustu tylko go degeneruje: to, co bardziej zrozumiałe, bardziej się podoba, przynosi większy zysk.

Kulturę wysoką od niskiej dzieli różnica natury bardziej metafizycznej a ich dzieła ontologicznej. Jedna służy trwałości i jest powołana po to, by trwać a drugą powołuje do życia zanik, nietrwałość i ciągła rotacja. Jeżeli zaś chodzi o grupę odbiorców kultury masowej, to jest ona w swoim zakresie bardzo zróżnicowana i nie można uznać jej za tępą, homogeniczną ludzką masę. Poza tym, to jak kultura masowa wygląda jest kwestią umowy społecznej.

15. P. Kołak, „Kultura masowa jako produkt reklamowo marketingowy", Toruń 2005, s.7

1.2. **Potlacz XXI wieku.**

Masowa produkcja towarów jednorazowych uruchomiła machinę mód i trendów. Produkty mają charakter jednorazowy nie ze względu na swoją nietrwałość, rozumianą w sensie złej jakości. Są one spychane do „lamusa" przez nowe rozwiązania czy propozycje producentów. Nowe pokusy wywołują ciągłe pragnienia. Rotacja towarów napędzająca sprzedaż, sprawia, że to, co jeszcze zaspokajało nas wczoraj, dziś uważane jest za przestarzałe, choć wcale nie musi być zużyte. Mechanizm ten doprowadził do zjawiska, o którym mówi się „cywilizacja śmieci". Społeczeństwo konsumpcyjne produkuje ilości dóbr, których nie jest w stanie skonsumować. Staliśmy się świadkami globalnego marnotrawstwa.

Samo zjawisko nie jest takie nowe i niepodobne do gatunku ludzkiego. Fenomen trwonienia i konsumowania ponad konieczność był znany niemal wszystkim społeczeństwom. Marnotrawstwo pełniło ważną funkcję społeczną, dawało poczucie nadmiaru, bogactwa, a wręcz istnienia. Konsumpcja niejednokrotnie przybierała formę „zniszczenia".

Najbardziej znaną instytucją „zniszczenia" w imię umacniania organizacji społecznej był potlacz – rodzaj rytualnego współzawodnictwa w niszczeniu cennych dóbr. Taka bezcelowa rozrzutność służyła utrzymywaniu „rangi", pozycji w drabinie społecznej czy wreszcie hegemonii. W takim ujęciu zjawisko to ma charakter pozytywny i racjonalny a jego bezcelowość jest w pewnym sensie rytualna, tworząca wartości. Poczucie nadmiaru i marnotrawstwo jako rodzaj bezinteresowności czyni człowieka oraz czyni go członkiem wspólnoty. Pozwolę sobie wesprzeć tę tezę cytując za Jean'em Baudrillard'em słowa Szekspira:

„Dbaj tylko o to, by przeżyć, a życie stanie się tanie jak życie bydlęcia"

Zatem od zawsze poczuciu bycia człowiekiem towarzyszył nadmiar, zbytek. Wydaje się to szczególnie wyraziste w przypadku dzisiejszego „społeczeństwa dobrobytu". Dobrobyt nie jest tym, co konieczne czy wystarczające lecz tym, co zbytkowe i co jest w nadmiarze. Manifestuje się on poprzez marnotrawstwo. Trudno dziś wyznaczyć granice marnotrawstwa, wykazać w którym momencie kończy się użyteczność oraz zaczyna zbytek i bezużyteczność. Zarówno produkcja, jak i zużywanie zasobów dawno przekroczyły konieczne potrzeby.

Proces konsumowania dóbr nabrał charakteru „pokazowego". Taki spektakl może również być rodzajem rytuału. Choć brzmi to paradoksalnie ale to właśnie trwonienie oznacza dobrobyt. Wieki średnie obfitowały w żywoty świętych i ascetów a wiek XX i XXI to czas „wielkich marnotrawców" - „bohaterów konsumpcji". Są superbohaterami zdolnymi ponosić nadludzkie wydatki, poprzez które uczestniczą we współczesnej wersji potlaczu. Jednak dzisiejszy potlacz niewiele ma wspólnego z rozbuchaną ucztą pierwotnych świąt.

Hiperkonsumpcja i marnotrawstwo stanowią kolejne narzędzie do napędzania masowej produkcji. Medialni bohaterowie – celebryci, niejednokrotnie są produktem, którym posługuje się machina konsumpcji. Stanowią rodzaj bodźca ekonomicznego, uruchamiającego konsumpcję luksusową. Współczesny rodzaj marnotrawstwa jest procesem wykalkulowanym, zaprojektowanym i ma charakter funkcjonalny.

Same przedmioty konsumpcji mają wpisaną nietrwałość i konieczność podlegania zużyciu. Powoływane są do istnienia, nie ze względu na trwałość i przydatność lecz wręcz odwrotnie, to ich rychła śmierć powołuje je do życia. Wytwarzane nowych produktów ma na celu nie dodanie lecz ujęcie z rynku tych nieco-starszych. Cały ten proces uruchamiany jest poprzez modę. Moda z kolei dyktowana jest reklamą i fabryką telewizyjnych gwiazd –„ superludzi" – modelu, do którego dążenia jesteśmy nakłaniani, za pomocą mechanizmów masowej produkcji.

To już nie jest dawny, rytualny potlacz. To ekonomiczno-polityczna konieczność społeczeństwa konsumpcji. Konsumpcja dzisiaj, zarówno na płaszczyźnie zbiorowej jak i w jednostkowym przypadku, to w pewnym sensie nasz obywatelski obowiązek. Musimy marnotrawić by móc produkować, co gwarantuje nam pracę. Z drugiej strony patrząc, coraz więcej i dłużej pracujemy, by lepiej zarabiać, by więcej kupować. Ów beznamiętny, biurokratyczny, wykalkulowany proces to nie rodzaj świątecznego rytuału, związanego z jakimś wysublimowanym porządkiem. Dziś już nie potrzebujemy towarów lecz potrzebujemy ich śmierci, zużycia, zniszczenia. Czyżby dzisiejszy dobrobyt, nadmiar powoływał się do życia poprzez brak? Sztuczne, kompulsywne generowanie braku powołuje masową produkcję. Ten nieustający happening stanowi podstawę dzisiejszego społeczeństwa.

PODSUMOWANIE

Konsumpcja jako stan umysłu. Od Homo Sapiens do Homo Consumercius.

Kondycja człowieka w epoce kultury masowej i konsumpcji globalnej uległa znacznej transformacji. Dzisiejszy świat bogaty jest w możliwości, których jest tak wiele, że nie sposób wypróbować ich wszystkich. Jednym z najtrudniejszych wyzwań dla konsumenta, według Adorno jest konieczność dokonania wyboru, przymus odrzucenia innych opcji, bez możliwości ich sprawdzenia. Wprowadza to osobę wybierającą w stan ciągłej niepewności, czy na pewno dokonała właściwego wyboru. Ten rodzaj dyskomfortu rodzi się z nadmiaru a nie braku czy niedoboru (jak miało to miejsce w epokach przedkonsumpcyjnych). Ów przewrót ekonomiczno-społeczny odbił się szerokim echem na swoich uczestnikach. Konsument nigdy nie jest pewien swojej racji i nigdy nie wie czy w pełni wykorzystał swoje możliwości.

Taki stan umysłu jest doskonałym gruntem dla producentów i sprzedawców. Wieczna udręka i nie ugaszone pragnienie konsumenta jest gwarantem ruchu w interesie. Dlatego cała machina konsumpcji działa w ten sposób, aby podtrzymać ów stan. Świat konsumpcji, pełen nieograniczonych możliwości i kuszących celów, których liczba jest niewyczerpana przypomina wyścig, w którym linia mety wciąż się oddala i nie jest ona dla nikogo osiągalna. Cały czas atakowani jesteśmy „nowym, lepszym" z „datą przydatności do spożycia". Ten wyścig nie ma końca.

Przykładem owego wyścigu w społeczeństwie konsumpcyjnym jest „robienie zakupów". Konsumenci targani są „powinnością" dokonywania wyborów, niekończącego się

poszukiwania rozwiązań i „przepisów" na życie. Śledzenie owych recept, poradników, katalogów, przewodników rozwija nasze kompetencje jako konsumenta, a co za tym idzie, zwiększa szanse na upragnione szczęście. Usilnie staramy się poszerzać nasze sprawności, rozglądać się za coraz to nowymi udoskonalonymi produktami. Pragniemy być w tym biegli i „na czasie", żeby nie odstawać od reszty.

Przedmiotem konsumpcji jest dzisiaj właściwie wszystko: rzeczy, usługi, styl życia.

„W świecie nieprzeliczonych celów najbardziej pożądaną sprawnością jest sprawność pilnego i niestrudzonego „zakupowicza""[16].

Współczesny konsumpcjonizm nie opiera się już na zaspokojeniu potrzeb, lecz na ich podsycaniu. „Pragnienie", jest znacznie bardziej od potrzeby ulotne, kapryśne ale również suwerenne – nie wymagające racjonalnych podstaw czy przyczyny. Jest ono w pewnym sensie swoim własnym przedmiotem, niezależnym od podsycających go obiektów do nabycia, dlatego nie da się go nigdy zaspokoić. „Pragnienie" w społeczeństwie konsumpcyjnym, opierającym się między innymi na „zasadzie przyjemności" (jak określa to Bauman), przybrało kształt kaprysu, zachcianki, fantazji.

„Zachcianka" jest tworem jeszcze bardziej płynnym i niesolidnym niż „pragnienie". „Zachcianka" ma bardziej bezpośredni charakter i skłania do działania spontanicznego i przypadkowego a nawet wręcz infantylnego. Każda spełniona „zachcianka" zapewnia bardzo krótkotrwałe szczęście, ponieważ jej miejsce zajmuje od razu szereg „zachcianek" nie spełnionych. Liczba kuszących celów zwiększa się. Codziennie wczorajszy luksus staje się dzisiejszym standardem. Umysł konsumenta musi temu sprostać, być gotowy i otwarty na nowe kaprysy.

Istnieje mnóstwo powodów do „robienia zakupów". Zaspokajanie „zachcianek" i „pragnień" oraz pogoń za przyjemnością stało się w dzisiejszym społeczeństwie niemal celem i sensem życia. Konsumenci nieustannie uganiają się za przyjemnymi wrażeniami. Odbywa się to jednak w sposób nie wolny od przymusu. Pogoń konsumentów można tłumaczyć strachem przed popełnieniem pomyłki w wyborze najodpowiedniejszego towaru a robienie zakupów stało się codziennym obowiązkiem, ponieważ towary na półkach opatrzone są „datą ważności".

Jest jeszcze jeden istotny powód, który niejako zmusza nas do robienia zakupów – to nieustanne usiłowanie utrwalania swojej tożsamości w rzeczach namacalnych, solidnych. Codzienna krzątanina, tempo życia nie pozwala nam na jakieś osadzenie się w sobie, odszukanie jakiejś całości, spoiwa. Istnieje natomiast możliwość „nabycia" tożsamości rozumianej jako wolność do indywidualnego wyboru towarów, które będą nam ową tożsamość budowały. Można wreszcie poprzez ten wolny wybór wykreować sobie odpowiednią tożsamość, która będziemy się cieszyć tyle czasu, ile to będzie potrzebne. Towary produkowane na masową skalę przedstawiane są w reklamach jako środki gwarantujące indywidualność i odrębność. Jeśli chce się być na prawdę „sobą" wystarczy wypić Pepsi (wszyscy chyba pamiętamy ten slogan reklamowy).

To nie konsumenci decydują o trwałości swojej tożsamości i swoich pragnieniach, lecz świat telewizji i reklamy. W świecie przedmiotów „jednorazowego użytku", mody, to nie towary dostarczane są konsumentom ale konsumenci towarom. To człowiek, jego natura, wrażliwość ma pasować do produktów a nie odwrotnie. W świecie przedmiotów nietrwałych nasza tożsamość musi być przystosowana czyli równie płynna i elastyczna. Jesteśmy zmuszeni do nadążenia za współczesnym światem, dlatego

16. Z. Bauman, „Płynna rzeczywistość", tł. T. Kunz, Kraków 2006, s.115

codziennie rozwijamy swoją umiejętność i zdolność przystosowawczą.

Społeczeństwo konsumpcyjne wymaga nowego rodzaju uczestnika – już nie Człowieka Myślącego lecz Człowieka Konsumującego. Elastyczność procesu tworzenia tożsamości ma dwa oblicza. Z jednej strony zdaje się być wygodna, kusząca i pożądana, z drugiej zaś budzi obawy. Społeczeństwo konsumpcyjne to twór ujednoliconych ale nie zjednoczonych ludzi. Tworzy je masa samotników, z których każdy realizuje swoje potrzeby i dążenia na własną rękę. Warunki takie prowadzą do zaciekłej rywalizacji, która może rozwinąć się w zanikanie współpracy, wspólnych dążeń.

Gdzie zatem wobec powyższych rozważań i pośród takiej publiczności jest miejsce na sztukę, czym jest dzieło w rzeczywistości konsumpcyjnej?

Ostatnio wypierany przez Homo Consumercius gatunek Homo Sapiens nie jest już w stanie dłużej utrzymać dualizmu sacrum - profanum. Obecnie istnieje jeden, absolutny, wszechogarniający Porządek Konsumpcji, jeden stan umysłu – konsumowanie. Konsumpcja zagarnęła wszystkie sfery i aktywności i uczyniła z nich przedmioty, których główną wartością jest wartość wymienna a sposobem istnienia jest istnienie jako znak. Tak właśnie stało się z jedzeniem i sztuką. Dzieła stały się przedmiotem konsumpcji tak jak wszystkie inne prozaiczne rzeczy. Są również znakami tworzącymi naszą tożsamość i będącymi świadectwem naszego bycia „na czasie". W dobie „Hipsterów" modnym stało się również być twórcą. Dziś wielu ludzi chce się nazywać „artystami", wytwarzać a właściwie produkować „dzieła" w celu ich sprzedaży, chociażby na „targach sztuki" czy „targach designu". Konsumpcja jako stan rzeczy, w którym już nie ma miejsca na sferę sacrum stała się jedyną możliwą dziś „religią". Konsumpcja jest „religią" samą dla siebie, stanowi swój własny cel i przedmiot, społeczeństwo konsumpcyjne nie ma „metafizycznego" miejsca na stworzenie mitu. Nie ma w nim miejsca na transcendent a jedynym miejscem „magicznym" jest świat reklamy albo świat sklepowych witryn.

