

MAGDALENA SAMBORSKA

AUTOREFERAT

---

Łódź 2019

## **Autoreferat**

dr Magdalena Samborska ad.  
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi  
Wydział Tkaniny i Ubioru

## **Posiadane dyplomy i stopnie artystyczne**

### **Stopień magistra**

Dyplom magistra sztuki uzyskany na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 1996 roku.

### **Stopień doktora**

Nadany uchwałą Rady Wydziału Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w dniu 9 października 2013 roku w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie sztuk projektowych na podstawie pracy doktorskiej pod tytułem *Cytowanie płci – analiza relacji między ubiorem a tożsamością płciową*; promotor: prof. ASP Dorota Sak; recenzenci: prof. Barbara Hanuszkiewicz, prof. Grażyna Brylewska.

### **Przebieg zatrudnienia:**

W latach 2003-2006 zatrudniona na stanowisku asystenta na Wydziale Wzornictwa w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi.

W latach 2004-2006 samodzielne prowadzenie zajęć w Pracowni Podstaw Projektowania Ubioru Unikatowego w oparciu o program autorski w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi.

Od 1.01.2009 r. do 31.12.2014 r. zatrudniona na stanowisku asystenta na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Katedrze Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Od dnia 31 grudnia 2014 roku do dnia dzisiejszego na stanowisku adiunkta na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Katedrze Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję cykl prac pod tytułem ***Moda jako Inny sztuki*** jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 16 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki. Na dzieło składa się:

cykl fotografii *Płeć domniemana*

obiekt fotograficzny *Córka Ewy*

cykl fotografii *Mitologie domowe*

film *Καλυψη*

cykl fotografii *Kiedy ciało bierze miarę*

cykl fotografii *Miss sztuki polskiej*

cykl fotografii *EV(r)A*

Zadaniem ubioru jest ochrona ciała przed warunkami atmosferycznymi, osłanianie nagości i podkreślanie seksualnej atrakcyjności. Z perspektywy transkulturowej te praktyczne funkcje odzieży nie są najistotniejsze. Zdaniem Madge Garland, dziennikarki mody, „człowiek przede wszystkim używał odzieży jako środka służącego do realizacji fantazji o lepszym, a przynajmniej innym ciele”<sup>1</sup>. Wymyślne konstrukcje, stelaże, czy krynoliny dostosować miały ciało ludzkie do zmieniających się upodobań estetycznych.

Od czasów pojawienia się fotografii moda była jednym z jej motywów. Jednak fotografia stosowana do utrwalania gotowych strojów nie jest przedmiotem mojego zainteresowania. Traktuję fotografię i realizowane na ich podstawie filmy jako medium służące kreowaniu zmian obrazu człowieka. Transformacje te dotyczą zarówno jego strony fizycznej, psychicznej, jak duchowej.

Początki mojej działalności artystycznej związane są z tworzeniem ubiorów ekspresyjno-symbolicznych wykorzystywanych przy zastosowaniu niekonwencjonalnych mediów (asamblaż, performans). W kolejnym etapie pracy realizowałam obiekty z pogranicza ubioru i rzeźby. Medium ubioru służyło mi do wypowiedzi na temat miejsca kobiety w porządku symbolicznym oraz kwestii poszukiwań religijnych. Te same cele, które wcześniej realizowałam za pomocą języka mody obecnie podjęłam dzięki fotografii i filmowi. Zapewniają mi one nieograniczoną swobodę w budowaniu fantazji na temat przemian ludzkiego ciała i tożsamości.

Obszarem moich zainteresowań artystycznych i teoretycznych są relacje między sztuką czystą a użytkową. Wynika to po części z awangardowych tradycji uczelni, którą ukończyłam i w której jestem zatrudniona. Łódzka Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych powstała tuż po II wojnie światowej, w mieście nie mającym uczelni artystycznej. Legitymizacją jej powstania w tym miejscu był program równoległego kształcenia akademickiego studentów w obu pionach: artystycznym i projektowym, pozwalającym stworzyć warunki współpracy absolwentów przede wszystkim z przemysłem włókienniczym i odzieżowym. Na koncepcję dydaktyczną odwołującą

---

1 M. Garland, *Foreword* w: J. Anderson Black, *A History of Fashion*, Orbis Publishing, London 1975, s. 7

się do założeń artystycznych grupy a. r. ogromny wpływ miał artysta o silnej osobowości – Władysław Strzemiński. Program ten, w zdominowanym przez kolorystów środowisku uczelni plastycznych, był czymś unikatowym. O wizjonerskim charakterze pomysłu Strzemińskiego świadczyć może fakt, że obecnie każda z Akademii Sztuk Pięknych w Polsce ma wydział wzornictwa lub form przemysłowych.

Strzemiński zakładał, że: „sztuka abstrakcyjna stanowi teren poszukiwań laboratoryjnych w zakresie formy. Rezultaty tych poszukiwań wchodzi w życie, jako nieodzowny składnik codzienności.”<sup>2</sup> Nieco inaczej określa pracę projektanta krakowski teoretyk sztuki Janusz Krupiński. Kwestionuje on pogląd, że rolą projektanta miałyby być zastosowanie form wynalezionych w sztuce czystej. „Dlaczego designerzy nie mieliby być pionierami nowych form i odpowiadających im punktów widzenia – nowej wrażliwości?”<sup>3</sup> - pyta Krupiński. Zauważa jednocześnie, że umieszczanie wydziałów wzornictwa w Akademii Sztuk Pięknych jest uzasadnione, gdyż: „udział studentów w pracowniach artystycznych, ma kluczowe znaczenie tam, gdzie chodzi o nowe idee, o kształtowanie się wrażliwości, to znaczy otwartych punktów widzenia – w dialogu z innymi twórcami ...”<sup>4</sup>

W obecnych czasach związku między sztuką a designem uległy sproblematyzowaniu. Hierarchia między tym, co artystycznie wysokie, a tym, co niskie zatarła się. Obserwujemy nie tylko wpływ sztuki na projektowanie, ale i odwrotny przepływ energii, idei i estetyk. Z uwagi na pracę w Katedrze Ubioru, w moich rozważaniach na temat relacji między sztuką czystą a użytkową skupiam się szczególnie na związkach sztuki z modą.

Moda pełniła funkcje użytkowe, a przez to zajmowała w przeszłości poślednią pozycję wobec sztuki czystej, zachowującej autonomię, zawierającej pierwiastek oporu wobec społeczeństwa. Moda była Innym sztuki.<sup>5</sup> Innym, dzięki któremu sztuka budowała swą tożsamość na zasadzie odróżnienia się od niego. Obecnie moda wyzwoliła się ze swych wyłącznie użytkowych funkcji. Projektanci realizują prowokacyjne formy, których użytkowy charakter bywa dyskusyjny. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk, redaktorzy antologii tekstów na temat

---

2 W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, (red.) G. Sztabiński, Towarzystwo Autorów i Wydawnictwo Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. XXXIV.

