

Muz., 2017(58): 181-187  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2017  
data recenzji – 05.2017  
data akceptacji – 06.2017  
DOI: 10.5604/01.3001.0010.1817

# WYSTAWY MODY I UBIORÓW W MUZEUM – ZAGADNIENIA I PROBLEMY METODOLOGICZNE

## FASHION AND CLOTHING EXHIBITIONS IN A MUSEUM – METHODOLOGICAL ISSUES AND PROBLEMS

**Piotr Szaradowski**

Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

**Abstract:** Presenting fashion in a museum involves not only technical but also methodological questions. For a long time, the presentation of clothing was dominated by a chronological approach which underlined stylistic changes. The 1980s and 1990s brought some change to the catwalks; designers from Japan suggested clothes which did not match the European canons. Many representatives of the Old Continent then followed in their footsteps. In order to describe those new phenomena, in the mid-1990s a new term appeared – deconstruction of fashion. This referred not only to aesthetics but also to the whole system. The way people wrote and spoke

about fashion could not remain unaffected by such material changes, and the number of research perspectives increased quite rapidly. Recently, a trend which may be referred to as the turn towards materiality – focusing on the object and making it a starting point for discussion can be seen to gain strength. It has recently been summarised by Mida and Alexandra Kim in their book *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*, which also discussed the practical side of research into clothing. The authors' suggestions are also an incentive to look for new contexts for objects which have already been collected.

**Keywords:** fashion, history of fashion, Ingrid Mida, Alexandra Kim, museum exhibit, fashion exhibition, methodology, research.

Nie ulega wątpliwości, że moda, zwłaszcza kobieca, zawładnęła w ostatnich latach zachodnimi muzeami<sup>1</sup>. Organizowane są na jej temat nie tylko wystawy czasowe. Zmiany następują także

na stałych ekspozycjach – odświeża się istniejące galerie lub tworzy zupełnie nowe<sup>2</sup>. Wraz z tym procesem ewoluje metodologia badań nad modą i ubiorem<sup>3</sup>. Spojrzenie kuratorskie

pozostaje w łączności z akademickim. Jedno wpływa na drugie z wzajemnością. Niestety w polskich muzeach, choć także pojawiają się nowe wystawy stałe z częściami dedykowanymi modzie<sup>4</sup>, to w zasadzie mody współczesnej – tej, która tak mocno obecna jest w Europie, Stanach Zjednoczonych i Australii – brak. Nawet w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi stałą ekspozycję kończyły ubiory z lat 90. XX wieku<sup>5</sup>. Wyróżnianie i podkreślanie przez mnie zagadnienia współczesnej mody wynika z tego, że wymaga ona nieco innego sposobu myślenia m.in. dlatego, gdyż zdobyła muzealne galerie i wystawy znacznie później niż historyczne ubiory<sup>6</sup>. Jej pojawienie się w galeriach daje także nowe konteksty dla znanych już dobrze historycznych strojów. Poza tym różnorodność współczesnej mody prowokuje do korekty metodologii badań typowych dla historii mody tak, by możliwe było zintegrowane ujęcie przeszłości i teraźniejszości.

Generalnie, wobec braku na polskich uniwersytetach samodzielnego kierunku historii mody (nie mówiąc już o studiach kuratorskich ze specjalnością – moda) większość osób zajmujących się tym tematem to historycy sztuki. Ma to określone konsekwencje<sup>7</sup>. Przede wszystkim tak ukształtowani historycy mody koncentrują się na wizualności/estetyce, na tym jak ubiór i cała sylwetka wygląda (linie, kształty itp.). Następnym tego jest myślenie o historii mody głównie w kontekście zmian stylistycznych, omawiające początek, dojrzłość i schyłek stylu, najczęściej w dekadowym rytmie. Oczywiście nie ma w tym nic złego ale sprawia, że najczęściej o historii mody opowiada się od jej strony „plastycznej”, co przecież nie wyczerpuje zagadnienia samej mody, której procesy nie zawsze ujawniają się w takim ujęciu. Mało tego, myślenie sylwetkami, zmianą stylów, choć ma swoje dobre strony przy opisywaniu historii mody XVIII, XIX czy nawet 1. poł. XX w., to zaczyna zawodzić przy zajmowaniu się modą po latach 60. – ostatniej tak spójnej i wyrazistej stylistycznie dekadzie. Nawet jeśli dekada lat 70. XX w. wydaje się jeszcze względnie łatwa do charakterystyki pod względem stylu, to z każdą kolejną jest coraz trudniej. Przede wszystkim, podobnie jak w sztuce, widoczna jest na wybiegach postmodernistyczna mieszanka historycznych inspiracji z nowoczesnymi kolorami czy formami, brak też jednej dominującej sylwetki. Poza tym wielu projektantów rozwija swój styl powoli lub też latami sprzedaje popularny wzór, utrudniając w ten sposób choćby precyzyjne datowanie.