Najbardziej jaskrawym tego przykładem jest społeczeństwo amerykańskie. Konsumpcja tam odnosi swoje największe triumfy. Być może nie przypadkiem społeczeństwo amerykańskie jest najbardziej cierpiącym na otyłość i najbardziej „przejedzonym". Jest świetną ilustracją tezy, że wszystko od jedzenia się zaczęło i na „Wielkim Żarciu"[17] celebruje swój kres.

17. „Wielkie Żarcie", reż. Marco Ferreri, 1973, obraz filmowy będący komentarzem społeczeństwa konsumpcyjnego

dr hab. Dorota Sak, prof. ASP
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Wydział Tkaniny i Ubioru

TRANSFORMACJA SYLWETKI DAMSKIEJ W MODZIE W OKRESIE PRL na podstawie analizy materiału tekstowego i fotograficznego zawartego w kwartalniku *Moda*

I. WSTĘP

W historii Polski, PRL nie stanowi zbyt długiego przedziału czasu. Utopijność podstaw ideologicznych ustroju powoduje jednak, że okres ten stanowi ciekawy przedmiot do badań w różnych dziedzinach społeczno – kulturowych. Popularne i często dziś używane określenie „PRL" to skrót nazwy - Polska Rzeczpospolita Ludowa. Nazwa ta została wprowadzona 22 lipca 1952 roku, w ósmą rocznicę powstania Polski Ludowej. Równocześnie została uchwalona konstytucja PRL. W pierwszym jej artykule dowiadujemy się, że Polska Rzeczpospolita Ludowa jest państwem demokracji ludowej, a władza należy do ludu pracującego miast i wsi.

Przedmiotem moich badań jest moda tego okresu. Moda kojarzona ze zbytkiem a więc czymś zbędnym, szczególnie w państwie o charakterze komunistycznym. Słynny obraz Wojciecha Fangora „Postaci" z 1950 roku świetnie obrazuje oficjalne nastawienie do zagadnienia mody ówczesnej władzy.

W Polsce powojennej ukazuje się kilka pism poświęconych modzie. Zamieszczone w nich fotografie nie zawsze współgrają z propagandowymi tekstami. „Świat Mody" z 1953 roku (Zima) pisze: „Kobieta w Polsce Ludowej nie jest żywym manekinem z „domu" ekstrawaganckiej mody, nie ma czasu ani ochoty w strojenie się w fatałaszki".[1] Ciekawe co autor miał na myśli pisząc ten tekst, skoro całe pismo wypełniają ilustracje drogich futer, świetnie stylizowanych fryzur, wyszukanych nakryć głowy, a modelki nie przypominają robotnicy z obrazu Fangora. Czyżby cenzura dotyczyła tylko tekstu a fotografii już nie? Czy pismo o modzie, które zamieszczałoby wyłącznie pracownicze uniformy i skromne, proste ubrania miałoby sens? Kolejnym pismem ukazującym się w interesującym mnie okresie, w całości poświęconym zagadnieniom mody, jest kwartalnik „Moda". Pismo to po raz pierwszy ukazało się wiosną 1955 roku. W środku numeru znajdziemy tekst podpisany Stefania, w którym przeczytamy: „Kobieta polska nie hołduje bezkrytycznie wszelkim kaprysom mody, jak to się dzieje w krajach kapitalistycznych, mody dostosowanej do trybu życia kobiet niepracujących, goniących jedynie za sensacją i nowością – mody dyktowanej wyłącznie interesami fabrykantów tekstylnych i właścicieli domów mody".[2] Oficjalne komentarze, teksty wprowadzające, zamieszczane w ówczesnej prasie modowej często wypełnione są treściami ideologicznymi, szczególnie w latach 50tych, w późniejszym okresie rzadziej.

Analizę zmian sylwetki damskiej przeprowadziłam na podstawie badań materiału tekstowego i ilustracyjnego zawartego w kwartalniku „Moda". Pismo ukazywało się od wiosny 1955 do zimy 1990 roku; w latach 60tych i 70tych również w wersji językowej

1. Świat Mody 1953 Zima, Warszawa 1953, s 23
2. Stefania Golańska, Wiosna 1955, Moda Wiosenna1955, Warszawa 1955, s.27

rosyjskiej i niemieckiej. W „Modzie” zamieszczano zdjęcia modeli projektowanych i realizowanych głównie w polskich firmach takich jak:
- Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie,
- Centralne Laboratorium Przemysłu Odzieżowego w Łodzi,
- Dom Mody „Telimena” w Łodzi
- Moda Polska w Warszawie i in.

W późniejszym okresie, szczególnie w latach 80tych w „Modzie” publikowano zdjęcia głównie pochodzące z serwisów prasowych z Paryża.

Z pośród wydanych w PRLu 140 numerów kwartalnika udało mi się dotrzeć do 135, które poddałam analizie. Sfotografowałam wszystkie strony z tekstami omawiającymi tendencje i nowości. Wybrałam ilustracje najlepiej obrazujące modę w danym sezonie i również je sfotografowałam. Robiąc dokumentację fotograficzną ograniczyłam się tylko do mody damskiej. Opuściłam cały dział związany z hobbistycznym dziewiarstwem i krawiectwem, chociaż stanowi on pokaźną część każdego numeru. Uważałam, że na efekty niniejszej pracy nie ma on jednak dużego wpływu. Porządkując dokumentację fotograficzną przygotowałam dla każdej dekady oddzielny folder a w nim foldery dla każdego rocznika. Foldery rocznikowe zawierają wszystkie zdjęcia z danego roku. Wśród nich dokonałam dalszej selekcji wybierając najbardziej znaczące modele i przeniosłam do folderu „wybrane modele”. Każde zdjęcie jest opisane numerem porządkowym, porą roku i rokiem np. „6wiosna1967”. Foldery „wybrane modele” zawierają również karty z opisami tendencji w danym sezonie. Każda karta zawiera opis ogólny i opis pojawiających się nowości. Oprócz tego opisane są poszczególne asortymenty – płaszcze, kostiumy, sukienki, spódnice, spodnie, bluzki, nakrycia głowy i obuwie.

Analizę transformacji sylwetki damskiej przeprowadziłam na podstawie wybranego, najbardziej oddającego interesujący mnie temat asortymentu – sukienki. Na potrzeby dalszego badania utworzyłam folder, do którego przekopiowałam wybrane modele sukienek. Każdy model opisany jest przez: numer porządkowy, porę roku i rok.

Tak przygotowany materiał poddałam analizie. Badanie materiału fotograficznego wsparłam informacjami zawartymi w karcie opisującej asortyment w danym sezonie kolejnego rocznika.

II. ANALIZA ZMIAN SYLWETKI DAMSKIEJ W OKRESIE OD 1955 DO 1989 ROKU

1. Lata 50te

Analizując materiał fotograficzny zawarty w kwartalniku „Moda" z okresu lat 50tych (drugiej połowy) możemy zauważyć dwie wiodące sylwetki damskie. Pierwsza z nich to sylwetka o dopasowanym staniku, podkreślającym biust i mocno rozkloszowanej spódnicy, uniesionej krochmalonymi halkami. Często spódnica doszywana jest na linii bioder małych wydłużając linię stanika. Drugi typ sukienki określanej często mianem „futerał", to wariant podkreślający kształty, preferujący suknie przylegające, dopasowane do ciała na całej długości. Typ ten często występuje z zaznaczoną linią bioder (cięciem, paskiem, baskinką). Suknia nie odcinana w talii ma drugą wersję z tzw. zbluzowanymi plecami. Ten typ sukni występował tylko na przełomie lat 50tych i 60tych. Kolejny typ sylwetki, pojawiający się w „Modzie" po 1956 roku to tzw. „bombka". Cechą charakterystyczną jest zwężająca się do dołu spódnica. Bombki występują w kilku dekadach i ulegają wpływowi panującej mody.

Modelki na zdjęciach z okresu lat 50tych są sztucznie upozowane. Często nienaturalnie przegięte do tyłu w kształt odwróconej litery C. Postać jest bardzo kobieca, podkreślane są naturalne kształty z dużym naciskiem na biust, talię i biodra. W damskiej szafie tego okresu suknie podzielone są na przedpołudniowe, popołudniowe, wieczorowe i balowe. Zwracano uwagę na ten podział nawet w siermiężnej PRL.

Jakie elementy tworzyły sylwetkę kobiety drugiej polowy lat 50tych? Początkowo lansowano opadające ramiona. Dla podkreślenia tego efektu często stosowano rękawy kimonowe, raglanowe lub zwykłe, ale wszywane nieco poniżej linii ramion. W letnich sukniach przedłużona linia ramienia tworzyła krótkie kimonko. Preferowano rękawy proste, gładko wszywane w pachę, o długości 7/8 lub ¾. Kołnierze były małe, wysoko zapinane lub z krótkimi klapkami; dekolty owalne, karo, łódka lub wysoko krojone, wchodzące na szyję. W sukniach wieczorowych i balowych stosowano duże dekolty. Do sukienek na ramiączkach zakładano krótkie bolerka. Modnym typem sukni była princeska czyli suknia z cięciami pionowymi, dopasowującymi w talii i poszerzającymi do linii dołu. Zapięcia na guziki umieszczane były na plisie na całej długości lub do linii bioder. Często stosowano plisy w białym kolorze. Po raz pierwszy typ sukienki bombka pojawił się w numerach z 1957 roku, ale tylko w wersji rysunkowej. Zdjęcia z uszytymi modelami pojawiają się w następnym roku i będzie to jedna z ulubionych, przez najbliższe lata form sukienki. Po 1962 roku pojawia się sporadycznie. Prawdziwy boom na bombki nastąpi dopiero w drugiej połowie lat 80tych.

Pod koniec lat 50tych suknie wyraźnie się skracają (1959). Dopuszczalna jest zróżnicowana długość, z przodu krótsza, z tyłu dłuższa. Zimą 1956 roku z mody wychodzą

suknie o dołach doszywanych na linii bioder. Latem 1957 roku rękawy o długości ¾ skracają się do linii łokcia. W tym samym roku w sukniach wieczorowych pojawiają się nakładane fartuszki, suknie są wielowarstwowe, z trenem. Modne stają się plisowania. W 1959 roku pojawia się typ sukni inspirowanej męską koszulą – szmizjerka. Prawdziwy boom szmizjerka przeżyje w latach 70tych. Inną formą sukienki modną w latach 50tych była garsonka czyli zestaw spódnicy i bluzki (żakietu zakładanego na bieliznę) szyty z tej samej tkaniny. Około roku 1959 suknie popołudniowe upodabniają się do przedpołudniowych. W wieczorowych pojawiają się długie rękawy.

2. Lata 60te

W pierwszych numerach „Mody" dekady lat 60tych nie zauważamy większych zmian. Występuje kontynuacja linii z wcześniejszego okresu. Sylwetka jest prosta przy ciele lub rozszerzona poniżej talii, w formie bombki, dzwonu. Możemy również zauważyć pojedyncze modele z szerokimi, zbluzowanymi plecami. To oryginalne rozwiązanie przetrwało z mody lat 50tych. Dominująca jest jednak prosta sylwetka. Stosuje się często konstrukcję nie odcinaną w talii, ale z reguły z nakładanym paskiem. Rękawy są wąskie, proste na całej długości, wszywane gładko do małej pachy. Długość za kolano. Wykończenie dekoltu gładkie, wysoko wchodzące na szyję; kołnierze wykładane, małe, odstające od szyi. Suknie poszerzane układają się bardziej miękko, znikają sztywne halki. Bardzo modne są białe dodatki – mankiety, kołnierze plisy, szyte ze sztywnych tkanin typu pika, płótno. Numer jesienny z roku 1964 proponuje zakładanie sukienek tzw. bezrękawników na bluzki z krótkim, długim rękawem lub na golfy. W letnim wydaniu z 1964 roku pojawia się zapowiedź nowej sylwetki – trapezu. Sukienka jest rozkloszowana od góry, ma niezbyt fortunną długość za kolano i zaszytą fałdę na przodzie. Wszystko to sprawia wrażenie przyciężkawe. W całym następnym roczniku nie znajdziemy sukni o tej linii. Dominują proste z lekko zaznaczoną w miejscu, obniżoną lub podwyższoną talią. Wzory na sukienkach tego okresu są duże, wyraziste, kwiatowe. W 1965 roku po raz ostatni pojawia się sukienka bombka.

Rok 1966 to prawdziwy boom nowej linii. Zmienia się zupełnie damska sylwetka. Sukienki skracają się do wysokości kolan. Poszerzają się trapezowo od linii ramion. Rękawy nadal wszyte są gładko do podkroju pachy, jednak rozszerzają się do linii dołu i z reguły ujęte są w mankiet. Następnego roku moda ulega dalszemu skróceniu, sukienki sięgają do połowy uda. Talia jeżeli jest zaznaczona to poniżej właściwej w formie odcięcia do którego doszyty jest dodatkowo poszerzony dół. Do krótkich nawet letnich sukienek

nosi się kozaczki. W wydawnictwach z 1967 i 1968 roku mamy przykłady zwiewnych, lekkich sukienek, często odcinanych pod biustem, plisowanych, z falbanami doszytymi do długich rękawów. Obok nich pojawiają się sukienki bardziej przy ciele, trapezowe ale z paskiem podkreślającym talię – mniej geometryczne, miękkie. Pod koniec lat 60tych (1968, 1969) stałym elementem mody damskiej staje się szmizjerka - suknia inspirowana koszulą męską. Szmizjerki dopasowane są lekko w talii, z paskiem. Posiadają koszulowe kołnierzyki, nakładane kieszenie, rękawy zakończone mankietami, zapięcie na środku przodu, często na plisie. Modne są również bezrękawniki nakładane na bluzki, ale znacznie różniące się od tych z 1964 roku. Są znacznie krótsze, poszerzone od linii talii, zapinane pod szyją, z kołnierzem. Tworzą zupełnie nową sylwetkę.

