



Izabela Rosenfeld-Kowalska

Absolwentka krytyki artystycznej na kierunku historia sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie tematem jej pracy magisterskiej była performatywność mody. Jej zainteresowania naukowe obejmują sztukę XX wieku oraz jej wzajemne relacje z modą.

Moda w świetle instytucjonalnej koncepcji sztuki

Instytucjonalna koncepcja sztuki powstała pod koniec lat sześćdziesiątych. Jej głównym przedstawicielem był chicagowski profesor George Dickie. Przeciwstawiał ją imitacyjnemu i ekspresjonistycznemu pojmowaniu działalności artystycznej. Teoria instytucjonalna głosi, że wspólnych cech sztuki należy szukać w kontekście społecznym, w którym dzieło pojawia się oraz funkcjonuje. Najbliższym i najważniejszym kontekstem dla sztuki jest tzw. świat sztuki. Stanowi on instytucję społeczną, podobnie jak inne „światy” – biznesu czy polityki. Dickie pisał: „Sztuką jest to, co w świecie sztuki za sztukę uchodzi, dziełem sztuki jest więc to, co przez świat sztuki zostało za takie dzieło uznane” [1]. Uważał, że definicja sztuki powinna być klasyfikacyjna, nie oceniająca. Dzięki temu byłaby bardziej obiektywna, wyzbyta czynnika wartościującego, podawałaby jedynie założenia, które przydzielałyby przedmiot do określonej grupy. Definicja ta uwzględnia dwa kryteria, które łącznie stanowią wystarczający warunek dla wyodrębnienia dzieła sztuki. Pierwsze kryterium głosi, że każde dzieło sztuki jest „artefaktem”, czyli przedmiotem zrobionym bądź wytworzonym przez człowieka. Drugie kryterium dotyczy „instytucjonalności”. Dziełem sztuki jest taki wytwór człowieka, któremu status artystyczności nadał świat sztuki.

Pojęcie „świata sztuki” zostało zaczerpnięte z artykułu Arthura C. Danto z 1964 roku „The Artworld”. Na świat sztuki składają się wysoce wyspecjalizowane instytucje takie jak: muzea, galerie, teatry, filharmonie oraz osoby, które są związane z funkcjonowaniem sztuki, czyli artyści, producenci, dyrektorzy placówek, odbiorcy sztuki,

kolekcjonerzy, krytycy, teoretycy i historycy sztuki [2]. W 1971 i 1974 roku Dickie poprawiał swoją teorię. Głosił, iż status kandydata do oceny nie jest nadawany całemu artefaktowi, a jedynie zestawowi aspektów tego artefaktu. W przypadku obrazu malarskiego ocenia się jedynie właściwą stronę malowidła, tył zostaje pominięty [3]. Według Dickiego nadawanie statusu dzieła sztuki odbywa się poprzez włączenie pracy plastycznej do wystawy w muzeum lub galerii, w przypadku dramatu wydrukowanie go lub wystawienia na deskach teatru.

Własną wersję instytucjonalnej teorii sztuki zaproponował również Timothy Binkley. Jego koncepcja, polemiczna zarówno wobec tradycyjnej estetyki, jak i teorii Dickiego, pojawiła się w 1977 i 1978 roku. Teoretyk akceptował główną ideę teorii instytucjonalnej. Uważał jednak, że o statusie dzieła decyduje jego miejsce w świecie sztuki, rozumianym tu jako praktyka artystyczna. Ponadto uważał, że właśnie to miejsce w świecie sztuki jest jedyną cechą wspólną dzieł. Utwór artystyczny według Binkleya staje się dziełem sztuki nie wówczas, kiedy zostanie za taki uznany przez członka świata sztuki, jak twierdził Dickie, ale gdy zostanie włączony do aktualnie obowiązujących katalogów dzieł sztuki [4]. „Dzieło sztuki jest tworem skonkretyzowanym (*piece specified*) w ramach konwencji indeksowania (*artistic indexing conventions*)” [5].