Przed długi czas sprawdzać się mogła koncepcja Jamesa Lavera, brytyjskiego historyka mody i pracownika Muzeum Wiktorii i Alberta, cytowana także przez Andrzeja Banacha<sup>8</sup>, a mianowicie – suknia kobiety wydaje się:

bezwstydna	10 lat przedtem, gdy będzie modna
nieprzyzwoita	5 lat przedtem, gdy będzie modna
śmiała	1 rok przedtem, gdy będzie modna
elegancka	w czasie, gdy jest modna
niedbała	1 rok potem, gdy była modna
brzydka	10 lat potem, gdy była modna
śmieszna	20 lat potem, gdy była modna
zabawna	30 lat potem, gdy była modna
ciekawa	50 lat potem, gdy była modna
powabna	70 lat potem, gdy była modna
romantyczna	100 lat potem, gdy była modna
piękna	150 lat potem, gdy była modna

Powiązac ją można z inną koncepcją, mówiącą o stuletnich cyklach, autorstwa Alfreda L. Kroebera<sup>9</sup>. Patrząc jednak na tempo i sposób funkcjonowania dzisiejszej mody teorie te wydają się być nie do utrzymania i zwyczajnie zawiodą przy badaniu mody zwłaszcza od lat 80. XX w., od których cytowane przez A Banacha kategorie były systematycznie dekonstruowane (podobnie, jak cały system mody). Głównie przez projektantów japońskich, Vivienne Westwood, później przez Martina Margielę i innych<sup>10</sup>. Wśród akademickich pozycji dość szybko pojawiły się takie, które opisywały i charakteryzowały te zmiany w modzie<sup>11</sup>. Ewolucji podlegało także myślenie kuratorów, co owocowało wystawami w nieco odmiennym niż dotychczas ujęciu<sup>12</sup>. Do tego należałoby dodać nieustanne poszerzanie świadomości zachodnich akademików wiedzą o modzie wschodnioeuropejskiej oraz ubiorze nie-Zachodnim. Te różnorodne perspektywy, które w istocie odzwierciedlają złożoność mody jako zjawiska, dały muzealnikom i badaczom historii mody wiele możliwości, czyniąc trzymanie się chronologii lub badanie rozwoju stylistycznego jedynie opcjami.

## Po pierwsze obiekt

W niedawno opublikowanym katalogu pt. *Paris Refashioned 1957–1968* do wystawy prezentowanej w muzeum przy Fashion Institute of Technology (FIT) w Nowym Jorku znaleźć można nowe, ciekawe ujęcie obiektów z kolekcji tego muzeum<sup>13</sup>. Autorka, Colleen Hill przywołuje suknie czy żakiety analizując od razu ich krój oraz sposób wykonania, i tym samym argumentuje swoją opowieść o modzie tego okresu. Zamieszczone w publikacji fotografie ubiorów nie są więc jedynie po to by urozmaicić tekst czy zwyczajnie go zilustrować, lecz stanowią dodatkową, istotną wartość. Takie podejście wynikać może po części z charakteru samej placówki naukowej – nowojorski FIT to studenci, akademicy, muzealnicy i konserwatorzy współtworzący jedną instytucję. Jednak bardziej związane jest to z rosnącym w siłę od wielu lat trendem stawiającym obiekt w roli głównej i pozwalającym go interpretować w różny sposób, czyli połączeniem muzealnych obiektów z akademickim myśleniem. Proces badania i interpretacji ubiorów stosowany już wcześniej przez kilku autorów podsumowały i opisały w przystępny sposób Ingrid Mida z Alexandrą Kim w książce pod wiele mówiącym tytułem *The Dress Detective, A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion (Ubraniowy detektyw: praktyczny przewodnik do badań opartych na obiekcie)*<sup>14</sup>. Proponowany przez autorki sposób badania – syntetyzujący wcześniejsze dokonania – wydaje się prosty, jednak jak same o tym piszą, może on w kilku punktach sprawiać problemy. Proponując przyrzeć się ich pracy.