3. Lata 70te

Rok 1970 w „Modzie” kontynuuje lansowanie sylwetki damskiej z końca lat 60tych. Nadal modna jest krótka, trapezowa sukienka sięgająca do połowy uda z luźną lub lekko dopasowaną paskiem talią. Rękawy są proste na całej długości, gładko wszywane w pachę. Nowością jest inspiracja folkiem w nadrukach. Pojawiają się pierwsze zapowiedzi rękawów z marszczonymi główkami. Chociaż dominującą długością sukienek jest długość przed kolano to w modzie początku lat 70tych dopuszczane są trzy długości: mini, midi i maxi. Często łączy się krótką sukienkę z długim płaszczem. W kolejnym roku widzimy już coraz więcej sukienek ozdobnych z rozbudowanymi, bufiastymi rękawami i falbanami. Talia jest podkreślona paskiem, czasami podniesiona wysoko pod biust, odcięta. Jednak dominującą formą sukienki w latach 70tych jest szmizjerka.

Ta z pierwszej połowy lat 70tych ma bardzo wyważoną formę - lekko przy ciele, długość zakrywająca kolano, talia zaznaczona paskiem, czasami poniżej właściwej linii talii, rozszerzająca się do dołu, najczęściej z zaprasowanymi fałdami lub plisowaniem. Bardzo modne są wszelkiego rodzaju plisowania, fałdy, kontrafałdy. Plisowane mogą być doły sukni, całe sukienki lub rękawy. Innym typem sukni jest suknia płaszczowa, nawiązująca formą, zapięciem, typem kołnierza do płaszcza. Charakterystyczna jest dla stylu klasycznego. Wyraźnie zarysowuje się w tym okresie podział na styl klasyczny i romantyczny. Styl romantyczny inspirowany jest folkiem i orientem. Suknie często są długie, falbaniaste, drukowane w duże wyraziste wzory, haftowane, z rozbudowanymi rękawami. W wieczorowych i plażowych formach bardzo popularna jest sukienka „bez pleców”, wiązana lub zapinana na szyi z tyłu.

W wiosennym numerze „Mody” z 1975 roku pojawia się nowa sylwetka. Suknie poszerzone są trapezowo od linii ramion lub karczka, marszczone, luźne, szerokie; czasami ściągnięte na wysokości talii paskiem. Rękaw wszywany jest w pogłębioną pachę lub kimonowy, często kończący się na wysokości łokcia. Długość sukienki sięga poniżej kolan. Pod tego rodzaju sukienkę bardzo często zakładano bluzki koszulowe z wykładanymi kołnierzami lub golfy. W lecie 1976 roku pojawia się suknia z tzw. „nietoperzowymi” rękawami (podobne rękawy sporadycznie można było zobaczyć już wcześniej, m.in. w 1973r). Jest to typ długiego kimonowego rękawa, wąskiego na wysokości przegubów dłoni i poszerzającego się do talii. Typ tej sukienki utrzymuje się do końca lat 70tych, modny jest również przez całą następną dekadę. Dalej modne są inspiracje folkiem i orientem. Suknie „chłopki” szyte są w różnych wariantach od bardzo luźnych, szerokich do dopasowanych gumkami na całej długości stanika. Suknie „orientalne”

z założenia są luźne, z turbanem lub zawojem na głowie. W tym okresie (koniec lat 70tych) pojawia się nowe rozwiązanie konstrukcyjne rękawa. Tworzy go wydłużona linia ramion przymarszczona sznureczkami przeciągniętymi w tunelach w szwie.

W lecie 1979 roku mamy zapowiedź zupełnie nowej sylwetki. Linia ramion staje się bardzo wyprostowana, podniesiona poduszkami. Rękawy o mocno przymarszczonych główkach tworzą duże bufki. Talia zawsze podkreślona jest paskiem. Duże dekolty, pęknięcia na plecach, w szwach spódnicy, woalki na twarzach, wszystko to tworzy bardzo kobiecy, tajemniczy wizerunek końca lat 70tych i zapowiedź nowej mody w kolejnej dekadzie.

4. Lata 80te

Początek lat 80tych to kontynuacja mody z poprzedniej dekady. Dalej widzimy proste sukienki z nietoperzowymi rękawami, szmizjerki w wersji sportowej z naszywanymi kieszeniami, pagonami lub bardziej klasyczne. Nadal modne są orientalne suknie z turbanami, romantyczne łączki, falbany, proste watowane ramiona; długość od połowy uda do kostek, najbardziej popularna przykrywająca kolana. Jedyną nowością mającą wpływ na zmianę sylwetki w tym okresie jest podkreślanie bioder przewiązaną szarfą, wciągniętą gumką lub paskiem. W zagranicznych serwisach przeważają eleganckie suknie z podwyższonymi ramionami, o długości wokół kolan, z zaznaczoną lub nie talią. W ogarniętej stanem wojennym PRL takie suknie mogły wzbudzać tylko zachwyt i marzenia. Nie były osiągalne nawet dla dobrze sytuowanych materialnie kobiet. W całej różnorodności sukien, które są lansowane w połowie lat 80tych na łamach „Mody", można wyróżnić pewne cechy charakterystyczne. Przede wszystkim są to rozbudowane ramiona. Najczęściej wysoko uniesione poduszkami lub rzadziej już marszczonymi wysokimi główkami rękawów (tak jak to było w roku 1979). Pacha jest pogłębiona, stąd rękawy w swojej górnej części są bardzo szerokie, zwężające się do dołu lub ujęte w mankiet. Sukienki mają linię prostą, lekko zwężającą się do dołu, rzadko rozkloszowaną lub poszerzaną od talii. W 1986 roku linia ramion osiąga najbardziej ekstremalne wymiary. To oczywiście moda dla kobiet odważnych, lubiących eksperymentować. Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być wręcz komiczna. Równocześnie z tak bardzo przeskalowanymi ramionami funkcjonowały suknie o charakterze bardziej klasycznym, ale mieszczące się w kanonie nowej sylwetki.

Drugim typem sylwetki damskiej lat 80tych była nowa „bombka". Pierwsza pojawiła się w zimowym numerze z 1987 roku. W kolejnym roku tego typu sukienek było już znacznie więcej. W łagodniejszej wersji występowała jako krótka spódnica przed kolano przymarszczona lub układana w fałdki w talii i zwężająca się do linii dołu. W końcu lat 80tych panowała moda na baskinkę doszywaną głównie do bluzek i żakietów, ale również do sukienek i spódnic. Mimo występującej stosunkowo dużej różnorodności, końcówkę lat 80tych kojarzymy z sylwetką damską o mocno rozbudowanych ramionach, bardziej lub mniej podkreślonej talii i zwężającą się do dołu. W Stanach Zjednoczonych styl ten lansowany był przez serial telewizyjny „Dynastia", który na polskich ekranach pojawił się dopiero w 1990 roku przedłużając modę na „męską" sylwetkę business woman.

III. PODSUMOWANIE WNIOSKI

1. Tabela

Na potrzeby podsumowania analizy stworzyłam tabelę, w której na osi poziomej wprowadziłam poszczególne lata od 1955 do 1989 roku, a na osi pionowej typy sylwetek. Na przecięciach osi umieszczałam zdjęcia wybranych modeli sukienek zamieszczanych w danym roku na łamach „Mody". Szare pola oznaczają, że w danym roku ten typ sylwetki nie występował. Żółte pola wprowadziłam zamiast zdjęć. Oznacza to, że sylwetka obowiązuje w danym roku. W tabeli umieściłam również typ sukienki – szmizjerkę, który występował przez cały badany okres. Na jej przykładzie pokazuję jak model stworzony ze ściśle określonych elementów, ulega zmianom pod wpływem mody.

Przyglądając się tabeli zauważamy, że niektóre typy sylwetek pojawiają się ponownie po dłuższym lub krótszym okresie niebytu. Tak jest w przypadku sylwetki X, H i bombki. Sylwetka X modna jest przez całe lata 50te do połowy lat 60tych. Po roku 1965 trudno znaleźć ten typ. Pojawia się dopiero pod koniec lat 70tych (1979) i funkcjonuje do końca lat 80tych. Sylwetka H jest dosyć popularna ze względu na swoją funkcjonalność i wygodę. Niemniej jednak znika na początku lat 70tych (między 1969 a 1974 nie występuje), by pojawić się już w 1975roku, ale nieco w innej bardziej luźnej formie. Tendencja do poszerzania będzie się utrzymywać do połowy lat 80tych, później z powrotem sylwetka zwęzi się pozostawiając szerokie ramiona.

Kolejnym typem sylwetki, który wyłonił się ponownie po latach jest „bombka". Pierwszą „bombkę" zamieszczono w „Modzie" w 1958 roku. Z czasem obfita, mocno marszczona forma ulega zwężeniu. Bombki z lat 60tych są dużo skromniejsze niż te z końca lat 50tych. W 1965 roku mamy ostatnią sukienkę tego typu na łamach „Mody" aż do roku 1987. Wtedy pojawia się ponownie, ale już w znacznie skróconej i pomniejszonej wersji.

Fenomenem mody drugiej połowy XX wieku, również zauważonym na łamach „Mody" jest sylwetka P. Występowała krótko między 1958 a 1962 rokiem i do dzisiaj ta oryginalna sylwetka do mody nie powróciła. Pierwszy przykład sylwetki A w asortymencie sukienek mamy w 1964 roku. Od 1966 roku jest to typ, który zdominuje modę na najbliższe lata. Sukienki z czasem stają się coraz bardziej szerokie na linii dołu, osiągając najwyższy stopień w drugiej połowie lat 70tych. Po roku 1983 zupełnie zanika. Ostatni typ sylwetki, który wyodrębniłam to sylwetka o kształcie litery T. Powstaje w wyniku rozbudowania górnej partii postaci, głównie ramion i rękawów, i zestawienia z wąskim dołem. Zapowiedź takiej sylwetki mamy w drugiej połowie lat 70tych, ale rozwinie się w pełni dopiero w latach 80tych i do końca będzie dominującą.

Jeżeli przyglądniemy się tabeli pod kątem ilości występujących w danym roku typów sylwetek, to najbardziej zróżnicowanym okresem pod tym względem będzie

przedział pomiędzy 1958 a 1964 rokiem i pomiędzy 1979 a 1983 rokiem. Natomiast między rokiem 1969 a 1974 występuje tylko jeden rodzaj sylwetki - A, czasami z lekko zaznaczoną paskiem talią. Generalnie między 1955 a 1974 modna jest sylwetka bardziej dopasowana, przy ciele. Natomiast po roku 1974 wyraźnie się poszerza, staje się luźniejsza, wygodniejsza.

2. „Moda" a realia PRL

Na ile moda ulicy okresu PRLu odpowiadała materiałom zamieszczanym w kwartalniku „Moda"? W początkowym okresie wydawania pisma, publikowano zdjęcia modeli realizowanych w polskich zakładach i salonach. Później zaczęto dołączać również zdjęcia modeli zagranicznych, głównie paryskich. Wyraźnie widać różnicę na korzyść tych drugich zarówno w stylizacji, makijażu i fryzurach modelek. Spośród produkcji polskich firm do sesji fotograficznej wybierano najlepsze modele, szyte głównie na eksport lub jednostkowe prototypy. Stąd nie można ich było zobaczyć w sklepach, nawet w okresie prosperity. Produkcja zorganizowana w dużych zakładach opartych na centralnym rozdzielniku zawsze była opóźniona w stosunku do panującej mody. Widać to w niektórych numerach „Mody", gdzie materiał tekstowy nie pokrywa się z umieszczonymi fotografiami. W tekście redaktorka pisze o nowościach, ale nie ma ich na zdjęciach. Pojawiają się w następnym numerze lub jeszcze później. W książce „Z [politycznym fasonem] Moda młodzieżowa w PRL i NRD" autorka Anna Pelka pisze: „Lansowana w polskich magazynach moda rzadko pojawiała się na ulicy. Stylistyka ubraniowa widoczna w polskich miastach stanowiła raczej eklektyczną mieszankę strojów rozmaitej proweniencji: zużytej konfekcji wysyłanej w paczkach z zagranicy lub w transportach z darami, podróbek modnych wówczas produktów zachodnich produkcji polskich rzemieślników lub tandetnych imitacji pochodzenia chińskiego czy tureckiego, dzierganych, przerobionych w nowym stylu lub szytych z tanich materiałów ubrań. Trudna sytuacja w kraju zmusiła wielu Polaków do wybiórczego nieumiejętnego korzystania z lansowanych trendów".[3] W dużych miastach takich jak Warszawa czy Łódź sytuację ratowały prywatne galerie z ubraniami szytymi przez „plastyczki" czyli studentki lub absolwentki Akademii Sztuk Pięknych. Pozostała część kraju mogła liczyć na uzdolnione krawcowe, które były w stanie przerobić modele z fotografii na rzeczywistość. W albumie „Popkultura w PRL-u" autor pisze: "Wbrew planom ujednolicenia ubiorów Polaków, moda okresu PRL-u cechowała się różnorodnością. I mimo że znacznie odbiegała od lansowanych przez zachód trendów, nosiła znamiona nowoczesności. Nie była to zasługa salonów mody, ale samych obywateli, którzy wykazywali się niebywałą pomysłowością".[4] Dotarcie do pism takich jak „Moda" nie było wcale łatwe. Nie leżały w kioskach Ruchu, który wtedy zajmował się kolportażem prasy. Trzeba było na nie „polować" lub zaprzyjaźnić się z panią z kiosku. Mimo trudności związanych z ogólną sytuacją społeczno – polityczną, Polki nigdy nie uchodziły za źle czy niemodnie ubrane. Jean Cocteau powiedział kiedyś: „Najważniejsze w życiu jest mieć marzenia". W tamtych czasach przeglądanie „Mody" wzbudzało marzenia i przenosiło w inny, ładniejszy świat.