Po fali krytyki, jakiej została poddana koncepcja Dickiego w 1984 roku w książce „Art Circle: A Theory of Art”, zaproponował jej nową, zrewidowaną formę. Była to w istocie udoskonalona wersja poprzedniej. Nadał podstawą pozostaje przeświadczenie, że o statusie artystycznym

dzieła decyduje jego miejsce w ramach instytucjonalnych, kontekście kulturowym, który jest wyznaczony przez świat sztuki. Dla stworzenia dzieła sztuki należy według Dickiego przestrzegać dwóch niepodważalnych reguł: 1) stworzyć artefakt, 2) zaprezentować dzieło publiczności świata sztuki. W zrewidowanej koncepcji Dickiego podkreślona została jednak rola publiczności. Publiczność powinna być odpowiednio przygotowana. Musi zdawać sobie sprawę, że to, na co patrzy, jest sztuką i być obdarzona zdolnościami rozumienia dzieł, ponadto powinna znać obowiązujące w danej dziedzinie konwencje. Sednem jest stwierdzenie: „(...) dziełem sztuki jest taki przedmiot, który jest w danym społeczeństwie za dzieło sztuki uznawany” [6].

Pomimo krytyki, jakiej była poddawana, instytucjonalna koncepcja sztuki zajęła ważne miejsce w ramach współczesnych koncepcji teoretycznych, gdyż odpowiada charakterystycznym cechom współczesnej twórczości artystycznej. Uznaje transgresyjny charakter działań twórczych i przypisuje znaczącą rolę krytykom sztuki. Teoria instytucjonalna pokazuje, jak dużą moc kreacyjną ma świat sztuki. Z jednej strony krytyka tej koncepcji jest zrozumiała, gdyż nie można ograniczyć klasyfikowania pewnych wyrobów ludzkich jako dzieł sztuki wyłącznie na podstawie wyborów dyrekcji muzeów czy galerii. Jednak nie sposób zaprzeczyć, że to właśnie muzea czy galerie nobilitują, „uświęcają” dzieło sztuki. To, co jest wystawiane w ich murach, musi posiadać rangę i wartość. Zwiedzający zdaje sobie sprawę, że wchodząc do muzeum, spotka się z dziełami „namaszczoneymi”. Koncepcja Dickiego świetnie uzupełnia wiele innych pojawiających się w teorii sztuki. Nie może być stosowana samodzielnie, ale szczególnie dzisiaj, trafnie komentuje sytuację rynku sztuki. O roli teorii Dickiego świadczy też pojawienie się w XXI wieku koncepcji określanej jako nowy instytucjonalizm [7]. Omówioną koncepcję można też odnieść do zjawiska analogicznie nazwanego „instytucjonalizacją mody”.

Od drugiej połowy XIX wieku poprzez cały XX wiek następowała stopniowa autonomizacja mody jako zjawiska kulturowego. W socjologii proces autonomizacji opisywany jest jako uniezależnienie się jednostki bądź grupy od zewnętrznych wpływów, dzięki czemu uzyskiwana jest możliwość samodzielnego decydowania. Sytuacja mody radykalnie uległa tak pojętej zmianie. Za sprawą rewolucji przemysłowej oraz kultury masowej stała się ona samodzielną gałęzią zarówno przemysłu, jak i życia kulturowego, kształtując jednostkę, a co za tym idzie – również życie społeczne. Nie ograniczała się jedynie do wysokiej warstwy, a zaczynała dotyczyć całych mas ludzkich, co pozwoliło na zatarcie podziałów społecznych. Moda w XX stuleciu stopniowo uniezależniała się od innych kategorii życia. Reagowała na zmiany społeczne, jednakże nierzadko sama doprowadzała do ich wywołania. Wielką rolę odegrali tu projektanci, *grands couturiers*, którzy prze-

Moda pozwalała na wyrwanie się z pęt tradycji, otwierała się na to, co nowoczesne i nieznane.

łamywali tabu i coraz dalej przesuwali granicę, zarówno elegancji, dobrego smaku, jak też moralności. Moda pozwalała na wyrwanie się z pęt tradycji, otwierała się na to, co nowoczesne i nieznane. Koniec XIX wieku przyniósł także zmianę w sposobie prezentacji ubiorów. Należy wspomnieć, że zarówno w sztuce, jak i modzie wszystko obraca się wokół widzenia i bycia widzianym. To oglądanie oraz ocenianie stanowi wspólną podstawę. Aspekt „widzialności” jest jednym z najważniejszych czynników przy pokazach działań artystycznych, jak i mody.