3 J. Krupiński, *Estetyka – immanentna wartość designu*.  
[https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/estetyka\\_-\\_immanentna\\_wartosc\\_designu.htm&type=teksty](https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/estetyka_-_immanentna_wartosc_designu.htm&type=teksty) [data dostępu: 21.01.2019]

4 Ibidem.

5 Szerzej na ten temat piszę w tekście *Fashion as the Other of Art. The Position of Clothing Design in the Avant-Garde Art and the Contemporary Era*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts”, ISSN 1641-9278/ e-ISSN 2451-03272017, volume XIX (XXVIII), s. 141-152.

współczesnego dizajnu piszą: „Twórcy i teoretycy spod znaku dekonstrukcji zakwestionowali prymat użyteczności jako naczelnej zasady organizującej pracę projektanta”<sup>6</sup>. W czasach postmodernistycznych marginalizowana Inność stała się przedmiotem zainteresowania, a nawet fascynacji. Inny niekoniecznie jest odbierany jako gorszy. Inny może być awangardowy, innowacyjny, oryginalny, wyjątkowy.

#### PRACA HABILITACYJNA: MODA JAKO INNY SZTUKI

---

Analizując relacje między sztuką a modą odwołuję się do kategorii Inny/tożsamy. Od kilku dziesięcioleci problematyka ta jest popularna w debacie humanistycznej podlegając różnym interpretacjom (Jacques Derrida, Michel Foucault, feminizm, postkolonializm). Określiłam modę jako „Innego sztuki”. Relacje między tymi dziedzinami były wielokrotnie analizowane. Najczęściej dyskusje na ich temat ograniczały się do prób rozstrzygnięcia, czy moda jest sztuką. Odpowiedź była zwykle negatywna. W najlepszym wypadku określano projektowanie ubiorów jako działalność z zakresu sztuk stosowanych, a te sytuowały się niżej w hierarchii niż sztuki piękne. Immanuel Kant określił sztuki piękne jako sferę bezinteresownej kontemplacji, nie służącej jakimkolwiek zewnętrznemu celowi. Angielski filozof Robin George Collingwood uważał, że artysta, w przeciwieństwie do rzemieślnika, w tym twórcy ubiorów, dysponuje swobodą w procesie kreacji. Jego aktywności nie ogranicza z góry określona funkcja czy cel, oprócz wywoływania przeżyć estetycznych. Samo zastosowanie praktyczne wskazywać miało, że mamy do czynienia z czymś gorszym, wtórnym. Tak pojmowane Inne, traktowane jako niezrozumiałe, a więc nie poddające się przyswojeniu, stanowi jednocześnie warunek istnienia tożsamego. Sadzę wobec tego, że między sztuką a modą istnieje wzajemna relacja.

Projektanci mody inspirowali się sztuką i aspirowali do świata artystycznego. Jednym z przejawów tej tendencji była praktyka Charlesa Fredericka Wortha, uznawanego za ojca *haute couture*, który w połowie XIX wieku jako pierwszy wszywał metki z własnym nazwiskiem do projektowanych przez siebie ubiorów. Sygnował suknie niczym malarz obrazy. Uważał się za artystę i stylizował swój wygląd na Rembrandta. Nosił aksamitny beret i zamaszysty, obszyty futrem płaszcz. Ze sztuki czerpał inspiracje nadając tym samym większe znaczenie swoim kreacjom. O nobilitujących walorach sztuki był również przeświadczony Paul Poiret,

---

6 Tekst redakcyjny w: *Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, (red.) P. Dębowski, J. Mrowczyk, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011, s.85.

najważniejszy projektant początku XX wieku, który nie numerował swoich sukni, jak to jest w zwyczaju projektantów, ale nadawał im tytuły niczym artysta dziełom. Znamienne są też jego słowa: „Kobiety przychodzą do mnie po suknie tak, jak chodzą do wybitnego malarza po to, aby je sportretował. Jestem artystą, nie rzemieślnikiem”<sup>7</sup>. W wypowiedzi Poireta widoczna jest zarówno świadomość istnienia systemu wartości artystycznych, jak i opór wobec drugorzędneho traktowania profesji krawieckiej.

Projektanci zabiegali o akceptację w świecie sztuki, zaś świat sztuki odżegnywał się od tego związku. Lars Svendsen, norweski filozof, scharakteryzował ten asymetryczny układ następująco: „moda zawsze chciała być kochana przez sztukę, podczas, gdy sztuka zachowywała się bardziej ambiwalentnie, czasem przytulając modę to znów ją odpychając.”<sup>8</sup> Artyści jednak uznawani są często za forpocztę mody. „Wynika to w dużej części z ich wiary w siebie, niezbędnej do uprawiania ich profesji, wpływu awangardowego środowiska, w którym się obracają, ignorowania konwencji i pewnego rodzaju pobłażliwości reszty społeczeństwa, jeśli nie wręcz oczekiwania z jego strony na szokujące zachowania artystów. Od początku XIX wieku rozwijał się kult artysty-geniusza prowadzący do świadomej promocji *artystycznego wizerunku*”<sup>9</sup> - pisze Cally Blackman, wykładowczyni historii mody. Artyści awangardy odrzucali zwykle modę jako jedną z konwencji, przeciwko której buntowali się. Próbowali jednak propagować alternatywne ubiory. Wierzyli, że zmiany w tej dziedzinie, podobnie jak ich sztuka, zrewolucjonizują życie społeczne.

Współcześnie ułomności, wady i uwikłania sytuujące niegdyś modę poza obszarem sztuki, stały się jej atutami. W czasach postmodernistycznych marginalizowana Inność stała się przedmiotem zainteresowania, a nawet fascynacji. Obecnie moda jest chętnie prezentowana w galeriach sztuki i muzeach. Tego typu wystawy biją rekordy frekwencji przynosząc zysk muzeom. Projektanci natomiast traktują instytucje artystyczne jako miejsca promocji własnych kolekcji. Korzyści są więc obustronne. Problemem, z którym musieli sobie poradzić kuratorzy tego rodzaju wystaw był sposób prezentacji strojów tak, aby nie kojarzyły się one z działaniem komercyjnym i przestrzenią sklepu. Chętnie więc zestawiano obiekty mody z dziełami sztuki. Na przykład na wystawie *Madame Grès – La couture à l’oeuvre* w paryskim Musée Bourdelle w 2011 roku drapowane suknie projektantki mody zestawiono z antycznymi rzeźbami. Jako postumenty dla strojów posłużyły rzeźbiarskie kawalety. Szczególnym rodzajem eksperymentu niwelującego

---

7 V. Steele, *Fashion w: A. Geczy, V. Karaminas, Fashion and Art*, Berg, London 2012, s.16.

8 L. Svendsen, *Fashion: A Philosophy*, Reaktion Books Ltd, London 2006, s. 97.

9 C. Blackman, *100 lat mody męskiej*, tłum. E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2015, s. 66.

granice między sztuką a modą są wystawy prezentujące obok siebie prace projektantów mody i artystów. Tego rodzaju wydarzenia stawiają Innego w sąsiedztwie tożsamego.