Mida i Kim wyróżniły trzy etapy: obserwacja (*observation*), badanie (*reflection*), interpretacja (*interpretation*). Pierwszy punkt wydaje się oczywisty. To wnikliwy ogląd ubioru (pomiary, opis kolorów, rodzaju tkanin/y, zdobień, stopnia znoszenia). Przygotowany przez autorki kwestionariusz zawiera również pytania o to, czy ubiór jest konfekcjonowany czy szyty ręcznie (jeśli tak, to czy przez sprawne ręce, czy nie); czy widoczne są naprawy ubioru (także uszczegółowienie stopnia precyzji wykonania). Ważne są oczywiście wszystkie oznaczenia i metki. W tym punkcie zawiera się także analiza kroju/konstrukcji ubioru, sposób



1. Suknia – widok przodu, dom mody Pierre Balmain, 2. poł. lat 70. XX w.

1. Dress – front view, Pierre Balmain fashion house, 2nd half of the 1970s



2. Suknia – widok tyłu, dom mody Pierre Balmain, 2. poł. lat 70. XX w.

2. Dress – rear view, Pierre Balmain fashion house, 2nd half of the 1970s



3. Widok metki potwierdzającej autorstwo sukni; umieszczony na metce napis wskazuje, że jest to przykład *haute couture*, czyli szycia na zamówienie, w znakomitej części wykonanego ręcznie

3. View of a label proving the authorship of the dress; the text on the label indicates that it is an example of *haute couture*, i.e. custom sewing, done manually to a great extent



4. Fragment rękawa sukni – widoczna zaszywka na wysokości łokcia potwierdza bardzo staranne wykończenie sukni oraz dbałość o detale

4. Section of dress sleeve – the dart visible at the elbow level demonstrates the very meticulous finish and attention to detail



5. Widok tyłu sukni od lewej strony – widoczne są ręczne wykończenia, podobnie jak ręczne wszycie zamka błyskawicznego; staranność wykonania potwierdza jakość charakterystyczną dla *haute couture*

5. Dress's rear view from the left – manual finish visible, the same as sewing the zipper manually; the careful workmanship demonstrates the quality typical of *haute couture*



6. Widok tyłu sukni, zapięcia – bardzo ciekawym elementem są widoczne tutaj pętelki i guziki, które sugerować mają taki właśnie sposób zapięcia (w rzeczywistości uszyty jest zamek błyskawiczny); bardzo tradycyjne zapięcie na guziki, zgodne z duchem konserwatywnego wówczas domu mody Pierre Balmain, przegrało tutaj z praktycznością

6. Dress's rear view – loops and buttons are a very interesting element here, they suggest a particular type of fastening (in fact a zipper is sewn in); very traditional button fastener, in accordance with the very conservative style of the Pierre Balmain fashion house at that time, but here it has lost out to practicality

(Wszystkie fot. P. Szaradowski)

zapięcia, ewentualne usztywnienia itp. Celem tych zabiegów jest stworzenie możliwie szerokiego punktu wyjścia do badania, czyli punktu drugiego. Można go również nazwać pogłębianą obserwacją lub z angielska – *research*. Tutaj liczyć się będą: ocena stylu ubioru, status osoby (jeśli wiadomo, kto go nosił), proveniencja ubioru, szukanie podobnych ubiorów w bazach innych muzeów, szukanie jego przedstawień w prasie. Ważne są także informacje o projektancie (jeśli autorstwo jest znane) lub szukanie osób, którym można autorstwo przypisać. Na tym etapie wyjaśnia się i precyzuje wiele obserwacji poczynionych wcześniej, np.: obecność zamka błyskawicznego zamiast haftek czy guzików; znaczące wobec datowania okazać się może użycie tkanin syntetycznych albo dzianiny, obecność podszewki lub jej brak, rozmiar podany na metce itd. Dla większości muzealników współpracujących ściśle z konserwatorami to sprawy raczej oczywiste i stosowane od lat<sup>15</sup>. Akademikom zaś pracującym głównie z tekstem i ilustracjami wiele z tych kwestii może sprawiać trudności. Lecz ostatnia, trzecia część – interpretacja – wymaga