3. A. Pelka, Z [politycznym fasonem] Moda młodzieżowa w PRL i NRD, Gdańsk 2013, s. 250
4. J. Jabłoński, Popkultura w PRL-u, Bielsko-Biała 2011, s. 31

Julion

prof. nadzw. dr hab. Artur Gałkowski
Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Zakład Italianistyki

STRÓJ W KULTURZE JEŹDZIECTWA KONNEGO

1. Wprowadzenie

Strój jeździecki składa się z wielu charakterystycznych elementów, które mają istotne znaczenie w kształtowaniu ogólnego wizerunku jeźdźca, ale przede wszystkim spełniają ważne funkcje związane z zachowaniem bezpieczeństwa i komfortu podczas jazdy konnej. Przeciętny człowiek zapytany o to, co może należeć do takiego zestawu, użyłby języka ogólnego i kierując się stereotypami wskazałby co najwyżej na nakrycie głowy w postaci czapki z daszkiem, może też buty z ostrogami, apaszkę, obcisłe spodnie... Dopytywany o przeznaczenie i cechy podobnego wyposażenia, odpowiedziałby zapewne, że to, co zakłada jeździec winno sprawdzić się w ruchu i ładnie wyglądać. Wypada to potwierdzić utrzymując, że strój jeźdźca ma być estetyczny, wygodny, praktyczny. To samo zostanie powiedziane o oprzyrządowaniu konia, jednak sugestia będzie skierowana nie na komfort zwierzęcia, ale człowieka, któremu koń „ma" służyć jako „siła nośna". Nie zdajemy sobie tymczasem sprawy z tego, że o ubraniu dosiadającego człowieka i akcesoriach dosiadanego konia można powiedzieć znacznie więcej, jeśli tylko sobie uświadomimy, że chodzi tu o praktykę posiadającą bardzo długą tradycję, mającą w swoim zasięgu wypracowane i sprawdzone modele, tworzącą charakterystyczny sektor aktywności społecznej i przemysłu, który doprowadził do wytworzenia bogatego asortymentu form i rozwiązań konkretnego przeznaczenia. Jest to sfera, którą można opisać językiem potocznym, jednak w środowisku jeździeckim, tym mniej lub bardziej profesjonalnym, uznano by to za brak znajomości rzeczy oraz nierespektowanie terminologii, która z powodzeniem obsługuje różnorodność języka jazdy konnej.

2. Koń - zwierzę dzielące potrzeby ruchu, transportu i pasje jeździeckie człowieka

Zacząć trzeba od tego, że samo jeździectwo, uznawane w pierwszej kolejności za dyscyplinę sportową, w tym olimpijską, ma również swoją odsłonę bardziej amatorską, która skądinąd nie musi oznaczać nieznajomości przedmiotu. Pasja jeździecka rozpoczyna się zresztą od podstawowych czynności, jak znalezienie w sobie zainteresowania i odwagi, żeby zbliżyć się do konia, czyszczenie go, umiejętność dosiadania, utrzymanie się w siodle, zachowanie równowagi przy pierwszych krokach czworonożnego zwierzęcia po padoku (wydzielony plac, na którym prowadzone są ćwiczenia z jazdy konnej), wykonywanie ruchów pozwalających na synchronizację, panowanie i amortyzację w pożądanym rytmie. Szybko udaje się zrozumieć, że koń to nie jest duża zabawka, na której można się zrelaksować bez wysiłku. Należy w ogóle i od razu zapomnieć o tym, że koń służy do niewymagającej zabawy. Więcej satysfakcji daje poczucie, że „zabawa" jest tu niebanalną aktywnością, która polega na traktowaniu siebie oraz konia jako współdziałającej pary, wystawionej na próbę współpracy i nie zawsze udanego poznania się oraz polubienia. Koń w towarzystwie jeźdźca przestaje być zwykłym „zwierzęciem". To słowo zresztą niespecjalnie pasuje do istoty, która jako „udomowiona" od ponad 4 tys. lat żyje blisko człowieka i traktowana jest specjalnymi względami. Między koniem a człowiekiem wykształtowała się więź niemal genetyczna, w indywidualnych przypadkach przybierająca formy przyjaźni, polegającej na dostosowaniu, umiejętności polegania na sobie, a czasami nawet relacji intymnej (buziak w wargę i przytulenie się do ciepłego grzbietu konia nie muszą uchodzić za coś nietypowego i nadzwyczajnego). Jeździec i koń od początku kontaktu między sobą muszą zawrzeć pakt wzajemnego porozumienia. Jeździec ma zaufać i liczyć na posłuszeństwo konia; koniowi natomiast należy dać możliwość wykazania się oraz zadbać o niego, bo jako udomowiony nie jest zwierzęciem dzikim. We współczesnej cywilizacji i panujących wokół warunkach koń prawie całkowicie zdany jest na człowieka. Można się spodziewać, że porozumienie między obydwiema istotami nabierze formy, której strona słabsza i inteligentniejsza nawet sobie nie wyobrażała: reagowanie na głos i mowę nie tylko w postaci poleceń, wprawianie siebie w nastroje, więź emocjonalna, tęsknienie za sobą, rozumienie potrzeb, sprawianie sobie przyjemności, przewidywanie reakcji. Wiele z tych aspektów jest poniekąd znane wszystkim tym, którzy przywiązani są do innych zwierząt bliskich domowi człowieka, jak psy, koty, niektóre gryzonie, ptaki ozdobne, ale przecież również świnie, bydło, zwierzęta oswojone a z natury dzikie... Patrząc na wszystkie możliwe relacje człowiek – zwierzęta można jednak uznać, że ta z końmi jest najbardziej wypracowana i szczególna, sprawiająca, że „koniarze" uważają się

lub są uważani za ludzi innej kategorii, w sensie zazwyczaj pozytywnym. Koń traktowany był i jest przede wszystkim jako źródło siły ułatwiającej pracę ludzi tam, gdzie należy coś unieść, przewieźć, utrzymać, wprawić w ruch, pociągnąć, w tym jako praktyczna forma transportu, dosiadana lub pociągowa. Rekreacyjne korzystanie z tej podstawowej umiejętności konia należy uznać za współistniejące z innymi formami „współpracy" z koniem, w współczesnych społeczeństwach rozwiniętych raczej przeważającymi. Najpełniej jest to widoczne poprzez przywołane już jeździectwo sportowe, którego odmianami może być ujeżdżanie, skoki przez przeszkody, woltyżerka, zawody konne, jak wyścigi lub rajdy długodystansowe. Prezentacja tego rodzaju dyscyplin odbywa się na licznych imprezach o randze towarzyskiej, regionalnej, krajowej lub międzynarodowej. Inna odsłona korzystania z umiejętności konia w życiu społecznym, to funkcje reprezentacyjne i praktyczne, jakie spełnia dziś koń w takich kontekstach instytucjonalnych, jak wojsko, policja, straż miejska, górska, plażowa, ale również grupy obsługujące wydarzenia kulturowe, jak procesje, dożynki, plenerowe i tradycyjne święta lokalne. Trzecia z możliwych sfer, w których ujawnia się aktywny kontakt człowieka z koniem, to wszelkiego rodzaju zajęcia hobbystyczne, w których koń zajmuje centrum uwagi. Będzie to np. nauka jazdy na koniach, wymagająca zaangażowania trzech różnych stron: zwierzęcia, instruktora i osoby instruowanej, nie zawsze stworzonej do czynności wykonywanych na koniu. Będą to również zorganizowane formy „wypoczynku w siodle", jak krótsze lub dłuższe rajdy w obrębie określonego regionu i wyznaczonych tras, indywidualne (dziś ryzykowne) odkrywanie terenu, spontaniczne wyścigi (również niekoniecznie polecane), zaprzęgi w ramach agroturystyki, np. na zwykłym wiejskim wozie, bryczce, saniach. Składa się to w gruncie rzeczy na to, co uważa się obecnie za turystykę konną. Niewątpliwie popyt na tego rodzaju formy turystyki i rekreacji wymaga rozwoju zaplecza i infrastruktury, która byłaby w stanie zaspokoić zapotrzebowanie zainteresowanych. Społeczeństwo polskie coraz bardziej staje się otwarte i zainteresowane powrotem konia do okazjonalnych lub regularnych form spędzania wolnego czasu, a nawet podstawowego ich zajęcia (transportu i pociągu) dającego nie tylko satysfakcję z codziennego obcowania z tym wyjątkowym zwierzęciem, ale również źródło dochodu na utrzymanie siebie, rodziny, posiadłości.

3. Jeździecka turystyka konna

Władze regionów, województw, miejscowości zaczynają coraz bardziej uznawać potrzebę rozwoju turystyki konnej, powrotu do polskich tradycji, dobrze rozumiejąc społeczne i ekonomiczne możliwości, jakie daje bardziej masowa, co nie znaczy gorsza, aktywność hipiczna (lub hippiczna, od gr. *hippiké* 'sztuka jeżdżenia'). Niektórzy wychodzą już temu

naprzeciw, choćby Urząd Marszałkowski w Łodzi, który za jedno z priorytetowych zadań rozwojowych Województwa Łódzkiego leżących w gestii wykonawczej Regionalnej Izby Gospodarczej wprowadził w życie projekt stałej infrastruktury, która obsługuje w dużo większym zakresie niż miało to miejsce do niedawna aktywność sportową i rekreacyjną związaną z jeździectwem (Łódzki Szlak Konny). Projekt doprowadził do utworzenia blisko 300 km. szlaków jeździeckich łączących istniejące i nowopowstałe ośrodki jeździeckie, stadniny, szkoły jazdy konnej itp. W planach jest poszerzenie zaplecza hotelowo-gastronomicznego (z uwagą położoną również na dosiadane zwierzę), które obsługuje mniejsze lub większe grupy uczestników turystyki konnej lub ćwiczących dyscypliny sportowe na koniu. Brana jest przy tym pod uwagę organizacja zawodów jeździectwa i pokazów końskich, które mogłyby ściągnąć dużą liczbę zainteresowanych. W projekcie uwzględnia się również tak ważny element, jak rozwój przemysłu i sieci dystrybucji artykułów jeździeckich, od kompletu stroju jeźdźca, przez uprzęż konia po wszelkiego rodzaju akcesoria potrzebne i właściwe dla środowiska zafascynowanego jazdą na koniu. Więcej informacji o Łódzkim Szlaku Konnym na stronie: http://www.wsiodle.lodzkie.pl/pl-def/cms/ (ostatni dostęp 09.12.2014).

4. Elementy stroju jeździeckiego

Co powinno się składać na prawidłowy strój jeźdźca? Jazda konna w każdych warunkach wymaga specjalnego ubioru lub przynajmniej podstawowych jego części, które zapewnią minimum komfortu i bezpieczeństwa. Kompletny ubiór może się zmieniać w zależności od warunków pogodowych, formy aktywności jeździeckiej, zaawansowania w jeździectwie, sytuacji, w której znajduje się jeździec, np. ćwiczenia szkoleniowe na padoku, jazda w terenie, rajdy, zawody, pokazy.

4.1. Nakrycie głowy

Zaczynając od „góry", niezbędnym elementem ubioru jeździeckiego w każdych okolicznościach jest odpowiednie nakrycie głowy. Jego podstawowym zadaniem jest ochrona przed urazami, na jakie jest narażona osoba jeżdżąca w wyniku niefortunnego upadku lub uderzenia o przeszkody na wysokości głowy, np. gałęzie drzew. Jeździec ma do wyboru kaski lub toczki wykonane z lekkiego, ale mocnego materiału, wysłane od wewnątrz elastycznymi materiałami o właściwościach transpiracyjnych, lub taśmami, które zapewniają odpowiednią wentylację. Skorupa nakrycia może być wykonana z tworzywa ABS, które posiada wysoki współczynnik udarowości i odporności na ugięcia oraz przebicia. Amortyzacja i neutralizowanie wstrząsów jest zwykle zapewniane dzięki wkładce wykonanej z wysokospienionego styropianu lub innego podobnego materiału.

W droższych produktach wzmocnienia i łączenia mogą być zrobione z tytanu. Kask lub toczek powinny dobrze przylegać do głowy, z tego powodu są zazwyczaj ściągane w okolicy potylicznej i niekrępująco zapinane paskami pod brodą. Skutecznym rozwiązaniem dla dobrej wentylacji może być układ przewiewny, np. poprzez otwory w tylnej części kasku lub toczka bądź specjalny pas wentylacyjny, wytwarzający korzystne podciśnienie na powierzchni styku z głową. W warunkach zimowych możliwe jest użycie toczka lub kasku z cieplejszym wysłaniem lub założenie pod nie otulającej głowę czapki, wykonanej np. z polaru lub wełny. Zarówno kask jak i toczek, poza wszelkimi normami technicznymi, powinny spełniać wymogi estetyczne przewidziane i rozpoznawalne dla tej części garderoby jeździeckiej. Ich kształt ma formę półkolistą, dla toczka zwykle lekko wyprofilowaną poprzez boczne wypłaszczenie i okrągłe podcięcie nad uszami. Charakterystyczny jest półdaszek, niezasłaniający zbytnio obrazu nad oczami, chroniący w pewnym stopniu oczy przed słońcem, deszczem i powiewami powietrza. Filuteryjnym elementem rozpoznawczym dla toczka, ale również kasku jest guzik spinający kawałki materiału lub jego imitacja, tworząca na czubku nakrycia rozpoznawalny wypustek. Preferowany kolor kasku lub toczka to czarny, niekiedy szary lub brązowy, rzadziej granatowy lub ciemnozielony. Zbyt wyeksponowane nadruki, napisy, dodatkowe ozdoby na okryciu głowy uznawane są za nieszykowne. Forma i rozmiar nakrycia przeważnie dostosowana jest do płci, dostępne są również produkty typu unisex. Ze względów czysto estetycznych wierzch kasku lub toczka może być pokryty warstwą bawełnianej tkaniny lub aksamitem. Bardziej praktycznym materiałem w takim wypadku jest naturalna lub ekologiczna skóra. Jak każdy inny element stroju jeździeckiego, nakrycia głowy dla jeźdźców powinny mieć elegancki, a zarazem sportowy wygląd. Niewskazane jest używanie okryć niedopasowanych, za małych lub za dużych, oraz tych, które posiadają defekty – są dziurawe, pęknięte, zdeformowane, trwale zabrudzone, zanieczyszczone pleśnią. Za indolencję mogłoby natomiast uchodzić zastąpienie jeździeckiego okrycia głowy przez podobne, np. kask motorowy lub rowerowy. Używanie z kolei efektownie wyglądających kapeluszy, np. skórzanych z dużymi rondami na wzór tych kowbojskich, kaszkietów lub chustek, jest dowodem nieznajomości lub lekceważenia wymogów jeździeckich. Tego rodzaju nakrycia są oczywiście zupełnie na miejscu, ale tylko wtedy, kiedy jeździec stoi na ziemi. Tu czasami można sobie pozwolić na odrobinę fantazji i swobodę w granicach obowiązujących trendów, tradycji i potrzeb. Poza kaskami i toczkami w niektórych dyscyplinach jeździeckich, np. w ujeżdżaniu lub pojeżdżaniu stosuje się też wyższe lub niższe cylindry w kolorze czarnym, pokryte materiałem naturalnym, np. filcem z sierści królika. Na koniec należy podkreślić, że każde nakrycie głowy dla jeźdźcy, tak jak pozostałe części jego ubioru, powinno być w miarę możliwości najlepszej jakości, dobrej i sprawdzonej marki, schludne i klasyczne z wyglądu, zgodne z modelowym prototypem wypracowanym w międzynarodowym środowisku jeździeckim. Kask lub toczek musi posiadać atest techniczny, spełniający odpowiednie normy bezpieczeństwa. Szczegółowo na ten temat np. na stronie: http://www.blogkonie.pl/2007/12/29/atesty-kaskow-i-kamizelek-jezdzieckich/ (ostatni dostęp 09.12.2014).