Niemiecki filozof Theodor Wiesengrund Adorno dostrzegał w modzie element, który może ożywić sztukę poprzez odkrycie nieuwzględnianych dotąd sposobów uspołecznienia działań artystycznych. Dostrzegał jednak również niebezpieczeństwa związane z tą perspektywą. W modzie tkwi element zdradliwej pokusy dla sztuki, której musi się ona opierać, aby pozostać sobą. Pisał, że: „pogardę dla mody prowokuje jednak jej moment erotyczny, którym przypomina ona sztuce o tym, czego ta nigdy nie potrafiła całkowicie wysublimować. Dzięki modzie sztuka sypia z tym, czego musi sobie odmawiać, czerpiąc stąd siły, słabnące przy wyrzeczeniu, bez którego by jej nie było”.<sup>10</sup> W XX wieku artyści dążyli do poszerzania granic pojęcia sztuki zbliżając płaszczyznę artystyczną do życia codziennego. W ten sposób tożsamy zaczął imitować Innego. „Sztuka może dzisiaj wyglądać jak reklama, moda, rozrywka, może przypominać konsumpcyjne towary, zabawki, przyrządy gimnastyczne, sprzęt kuchenny, działalność społeczną lub polityczną – jednym słowem może wyglądać jak cokolwiek, ale w przeciwieństwie do innych wytworów i działań musi być wolna”<sup>11</sup> – pisze Grzegorz Dziamski.

Moje prace stanowiące dzieło habilitacyjne nie są modą, nie są odpowiedzią na prognozowane przez agencje trendy. Odwołuję się do szeroko rozumianej mody: zmieniającego się stylu życia, obyczaju związanego z epoką i normami danego społeczeństwa. W moich pracach nawiązuję do tematów obecnych w debacie publicznej, takich jak płęć kulturowa, seksualność, dążenie do sprostania kanonom urody. Często przedstawiane w tych pracach ciało jest „ubierane”, ozdabiane przedmiotami lub rysunkami, formowane przez modę. Staje się przez to dziwne, obce, inne.

Płęć wydaje się sprawą oczywistą i jednoznaczną. Bez niej człowiek nie istnieje. To pierwsza informacja na temat nowo narodzonej osoby, jaką określa położnik. Bez ustalenia płci nie da się pochować zmarłego wcześniaka o nieukształtowanych narządach płciowych. Stosuje się wówczas zasadę tak zwanego domniemania płci. Termin ten posłużył mi za tytuł serii fotografii ukazujących fantasmagoryczną płęć - ani męską, ani kobiecą.

Cykl *Płęć domniemana* powstał w 2015 roku i zdobyłam za niego trzecie miejsce w Międzynarodowym Konkursie Cyberfoto w Częstochowie. Na fotografiach z tego cyklu ukazane

---

10 T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s.575.

11 G. Dziamski *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s.12.

są ciasne kadry podbrzusza i fragmentów ud ciała kobiecego. Genitalia zastąpione zostały dłońmi. Początkowo osobno fotografowane torsy i dłonie zostały przeze mnie połączone dzięki komputerowemu programowi graficznemu. Dłonie wtapiają się w łono sugerując niejednoznaczną, dziwną płęć lub autoerotyczne zabawy. Na pierwszy rzut oka te montaże elektroniczne zdają się przedstawiać coś nieprzyzwoitego, niestosownego, nagość pornograficzną. Tymczasem nie ma na nich odsłoniętych narządów płciowych – to, co widzimy nie jest tym, co się wydaje.

W medycynie zdarzają się przypadki niezgodności między psychicznym poczuciem płci a biologiczną budową ciała. U osób transseksualnych anatomia nie odpowiada psychicznemu odczuwaniu płci. Powołana przeze mnie Inność płciowa dotyczy zagadki płci, jej złożoności zarówno w sensie biologicznym jak kulturowym. Dłonie zastępujące części intymne układają się w znaki, które uważamy za uniwersalne. Bywają jednak odmiennie odczytywane w różnych częściach świata. Na przykład pokazanie „figi z makiem” jest dziecinnym gestem w Polsce, a w południowej Europie ma obsceniczne, obraźliwe znaczenie (eufemizując znaczy „spadaj”). Skrzyżowane palce wskazujący i środkowy mają chronić kłamiącego przed gniewem bogów. W Turcji ten gest oznacza zerwanie przyjaźni. W krajach anglosaskich zaś jest to odpowiednik naszego „trzymania kciuków”, czyli dopingowania kogoś. Wprowadzenie języka gestów do *Płci domniemanej* dodatkowo komplikuje kwestię płci. Tak powstałe anagramy ciała ujawniają hermetyczność, kłopotliwą niejednoznaczność tego, co widzi oko.

Podobna niejednoznaczność, inność, cechuje bohaterkę fotografii *Córka Ewy* (2017). Jest to realizacja o charakterze *site specific* – przeznaczona do konkretnego miejsca. Pojawiła się na wystawie, która miała miejsce w dawnym gabinecie ginekologicznym, zajmowanym obecnie przez grupę artystyczną Dom Mody Limanka. Aura miejsca skłoniła mnie do wykonania pracy wywołującej liczne asocjacje. *Córka Ewy* może budzić skojarzenia z obrazem Gustave’a Courbeta *Początek świata* lub ostatnią, realizowaną w tajemnicy przez Marcela Duchampa instalacją *Étant donnés*.