w zasadzie współpracy tych dwóch środowisk. Najczęściej bowiem ubiory interpretowane są w kontekście czasu, z którego pochodzą. Rozpatrywane jako mniej lub bardziej typowy przykład konkretnej mody mogą jednak gubić wiele innych, istotnych aspektów samego ubioru. I tak np. analizowany przez Midę i Kim żakiet Christiana Diora z 1949 r. uszyty z bordowego aksamitu może być, według autorek, interpretowany w kontekście: inspiracji historycznymi formami i powrotów mody (1), koncepcji kobiecości i idealnego piękna (2), marketingu produktów luksusowych w konfrontacji z rzeczywistością ich użytkowania (3), systemu metkowania i sprzedawania licencji *haute couture* (4) oraz teorii habitusu Pierre'a Bourdieu (5)<sup>16</sup>. Łatwo się domyślić, że nie każdy obiekt można interpretować w tak wielu kierunkach. Nie wszystkie są też równie nośne. Ważne jest sformułowanie konkretnego badawczego pytania, na które dany ubiór/ obiekt odpowiada najpełniej<sup>17</sup>. Ciekawe rezultaty mogą się ujawnić zwłaszcza w przypadku współczesnej mody, kiedy tak wiele stylów funkcjonuje jednocześnie, łącznie z ponownym noszeniem odzieży *vintage* z wcześniejszych dekad, kiedy mówi się dużo o modzie etycznej i odpowiedzialnej. Oczywiście autorki w żaden sposób nie ograniczają swojej metody do współczesnej mody, i to jest jej siłą. *Object-based research* (badanie w oparciu o obiekt) umożliwia bowiem integralne podejście, połączenie mody dawnej i współczesnej, łatwiejsze zobaczenie całości. Mało tego, pozwala również na włączenie w proces badawczy ubiorów niezwiązanych z systemem mody, na przykład uniformów<sup>18</sup>.

## Szukanie podobieństw i różnic

Ponownie, wychodząc od stylu, koncepcji cyklu Alfreda L. Kroebera, a także historii sztuki i powtórzeń w niej obecnych, łatwo przejść do zestawiania ze sobą ubiorów w taki sposób, by pokazać stylistyczne pokrewieństwo obiektów powstałych w różnym czasie. Nie trzeba nawet ich bardzo szukać, gdyż wiele tych podobieństw zostało zauważonych i opisanych<sup>19</sup>. Kuratorzy najczęściej (choć nie wyłącznie) bawą się właśnie na tych, ustalonych już przez historyków, pokrewieństwach<sup>20</sup>. Bardzo wdzięcznym i nośnym czasem jest w tym zakresie moda XVIII stulecia, która nieustannie powracała w różnym stopniu już od 2. poł. wieku XIX<sup>21</sup>.

Od myślenia o rozwoju stylistycznym modnych ubiorów można łatwo przejść do postępowania się kluczem stylu w rozumieniu sposobu ubierania się, na przykład stylu formalnego czy sportowego. Nie wyklucza to oczywiście równoczesnego trzymania się chronologii, choć pozwala też robić duże „skrótowe” uwypuklając tym samym zachodzące zmiany. Metoda ta była jednym z filarów wystawy "Reigning Men: Fashion in Menswear, 1715–2015" („Panowanie mężczyzn: moda i męski ubiór, 1715–2015”), przygotowanej przez Los Angeles County Museum of Art (LACMA), oprowadzającej o trzech stuleciach mody męskiej. Ten szeroki zakres czasowy został podzielony na pięć głównych problemów: rewolucja/ewolucja, Zachód/Wschód, uniformizacja, świadomość ciała oraz „zachwycający mężczyzna”<sup>22</sup>. Każdy z nich zawierał w sobie jeszcze kilka podkategorii<sup>23</sup>. Wystawa nie tylko była interesująca merytorycznie, ale i wizualnie. Odpowiednio wybrane zagadnienia powodowały tworzenie się ciekawych estetycznie zestawień. Przy okazji całość miała wyraźny walor edukacyjny. Taki scenariusz

wystawy pozwalał bowiem widzowi łatwo znaleźć wspólny wątek łączący go ze współczesną codziennością. Ponadto pokazywał, że różne formy i style ubrań mogą mieć te same funkcje w zależności od omawianego okresu. Podobne rozstrzygnięcia merytoryczne można było znaleźć choćby na wystawie „Tenuis correcte exigée” („Odpowiedni ubiór wymagany”) w paryskim Musée les Arts Décoratifs<sup>24</sup> czy na stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym Szkocji w Edynburgu (National Museum of Scotland). Co trzeba podkreślić kuratorskie decyzje nie są w takich przypadkach swobodną „grą z konwencją”. Uzasadnienie dla nich można znaleźć na kilku polach. Jeden z najważniejszych elementów wskazuje Agata Zborowska w swoim tekście *Wywoływanie duchów mody – Walter Benjamin w rozważaniach o pojęciu historii sięga po modę, by wskazać na szczególne powiązanie przeszłości z teraźniejszością, która jest ciągłą aktualizacją tego, co minione. W tej perspektywie dochodzi do przełamania tradycyjnie pojmowanej historii ubioru, opisywanej często w kategoriach przyczyny i skutku, jak również silnie obecnej w analizach po dziś dzień metafory lustra, w którym mają odbijać się najważniejsze przemiany społeczno-kulturowe. Skoki w przeszłość funkcjonują w modzie raczej w formie powracających cytatów, z których nie sposób zbudować ciągłej narracji. Tygrysi skok pozwala modzie na susy nawet w najdalszą przeszłość i z powrotem, bez dłuższego przystanku w jakiegokolwiek czasowej czy estetycznej konfiguracji*<sup>25</sup>.