4.2. Inne akcesoria chroniące głowę i szyję

Czy wypada coś jeszcze dodać na temat akcesoriów zakładanych na głowę? Tak. Chodzi o okulary, na które zdani są naturalnie okularnicy. Niech pamiętają, że ramki i zauszniki okularów nie powinny wchodzić z kolizję z kaskiem lub toczkiem. W wypadkach nieuzasadnionych odradza się używania okularów – przeciwsłoneczne mogłyby wzbudzić rozbawienie u obserwatorów.

Przy mroźnej pogodzie – czy będzie to estetyczne, czy nie – powinniśmy osłonić uszy, np. polarową opaską, założoną pod kask, naturalnie – nie zamiast niego.

Przesuwając się „niżej" możemy się zastanowić, co z szyją osoby jeżdżącej. Nie ma specjalnych akcesoriów dla jej ochrony poza stójkami integrowanymi z bluzkami lub specjalnymi kołnierzykami krawatowymi nazywanymi plastronami (stójka z dwoma opadającymi i skrzyżowanymi pasami materiału, podobna nieco do kołnierza ewangelickiego pastora), zakładanymi głównie w trakcie zawodów i wykonanymi np. z białego jedwabiu. Założenie apaszki lub szalika może być zależne od warunków pogodowych lub indywidualnej potrzeby, dla dopełnienia całościowej kompozycji stroju.

4.3. Od bluzki po kurtkę

Bluzki zakładane przez jeżdżących to znowu z uwagi na warunki pogodowe i sytuacje jeździeckie, różnego rodzaju T-shirty, koszule z krótkim i długim rękawem, polówki, bezrękawniki. Wskazane są materiały naturalne, głównie dobrej jakości bawełna z dodatkiem lub bez włókien elastycznych. Wybór koloru jest oczywiście dowolny, jednak w trakcie konkursów oczekuje się od jeźdźca wystąpienia w koszuli białej lub popielatej, czasami z błękitnymi wykończeniami, dla jazdy szkoleniowej lub na rajd praktyczny będzie kolor ciemny, np. czarny, brązowy, khaki. Bluzka, koszula lub koszulka powinny być lekko dopasowane do ciała, pozostawiające swobodę ruchów.

Na bluzkę zakładane są inne części garderoby wierzchniej, np. kamizelki, bluzy, marynarki, kurtki. Wszystkie tego rodzaju części jeździeckiej garderoby powinny odpowiadać kryteriom praktyczności, chociażby posiadać liczne kieszenie zamykane na suwak, w których łatwo da się schować, unieruchomić i zamknąć takie rzeczy jak dokumenty, pieniądze, klucze, komórka, scyzoryk, cukierki. Asortymenty te, podobnie jak bluzki, nie powinny być nadmiernie szerokie, przemakające i nadmuchujące się powietrzem, za to lekko przylegające do ciała, przewiewne, nieprzepuszczające łatwo wody i utrzymujące pożądane warunki termiczne.

Z uwagi na ochronę przed urazami najważniejszym elementem z opisywanego zestawu będą kamizelki ochronne, wykonane ze wzmocnionego i sztywniejszego materiału, w skuteczny sposób osłaniające kręgosłup i klatkę piersiową. Kamizelki ochronne nie mogą oczywiście krępować ruchów jeźdźca. Normy bezpieczeństwa kamizelek, tak jak w przypadku kasków (patrz wyżej), powinny wynikać z zastosowanego

atestu. Marynarki i fraki, nazywane w jeździectwie rajtrokami, wykorzystywane są prawie wyłącznie w warunkach konkursowych. Krój rajtroka posiada swoje specyficzne cechy: kolor czarny, rzadziej brązowy lub granatowy, niekiedy z białymi oblamówkami lub welurowymi obszyciami kołnierza, klapy zapinane na 1-4 guzików (rajtroki ujeżdżeniowe – 4 guziki, skokowe – 1-3), podkreślenie wcięcia w pasie, szczególnie w przypadku stroju dla kobiet, pojedyncze lub podwójne wysokie rozcięcie z tyłu, które umożliwia wygodniejsze dosiadanie, prosto lub skośnie wszyte kieszenie z klapkami, elastyczny materiał, również dla podszewki, powlekane metalem i połyskujące guziki. Szczególną elegancją, nienaganną gładkością i doskonałym krojem muszą się wyróżniać fraki ujeżdżeniowe, których połacie przednie kończą się równo na pasie, tylne są natomiast wydłużone do połowy ud, rozcięte, czasami podszyte skórą, która utrzymuje ich fason obciążając je w pożądany sposób.

Dobra jakość, odporność na rozerwanie, przemoczenie, łatwość usuwania zabrudzeń powinny charakteryzować wszystkie rodzaje garderoby zakładanej na tułów i ramiona. Kamizelki, bluzy i kurtki nie powinny się szybko znosić. Paleta ich kolorów to raczej odcienie naturalnych barw ziemi, szarość, beże, brązy, zieleń, pastele i zgaszone formy kolorów ognia. Nadmierna kombinacja kolorów jest raczej niewskazana. Ceniona jest za to harmonia zgrywająca lub lekko kontrastująca, np. kolor bluzy z kolorem spodni. Faktura i formy przeszycia okryć wierzchnich tułowia również powinny odpowiadać podobnemu kryterium. Prezentują się dobrze materiały gładkie, bez wyraźnych wzorów i swawolnych zdobień, co najwyżej kratka lub pepitka, szycie proste, ukryte, czasami pikujące dla cieplejszych zestawień materiałów.

Na porę deszczową polecany jest ortalionowy lub gumowany płaszcz przeciwdeszczowy, szeroki z rozcięciami u dołu, rozkładający się na zad konia, tym samym i jego chroniący przed deszczem. W tym miejscu trzeba jednak powiedzieć, że o ile nie jest to podyktowane jakimś przymusem lub konwencją, jazdy konnej w czasie deszczu lepiej unikać, bo nie jest ona wówczas przyjemna ani dla jeźdźca, ani dla konia.

4.4. Jeździecki spodzień

„Dolna" część garderoby jeździeckiej to zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet spodnie o charakterystycznej formie, znanej powszechnie pod nazwą bryczesy. Jak wszystko inne, bryczesy wykonywane są najczęściej z materiałów naturalnych, zwykle tkanin bawełnianych lub wełnianych z dodatkiem lycry, która je ściąga i uelastycznia. Kompozycja materiałów sztucznych również jest możliwa, np. dobrze się sprawdzają porą letnią poliester, wiskoza i elastan. Bryczesy mogą się zaczynać lekko ponad pasem lub w pasie, opinają nogi i zwężają się ku dołowi, tak żeby nie przeszkadzały w strzemionach i łatwiej można je wsunąć w cholewki butów. Krój bryczesów sprawia, że skóra nóg nie odczuwa uwierania na styku z bocznymi szwami. Dla większego komfortu i uniknięcia otarć od

siodła, w krok spodni jeździeckich wszywany jest półlej albo pełny lej przez całą długość nogawki, w wersji minimalistycznej występują kliny osłaniające boczne powierzchnie kolan, które mają styk z drażniącą uprzężą. Leje i kliny najlepiej wykonywać z zamszu lub nabuku. Bryczesy podobnie jak bluza lub kurtka powinny być uszyte z mocnego, wielosplotowego i możliwie najbardziej nieprzemakalnego, ale przewiewnego materiału. Zimą mogą być grubsze i mniej dopasowane, tak aby można było użyć dodatkowego ocieplenia, np. kalesonów lub rajstop. W warunkach treningowych i na rajdach dobrze się spełniają bryczesy ze sztruksu. Ponieważ bryczesy chyba najbardziej są narażone na zabrudzenia, ich kolor powinien być maskujący: brązowy, ciemnobeżowy, szary, bordowy, granatowy, zielony. Elegancko się prezentują bryczesy w kolorze białym, jednak trzeba się liczyć z tym, że ich założenie do kolejnego prania jest właściwie jednorazowe. Białe bryczesy są normą w stroju konkursowym dla wielu dyscyplin jeździeckich, np. ujeżdżania. Kieszenie na bryczesach mogłyby być zbędne, jednak ze względów wizualnych wszywa się przynajmniej przednie, np. po obydwu stronach w modelu męskim i po jednej w damskim. Rozporek bryczesów zamykany jest na suwak. Spodnie dopinane są guzikiem lub zaczepem. Posiadają szlufki na pasek, lecz paska jako takiego do bryczesów nie powinno się zakładać.

4.5. Buty!

Ważnym elementem dopełniającym zestaw jeździecki są buty. Nie mogą to być części garderoby z przypadku. Poleca się prawidłowo wykonane modele, które pozwolą na utrzymanie się w strzemionach, wykonywanie w nich uniesień i ochronę przed otarciami i urazami np. w kontakcie z przeszkodami. Najlepszym modelem butów jeździeckich są sztyblety. Powinny być wykonane z dość miękkiej skóry. Ich cholewki mogą sięgać kostki lub podkolan dla sztybletów wysokich typu oficerki. Twarda i gładka podeszwa ze skóry lub gumy musi zapewniać stabilność. Ważny jest również 1-2 cm. obcas, który będzie powstrzymywał wślizgnięcie się stopy do przodu w strzemieniu. Sztyblety krótkie można wyposażyć w nakładane skórzane cholewki, nazywane sztylpami lub czapsami. Dłuższe (do kolana i lekko ponad w przedniej części) lub krótsze (do połowy łydki) wyglądają i funkcjonują jak getry. Od dołu trzymane są przez cholewę przy pomocy pętli, niekiedy dopinane paskiem lub rzepami do buta. W części górnej mogą posiadać pasek ściągający. Od wewnątrz wyścielane są zwykle bawełną, wzmacniane grubszą warstwą materiału w miejscach podatnych na otarcia i odciski. Wersja zimowa może być dodatkowo ocieplona. Czapsy (sztyple) razem ze sztybletami tworzą formę typowego buta jeździeckiego i podobne są do oficerek. Odradza się używania sztybletów wykonanych z gumy. Wyglądają mniej elegancko i powodują nadmierne pocenie się stopy. Buty typu „gumaki” należy uznać za wykluczone w jeździectwie. Tak samo jak wszelkiego rodzaju buty sportowe, sandały, pantofle, półbuty... Za czysty żart można uznać przestrzeganie przed zakładaniem „szpilek” lub „klapek” do jazdy na koniu,

bo on sam mógłby się na widok tak przygotowanego jeźdźca nomen omen uśmiać (!). Jedynym możliwym suplementem dla sztybletów mogą być buty jesienno-zimowe, które są uszyte na ich kształt i jakością mogą nie odbiegać od dobrych butów do jazdy konnej. Chodzi tu o buty typu „kozaki" z krótszą lub dłuższą cholewką. Mankamentem takiego „awaryjnego" obuwia może być jedynie to, że nie będzie ono się łatwo zginać, co przy chodzeniu jest niepożądane, w strzemionach natomiast jest niezbędne. Wybierając sztyblety należy się kierować ich wielosezonowym użytkowaniem.

Dodatki i bielizna osobista

Kompletując garderobę jeździecką nie można lekceważyć dodatków i bielizny osobistej.

Dłonie jeźdźca, niezależnie od pogody, powinny być chronione pełnymi 5-palcowymi rękawiczkami, najlepiej wykonanymi z nieprzemakalnego materiału i pokrytymi zamszowym obszyciem w wierzchniej części. Rękawiczki nie powinny prowadzić do zapocenia dłoni. Standardowo stosuje się dwie różne warstwy materiału: zewnętrzna np. z neoprenu (kauczuk syntetyczny) i spandury (materiał „oddychający" o wysokiej elastyczności), wewnętrzna z amary (rodzaj syntetycznej skóry zamszowej). Niepolecane są zwykłe rękawiczki wełniane i takie, które są zbyt sztywne. W nadgarstku rękawiczki jeździeckie posiadają lekkie ściągacze i dodatkowo spinane są rzepami lub suwakami, tak aby nie zsunęły się z dłoni przy gwałtownym szarpnięciu. Dłonie w rękawiczkach powinny wyjść bez szwanku po jeździe, która wymaga ścisłego utrzymania wodzy. Rękawiczki mają zapewnić pewny chwyt, niezależnie, czy jest mokro, czy sucho.

Na stopy zakładane są skarpetki typu podkolanówki lub co najmniej do połowy łydek, z naturalnych włókien – najlepiej wełniane lub bawełniano-poliamidowe z dodatkiem poliestru i elastyny. Skarpetka powinna mieć ściągacze na stopie i łydce, tak żeby nie przesuwała się w bucie. Część podeszwowa może być grubsza i zbierać pot. Do zwykłej jazdy ich kolor i deseń nie ma znaczenia. Trend podpowiada, aby były w romby i stonowanych kolorach bez specjalnych ograniczeń, z preferencją dla brązu, beżu, zgaszonego różu, zieleni, niebieskiego itp.

Jakość bielizny osobistej, jak majtki dla obydwu płci i stanik dla pań, jest bardziej istotna niż mogłoby się wydawać. Dobrze będziemy się czuć w czymś bawełnianym, dopasowanym, termoaktywnym, co łatwo się spiera i szybko schnie. Wysokiej jakości bawełna z dodatkiem elastycznego włókna będzie tu najlepszym rozwiązaniem. Zwrócić trzeba uwagę, aby slipy lub bokserki posiadały jak najmniej szwów. Z powodów higienicznych i dla zapewnienia komfortu, ta część garderoby nie może się „wrzynać" w nasze intymne okolice. Rzecz oczywista, że stringi mogłyby nam zrobić krzywdę w warunkach jeździeckich! Co do stanika, wybrać należy typ sportowy, bez fiszbin, który zbierze piersi i nieco je unieruchomi, ale nie chodzi też o to, aby je nadmiernie przyblokować i spłaszczać. Co jest walorem ma być z wdziękiem wyeksponowane,

również krojem bluzki. Nie poleca się braku stanika, tak samo zresztą jak majtek (te ostatnie zarówno w przypadku pań, jak i panów są więcej niż niezbędne…).