*Córka Ewy* to obiekt fotograficzny. Fotografia ukazuje skadrowany akt kobiety w pozie ginekologicznej. Między nogami modelki, w jej intymnym miejscu, znajdują się zęby. Odwołuję się w tej pracy do mitu *vagina dentata* wyrażającego męskie lęki wobec kobiet. Mit ten występuje w folklorze wielu regionów świata, a obecnie wykorzystywany jest w kulturze popularnej. Na przykład fabuła horroru „Teeth” z 2007 roku zbudowana została w oparciu o mityczne wyobrażenie straszliwej kobiecości, czyli uzębioną waginę. W VI części „Gwiazdnych



Wojen: Powrót Jedi” z 1983, w jednym z epizodów na pustyni Tatooine pojawia się fikcyjna istota Sarlacc - uzębiony otwór w ziemi. Mit *vagina dentata* obecny jest również w sztuce. Wspomnieć można słynne zdjęcie autorstwa George Platt Lynes’a przedstawiające Salvadora Dalego obejmującego nagą modelkę, której narządy płciowe zastępuje homar. Jego odnóża zakończone masywnymi szczypcami interpretowane są jako symbol kastracji. W fotografii Andresa Serrano z 2001 roku vagina wyposażona została przez artystę w zęby rekina. Wszystkie te wizerunki przedstawiają płęć dziwną, monstrualną. To Inny, który stwarza zagrożenie.

*Córka Ewy* to fotografia umieszczona w oszklonym pudełku, co potęguje odwołania do pracy Duchampa. Na wspomnianej wystawie *Zdrowie kobiety* obiekt ustawiony został w szklanej witrynie obok książek z dziedziny ginekologii, dzięki czemu uzyskał podwójną szklaną ochronę. *Córka Ewy* to wizerunek współczesnej kobiety, która tylko pozornie jest biernym obiektem pożądania. Szklana izolacja nie ochrania być może bohaterki, ale widzów erotycznego spektaklu nieświadomych zagrożenia.

Do niebezpiecznych wizerunków żeńskiej Inności odwołałam się również w serii fotografii *Mitologie domowe* (2017) oraz w zrealizowanym na podstawie tych fotografii filmie *Καλυψη* (2015). Film ten został pokazany na III Biennale Sztuki w Piotrkowie Trybunalskim w 2015 roku, gdzie uzyskał wyróżnienie. *Mitologie domowe* natomiast zajęły drugie miejsce w konkursie Cyberfoto w Częstochowie w 2017 roku. Bohaterkami filmu jak i fotografii są Meduza, syrena, Erynia, Hekate, kapłanka z Knossos. Mają one węże zamiast włosów, węzowe ogony, trzymają węże w dłoniach. Wąż to symbol mocy, pierwotnych sił kosmicznych, odrodzenia, zmysłowości, świata podziemnego. Stworzone przeze mnie boginie są jednak postaciami groteskowymi. Symbole ich siły – węże - zostały zastąpione prozaicznym sprzętem domowym. Ich niebezpieczna Inność została osłabiona, utemperowana dzięki obowiązkom domowym. Cała ich siła wyładowuje się w pokornym porządkowaniu.

Tytuł *Καλυψη* pochodzi od słowa *καλυπτειν*, czyli zasłonić, chować, kryć. Od tego terminu wywodzi się też słowo apokalipsa oznaczające objawienie, odsłonięcie. Sugerowałoby to, że integralną częścią objawienia jest wykluczenie. Co zasłonił biblijny Bóg, którego ponowne przyjsię zapowiada Apokalipsa św. Jana oddzielając światło od ciemności? Kogo do tych ciemności zepchnął? Siły chtoniczne, mroczne, dawnych bogów, boginie?

Powstanie *Mitologii domowych* i *Καλυψη* ma swoje źródło w poczuciu braku pierwiastków duchowych w debacie feministycznej. Skupia się ona na kwestiach ciała. Dualizm ciała i duszy jest dziedzictwem tradycji filozoficznej mającej swe źródło w starożytnej Grecji. W

tradycji chrześcijańskiej dzięki świętemu Augustynowi utrwalone zostało przeświadczenie o odrębności duszy i ciała oraz negatywny stosunek do cielesności. Nie wszystkie religie podzielają tę myśl. W systemach filozoficzno-religijnych hinduizmu seksualność bywa integrowana z praktyką duchową. W tantryzmie erotyka uznawana jest za drogę do przeżyć mistycznych. Moim zdaniem możliwością pokonania dualizmu jest cielesna duchowość. Temat ten podjęłam w serii fotografii *EV(r)A*. Praca została przygotowana w 2018 roku w związku z setną rocznicą otrzymania praw wyborczych przez kobiety w Polsce i została zaprezentowana na wystawie w Domu Norymberskim w Krakowie w 2018 roku. Evra to środek antykoncepcyjny, który w nazwie zwiera imię pierwszej matki - Ewy. Wykorzystując podobieństwo tych wyrazów buduję niejednoznaczne w wymowie wyobrażenia nawiązujące do aktualnych debat dotyczących kobiecej cielesności i duchowości. Narracja tego cyklu wydaje się nieskomplikowanie jednowymiarowa. Ornat zdobiony plastrami antykoncepcyjnymi, postać przypominająca papieżycę można odczytać jako feministyczny postulat prawa do własnego ciała. Tę wykładnię zakłóca jednak portret kobiety, której usta zaklejone zostały plastrem antykoncepcyjnym. Czy ten obraz oznacza niemoc mówienia własnym głosem, czy poczucie ograniczenia wypowiedzi do określonych tematów, niemożność wyjścia poza przypisane kobiecie kwestie?

W dyskursie feministycznym cielesność i ciało stanowią centralne kategorie, wokół których budowana jest koncepcja kobiecej podmiotowości. Ciało kobiece jest również pierwszoplanowym przedmiotem zainteresowania sztuk pięknych i kultury popularnej. Do tej kwestii odnoszę się w serii prac z 2016 roku *Kiedy ciało bierze miarę*. Jest to seria fotografii drukowanych na tkaninie o wymiarach 150x150 cm. Prace te prezentowałam po raz pierwszy na wystawie zbiorowej w Galerii u Jezuitów w Poznaniu w 2016 roku. Fotografie przedstawiają kobiecy akt poprzecinany rysunkami szablonów odzieżowych. Tytuł pracy odnosi się do poszukiwania doskonałości ciała poprzez zastosowanie reguł liczbowych. Starożytni Grecy uważali, że piękno jest obiektywną własnością rzeczy i polega na właściwych proporcjach, które można ująć w wartości matematyczne. Wierzyli, że piękno wyraża się w liczbach, jest możliwe do obliczenia. Wcieleniem piękna był człowiek o harmonijnych, doskonałych proporcjach. Tak rozumiane piękno stało się kanonem w tradycji Zachodu. Wielu artystów poszukiwało doskonałych i zarazem uniwersalnych proporcji sylwetki ludzkiej. Najbardziej znanym tego typu przykładem jest jeden z rysunków Leonarda da Vinci przedstawiający kanon proporcji ludzkiego ciała według Witruwiusza.

Pomiary ludzkiego ciała są niezbędne w działaniach krawieckich. Krawiec bierze miarę, aby sporządzić konstrukcję, w której z płaskiego kawałka tkaniny uzyskany zostanie, dzięki zasewkom i cięciom, ubiór dopasowany do przestrzennej formy ciała człowieka.