Kolejne metodologiczne wsparcie znaleźć można w historii sztuki. W 2006 r. Stanisław Czekalski opublikował książkę *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*<sup>26</sup>. Zaproponowany przez niego sposób interpretacji obrazów uwidacznia ich nowe sensy w zestawieniu z innymi płótnami, przy czym następstwo chronologiczne nie jest istotne. Kluczem jest „zasób obrazowy” interpretującego widza/historyka, on bowiem ostatecznie dostrzega/proponuje obrazy, których obecność pozwala nowy sens zobaczyć. Zaproponowana przez Czekalskiego metodologia może być wykorzystana także przy tworzeniu wystaw ubiorów, gdzie dany strój jest zestawiany z innym, a nie z ilustracją czy obrazem mającymi pokazać modę danego okresu<sup>27</sup>. To oczywiście nadaje ubiorom bardziej autonomiczny charakter i łatwiej pozwala dostrzec także ich „pozamodowe” aspekty<sup>28</sup>. Ciekawym i moim zdaniem udanym projektem tego rodzaju była wystawa „Masterworks: Unpacking Fashion” („Po mistrzowsku: odkrywanie mody”) nowojorskiego Metropolitan Museum of Art (MET)<sup>29</sup>. Jej głównym założeniem była prezentacja najciekawszych nabytków muzeum z ostatnich 10 lat, co wykluczało jedną dominującą narrację. Kuratorzy, Jessica Regan i Andrew Bolton, podzielili obiekty na małe grupy (czasem tylko pary) tworząc ciekawe wizualnie i merytoryczne zestawienia, rodzaj „międzyubraniowych” dialogów.

### **Historia pisze się sama**

Autonomiczność ubioru, traktowanie go poza kategorią mody może szybko doprowadzić do opowieści o nim samym i w ten sposób dopuścić do głosu na równych prawach także ubiory spoza systemu mody<sup>30</sup>. Pozwala to łatwo wprowadzić w pole zainteresowań, w zakres problemowy postać użytkownika danego ubioru. Wykorzystał to Olivier Saillard, dyrektor Palais Galliera w Paryżu, przy tworzeniu

wystawy „Anatomie d’une collection” („Anatomia kolekcji”) prezentowanej w dwóch odsłonach<sup>31</sup>. Nadrzędny porządek chronologiczny został zneutralizowany zindywidualizowanym podejściem do każdego artefaktu. Obecne w przestrzeni wystawy opisy nie koncentrowały się na „wpisywaniu” ubiorów w ówczesną modę, lecz raczej podkreślały ich materialność. Nie pomijano także osoby noszącej pokazywane ubrania. Ten aspekt wydaje się być bardzo interesujący, bo choć muzea przyjmując dary czy nabywając obiekty do kolekcji zbierają wszystkie dostępne informacje od darczyńców, to najczęściej nie wykorzystują tego przy tworzeniu narracji na wystawie. W Palais Galliera w 2016 r. odbyła się wystawa „La Mode retrouvée: Les robes trésors de la comtesse Greffulhe” („Moda odnaleziona: skarby z garderoby hrabiny Greffulhe”) koncentrująca się na osobie noszącej stroje, na ich właścicielce – hrabinie Greffulhe (1860–1952), w ten sposób analizująca indywidualny styl w kontekście epoki<sup>32</sup>. Innym takim przykładem, także z Paryża, była wystawa, której tytuł brzmiał wprost „Roman d’une garde-robe. Le chic d’une Parisienne de la Belle Epoque aux années 30” („Opowieść pewnej szafy. Styl paryżanki od Belle Epoque do lat 30.”)<sup>33</sup>. Skupienie się na osobistym stylu osoby pracującej w domu mody i jej modowych wyborach jest ciekawym pomysłem chociażby w kontekście teorii Simmela mówiącej o napięciu pomiędzy naśladownictwem a indywidualizmem<sup>34</sup>. Wartym wspomnienia przykładem mówienia o obiekcie w polskich muzeach jest ekspozycja „Modna i już. Moda w PRLu” prezentowana w muzeach narodowych: w Krakowie i we Wrocławiu. W części wystawy poświęconej II wojnie światowej i części „New look” kuratorki, Joanna Kowalska oraz Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, zaprezentowały takie właśnie opisy ubiorów – skoncentrowane na materialności. Opowiedziana została na przykład historia sukienki, która pojechała z właścicielką na zsyłkę, wróciła do Polski i po upływie pewnego czasu i niewielkich zmianach ponownie była noszona<sup>35</sup>. „Modna i już” zawierała tylko kilka takich historii, to nie na nich oparty był główny problem wystawy. Inaczej jest w Muzeum Warszawy, które zostało otwarte w końcu maja 2017 r. – zapowiadane jako muzeum rzeczy, właśnie poprzez prezentację artefaktów opowiada widzom historię miasta<sup>36</sup>.