Większość historyków uważa, że pierwszy pokaz mody zorganizował **Charles Frederick Worth** pod koniec XIX wieku. Zrewolucjonizował on cały proces powstawania ubiorów, tworząc je według własnego uznania. Jako pierwszy docenił znaczenie ruchu przy prezentacji kolekcji. W luksusowym salonie zbierał klientki i na ciałach modelek prezentował swoje stroje. Natomiast pierwszy pokaz mody wyłącznie dla prasy zorganizował w 1910 roku **Paul Poiret**. Modelki pokazywały się parami, a całość zaaranżowana była dla reportera i fotografa. Pomysł ten podchwyciła Lucile, czyli lady **Dugg Gordon**, która w swoich salonach urządzała niezwykle wyrafinowane spektakle. W specjalnie wybranym pomieszczeniu przy muzyce różnorodnie modelki w teatralnych pozach prezentowały najnowszą kolekcję. Lucile przekształciła swój salon w miniteatr, do pokazów zatrudniała sześć pięknych modelek, które nazywała „wyniosłymi boginiami”. Projektantka ogłosiła się światu jako wynalazczyni pokazu mody. Co prawda nie wszyscy historycy się z tym zgadzają, ale docenia się jej wkład w taką formę prezentacji strojów.

W latach dwudziestych pokazy mody były ważnymi wydarzeniami towarzyskimi. Zmieniało się ich miejsce, zaczęto je organizować zarówno w salonach projektantów, jak i na sportowych arenach czy w dużych domach towarowych. Znaczącą postacią, która na zawsze odmieniła historię mody i prezentację strojów, był **Christian Dior**. Pokaz kolekcji „New Look” z 1947 roku komentował osobiście, wymieniał pseudonimy modelek, a one w niezwykle energiczny sposób, w rytm muzyki ożywiały jego ubrania. Taka forma była szokująca, szczególnie dla przyzwyczajonych do znacznie bardziej statycznych prezentacji widzów [8]. >



Pierwsza wystawa mody, która przyciągnęła publiczność, odbyła się w czasie Paryskiej Wystawy Światowej w 1900 roku.

Przez kolejne dekady pokazy mody ewoluowały w kierunku widowiskowych, wręcz teatralnych form, nierzadko zacierając granicę między zabiegiem marketingowym, wystawą sztuki użytkowej a powstającym na oczach widzów performatywnym dziełem sztuki. Miało to miejsce w przypadku pokazu „Art Class” **Alexandra McQueena**, który zakończył się swoistym aktem twórczym. Shalom Harlow wystąpiła jako umierający łabędź, a dwie maszyny z fabryki Fiat malowały ją farbą w sprayu [9]. Nie sposób uniknąć tu skojarzeń z pracami Jacksona Pollocka, których wygląd końcowy był równie nieprzewidywalny i nierozzerwalnie łączyły akt powstawania z faktem pokazywania. Pokazy mody były i są nadal skoncentrowane wokół widzenia, to ono stanowi fundament. Jednak, by proces ten mógł nastąpić, potrzebna jest, podobnie jak w przypadku sztuki, publiczność świadoma tego, co ogląda.

Poczynając od XX wieku, moda weszła w obszar zainteresowania kuratorów i muzealników. Prym wiodły Stany Zjednoczone, Wielka Brytania oraz Francja. To w tych krajach najwcześniej i w największej ilości moda pokazywana była w muzeach. Bostońskie Muzeum Sztuk Pięknych pierwszą suknię przyjęło do zbiorów w 1877 roku. Natomiast londyńskie Muzeum Wiktorii i Alberta kolekcjonuje stroje od momentu powstania w 1852 roku. Niestety, przez ponad stuletni okres rozwoju muzeum strój odgrywał marginalną rolę. Moda uważana była za „niegodną” wystawiania w kontekście pozostałych elementów kolekcji. Nadal pokutowało założenie, że suknia jest „gorszym” dziełem sztuk dekoracyjnych, użytkowych niż meble, ceramika czy tapiserie [10].