W świecie mody istnieją kanony piękna, które przez wieki ulegały zmianom i radykalizowały się. Wydaje się, że ciało to elastyczna forma, którą można dostosować do zmieniających się gustów. Rozmiary barokowych piękności obecnie byłyby nie do przyjęcia. Współczesna norma urody związana jest z dyscyplinowaniem ciała. Wyczuwana podskórnie w tytule omawianego cyklu prac możliwość „przebrania miary” oznacza ciało niewyćwiczone, niespełniające obowiązujących wymogów atrakcyjności. Ciało „przekreślane” liniami konstrukcji krawieckiej, niczym biczowane do krwi, poddawane jest torturom ciągłego reżimu diety i młodości.

W odmienny, ironiczny sposób odnoszę się do kwestii kanonów urody w serii fotografii *Miss sztuki polskiej*. Dwie pierwsze prace tej serii zaprezentowałam na wystawie konkursowej Cyberfoto w Częstochowie w 2016 roku. Okładki polskich czasopism związanych ze sztuką stały się dla mnie polem działań artystycznych. Umieszczam na nich autoportrety trawestując wizerunki modelek i aktorek znajdujące się na okładkach popularnych czasopism. W dobie wszechobecnego retuszu przeprowadzanego za pomocą Photoshopa wszystkie twarze w czasopismach wyglądają młodo i bezosobowo. W tego rodzaju zdjęciach widoczna jest estetyzacja codzienności. Kultura masowa przejęła zadania sztuk pięknych, które zrezygnowały z estetyzacji. Dlatego często epatują brzydotą i starością. Poszukują tematów marginalizowanych przez masowe media. Podobnie jak sztuka przestała poszukiwać ideału piękna, tak tytułowa miss z mojego cyklu montażu elektronicznych odbiega od uznawanych kanonów urody. Ona nawet nie próbuje wyglądać ładnie. Jej twarz wykrzywiają grymasy, szczerzy zęby parodiując uśmiech. Nie jest młoda, jak przystępujące do konkursów piękności kobiety. *Miss sztuki polskiej – Arteon* wyposażona jest w atrybuty odwołujące się do wybranych prac artystów polskich związanych z nurtem sztuki krytycznej. *Miss sztuki polskiej – Art & Business* sugeruje kres sztuki krytycznej. Najpóźniej zrealizowana została trzecia fotografia tej serii *Miss sztuki polskiej – Exit*. Fotografia z 2019 roku zdaje się proponować wyjście z sytuacji kryzysowej. Trzecie oko w postaci *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza oferuje otwarcie umysłu na przetłamanie dualizmów piękno/brzydota, cielesność/duchowość. Sugeruje przemianę świadomości. Odwołuję się tu do hinduskiego sposobu zdobienia twarzy. Pomiędzy brwiami znajduje się *Czarny kwadrat na*

*białym tle*. W tradycji hinduskiej obszar między brwiami uważany jest za szóstą czakrę<sup>12</sup> - siedzibę ukrytej mądrości. To brama prowadząca do innych rzeczywistości. Malowanie kropki (*bindi*) w tym miejscu ma zatrzymywać energię i wzmacniać koncentrację.

## PODSUMOWANIE

---

W mojej pracy habilitacyjnej odnoszę się do relacji między sztuką a modą. W postmodernizmie te sfery działalności ludzkiej okazały się nie być tak od siebie odseparowane, jak to widzieli ideolodzy modernizmu. Moda stała się przedmiotem rozpraw i analiz z zakresu teorii sztuki, a także wypowiedzi formułowanych przez artystów reprezentujących różne dziedziny plastyki. Ubiór przestał spełniać jedynie funkcje utylitarne. Artyści poszerzając język sztuki w XX wieku zaczęli wprowadzać w jej obszar nowe media, między innymi ubiór. Jest on wykorzystywany w rzeźbach, instalacjach czy jako składnik performansów. Moje zainteresowanie budzi ubiór jako fakt antropologiczny. Chodzi na przykład o modę jako formę diagnozy kultury, wyrażania złożoności problemów współczesnego świata. Realizuję te cele w sposób artystyczny, za pomocą montażu elektronicznych, fotografii itp. Wyniki moich działań można rozpatrywać w odniesieniu do sztuki, mody i dydaktyki.

Montaż elektroniczny i film, jakimi zajęłam się po obronie pracy doktorskiej, uznałam za odpowiednie środki wyrazu, aby realizować fantazje dotyczące transformowania ciała i tożsamości, budowania nowych przestrzeni dla sztuki. W działalności artystycznej przyjąłam postawę funkcjonowania na granicy między mediami. Taka koncepcja może okazać się inspirująca dla projektantów mody. Mam przykłady tego rodzaju stymulującego oddziaływania w postaci prac moich studentów. Zdarza się, że odpowiadając podczas zajęć na zadanie z zakresu mody czują możliwości wyjścia poza wyznaczony programem obszar. Na przykład Weronika Fejdasz zrealizowała ubiór ze światełek choinkowych, które były zamontowane na sylwetce w sposób umożliwiający wykorzystanie efektu ruchu. W związku z tym studentka przygotowała film jako dokumentację pracy na egzamin. Na granicy między modą a sztuką działa absolwent ASP, który obronił pod moją opieką pracę licencjacką – Tomasz Armada. Jego pokazy mody przybierają formę performansów. W tym roku wraz z grupą Dom Mody Limanka prezentował najnowszą kolekcję ubiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi. Aranżacja wystawy przypominała sklep odzieżowy z typowymi dla tej przestrzeni wieszakami, manekinami i przymierzalnymi.

---

12 Czakra - według hinduizmu i buddyzmu ośrodek krzyżowania się kanałów energetycznych.

Eksponowane ubrania bazowały na artefaktach z zasobów muzealnych. Zawieszane obrazy czy fotografie przeniesione na bluzy, sukienki i inne asortymenty odzieży odzwierciedlały stosunek młodego pokolenia do relacji między sztuką czystą a użytkową.