Na porę chłodniejszą warto się zaopatrzyć w przepuszczalne od wewnątrz podkoszulki na długi rękaw i kalesony utrzymujące optymalną temperaturę. Najlepiej takie, które służą również narciarzom i wykonane są np. z propylenu, tactelu z dodatkiem lycry (tactel ma zdolność odprowadzania potu na zewnątrz, pozostawiając skórę suchą). Podobieństwo aktywności polega tu oczywiście tylko na tym, że ciało jest wystawione na stały i wzmożony ruch powietrza, które zimą może być też mroźne.

5. Podsumowanie

Jeździec nie jest zwykle jednostką mocno wymagającą i czułą na niedogodności, jednak z założenia wszystkie części garderoby powinny być przyjemne w noszeniu i w całości dawać poczucie komfortu, dopasowania do określonych warunków jeździeckich. Lekceważenie stroju, w tym łamanie konwenansów przez nikogo na pewno nie będzie wypominane, za wyjątkiem wymogów bezpieczeństwa, wytworzy jednak obraz nieprzystosowania, z którym trudno będzie odnaleźć się wśród innych. Jeździectwo jest aktywnością o swoistym charakterze i wdzięku. Strój nie powinien tego psuć. Zaniedbana i przypadkowa garderoba źle świadczy o człowieku, który dosiada dostojnego, wyczyszczonego i profesjonalnie osiodłanego konia.

Zgromadzenie dobrego kompletu ubioru jeździeckiego nie jest dziś skomplikowanym problemem. Części garderoby dostępne są w sklepach sportowych dużych sieci, sklepach stacjonarnych oraz internetowych z asortymentem typowo hipicznym. Większość artykułów dobrej jakości jest w Polsce pochodzenia zagranicznego. Kupując lepsze marki należy się liczyć z wysokimi kosztami. Na jakości nie warto jednak oszczędzać, bo gorsza jakość powoduje szybsze zużycie i ponowne wydatki. Ekonomicznym rozwiązaniem może być nabywanie niektórych elementów wysokojakościowej garderoby z „drugiej ręki", które będąc sprawdzonymi, po odświeżeniu wciąż nadają się do użytku.

Literatura

1. Ciemnoczołowski Janusz, *Kontrola emocji i ciała a komunikacja w jeździectwie*, http://www.pdmpromocja.pl/jnbt/portal/artykul/69,kontrola-emocji-i-ciala-a-komunikacja-w-jezdziectwie.html (ostatni dostęp 09.12.2014).
2. Goodnight Julie, Zrozumieć czym jest Jeździectwo Naturalne cz 1 (tłum. Aldona Kozłowska), http://www.pdmpromocja.pl/jnbt/portal/artykul/38,zrozumiec-czym-jest-jezdziectwo-naturalne-cz-1.html (ostatni dostęp 09.12.2014).
3. Jaźwiński Piotr, *Oficerowie i konie. Przyjaźń na śmierć i życie. Kawalerzyści Drugiej Rzeczpospolitej o koniach - swoich towarzyszach broni*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012.
4. Paszkowska-Rogacz Joanna, *Psychiczne cechy konia a dopasowanie do jeźdźca*, http://www.pdmpromocja.pl/jnbt/portal/artykul/74,psychiczne-cechy--konia-a-dopasowanie-do-jezdzca.html (ostatni dostęp 09.12.2014).
5. Wanless Mary, *RWYM Świadoma jazda konna*, Wydawnictwo Świadome Jeździectwo, 2012

mgr Adrianna Grudzińska

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Wydział Tkaniny i Ubioru

TRZECIA PŁEĆ MODY

Po lewej: Duck feather dress The Horn of Plenty AW 2009-10. Model - Magdalena Frackowiak represented by dna model management New York Image - firstVIEW. Źródło: Victoria and Albert Museum.

I Androgynizm

Gender to pojęcie, które budzi skrajne emocje. Jest tematem licznych kameralnych dyskusji, głośnych debat i medialnych sporów. Skłania do zabrania głosu w sprawie środowiska akademickie, świeckie, jak i kościelne, inteligenckie, a także artystyczne.

Słowo *gender* w kontekście niezgodności pomiędzy płcią biologiczną a tożsamością zostało po raz pierwszy użyte w 1968 roku przez psychologa Roberta Stollera.[1] Na fali ruchów feministycznych w latach siedemdziesiątych XX wieku powstały *gender studies*, czyli intedyscyplinarna nauka zajmująca się tematem płci kulturowej. Podstawą tej dyscypliny jest założenie, że na płeć składają się dwie wartości. Pierwszą jest płeć biologiczna, z którą się rodzimy, natomiast drugą jest właśnie gender – czyli grupa właściwości, postaw, zachowań i ról społecznych, które powszechnie uważane są za typowo kobiece lub męskie.

Wspomnianymi zespołami cech charakterystycznych dla danej płci zainteresowała się psycholożka Sandra Lipsitz Bem. Stworzyła listę atrybutów, które w latach siedemdziesiątych XX wieku były powszechnie uważane za przynależne tylko jednej płci. Na ich bazie opracowała test BSRI (Bem Sex Role Inventory), który pomaga zdefiniować czy posiadamy osobowość konwencjonalną, wpisującą się w męskie lub żeńskie role społeczne, czy też osobowość androgyniczną, która łączy elementy charakterystyczne dla obu płci. Test Bem był przełomowy, ponieważ nie tylko przewidywał istnienie trzeciej ewentualności, ale także zakładał, że cechy męskie i żeńskie to równoległe skale, a nie przeciwległe bieguny. W teście BSRI można równie wysoko ocenić określenia odpowiadające jednej i drugiej płci, co nie stanowi sprzeczności, ponieważ, zdaniem autorki, obie skale są pozytywne i wzajemnie się uzupełniają. Wynik testu, który daje dużą ilość punktów w jednej i drugiej skali, oznacza osobowość androgyniczną, która dzięki łączeniu atrybutów, łamie stereotypy kulturowe. Bem uważała, że ta trzecia opcja jest najbardziej korzystna, ponieważ odchodzi od utartych wzorców zachowań, pozwala w łatwiejszy sposób dostosować się do zmiennych warunków i otoczenia. Osoby androgyniczne nie są ograniczone do jednej roli, mają możliwość wykorzystania potencjału właściwego dla obu płci.[2]

Według ustaleń Bem, kobiety oraz mężczyźni, którzy posiadają społeczno – kulturową tożsamość „trzeciej płci" stanowią znaczną część społeczeństwa. Szeroki repertuar zachowań oraz umiejętność łączenia cech powszechnie uważanych za antagonistyczne sprawia, że często także wizualnie odbiegają od ustalonych kanonów.

1. R. Stoller, *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*, H. Karnac (Books) Ltd., Londyn 1984, s. 24 - 28
2. S. L. Bem, *The measurement of psychological androgyny,* „Journal of Consulting and Clinical Psychology", vol. 42(2), Apr 1974, s. 155-162

Jednym z zawodów, w którym sposób szczególny widoczne są predyspozycje osób androgynicznych, jest zawód modelki i modela, natomiast dziedziną, która wyraźnie pokazuje ich wpływ na resztę społeczeństwa jest moda.

II Modele

Uroda elfa. Mocne brwi, gniewny wzrok, pełne, delikatne usta, jasna cera, dziecięca buzia. Sylwetka szczupła i umięśniona, długie blond włosy. Andreja Pejic to jedna z najbardziej rozchwytywanych modelek ostatnich sezonów. Jej kariera nabrała tempa w 2011 roku, kiedy to jeszcze jako Andrej Pejic, którego androgyniczna uroda umożliwiła mu wcielenie się w role zarówno męskie, jak i żeńskie, wziął udział w paryskich pokazach haute coture. Mogliśmy zobaczyć go na wybiegu w męskiej kolekcji Marka Jacobsa, a także u Jeana Paula Gaultier. Gaultier, znany awangardzista i przyjaciel Pedra Almodovara, zaintrygowany postacią Pejica, wykorzystał jego talent w dwóch odsłonach. Andrej pojawił się w kolekcji męskiej, a także damskiej, gdzie zabłysnął jako panna młoda, prezentująca w finale suknię ślubną. Od tego momentu oczy świata mody zwrócone były w stronę Adreji, która zacierała granicę pomiędzy płciami oraz łamała sztywne stereotypy, pozwalając na swobodną interpretację odgrywanych przez siebie ról.

Urodzony w dawnej Jugosławii, wychowany w Australii Andrej przeszedł operację zmiany płci w 2014 roku. Już jako Andreja Pejic kontynuuje pracę jako modelka androgyniczna.[3] Do tej pory mogliśmy zobaczyć ją na pokazach mody, sesjach komercyjnych, jak i artystycznych, a także wraz z m.in. Tildą Swinton w klipie Davida Bowie „The Stars (Are Out Tonight)". Andreja szybko stała się symbolem modeli androgynicznych, choć nie jest jedyną przedstawicielką tego rozwijającego się nurtu. Pierwszą kobietą, która podpisała kontrakt z jedną z większych agencją modeli – Ford Model jako model męski jest była pływaczka – Casey Legler.[4] Atletyczna budowa ciała, wyraźnie zarysowana szczęka i krótko ścięte włosy, a także niewątpliwie mocny charakter pozwalają jej z łatwością wcielać się w role męskie, które odgrywa z właściwą dla kobiety subtelnością. Dziś wśród ważniejszych modelek transgenderycznych wymieniana jest Erika Linder. Drobna dziewczyna o aparycji ładnego chłopca potrafi odegrać kruchą, intrygującą istotkę, a także z powodzeniem upodobnić się do młodego Leonardo DiCaprio

3. B. Zuckerman, *Andrej Pejic Now Andreja After Sex Reassignment Surgery*, w: *People*, <http://www.people.com/article/andrej-pejic-sex-reassignment-surgery-exclusive>
4. C. Legler, *I'm a woman who models men's clothes. But this isn't about gender.*, w: *The Guardian*, Guardian News and Media Ltd., <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/nov/01/woman-models-mens-clothes-casey-legler>

(sesja dla magazynu Candy w 2011 roku).[5] Głośno było o sesji autorstwa Sary M. Saric z Eriką Linder i Andrejem Pejicem, w której zamienili się biologicznymi płciami oraz przypisanymi do nich rolami, w przewrotny sposób obrazując odwieczną wojnę płci.

Moda na sesje i pokazy podejmujące tematykę gender staje się coraz bardziej widoczna, a co za tym idzie popyt na modeli o nieklasycznej urodzie rośnie. Portale i blogi modowe prześcigają się w informacjach, rankingach i prywatnych zdjęciach wschodzących gwiazd modelingu. David Chiang, Willy Cartier, Kristina Salinovic, Harmony Boucher czy Sarah Whale to modele, którzy doskonale potrafią łączyć pierwiastek żeński z męskim. Ich niejednoznacznie określona tożsamość daje ogromne możliwości interpretacyjne – zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Odejście od utartych dróg, zatarcie granic i startych już podziałów wnosi do świata mody i sztuki świeżość oraz intrygującą niepewność. Modele androgyniczni bez wątpienia są „na topie", w związku z czym zastanawiam się, czy ich obecność na wybiegach, w magazynach czy reklamach w przestrzeni publicznej to chwilowa fascynacja czy też rzeczywisty makro trend. Czy „trzecia płeć" stanie się nową kategorią w modzie?

III Czas

Henrik Vejlgaard, duński pionier socjologii trendów, w swojej książce „Analiza trendu" rozważa, jakie warunki musi spełnić kiełkujący trend, aby wyjść poza ścisłe grono osób zajmujących się modą i zadomowić się w mainstreamie. Zauważa on, że podstawą niezbędną do rozwoju makro trendu jest czas, który pozwoli rodzącej się tendencji spokojnie dojrzeć bez pośpiechu dotrzeć do szerokiego spektrum odbiorców, a następnie przyzwyczaić ich do siebie. [6]

Czas to istotny czynnik, który wpłynął na akceptację modeli androgynicznych w społeczeństwie. Ich obecność w ostatnich sezonach nasiliła się, lecz początku ich udziału we współtworzeniu mody należy dopatrywać się znacznie wcześniej.

Rolę pierwszych modelek znanych szerokiej publiczności pełniły gwiazdy srebrnego ekranu. Okres ich świetności przypadł na przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy to zaczęła się epoka kina dźwiękowego. U szczytu sławy była wtedy Marlene Dietrich. Zniewalająco piękna, wyrazista femme fatale, która zmieniła obraz

5. K. Bunse, *Leonardo DiCaprio*, Candy 3, 10.2011, <http://byluisvenegas.com/candy/candy-3rd-issue/#37&panel1-1>
6. H. Vejlgaard, *Anatomia trendu*, przeł. Dorota Wąsik, Kraków 2008, s. 50

kobiety nie tylko w światowej kinematografii - była jedną z odważnych propagatorek noszenia spodni przez kobiety, co zresztą sama chętnie czyniła. Przygoda Dietrich z męską garderobą zaczęła się od filmu *Maroko*, w którym to wystąpiła w smokingu. Aktorka zagrała piosenkarkę kabaretową, która zaskakuje publiczność nie tylko strojem, ale także dalekim od tradycyjnego zachowaniem. W słynnej scenie krąży po sali, uwodzi wzrokiem zdezorientowanych mężczyzn, a na koniec, pierwszy raz w historii kina, triumfalnie skrada pocałunek kobiecie. Lata trzydzieste i dręczący świat kryzys przyniosły powrót do tradycyjnych wartości. Podział ról w rodzinie, a także w społeczeństwie był klarowny. Aktor przebrany za kobietę wywoływał rozbawienie publiczności, jednak kobieta w męskim stroju była wręcz szokująca. Za swoją rolę w filmie *Maroko* Dietrich uhonorowana została Oskarem. Jej androgyniczna kreacja stała się inspiracją modową – przede wszystkim dla Yves Saint Laurenta do stworzenia słynnego „le smoking", ale także dla wielu innych twórców, głównie fotografów.