Pierwsza wystawa mody, która przyciągnęła publiczność, odbyła się w czasie Paryskiej Wystawy Światowej w 1900 roku. W Palais du Costume ulokowano trzydzieści planów, gdzie na figurach woskowych prezentowano scenki rodzajowe nawiązujące do historii i teraźniejszości, np. „Kobiety galijskie w czasach inwazji rzymskiej” czy,

„Przygotowania do wyjścia do opery”. Już w 1907 roku grupa składająca się z artystów, projektantów i kolekcjonerów założyła „Société de l'histoire du costume”. Ich planem było powołanie muzeum mody, które powstało dopiero w 1977 roku w Palais Galliera, a w 1997 roku Musée des Arts de la Mode w skrzydle Luwru. Muzea zaczęły powstawać również w innych krajach, nierzadko z inicjatywy prywatnych kolekcjonerów. Częściej jednak tworzone były w istniejących już ośrodkach. Costume Institute z kolekcji stworzonej przez Irene Levisohn, Aline Bernstein i Polaire Weissman w 1944 roku stało się oddziałem Metropolitan Museum of Art. Muzeum przy Fashion Institute of Technology (FIT) powstało na podwalinach Laboratorium Designu Edwarda C. Bluma, które utworzono w 1915 roku przy Muzeum Brooklińskim jako kolekcja o charakterze edukacyjnym [11].

Jeszcze do niedawna wystawy mody, które odbywały się w muzeum, miały charakter antykwaryczny. Zazwyczaj pokazywano stroje kobiece wysokiej klasy, które aranżowano tak, by pokazać ewolucję stylów. Wzorowym przykładem może być wystawa z 1963 roku z Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie „She walks in splendor: Grand Costumes 1550–1950”. Realistyczne manekiny ustawione były na tle historycznie wiernej scenografii.

Tradycyjny schemat wystaw złamała **Diana Vreeland**. Słynna dziennikarka pracująca dla „Harper’s Bazaar” i „Vogue” oraz specjalna konsultantka, a także kuratorka Costume Institute przy Metropolitan Museum of Art. Zorganizowała ponad tuzin wystaw, zmieniając dotychczasowy sposób ich tworzenia. Vreeland była często krytykowana, zarówno bezpośrednio, jak i z perspektywy czasu. Szczególnie wypominano komercyjny charakter oraz niezgodność historyczną wystaw powielających mity, które historycy dawno obalili. Dla Vreeland najważniejsza była widowiskowość, a nie zgodność z faktami. Oczywiście, co w pełni rozumiałe, nie podobało się to historykom i historykom sztuki. Wśród zorganizowanych przez nią wystaw można wymienić „The 18th Century Woman”, „The Belle Epoque” czy „The Manchu Dragon: Costumes of China”, podczas której rozpyłała nowy zapach Yves Saint Laurenta „Opium”, co było wręcz absurdalnym posunięciem, biorąc pod uwagę, że Chiny zatrzymywały napływ opium do swojego kraju i stoczyły o to dwie wojny z Anglią [12]. Pomimo licznych kontrowersji wokół działalności Vreeland, nie sposób pominąć faktu, że jej wystawy przyczyniły się do zniesienia piętna antykwaryczności. Dziennikarka korzystała z form teatralnych, by wyzbyć się skojarzeń z muzeami figur woskowych. Vreeland wprowadziła też wiele innowacji i co najważniejsze przyciągnęła publiczność.

WYKONANIE

Największa fala krytyki spłynęła na Vreeland za retrospektywną wystawę **Yves Saint Laurenta**. Była to pierwsza tak duża wystawa zorganizowana za życia twórcy. Jeden z krytyków czasopisma „Art in America” napisał: „Mieszając yin i jang próżności i pożądlivosti, wystawa YSL była odpowiednikiem przemianowania galerii sztuki na salon Cadillaca [13].” Pomimo nieprzychylnych recenzji, nowość, jaką było organizowanie indywidualnych wystaw poświęconych żyjącym projektantom, zaczęła się rozprzestrzeniać. Coraz większa liczba domów mody we współpracy z muzeami pragnęła organizować takie wydarzenia. Po odejściu Vreeland ze stanowiska w Costume Institute Richard Martin i Harold Koda zainaugurowali wystawy w Laboratorium Designu przy FIT. Do najśłynniejszych zorganizowanych przez nich wystaw można zaliczyć „Moda i Surrealizm” oraz „Halston”. Po dziesięciu latach pracy duet przeniósł się do Costume Institute. Martin, dzięki swojemu doświadczeniu w krytyce sztuki, w pełniejszy sposób patrzył na modę. Stworzył wiele oryginalnych teorii i koncepcji jej rozumienia. Co więcej, wywarł ogromny wpływ na postrzeganie mody jako pełnoprawnej dziedziny sztuki [14].