#### PRACE ZREALIZOWANE W LATACH 2013-2019 (PO DOKTORACIE) NIE WCHODZĄCE W SKŁAD DZIEŁA HABILITACYJNEGO

---

Obserwując tendencję do zacierania granic między sztuką a designem realizuję prace intermedialne, które często trudno jednoznacznie zakwalifikować. Są to fotografie, ubiory unikatowe, asamblaże odzieżowe. Posługuję się terminem „intermedialności” wprowadzonym przez Dicka Higginsa. Ten wszechstronny artysta Fluxusu, poeta, performer, kompozytor, w eseju *Intermedia* wydanym w 1965 roku, diagnozując stan ówczesnej sztuki zauważył, „że większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”<sup>13</sup> lub tłumacząc dosłownie „zawiera się między mediami”. Higgins opisywał złożone zjawiska sztuki lat 60. XX wieku jako „nieoznakowany teren pomiędzy kolażem, muzyką i teatrem”<sup>14</sup>. W podobny sposób opisuje sztukę, ale nie lat 60. i 70., a aktualne zjawiska artystyczne Ryszard Kluszczyński: „ani czystość rodzajowa, ani tym bardziej pielęgnowanie i eksplorowanie w działaniach artystycznych jedynie tych właściwości, które są charakterystyczne dla wykorzystywanych mediów, nie określa obecnie tworzonych dzieł. Powiedziałbym (...) do rangi reprezentatywnych a zarazem w dużej mierze dominujących atrybutów współczesności, urastają dziś w zamian różnorakie postaci transgresyjności oraz kształtowanej przez nią hybrydyczności”<sup>15</sup>.

Opisując prace zrealizowane po obronie pracy doktorskiej dokonałam ich podziału na dwa bloki tematyczne. W pierwszym odwołuję się do *Czarnego kwadratu* Malewicza, drugi - związany jest z historią ubioru.

Uważam, że ważnym, nowym elementem, jaki pojawił się w mojej twórczości po doktoracie jest zainteresowanie sztuką geometryczną. Punktem wyjścia tego zagadnienia jest film, który pokazałam na wystawie indywidualnej *Anatomia niepewności* w Piotrkowie Trybunalskim w 2014 roku. Film stanowi animację fotografii z akcji artystycznej, podczas której

---

13 D.Higgins, *Intermedia*, przeł.: M. i T. Zieliński, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, (red.) Piotr Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117.

14 Ibidem., s. 125.

15 R. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana Specjalność Multimedialna, s. 3 <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> [data dostępu 7.02.2019].

na przemian przywiązywałam się i próbowałam odwiązać od trzymetrowej, czerwonej sukni z krynoliną. Z czasem zatracona została czytelność tych działań, uwalnianie okazywało się silniejszym zaplątywaniem. W filmie przetworzona została kolorystyka fotografii. Dodana też została do nich ścieżka dźwiękowa. Podczas performansu leżałam na desce obciążonej czarną tkaniną. W końcowej sekwencji filmu deska, dzięki komputerowemu programowi graficznemu, przekształcona została w czarny kwadrat. Ciało splątane czerwoną szarfą spoczywa na czarnym kwadracie.

Ponownie wykorzystałam fotografie ze wspomnianej akcji w instalacji *Na czarnym kwadracie* z 2019 roku. Instalacja ta składa się z 29 fotografii i kwadratowego, czarnego blejtramu leżącego na podłodze. Zdjęcia zostały zaprezentowane w Galerii Patio 2 w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi w nietypowy sposób. Usztywnione fotopianką zawieszono na ścianie w plastikowych, przezroczystych koszulkach stosowanych do przechowywania dokumentów biurowych. Moim celem było pokazanie ich w taki sposób, aby nie traktowano ich jako fotografii artystycznej, ale jako asamblaże - połączenie przedmiotu z fotografią. Ukazującemu fabułę akcji ciągowi zdjęć towarzyszył na wystawie czarny blejtram z czerwonymi taśmami z tkaniny. Nie był on zamalowany farbą, ale obciążony czarną tkaniną. Nie został zawieszony na ścianie, jak tradycyjnie pokazuje się malarstwo, ale leżał na podłodze. To obraz poziomy, hybryda medialna stanowiąca reminiscencję akcji i odwołanie do *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza. Artysta po raz pierwszy wprowadził czarny kwadrat jako dekorację kurtyny teatralnej w 1913 roku w Piotrogradzie w przedstawieniu *Zwycięstwo nad słońcem*. Zrealizowany dwa lata później obraz na płótnie pokazany został na wystawie futurystów *0,10*. Obecnie obraz znajduje się w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Jest to dzieło sztuki nieprzedstawiającej, najważniejsza praca suprematystyczna. Podstawą suprematyzmu jest czyste, nieskażone niczym odczucie. *Czarny kwadrat na białym tle* stanowi odczucie bezprzedmiotowości.

Obraz spotkał się z niezrozumieniem i drwinami. Krytykował go między innymi oponent kubofuturyzmu Alexander Benois. Malewicz w odpowiedzi na krytyczne uwagi Alexandra Benois napisał do niego w liście z 1916 roku: „Nigdy nie zobaczycie uśmiechu miłej Psyche na moim kwadracie. On nigdy nie będzie materacem dla miłości”<sup>16</sup>. List ten nigdy nie został wysłany do adresata, ani opublikowany. Oryginał jest przechowywany w Departamencie Rękopisów

---

16 G. Néret, *Malevich*, Taschen, Köln 2003, s.49

Państwowego Muzeum Rosji. Mnie zainteresowało to, czego mam nie zobaczyć na czarnym kwadracie. Czym mógłby być „uśmiech Psyche”?

Obraz Malewicza po latach popękał. Pod czarnym kwadratem ukazała się farba ze starszej, spodniej warstwy. Badania laboratoryjne wykazały, że pod abstrakcyjnym dziełem znajdują się dwie inne kompozycje. Z punktu widzenia idei suprematyzmu rysunek spękań na czarnej powierzchni to tragedia. Odrzucany przez Malewicza „balast przedmiotowości”<sup>17</sup>, rzeczywistość, narracja – powróciły z destrukcyjną siłą.

Zrealizowany przeze mnie w 2019 roku asamblaż odzieżowy *Bra square* jest próbą znalezienia „uśmiechu Psyche”. Tytuł mojej pracy to parafraza angielskiej wersji tytułu obrazu Malewicza. *Black*, czyli czarny, zamieniony na *bra*, czyli stanik, przywołuje świat przedmiotowy. Jest to świat zmysłowy, kobiecy, a nawet fetyszystyczny. Czarny kwadrat w *Bra square* jest wykonany ze staników nowych i używanych. Ustawione pod różnymi kątami, tworzą dynamiczną strukturę odwołującą się do krakelurów na obrazie rosyjskiego artysty. „Pulsująca” czarna materia przywołuje to, co ziemskie i konkretne, a co zdaniem Malewicza powinno być odrzucone w sztuce. W przewrotny sposób *Bra square* wrywa jednak użytkowe przedmioty (biustonosze) ze świata użytkowego. Staniki z asamblażu nie mogą przecież służyć celom do jakich przeznaczyci je projektanci. Czy przeniesione w nowy kontekst zostały nobilitowane do sfery sztuki, czy wyłącznie straciły wartość użytkową? Czy Inny stał się tożsamym?