Dla rozwoju nowych trendów szczególnie istotne są wydarzenia społeczne, ekonomiczne i polityczne, jakie rozgrywają się w ich tle.[7]

Aby móc przewidzieć kurs zmian lub z perspektywy go zrozumieć, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się temu, jaki nastrój przeważał w społeczeństwie. Dla ewolucji kierunku naukowego gender studies, a także omawianego przeze mnie trendu androngynicznego w modelingu, kluczowe był wydarzenia z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to w cywilizacjach zachodnich wybuchła rewolucja seksualna. W tym obszernym pojęciu mieszczą się zagadnienia związane nie tylko z obyczajowością i sferą seksualną, lecz również te dotyczące równouprawnienia, sytuacji społecznej i zawodowej kobiet, hierarchii wartości, praw mniejszości seksualnych, a także przełamania stereotypowych podziałów między płciami. Wszystkie te palące kwestie miały silny wpływ na modę i sposób jej promowania. Czołową modelką swingującego Londynu, ikoną lat sześćdziesiątych była Twiggy – pierwsza top modelka o aparycji dziecka. Jej drobna sylwetka, chłopięca budowa ciała, krótka fryzura i „oczy łani" składają się na wizerunek rozpoznawalny na całym świecie. Fenomen Twiggy pozwolił na zerwanie monopolu klasycznej urody i kobiecych kształtów dominujących dotychczas w modzie. „Gałązka" była pierwszą modelką, która zasłynęła nie z jednej sesji czy stylizacji zaczerpniętej z męskiej szafy, ale ze swojej unikatowej androgynicznej urody. Na jej punkcie oszalała młodzież, która, zafascynowana rozwijającą się popkulturą, była głodna kolejnych, na tamte czasy szokujących, nowości.

W kulturze popularnej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku androgynizm zaznaczył swoją obecność także na scenie muzycznej. Wszystko za sprawą szukającego swojej tożsamości artystycznej Davida Bowiego, który 1969 roku stworzył swoje alter ego – Ziggiego Stardusta. Zainspirowany bohemą Nowego Jorku i Londynu, skandalizującymi, wyzwolonymi seksualnie artystami oraz znajomością

7. H. Vejlgaard, *Zmiany w stylach i gustach,* w: idem, *Anatomia trendu*, przeł. Dorota Wąsik, Kraków 2008, s. 27-42

z Andym Warholem, Bowie postanowił odejść od utrwalonego wizerunku muzyka rockowego. Wykreowana przez niego fikcyjna postać kosmity, który przybywa na ziemię pod postacią rockmena, była szokującą rewolucją zaprojektowaną w najdrobniejszym szczególe. Ziggie Stardust był osobą androgyniczą – miał szczupłą, daleką od tradycyjnie umięśnionej, sylwetkę, drobną, bladą twarz pokrytą geometrycznym, kolorowym makijażem, sterczące bordowe włosy i strój, jak na tamte czasy – bulwersujący. Bardzo obcisłe, wzorzyste, pstrokate lub metalizujące ubrania, wyzywające pozy, obejmowanie się przez członków zespołu na scenie, sprawiało, że publiczność dostrzegała inspiracje stylistyką homoseksualną. Dzięki kontrowersjom o projekcie Davida Bowiego szybko stało się głośno, a sam Ziggi został idolem ochoczo naśladujących go młodych ludzi.[8]

Kultowy album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars* wydany w 1972 roku przez Bowiego uznawany jest z początek powstania nowego gatunku muzycznego – glam rocka.[9] Jego popularność ciągnęła się przez lata osiemdziesiąte XX wieku, kiedy to występy artystów cechował przepych, teatralność i widowiskowość. Sam wygląd muzyków, w szczególności wokalistów, aż do lat dziewięćdziesiątych pozostawał wykreowanemu alter ego Bowiego. Osobowości takie jak Boy George, Prince, Grace Jones czy Annie Lennox podtrzymywały trend na niejednoznaczne określanie swojej tożsamości płciowej i seksualnej.

W ostatniej dekadzie XX wieku umalowani mężczyźni w niemęskich ubraniach nie wzbudzali już sensacji, więc aby zwrócić na siebie uwagę mas, musieli poruszyć temat w sposób właściwie dosłowny, tak jak na przykład zrobił Marilyn Manson. Na okładce swojej płyty *Mechanical Animals* wydanej w 1998 roku pojawił się „nago", jednak bez genitaliów właściwych dla którejkolwiek płci. Była to bardzo wyrazista i mocna stylizacja, w porównaniu z stylistyką większości zespołów popowych tamtej dekady.

Równolegle z rewolucją seksualną odbywającą się na scenie muzycznej dokonywały się zmiany w świecie modelingu. Obok modelek obdarzonych kobiecymi krągłościami, zaczęły pojawiać się dziewczyny o urodzie daleko odbiegającej od klasycznych kanonów piękna. W latach dziewięćdziesiątych w kontrze do stylu pełnych życia amerykańskich dziewczyn, takich jak Cindy Crawford, powstał tzw. *heroine chic* – czyli moda na „niezdrowy" wygląd.[10] Podkrążone oczy, blada cera, chude ciało stały się bazą kampanii reklamowej Calvina Kleina z 1993 roku. Twarzą marki została Kate Moss, która swoim zdjęciem topless o androgynicznym charakterze wzbudziła ogromne kontrowersje, jednak to dzięki niemu i *heroine chic* z sesji dla Kleina została światową top modelką. Jej wyrazisty wizerunek odbiegający od słodkiej, niewinnej Twiggy, do tej pory wytycza obowiązujący w modelingu kanon piękna.

8. reż. J. Hall, *David Bowie and the Story of Ziggy Stardust*, BBC Four Documentaries, BBC Cymru Wales, 2012
9. Ibidem.
10. R. Givhan, *Why Dole Frowns On Fashion*, „Los Angeles Times" 8.08.1996

Wygląd modeli męskich również ewoluował na przestrzeni dekad, choć zdecydowanie wolniej. Kobiety, za sprawą rewolucjonistki Coco Chanel, od lat dwudziestych XX wieku korzystały z zasobów męskiej szafy, poszerzając swoje modowe i obyczajowe horyzonty. Umięśniony macho stracił monopol na męski look dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy bożyszczem nastolatek zostali delikatni chłopcy z boysbandów takich jak *Take That, Backstreetboys* czy '*N SYNC*. Zmiana ról społecznych, indywidualizm, akceptacja homoseksualistów, a wręcz fascynacja ich sposobem ubierania i bycia, wpłynęły w znaczącym stopniu na wykształcenie się metroseksualizmu.[11] Termin został wymyślony w 1994 roku przez angielskiego dziennikarza Marka Simpsona i odnosi się do stylu życia mężczyzn z aglomeracji miejskich, którzy przywiązują dużą wagę do własnej cielesności i atrakcyjności, intensywnie ćwiczą fizycznie, tak jak typ *macho*, ale nie w celu zwiększenia swojej masy mięśniowej, lecz utraty „zbędnych kilogramów" – tak, jak stereotypowo robią to kobiety. Na wybiegach zaczęli pojawiać się szczupli, zbliżeni fizjonomią do dziewczyn, chłopcy.

IV Ewolucja trendu

Trend androgyniczny przeszedł długą drogę. Początkowo ograniczał się do zapożyczeń w ubiorze, w znaczącej przewadze dokonywanych przez kobiety, aż z czasem doszedł do tematu cielesności, podejmowanego w równym stopniu przez obie płcie. Rewolucja seksualna, indywidualizm, rozluźniające się obyczaje nie pozostawały bez wpływu na wygląd modeli. Wraz z upływem lat obok kobiet i mężczyzn o wyrazistych cechach płciowych, coraz większą grupę stanowiły osoby odbiegające od klasycznego kanonu piękna. Chudzi, z wyrazistymi rysami twarzy, jakby lekko niewyspani, modele z podkrążonymi oczami weszli do mainstreamu na przełomie XX i XXI wieku, stając się silną grupą w agencjach modelingowych, która także dziś ma znaczący wpływ rozpowszechnianie nowych tendencji.

Cyrkulacja trendu androgynicznego w modelingu rozpoczęła się od domów mody największych projektantów, których poczynania śledzą trendsetterzy, zarówno zawodowcy, jak i amatorzy designu. Zdjęcia z wybiegów ze światowych fashion weeków trafiają do magazynów i portali lifestylowych, co pozwala zapoznać się, a następnie oswoić z nimi coraz liczniejszej grupie.

11. H. Vejlgaard, *op. cit.*, s. 73

Dzięki rozłożonemu na dziesięciolecia rozwojowi, trend androgyniczny dotarł do wielu odbiorców wywodzących się z różnych grup społecznych, zawodowych i ekonomicznych. Na jego rozpowszechnienie szczególny wpływ mają wybrane grupy społeczne, które cechuje otwartość na to, co nieznane, głód nowych doznań i łatwość w podejmowaniu ryzyka.[12] Należą do nich przede wszystkim ludzie młodzi, osoby związane zawodowo z designem, muzyką i sztuką, osoby publiczne i zamożne. Społeczności te przenikają się, wzajemnie inspirując i podpatrując, szukając informacji o nadchodzących tendencjach. W tym gronie znajdują się modele i modelki, którzy są i młodzi, i związani z designem, i często są zamożni, a także obracają się wśród projektantów, celebrytów i ludzi majętnych.[13] Stanowią ważne ogniwo w procesie przekazywania informacji zarówno w ścisłym kręgu związanym z modą, jak i znacznie szerszym, ogólnospołecznym. Dzięki krążącym w masowych środkach przekazu wizerunkom modeli, trend androgyniczny trafił wreszcie do świadomości najliczniejszej grupy społecznej – mainstreamu, gdzie został zaakceptowany. Fakt ten skrzętnie wykorzystywany jest w kampaniach reklamowych takich gigantów jak ZARA, H&M czy nieco droższy COS. Także ze względu na panującą modę na ubrania unisex, którą nota bene także można zaliczyć do makrotrendów, modele o niebanalnej urodzie chętnie angażowani są do kampanii reklamowych przez sieciówki, które kierują swoją ofertę do młodych osób z dużych miast, mających potrzebę odnalezienia się w tłumie rówieśników.

12. H. Vejlgaard, *Obsada,* w: idem, *Anatomia trendu*, przeł. Dorota Wąsik, Kraków 2008, s. 51-88
13. Ibidem.

V Perspektywy

Modele androgyniczni nie są nowością. Wraz pogłębiającym się procesem demokratyzacji mody ich udział w kreowaniu i cyrkulacji trendów był coraz bardziej wyraźny. Skandalizujący charakter sesji i pokazów z ich udziałem z czasem ustąpił miejsca bardziej wyważonej formie, która zamiast szokować, skłania do refleksji. Współcześni twórcy chętnie korzystają z możliwości ekspresji, jakie daje „trzecia płeć", angażując nietypowych modeli do różnego rodzaju przedsięwzięć modowych i artystycznych.

Jednym z przykładów może być popularny w ostatnim czasie teledysk z 2013 roku do piosenki Davida Bowie *The stars (are out tonight)*, w reżyserii Florii Sigismondi. Klip przedstawia niejednoznaczną historię sztucznie perfekcyjnego małżeństwa rodem z lat '50 XX wieku, granego przez Davida Bowie i Tildę Swinton. Ich codzienną rutynę zaburzają nowi sąsiedzi – grani przez Andreja Pejica i Saskię de Brauw, którzy wcielają się w role tytułowych gwiazd, dziwnych, androgynicznych istot, które wkradają się w życie głównych bohaterów i przejmują ich osobowości, stając się ich odbiciem w krzywym zwierciadle, koszmarem sennym czy wspomnieniem minionej młodości. Bowie, w swojej piosence, odnosi się przede wszystkim do celebrytów i ich wpływu na postrzeganie rzeczywistości przez społeczeństwo, ale także porusza wątki osobiste. Nawiązuje do swojej artystycznej przeszłości, przywołując postać Ziggiego Stardusta, a może raczej hybrydy – wyimaginowanej postaci Tildy Stardust, będącej odpowiedzią na krążące po internecie fantazyjne przypuszczenia, że Tilda Swinton oraz David Bowie są wizualnie tak podobni do siebie, że mogliby być jedną osobą.[14] Owe przypuszczenia niewątpliwie nie są nieuzasadnione. Muzyk oraz aktorka znani są z androgynicznego wyglądu i wykorzystywania go w swojej pracy zawodowej. O scenicznym alter ego Bowiego wspomniałam już wcześniej, natomiast warto przyjrzeć się jeszcze Swinton. Artystka ma na koncie wiele ról filmowych, a także sesji zdjęciowych, których istotą jest jej „kosmiczny", jak często bywa określany, wygląd. Dobrym przykładem jest jej współpraca z fotografem Timem Walkerem dla *W Magazine* przy dwóch ciekawych sesjach. Pierwsza, zatytułowana *Iceland*, powstała w 2011 roku. W plenerach przywodzących na myśl daleki, osadzony poza czasem, nieznany świat, Swinton wciela się w enigmatycznego przybysza o nieokreślonym pochodzeniu i płci. Jej fizjonomia pozwala na twórczą swobodę, zarówno fotografowi, jak i odbiorcy, nadawanie symbolom nowych znaczeń, łączenie powstałych skojarzeń w zupełnie nowe zestawienia, nieobciążone utartymi rozwiązaniami. Na zdjęciach dostrzec możemy postać mnicha (a może mniszki?), mistrza wschodnich sztuk walk, lotnika, szpiega, elementu sacrum, jaki i profanum. Sama Tilda Swinton w wywiadzie udzielonemu *W Magazine* przyznaje, że jej inspiracją

14. <http://tildastardust.tumblr.com/>

i wytyczną stylu są dwaj mężczyźni – jej ojciec oraz David Bowie.[15] Ten pierwszy wpływał na jej modowe preferencje od wczesnego dzieciństwa, sprawiając, że dziś przyznaje, że wolałaby być przystojna jak jej ojciec przez godzinę, niż ładna przez tydzień. Swinton należy do modelek, których osobowość i tożsamość mają istotny wpływ na rezultat sesji. Dowodem może być kolejna jej współpraca z Timem Walkerem z maja 2013 roku, również dla *W Magazine*. Tym razem historia toczy się w Las Pozas, meksykańskim przyrodniczym raju, który zostaje odrealniony przez surrealistyczne inspiracje. Wśród fantazyjnej architektury i egzotycznej przyrody pojawia się postać z fantasmagorii, daleko odbiegająca od ziemskich realiów i wytyczonych granic. Swinton występuje w trudnych stylizacjach, które nie podkreślają jej kobiecego piękna, wymagają zaangażowania zdolności aktorskich i odegrania konkretnej roli. Modelka o tak nietypowej, intrygującej urodzie oraz zdolnościach androgynicznych, będzie potrafiła przenieść uwagę odbiorcy z dosłownego poziomu postrzegania na wartości formalne oraz na treść, jaką chciał przekazać autor w swoim dziele.