Jedną z bardziej udanych i przychylnie ocenianych wystaw poświęconych indywidualnemu projektantowi była trzecia odsłona poświęcona dorobkowi **Gianniego Versace** „The Art and Craft of Gianni Versace” w Muzeum Wiktorii i Alberta w 2002 roku, której kuratorką była Claire Wilcox [15]. W skład wystawy wchodziło sto trzydzieści tematycznie wystawionych strojów. Pojawiła się sekcja „Studio”, w której publiczność mogła dotykać strojów zaprojektowanych przez Versace. W 2004 roku, w tym samym muzeum, zorganizowano wystawę Vivienne Westwood. Cieszyła się niemal samymi pochlebnymi opiniami, jednak warto zaznaczyć, że Westwood traktowana jest jako „dobro narodowe”. Oczywiście nie brak przykładów, gdzie poprzez niemożność dogadania się kuratora z projektantem do wystawy nie dochodziło, jak w przypadku wystawy Chanel, gdzie Lagerfeld starał się przeforsować własną wizję, czy wystawy poświęconej Armaniemu, gdzie zrobił się szum wokół strony komercyjnej i finansowania przez projektanta. W przypadku wystaw poświęconych żyjącemu projektantowi nie sposób uniknąć nacisków na kuratora. Jednak profesjonalizm powinien pozwolić na wypracowanie wspólnego, dogodnego dla obu stron stanowiska. Należy się również zastanowić, czy finansowe wsparcie muzeum przez domy mody musi wiązać się z ograniczeniem niezależności kuratora. Pojawiły się oczywiście głosy, iż muzea zaczynają wchodzić w komercyjną politykę, stają się „muzeami na sprzedaż”. Harold Koda wraz z Germano Celantem, odpowiadając >



na zarzuty dotyczące pieniędzy, blichtru, a także polityki w świecie mody, stwierdzali: „Cóż w tym innego od świata sztuki?” [16]. Trudno się z tym nie zgodzić.

Zdarza się, że wystawy stają się wydarzeniem artystycznym nie tylko ze względu na umiejscowienie w galerii czy muzeum, ale także na koncept samej aranżacji. Jednym z bardziej spektakularnych pokazów był zorganizowany dzięki współpracy kuratorki Judith Clark z artystą Rubenem Toledo. Pragnęli oni stworzyć nietypową i fascynującą aranżację wystawy w stylu wesołego miasteczka, inspirowali się horrorami lub wiktoriańskim gabinetem osobliwości. Wystawę wyposażono w zestaw wizjerów, które koncentrowały uwagę widzów na detalach sukien. Do tego umieszczono ogromne koła zębate, które obracając się, zestawiały suknię wiktoriańską ze współczesnym przykładem mody neowiktoriańskiej [17].

W XXI wieku publiczność wymaga od kuratorów, by tworzyli nie tylko estetyczne, ale także inteligentne wystawy. Coraz dalej odchodzą one od pierwotnej, archiwizującej formy. Łączą w sobie elementy zaczerpnięte ze świata sztuki wysokiej, ale także teatru, wykorzystując coraz bogatsze i bardziej spektakularne scenografie. W 2008 roku w Barbican Art Gallery odbyła się wielka, retrospektywna wystawa poświęcona duetowi Viktor&Rolf „The House of Viktor&Rolf” [18]. Zaproponowane zostało na niej niekonwencjonalne podejście do problemu prezentacji. Stroje pokazywane były na porcelanowych lalkach o ludzkich rozmiarach, a także na ich pomniejszych wersjach. Najśłynniejsze projekty były noszone przez laleczki ustawione w sześciometrowym domku dla lalek [19]. Ten brytyjski duet odznacza się ironicznym, wręcz surrealistycznym podejściem do tworzonych strojów, co niewątpliwie przełożyło się na aranżację wystawy.