Potencjał historii, jakie zdradzają same przedmioty, nawet bez werbalnej lub pisemnej opowieści darczyńcy, pozwala dostrzec opisany przez Midę i Kim *object-based research*, ale odrębną decyzją jest mówienie o tym muzealnej publiczności. Koncentrowanie się na zmianach stylistycznych form ubiorów powodowało, że przez lata preferowano pisanie i pokazywanie tych „najlepszych i typowych” danego stylu. Szukanie podobieństw ubiorów do portretowanych strojów także faworyzowało to, co przebiegało się do głównego nurtu. Pożądane były ubiory bez znaczących zmian czy przeróbek<sup>37</sup>. Dopiero stosunkowo niedawno, w latach 90. XX w., przekonano się, że ubiory przerabiane, podniszczone czy mniej ciekawe pod względem plastycznym potrafią więcej powiedzieć o warunkach życia i historii mody. Stąd też ciekawe mogą okazać się wymienione podszewki, łaty, naprawy dokonane w domowych warunkach itd. Z drugiej strony zaś, zajmując się modą współczesną można bez problemu trafić na ubiór nienoszony (zakupiony do kolekcji bezpośrednio ze sklepu lub podarowany przez producenta) lub noszony tylko raz, na wybiegu. Ale i one będą mogły z łatwością być wpisane

w historię mody. Wystarczy zadać im – jak piszą Mida i Kim – odpowiednie pytanie, na które odpowiedź ujawni ich sens.

\*\*\*

Myślenie o obiekcie, o jego sensie w historii mody ujawnianym w procesie *object-based-research* opisanym w pracy Ingrid Midy i Alexandry Kim pozwala – nie tylko akademikom – uzyskać nowe, ciekawe wyniki. Dla muzealników może się okazać porządkującym narzędziem ułatwiającym rozszerzanie kolekcji zwłaszcza o przykłady mody współczesnej. Zadawanie nowych pytań pozwalających zinterpretować ubiór w inny niż dotychczas sposób z pewnością ułatwi znajdowanie mniej oczywistych relacji między różnymi

ubiorami. Pozwoli także dostrzec nowe „związki międzyubiorowe”, które zdecydować mogą nawet o kształcie muzealnej kolekcji, a nie tylko wystawy czasowej, jak pokazuje to przykład MET. I choć zdaję sobie sprawę, że spora część polskich muzeów, głównie ze względów finansowych, nie może pozwolić sobie na systematyczne zakupy do kolekcji, nie zmienia to potrzeby dużej świadomości własnych zbiorów. Wzmacniać może ją stała współpraca z ośrodkami akademickimi o różnych specjalnościach. Wieloaspektowość samego zjawiska mody wymaga bowiem interdyscyplinarnego podejścia. W ten sposób dostrzec będzie można świeże interpretacje muzealnych obiektów, zobaczyć historię mody jako integralną całość oraz pisać ją nieustannie od nowa.

**Streszczenie:** Prezentowanie mody w muzeum pociąga za sobą nie tylko kwestie techniczne, ale i metodologiczne. Przez długi czas dominowało pokazywanie ubiorów w ujęciu chronologicznym, podkreślającym zmiany stylistyczne. Lata 80. i 90. XX w. przyniosły zmiany na wybiegach – projektanci z Japonii zaproponowali ubiory nieprzystające do europejskich kanonów. Ich śladem poszło wielu przedstawicieli Starego Kontynentu. By określić te nowe zjawiska w połowie lat 90. pojawiło się określenie dekonstrukcji mody. Dotyczyło to nie tylko estetyki, ale całego systemu. Tak istotne zmiany nie mogły pozostać bez wpływu na pisanie o modzie i na sposób mówienia o niej. Dość szybko narosła

też liczba możliwych perspektyw badawczych. W ostatnim czasie można jednak zobaczyć, że wobec tego zjawiska na sile przybiera nurt, który można nazwać zwrotem ku materialności – skupieniem uwagi na obiekcie i uczynieniem go punktem wyjścia teoretycznych rozważań. Podsumowały to niedawno Ingrid Mida i Alexandra Kim w książce *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion (Ubraniowy detektyw. Praktyczny przewodnik do badań opartych na obiekcie)*, pokazując jednocześnie praktyczną stronę takich badań ubioru. Propozycje autorek to także zachęta do poszukiwań nowych kontekstów dla posiadanych w kolekcji obiektów.