Obie sesje wykonane dla *W Magazine* mają charakter wizyjny, ich celem nie jest przekazanie informacji komercyjnej, skupiają się na konkretnych wartościach lub opowiedzeniu historii. Przesłanie z nich płynące jest niedosłowne, skłania do refleksji i szukania drugiego dna. Tego typu ambitne realizacje prezentowane są w czasopismach adresowanych do osób związanych z branżą designerską, którzy wypatrują rodzących się trendów.

Niekomercyjny, artystyczny charakter tego typu przedsięwzięć sprawia, że moda prezentowana na tak wysokim poziomie jest jedną z gałęzi sztuki, odbieraną tylko przez zainteresowaną nią części społeczeństwa. Jednak z upływem czasu staje się wytyczną dla szerszego nurtu, którym następnie „popłynie" mainstream.

Androgynizm, zaaprobowany w kręgach artystycznych, przyzwyczaił dużą część społeczeństwa do swojej wizualnej obecności poprzez sztuki plastyczne, scenę muzyczną i film. Dlatego też mainstream zaakceptował jego udział w tworzeniu popkultury. Stał się on częstym elementem kampanii reklamowych czy teledysków, do których wnosi cząstkę zaczerpniętą z kultury wyższej. Dzięki temu jego przekaz można odbierać na więcej niż jednym poziomie – nie tylko na tym podstawowym - informacyjnym (czyli komercyjnym), ale także treściowym czy formalnym. Główną zaletą takiego działania jest przede wszystkim jego demokratyczny charakter, gdyż może trafić do większej grupy odbiorców, zróżnicowanych pod względem wykształcenia, wieku, zainteresowań, a także pochodzenia, czyli - innymi słowy - zróżnicowanych pod względem predyspozycji do „czytania" obrazu. Istotne znaczenie ma tu erudycja odbiorcy i umiejętność kojarzenia przez niego faktów, która pozwoli przyciągnąć jego uwagę na dłużej, a także da mu intelektualną przyjemność z odkrywania kolejnych znaczeń. Zaangażowanie modeli androgynicznych ułatwia skierowanie myśli odbiorcy z podstawowego poziomu przekazu

15. D. Solway, *Planet Tilda*, w: *W Magazine,* Condé Nast. <*http://www.wmagazine.com/fashion/2011/08/tilda-swinton-cover-story-fashion*>

na tematy pozwalające poszerzyć wachlarz użytych kontekstów. Dzięki dwuznacznej fizjonomii ich ciało staje się nośnikiem treści i tematem prowokującym społeczny dialog. Dobrym przykładem jest kampania reklamowa Crocker by JC Jeans Company. Szwedzka marka produkująca spodnie jeansowe, czyli jeden z najbardziej klasycznych, a wręcz podstawowych asortymentów w szafie współczesnego człowieka, musiała stawić czoła ogromnej konkurencji i poszukać drogi do klienta. Za swój marketingowy cel postawiła sobie pobudzenie kreatywności oraz pewności siebie u swoich odbiorców. W filmie, a także w sesji zdjęciowej promującej markę widzimy młodego, zbuntowanego mężczyznę, który w studiu fotograficznym spotyka atrakcyjną dziewczynę.[16] W jedną i drugą postać wciela się Erica Linder, która z powodzeniem zwodzi widza. Sceny przedstawiające przygotowanie make upu zmontowane są dynamicznie, oba wcielenia Linder przeplatają się pozwalając wreszcie odgadnąć, że oglądamy jedną osobę. W filmie pojawia się napisane na ciele modelki słowo „whatever", dobitnie podkreślające wymowę całości – to człowiek decyduje, kim jest, jak definiuje swoją tożsamość seksualną, jak wyraża swoją osobowość – również poprzez ubiór. Choć jest to reklama marki odzieżowej, na pierwszy plan wychodzi w niej człowiek, a nie ubrania. Film nie prezentuje produktów, skupia się na kliencie i jego potrzebie, a także obietnicy jej zaspokojenia.

Wykorzystanie jednej osoby zamiast dwóch – podobnych do siebie modelki i modela – daje pożądany w reklamie autentyzm, ponieważ pokazuje prawdziwą osobę zdolną do tak dużej metamorfozy. Erica Linder, jak sama to określa, ma za dużo wyobraźni, by ograniczać się tylko do jednej płci, dlatego też pracuje i jako modelka, i jako model. [17] Istotna dla jej androgynicznej kariery była już wcześniej przeze mnie wspomniana sesja z Andrejem Pejiciem, w której dzięki zamianie ról w przewrotny sposób pokazano walkę pomiędzy kobietą a mężczyzną, opartą na zakorzenionych w społecznej świadomości stereotypach.

Aktywność zawodowa i życie prywatne Linder i Pejica stanowią inspirację dla wielu ludzi. Udowadniają, że sztywne podziały między płciami narzucone przez kulturę i religię nie przystają do rzeczywistości, a ich zniesienie jest możliwe nie tylko w świecie sztuki.

Erika Linder stała się ulubienicą wielu młodych ludzi, śledzących ją przez portale społecznościowe, na których umieszcza informacje na temat swojej pracy oraz codziennych wydarzeń. Z sesji zdjęciowych i wybiegu, na fali popularności, trafiła do teledysku piosenki *Unconditionally* popowej piosenkarki Katy Perry.[18] W surowym, czarnobiałym obrazie odgrywa rolę mężczyzny, do którego, bez powodzenia, swoje wyznanie miłosne kieruje kobieta. Pozytywne przyjęcie teledysku przez publiczność potwierdza akceptację, jaką Linder cieszy się w mainstreamie.

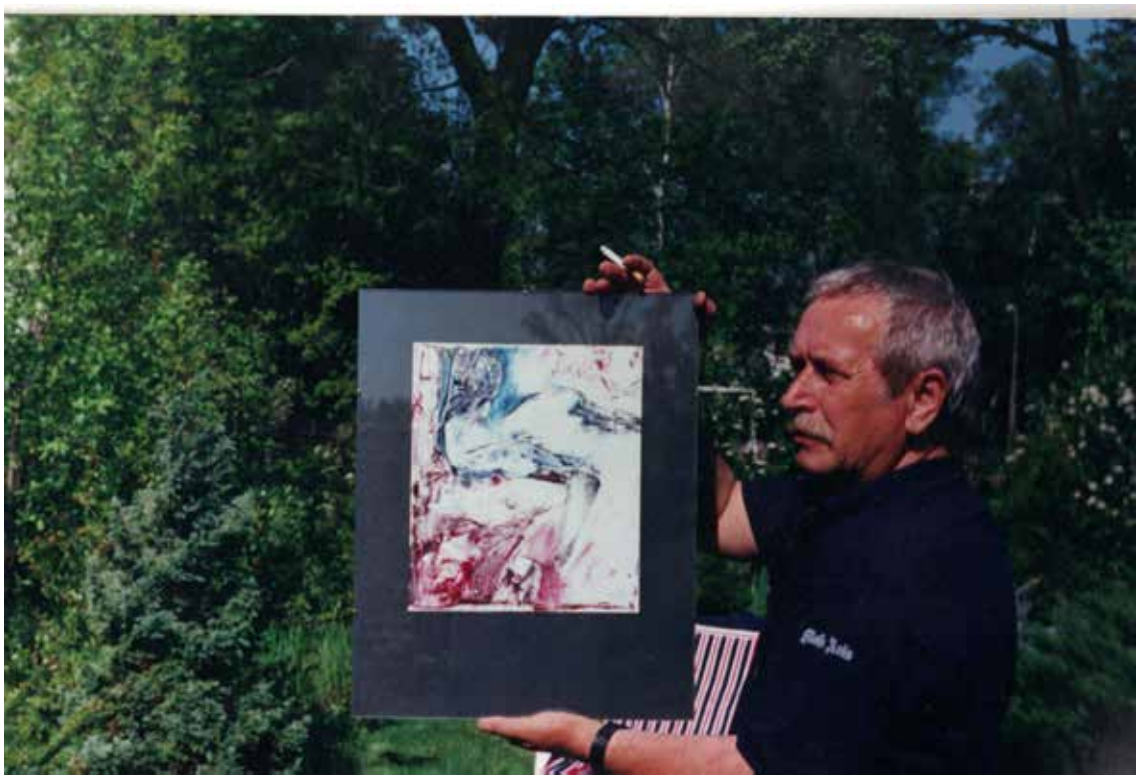
16. reż. E. Säll , *Whatever,* 02.2014 <http://vimeo.com/87805831>
17. <https://twitter.com/erikalinder>
18. reż. A. Tanimura, *Unconditionally*, Londyn, 19.11.2013 <http://vimeo.com/79358834>

VI Trzecia płeć

Modele androgyniczni potwierdzają trafność koncepcji Bem. Cechująca ich otwartość, łatwość w dopasowywaniu się do wymogów sytuacji oraz lekkość, z jaką scalają pozorne przeciwieństwa korzystnie wpływają na ich pozycję zawodową. Są atrakcyjni dla postępowych projektantów, marek oraz twórców, widzących w nich awangardę, która nadal intryguje i przyciąga uwagę. Ta sytuacja oczywiście nie będzie trwała wiecznie. Towarzyszący im powiew świeżości niebawem minie, społeczeństwo najprawdopodobniej przyzwyczai się do nich, uzna za obowiązującą normę, która odpowiada realiom. Daje to modelom androgynicznym nadzieję na pozostanie w modzie przez kolejne dekady. Jeśli ta prognoza się spełni - androgynizm zostanie jednym z największych makro trendów XXI wieku.

Jellyfish ensemble and Armadillo shoes Platos Atlantis SS_2010. Model Polina Kasina. Lauren Greenfield INSTITUTE 1.
Zdjęcie z ekspozycji wystawy Savage Beauty w Muzeum Viktorii i Alberta, źródło: Victoria and Albert Museum, London, 2015

SYLWETKA SZTUKI



HENRYK SZADKOWSKI Artysta malarz

1937-2013

Studia odbył w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi /obecnie Akademia Sztuk Pięknych/ w latach 1968-1974; specjalizacja dyplomowa: ubiór, ale to malarstwo było jego główną pasją życiową. Studia w pracowniach malarskich znakomitych polskich twórców, którzy zaznaczyli swoją obecność w polskiej kulturze, profesorów Mariana Jaeschke na pierwszych latach studiów a następnie u drugiego znakomitego twórcy Lecha Kunki, ucznia Władysława Strzemińskiego i Fernanda Legera miały bardzo duży wpływ na wybór artystycznej drogi. Henryk Szadkowski, znakomity rysownik i kolorysta pozostawił po sobie niezliczoną ilość prac malarskich, znajdujących się w prywatnych zbiorach w kraju i zagranicą, głównie w Norwegii, która była jego drugim domem. Do swojej twórczości podchodził z wielką odpowiedzialnością, każdy cykl obrazów powstawał jako kolejna faza poszukiwań nowych treści plastycznych i kompozycyjnych, poprzedzonych rysunkami, szkicami, miniaturami malarskimi wykonanymi niekonwencjonalnymi technikami. Stanowią obecnie nieprawdopodobnie duży zbiór świadczący o nieprzeciętnym talencie tego artysty. Jego dewizą było codzienne tworzenie, kiedy stracił wzrok nigdy się z tym nie chciał pogodzić wychodząc z założenia, że w ciemności dla kolorysty nie ma miejsca.

Prezentując tych kilka miniatur choć w małej części, pamiętamy.

Po lewej: prace z cyklu *Miniatury*

AKTUALIA SZTUKI

WYSTAWA SAVAGE BEAUTY W LONDYNIE

W Londynie w Muzeum Viktorii i Alberta, odbyła się w zeszłym roku wystawa Savage Beauty - jednego z największych wizjonerów mody – Alexandra McQueena. Była to pierwsza i największa w Europie retrospektywna wystawa tego brytyjskiego projektanta. Obejmowała zakres jego twórczości, począwszy od wczesnych działań projektowych i kolekcji dyplomowej z 1992 roku, aż po ostatnią, nieukończoną kolekcję z 2010 roku. Ekspozycja wystawy została przygotowana z niezwykłą starannością w oddaniu szczegółu jego poszczególnych realizacji w kontekście samej koncepcji projektowej, emocjonalności dzieł, ich ideologii oraz formy komunikacji z odbiorcą. W efekcie, prezentacja kolejnych modeli ubiorów miała charakter teatralnej inscenizacji, tak by zwiedzający miał poczucie spektaklu - równoznacznego w odbiorze z jego widowiskowymi pokazami mody.

Oryginalna wersja wystawy została zaprezentowana w Nowym Jorku w Metropolitan Museum of Art. w 2011 roku. Wystawa zorganizowana została przez Instytut Kostiumu, stała się jedną z 10 najczęściej odwiedzanych ekspozycji w historii Muzeum.

Dzięki uprzejmości Muzeum Viktorii i Alberta możemy zaprezentować w naszym czasopiśmie oryginalne zdjęcia z kolekcji Muzeum dotyczące zarówno postaci Aleksandra McQueena jak i samej wystawy.

Na kolejnych stronach:
1 – 9: Zdjęcia z ekspozycji wystawy Savage Beauty w Muzeum Viktorii i Alberta, źródło: Victoria and Albert Museum, London, 2015
10. Spray painted dress, No 13, S/S 1999, Alexander McQueen, Model: Shalom Harlow represented by dna model management New York, Image: Catwalking
11. Tahitian pearl and silver neckpiece, Voss, S/S 2001, Shaun Leane for Alexander McQueen, Model: Karen Elson, © Anthea Simms
12. Razor clam shells dress, Voss, SS 2001, Alexander McQueen, Model: Erin O Connor. Image: firstVIEW
13. Butterfly headdress of hand-painted turkey feathers, La Dame Bleue,S/S 2008, Philip Treacy for Alexander McQueen, Model: Alana Zimmer, © Anthea Simms

Po lewej: Portret Alexandra McQueen'a, 1997, foto: Marc Hom. Marc/Trunk Archive

1

2

3

4

5

6

7

7

10

13