Dalszym etapem analizowania suprematystycznego dzieła było zrealizowanie obiektu przestrzennego z pogranicza ubioru i rzeźby. Wykorzystałam w nim tworzywa odzieżowe (półprodukt do szycia biustonoszy) w niekonwencjonalny sposób. *Little bra dress* odwołuje się do tak zwanej „małej czarnej”, czyli klasycznej czarnej sukienki spopularyzowanej w latach 20. XX wieku przez Coco Chanel. *Little bra dress* została zrealizowana z czarnych wkładów do biustonoszy. Sztywne, zeszyte ze sobą, zmultiplikowane moduły pozwoliły mi zbudować formę deformującą optycznie sylwetkę. Sprawia ona wrażenie ruchu, zmienności, zaburza przyzwyczajenia związane z konstrukcją ubioru powtarzającego określone kształty ludzkie. To właściwie miękka rzeźba pozwalająca budować różne asocjacje i odniesienia myślowe. Może kojarzyć się z Artemidą z Efezu – boginią o wielu piersiach. Może też przywołać na myśl rzeźbę futurystyczną, na przykład *Jedyną formę ciągłości w przestrzeni* Umberto Boccioniego.

*Little bra dress* to trawestacja „małej czarnej” - sukienki, która powinna znajdować się w garderobie każdej kobiety. Sukienka ta jest interpretowana na nowe sposoby przez kolejne

---

17 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

pokolenia projektantów mody. Zawsze jednak zachowuje styl uniwersalny i ponadczasowy. Powinna być zaprojektowana tak, aby każda kobieta wyglądała w niej korzystnie, niezależnie od tego jaką ma sylwetkę. *Little bra dress* nie schlebia kształtom użytkownika, nie ma za zadanie ukryć mankamentów sylwetki. Wręcz przeciwnie – w komiczny sposób uwypukla i pomnaża krągłości. Na wystawie Galerii Patio 2 *Little bra dress* była prezentowana na manekinie, jak tradycyjnie eksponuje się ubrania. Jej rzeźbiarska forma, nieliczenie się z wygodą użytkownika stawiają ją jednak na pograniczu między modą a sztuką.

Eliminowany przez Malewicza pierwiastek zmysłowy w moich pracach odzyskał wigor. *Bra square* i *Little bra dress* stanowią komentarz do idei artysty i spękań na jego obrazie. Nieprzewidziane przez niego zniszczenia są, moim zdaniem, głosem tego, co próbował zagłuszyć lub zignorować. Krytykujący dzieło suprematystyczne Alexander Benois ubolewał, że jest ono trumną dla wszystkiego, co jest piękne w sztuce. Jego nostalgia za pięknem przywołuje w moim odczuciu wiersz Zbigniewa Herberta *Studium Przedmiotu*:

„Zaznacz miejsce  
gdzie stał przedmiot  
którego nie ma  
czarnym kwadratem  
będzie to  
prosty tren  
o pięknym nieobecnym

męski żal  
zamknięty  
w czworobok”<sup>18</sup>

Spoglądam na historię sztuki przez pryzmat kobiety-artystki pracującej sto lat później. Istotne dla mnie w interpretacji historii sztuki są doświadczenia i idee feminizmu. Zastanawia mnie wprowadzenie przez artystów elementu seksualnego do wypowiedzi neutralnych, czy nawet sytuowanych ponad kwestiami przyziemnymi. Skąd „uśmiech Psyche” i „męski żal”? Znana wykładnia dotycząca *Czarnego kwadratu* nie jest jedyną i ostateczną. *Czarny kwadrat* można odczytać jako objaw cenzury zasłaniającej męskie pożądanie i taktykę sublimacji.

W drugim asambliżu zatytułowanym *Nigdy nie zobaczycie na moim kwadracie...*, nie tylko w tytule, ale też w samym obrazie cytuję słowa z listu Malewicza. Na przymocowanej do białej koszuli, tworzącej kształt kwadratu, umieściłam kompozycję typograficzną –

---

18 Z. Herbert, *Wybór poezji: Dramaty*, Wydawnictwo Czytelnik, 1973, s. 139



cytat z listu Malewicza w wersji rosyjskiej. W ten sposób połączyłam słowo i obraz. Damska koszula – produkt świata konsumpcyjnego, kojarzący się z cielesnością użytkownika - przeczy deklaratywnemu wypisanej na kwadracie przymocowanemu do ubrania. Malewiczowski brak aprobaty dla „uśmiechu Psyche” oznacza odrzucenie świata przedstawiającego z jego sferą zmysłową. Rosyjski artysta przeciwstawiał mu sferę bezprzedmiotowości, doświadczenie mistyczne.

Do kwadratu Malewicza nawiązuję też w obiekcie *Anty-*. W miejsce czarnego czworokąta w pracach tych wprowadzam beżowy plaster antykoncepcyjny. Ma on kształt kwadratu o zaokrąglonych narożnikach. Kanciastość czarnego kwadratu została zastąpiona cielistymi, miękkimi formami.

*Anty-* to obiekt z pogranicza ubioru i rzeźby, który nawiązuje formą do ornatu. Ma wysoki kominowy kołnierz i pretekstę<sup>19</sup> w postaci krzyża ze wznoszącymi się ramionami. Zdobienia nie są, jak w tradycyjnym ornacie, haftowane. Wykonany przeze mnie ornat jest rodzajem asamblażu, bowiem nietypowa tkanina (pianka neoprenowa) została tu połączona z przedmiotami gotowymi – plastrami antykoncepcyjnymi. *Anty-* to pierwszy człon wyrazów złożonych oznaczający przeciwieństwo. Tytuł pracy można połączyć z różnymi słowami wzbogacając przesłanie obiektu. Nie musimy myśleć tylko o antykoncepcji. Może też być antymoda, antypapież, antyrzeźba.

Druga grupa prac zrealizowanych po doktoracie związana jest z historią ubioru. Są to filmy *Zasnurowana* i *Zagięcie czasoprzestrzeni*.

W mitach, literaturze i sztuce obecne są wyobrażenia poskramiania kobiecych mocy (np. Perseusz ucinający głowę Meduzie, „Poskromienie złościcy” Szekspira). Według występujących interpretacji ujarzmianie tych mocy wiąże się z męskimi obawami przed kobietą seksualnością. Poskromienie kobiecości może zapewnić odpowiedni strój - moralny, zachowawczy, ograniczający swobodę. W XIX wieku uważano, że noszenie gorsetu korzystnie wpływa na ukształtowanie i zachowanie prawidłowej, wyprostowanej sylwetki. W rzeczywistości osłabiał on mięśnie i deformował narządy wewnętrzne. Lekarze ostrzegali przed szkodliwym oddziaływaniem gorsetu na organizm. Ta część ubioru związana jest jednak nie tylko z kwestiami medycznymi i estetycznymi, ale i moralnymi. W epoce wiktoriańskiej gorset zapewniał damie dystyngowany wygląd, stał na straży moralności. Godna szacunku kobieta nie mogła prowokować erotycznie, musiała „być zasnurowana”.