Wystawą, która stawiała pytanie o nową wiarygodność mody w świecie sztuki, była „The Art of Fashion: Installing Allusions” [20] zorganizowana w 2009 roku w Muzeum Boijmans van Bueningen w Rotterdamie. Kuratorami wystawy byli historycy mody Judith Clark i Jose Teunissen. Zaprezentowano prace dwudziestu pięciu międzynarodowych artystów oraz awangardowych projektantów, m.in. duetu Viktor&Rolf, Chalayana czy Waltera Van Beirendonck [21]. Wystawa badała granice sztuki i mody. Instalacje stworzone przez projektantów specjalnie na tę wystawę, wraz z ich teatralnością i rzeźbiarską konstrukcją, wprowadzono w obszar sztuki, porzucając tym samym zasadę ubioru do noszenia [22].

W „Micro Geography: a Cross Section” [23] Hussein Chalayana opowiada historię. Wkłada do akwarium wypełnionego wodą, ziemią i powietrzem kręcący się kobiecy manekin. Kamera filmuje każdy jego ruch, a film wyświetlany jest na ogromnych ekranach. Instalacja odnosi się do zagadnienia obserwacji i bycia obserwowanym.

Instytucjonalizacja mody opiera się na wejściu mody w świat sztuki.

Anna-Nicole Ziesche w swojej pracy „Childhood Storage” [24] wykorzystuje modę jako drogę do wspomnień. Tworzy dziecięcy pokój z dzianinową huśtawką, którą sama wydziergała. Ubrania są dla niej elementem osobistej historii. Wystawa prezentująca artystów oraz projektantów pokazuje, w jaki sposób zasady mody prowadzą do sztuki. Wzory, kształty, ubrania stają się rzeźbami, pokaz mody przekształca się w performance, świat mody staje się taki sam jak świat sztuki [25].

Jedną z najbardziej spektakularnych wystaw była zorganizowana w 2011 roku w Metropolitan Museum of Art retrospektywna wystawa poświęcona twórczości Alexandra McQueena „Alexander McQueen: Savage Beauty” [26]. Odwiedziło ją ponad sześćset pięćdziesiąt tysięcy zwiedzających, co dało rekord wśród wystaw – zarówno modowych, jak i poświęconych innym dziedzinom sztuki. Był to sprawdzian określający wartość mody w kulturze, a także jej kontekst w odwołaniu artystycznym [27]. Wystawy poświęcone modzie zmieniają sposób jej rozumienia i postrzegania. Nie istnieje typowa, sztamowa wystawa mody. Teraz każda jest inna. Takie pokazy dalekie są od pokazywania strojów, idą w stronę inteligentnych oraz pięknych wydarzeń artystycznych.

Instytucjonalizacja mody opiera się na wejściu mody w świat sztuki. To właśnie w muzeach coraz częściej pojawiają się stroje słynnych projektantów, wielokrotnie przyciągając zawrotną liczbę oglądających. Świat sztuki otwiera się na świat mody, korzystając z jego dokonań i nie rzadko dokładając starań na rzecz przywrócenia modzie należytego statusu. Uważam, że ta tendencja kształtuje dyskurs, który toczy się wokół pytania: „Czy moda jest sztuką?”. Odnosząc ten problem do teorii Dickiego, należy odpowiedzieć, że tak, skoro jest wystawiana w muzeum. Instytucja ta nadaje jej taki właśnie status. Poza tym moda staje się dla kuratorów okazją do tworzenia prezentacji problemowych, analogicznie jak ma to miejsce w przypadku innych rodzajów twórczości. Oczywiście odnosi się to do mody tworzonej na najwyższym poziomie, często o charakterze specjalnym. Uważam, że zagadnienie mody rozpatrywane w perspektywie instytucjonalizacji sztuki jest niezwykle szerokie i rozważania na ten temat można znacząco pogłębić. ■