**Słowa kluczowe:** moda, historia mody, Ingrid Mida, Alexandra Kim, obiekt muzealny, wystawa mody, metodologia, badania.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Temat wystaw mody był już przeze mnie poruszany na łamach „Muzealnictwa” – *Sposoby na modę*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, 135-141.
- <sup>2</sup> Przykładem może być berlińskie Kunstgewerbemuseum, otwarte po zmianie aranżacji w końcu 2014 r., zob. C. Waidenschlager, *Fashion Art Works. 1715 to today*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2014 oraz Muzeum Narodowe Szkocji w Edynburgu, w którym Fashion and Style Gallery została udostępniona publiczności w końcu 2016.
- <sup>3</sup> M.in.: *Dress History. New Directions in Theory and Practice*, C. Nicklas, A. Pollen (red.), Bloomsbury, Londyn 2015; *Fashion and Art*, A. Geczy, V. Karaminas (red.), BERG, Londyn, Nowy Jork 2012; *Fashion and Museums. Theory and Practice*, M. Riegels Melchior, B. Svenson (red.), Bloomsbury, Londyn 2014; *Fashion Curating. Understanding Fashion through the Exhibition*, L. Marchetti (red.), HEAD Genève 2016; *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, H. Jenss (red.), Bloomsbury, Londyn 2016; J. Clark, A. de la Haye, J. Horsley, *Exhibiting Fashion Before and After 1971*, Yale University Press, Londyn 2014.
- <sup>4</sup> Galeria Sztuki Dawnej w Muzeum Narodowym w Warszawie (od grudnia 2016), Muzeum Sztuk Użytkowych, oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu (od marca 2017).
- <sup>5</sup> Obecnie (kwiecień 2017) ta część ekspozycji jest nieczynna, por. E. Sierańska, A. Trela, *Z modą przez XX wiek*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2009.
- <sup>6</sup> Więcej na ten temat – L. Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester University Press, Manchester 2004.
- <sup>7</sup> Pozycją, która kształtowała sposób myślenia i mówienia o modzie jest m.in. książka A. Banacha, *O modzie XIX wieku*, PIW, Warszawa 1957; por. A. Sieradzka, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013.
- <sup>8</sup> A. Banach, *O modzie XIX wieku...*, s. 89.
- <sup>9</sup> Pisce o nich R. König, *Potęga i urok mody*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 32-34.
- <sup>10</sup> Por. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, BERG, Oxford, Nowy Jork 2004, C. Wilcox (red.), *Radical Fashion*, V&A Publications, Londyn 2001; *Maison Martin Margiela '20'*, K. Debo (red.), MOMU, Antwerpia 2008; F. Loscialpo, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: A. de Witt-Paul, M. Crouch (red.) *Fashion Forwards*, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2011, s. 13-27.
- <sup>11</sup> Chociażby C. Evans, *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2003.
- <sup>12</sup> M.in. *The Corset: Fashioning the Body* (Muzeum przy FIT, Nowy Jork 2000), *Radical Fashion* (V&A, Londyn 2001), *Extreme Beauty* (MET, Nowy Jork 2001), *Ambimorphus: Hussein Chalayan* (MOMU, Antwerpia 2002), *Goddess: The Classic Mode* (MET, Nowy Jork 2003), *Malign Muses: When Fashion Turns Back* (MOMU, Antwerpia 2004).
- <sup>13</sup> C. Hill, *Paris Refashioned 1957-1968*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2017.