Przypisy

1. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 129.
2. Tamże, s. 129-131.
3. Tamże, s. 131-132.
4. Tamże, s. 139-140.
5. T. Binkley, *Piece: Contra Aesthetic*, [za:] B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 140.
6. B. Dziemidok, *Główne...*, s. 141-146.
7. L. Kolb & G. Flückinger, *New Institutionalism Revisited*, www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.WmJ95a7ibli [dostęp: 15 kwietnia 2018].
8. Tamże, s. 35-38.
9. K. Knox, *Alexander McQueen. Genius of a generation.*, London 2010, s. 15.
10. V. Steele, *Moda warta muzeum: o wzrastającej popularności wystaw o modzie*, tłum. M. Kędziora, B. Korzeniowski, „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki” Poznań 2012, s. 27-28.
11. Tamże, s. 29-30.
12. Tamże, s. 30-33.
13. R. Storr, *Unmaking History at the Costume Institute*, „Art In America”, luty 1987, s. 19, [za:] V. Steele, *Moda...*, s. 33.
14. V. Steele, *Moda...*, s. 34.
15. *Versace at the V&A*, <http://www.studiointernational.com/index.php/versace-at-the-v-a>, [dostęp: 27 grudnia 2018].
16. V. Steele, *Moda...*, s. 34-41.
17. Tamże, s. 49.
18. Zob. Viktor&Rolf, *The House of Victor&Rolf*, 2008.
19. M.O. Smith, A. Kubler, *Art/Fashion in the 21st Century*, Londyn 2013, s. 158.
20. Zob. *The Art of Fashion: Installing Allusions*, 2009.
21. M.O. Smith, *Art/Fashion...*, s. 154-155.
22. *The Art of Fashion: Installing Allusions*, <http://www.hfcollection.org/the-art-of-fashion-installing-allusions-2/>, [dostęp: 27 grudnia 2018].
23. Zob. Chalayan Hussein, *Micro Geography: a Cross Section*, 2009.
24. Zob. Ziesche Anna-Nicole, *Childhood Storage*, 2009.
25. *The Art of Fashion: Installing Allusions*.
26. Zob. McQueen Alexander, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, 2011.
27. M.O. Smith, A. Kubler, *Art/Fashion...*, s. 154.

Bibliografia

- Timothy Binkley, *Piece: Contra Aesthetic*, [za:] Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, wyd. PWN, Warszawa 2002.
- Bohdan Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, wyd. PWN, Warszawa 2002.
- Kristin Knox, *Alexander McQueen. Genius of a generation*, wyd. A&C Black Publishers Limited, London 2010.
- L. Kolb & G. Flückinger, *New Institutionalism Revisited*, www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.WmJ95a7ibli, [dostęp: 15 kwietnia 2018].
- Valerie Steele, *Moda warta muzeum: o wzrastającej popularności wystaw o modzie*, tłum. Kędziora Monika, Korzeniowski Bartek, „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki”, Poznań 2012.
- Robert Storr, *Unmaking History at the Costume Institute*, „Art In America”, luty 1987, s. 19, [za:] Steele Valerie, *Moda warta muzeum: o wzrastającej popularności wystaw o modzie*, tłum. Kędziora Monika, Korzeniowski Bartek, [w.] „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki”, Poznań 2012.
- Mitchell Smith Oakley, Alison Kubler, *Art/Fashion in the 21st Century*, wyd. Thames&Hudson, Londyn 2013.
- *The Art of Fashion: Installing Allusions*, <http://www.hfcollection.org/the-art-of-fashion-installing-allusions-2/>, [dostęp: 27 grudnia 2018].
- *Versace at the V&A*, <http://www.studiointernational.com/index.php/versace-at-the-v-a>, [dostęp: 27 grudnia 2018].

ABSTRACT

FASHION IN THE LIGHT OF THE INSTITUTIONAL CONCEPT OF ART

In the article, I discuss the issue of fashion institutionalization in reference to the theories presented by George Dicki, Arthur C. Danto or Timothy Binkley. Starting with the creative power of the world of art and classifying certain human products as works of art, I show how museums are opening up to the "world of fashion". Beginning with the historical beginnings of fashion shows, going to the presentation of fashion in museum interiors, I describe how the form of exhibiting outfits has evolved, thus pushing the boundaries between the presentation of applied art and the performative work of art created before viewers' eyes.