- <sup>14</sup> I. Mida, A. Kim, *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*, Bloomsbury, Londyn 2015.
- <sup>15</sup> W tym też dostrzegam istotną rolę publikacji Midy i Kim. Stworzyły on praktyczny, przystępny przewodnik, który może być wykorzystany także przez nieprofesjonalistów.
- <sup>16</sup> I. Mida, A. Kim, *The Dress Detective...*, s. 180-195.
- <sup>17</sup> Nasuwa to uzasadnione skojarzenia z metodologią stosowaną przez historyków, zob. T. Kostyrko, *Sztuka – przedmiot i źródło poznania*, PWN, Warszawa 1977, zwłaszcza rozdział zatytułowany *Pojmowanie źródła historycznego a sposób jego wyjaśniania*, s. 142-150.
- <sup>18</sup> Mimo sygnalizowanych w literaturze problemów z definicją mody chciałbym zaznaczyć, że w niniejszym tekście odwołuję się do wąskiej definicji dotyczącej mody odzieżowej. Nie wchodząc w szczególności mogące stanowić materiał na oddzielny artykuł dodam, że za najistotniejsze jej cechy uważam sezonową zmienność oraz naśladowictwo tych zmian.
- <sup>19</sup> Na przykład moda edwardiańska „powróciła” w latach 70. XX w., por. G. Lehnert, *Historia mody XX wieku*, Könemann, Kolonia 2001.
- <sup>20</sup> Np. R. Martin, H. Koda, *The Historical Mode*, Rizzoli 1990; K. Witas, A. Liberska, *Dwanaście dekad mody. Analogie i kontrasty*, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Wieluń 2016.
- <sup>21</sup> Np.: “The 18th Century Back in Fashion”, wystawa w Grand Trianon w Wersalu w 2012.
- <sup>22</sup> S. Sadako Takeda, K. Durland Spilker, C. M. Esguerra, *Reigning Men. Fashion in Menswear 1715-2015*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2016.
- <sup>23</sup> Np. dział rewolucja/ewolucja zawierał w sobie następujące zagadnienia: *macaroni*, rewolucja i anarchia, esteci i hippisi, młodość i bunt, Dandys.
- <sup>24</sup> Wystawę można było zwiedzać od 1 grudnia 2016 do 23 kwietnia 2017.
- <sup>25</sup> A. Zborowska, *Wywoływanie duchów mody*, „Czas kultury” 2013, nr 2 (173), s. 136-137.
- <sup>26</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- <sup>27</sup> Por. uwagi *ibidem*, s. 44-45 oraz 195-197.
- <sup>28</sup> Rozpatrując modną w danym okresie sylwetkę musimy pamiętać, że ubiór jest tylko jednym z jej elementów. Liczy się także fryzura, makijaż, dodatki, a nawet i sposób poruszania się w tym ubiorze. Idąc tym tropem można sam ubiór wyciągnąć z kontekstu mody danego czasu i prezentować go/rozpatrywać jako samodzielny element. W ten sposób tracimy oczywiście istotny kontekst, ale daje to jednocześnie szansę na dostrzeżenie jego nowych aspektów.
- <sup>29</sup> Wystawę można było zwiedzać w okresie od 18 listopada 2016 do 5 lutego 2017.
- <sup>30</sup> Warto zauważyć, że moda ma wyraźnie wartościujący charakter, co oczywiście związane jest z jej istotą wyrażającą się w naśladownictwie. Stąd też szybko można dojść do wniosku, że modny ubiór jest „lepszy” od ubioru niemodnego. Zostawiając zatem kategorię mody na boku (por. przypis 28) możemy w pewnym sensie „zrównać ubiory” lub oceniać je w innych kategoriach.
- <sup>31</sup> Pierwsza odsłona 14 maja – 23 października 2016, druga odsłona 3 listopada 2016 – 12 lutego 2017.
- <sup>32</sup> Wystawa była również prezentowana w muzeum przy FIT w Nowym Jorku; “Proust’s Muse, The Countess Greffulhe” (23 września 2016 – 7 stycznia 2017).
- <sup>33</sup> “Roman d’une garde-robe. Le chic d’une Parisienne de la Belle Epoque aux années 30”. Musee Carnavalet (17 października 2013 – 16 marca 2014).
- <sup>34</sup> Por. G. Simmel. *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- <sup>35</sup> J. Kowalska, M. Możdyńska-Nawotka, *Modna i już. Moda w PRL*, katalog wystawy, Kraków – Wrocław 2016, s. 17.
- <sup>36</sup> <http://wyborcza.pl/7,75410,21540088,muzeum-warszawy-rzeczy-warszawskie-czyli-przedmioty-maja.html> [dostęp: 21.04.2017].
- <sup>37</sup> Por. L. Taylor, *Establishing Dress ...*, s. 156-200.

### dr Piotr Szaradowski

Doktor nauk humanistycznych, pracownik Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wykładowca historii mody w School of Form w Poznaniu (Uniwersytet SWPS); autor książki *Francja elegancja. Z historii haute couture* (2016), kurator, autor scenariuszy wystaw poświęconych modzie i ubiorowi XX wieku; e-mail: p.szaradowski@wp.pl

**Word count:** 4 178; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 25

**Received:** 05.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 07.2017

**DOI:** 10.5604/01.3001.0010.1817

**Copyright ©:** 2017 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

**Competing interests:** Authors have declared that no competing interest exists.

**Cite this article as:** Szaradowski P.; WYSTAWY MODY I UBIORÓW W MUZEUM – ZAGADNIENIA I PROBLEMY METODOLOGICZNE. *Muz.*, 2017(58): 181-187

**Table of contents 2017:** <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>