---

19 Preteksta to ozdobna część ornatu, często bogato haftowana, może mieć kształt kolumny lub krzyża.

Tematem mojego filmu *Zasnurowana* z 2016 roku jest historia mody, której głównym motywem jest gorset. Ten element odzieży pojawiał się już wcześniej w moich pracach, ale były to realne ubrania. W opisywanym filmie powracam do tych realizacji jak i zapisuję planowane, nowe obiekty. To rodzaj szkicownika, w którym ciało przenika się z przedmiotami sprawiającymi wrażenie konkretnych i przeźroczystych zarazem. Litery oplatają ciało albo tworzą rodzaj typograficznego tatuażu. To zapisane w ciele zasady piękna i moralności.

Na początku XX wieku kobiety zaczęły być aktywne fizycznie i zawodowo, potrzebowały wygodnej odzieży. Odrzucono gorsety. Pozostał jednak gorset wewnętrzny. Współczesne kobiety toczą wojnę z własnymi ciałami za pomocą diet, kosmetyków, bielizny korygującej i chirurgii plastycznej. Gorset umiejscowiony w psychice kobiet chroni je przed oskarżeniami o zaniedbywanie się, brak samokontroli lub rozwiązłość.

Jak pisałam dla mojej działalności artystycznej istotna jest tradycja łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, jej założenia programowe. Z tego powodu zdecydowałam się na udział w wystawie *My spadkobiercy?* organizowanej na terenie uczelni w ramach setnej rocznicy awangardy w Polsce w 2017 roku. Idee Strzemińskiego dotyczące sztuki i nauczania przefiltrowuję jednak przez własną wrażliwość i doświadczenia artystki działającej w XXI wieku. Prezentowany przeze mnie film *Zagięcie czasoprzestrzeni* już samym tytułem w przewrotny sposób nawiązuje do słynnej książki Strzemińskiego i Kbro *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Film jest próbą przekroczenia liniowego biegu czasu związanego z życiem ludzkim i następstwem pokoleń. W symulowanym wywiadzie z Katarzyną Kbro otrzymuję od niej odpowiedzi w formie lustrzanych napisów, nieczytelnych dla widza. Próby spotkania z artystką awangardową to karkołomny „seans spirytystyczny”, typograficzno-obrazowa szarada. Powaga miesza się z ironią usiłując zmniejszyć dystans w czasoprzestrzeni. Ważnym elementem obrazu filmowego są odniesienia do architektonizmu mody, idei wprowadzonej do programu nauczania przez Strzemińskiego w szkole przemysłowej w Koluszkach. Na jego podstawie buduję rodzaj wirtualnej mody. Wykorzystuję rzeźby Katarzyny Kbro przekształcając je w ubiory.

Poza działalnością artystyczną ważnym obszarem moich zainteresowań jest działalność naukowa. Publikuję teksty naukowe w punktowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego piśmie „Art Inqiry” wydawanym przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Pismo to jest indeksowane w międzynarodowych bazach Scopus, Indeks Copernicus, PBN/POL-Index, CEEOL, BazHum, EBSCOhost, CEJSH i ERIH Plus.

Ostatnie moje publikacje są ściśle związane z tematyką habilitacji. W 2014 roku w „Art Inqiry” zamieszczony został tekst *Art of women – from the margin to mainstream*. Konfrontacja drugiej fali feminizmu z postfeminizmem, jakiej dokonuję w tekście, pozwala ukazać zmianę w percepcji sztuki i pozycji kobiet w świecie artystycznym. Prace aktywistek lat 70. XX wieku budziły skrajne emocje wśród odbiorców. Podejmowały one działania zmierzające do waloryzacji technik uważanych za praktyki rzemiosła domowego, takie jak haft, szydełkowanie, tkactwo czy dzierganie na drutach. Wzbogaciły tym samym język sztuki o nowe aspekty. Przykładem tego rodzaju działań artystycznych jest instalacja *Dinner party* sygnowana przez Judy Chicago. Praca ta wykonana została przy współpracy z rzemieślnikami. Pozycja postfeministek jest przeze mnie opisana na przykładzie prac Vanessy Beecroft, którą można określić jako celebrytkę świata sztuki. Realizuje ona atrakcyjne instalacje z modelkami ubranymi w stroje wypożyczone, bądź specjalnie projektowane przez znanych projektantów mody. W ten sposób zaciera granice między sztuką a działaniem marketingowym.

W 2015 roku opublikowałam tekst *Intorelable ugliness. A turn in european fashion as a result of confrontation with japennese aesthetics*. Tekst dotyczy konfrontacji kanonów piękna mody Zachodu z estetyką japońską. W pierwszej części szkicowo przedstawiam trend japonizmu w dziewiętnastowiecznej Europie oraz wpływ japońskiego kimona na ubiory *fin de siècle'u*. W drugiej części artykułu zajmuję się japońskimi projektantami, którzy pojawili się na paryskiej scenie mody w drugiej połowie XX wieku. Lansowali styl, który był szokujący dla zachodniej publiczności. Określono ich jako japońską awangardę i zostali docenieni nawet przez krytyków nie zajmujących się modą. W 1982 roku na okładce magazynu sztuki „Artforum” znalazł się projekt Isseya Miyake sugerując przełom w percepcji mody. Prace Japończyków były prezentowane wielokrotnie w muzeach sztuki i znakomicie funkcjonowały jako obiekty plastyczne czy instalacje.

Artykuł *Fashion as the Other of Art. The Position of Clothing Design in the Avant-Garde Art and the Contemporary Era*, opublikowany w 2017 roku, związany jest tematem pracy habilitacyjnej. Pewne jego fragmenty wykorzystałam w niniejszym tekście. Skrócona wersja tego tekstu w języku polskim ukazała się w magazynie artystycznym „Format” (2019/ 79-80, s.116-117).

Niebawem opublikowany zostanie artykuł *Ubiór jako obiekt artystyczny* w wydawnictwie „Powidoki” przygotowywanym przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. Tekst ten opisuje prace artystów, którzy jako medium artystyczne wykorzystują ubiór. Są to Rosemarie Trockel, Rebecca Horn, Charles LeDray’a, Helen Chadwick, Jana Sterbak, Dorothy Cross, Yinka Shonibare. W ich pracach ubiór jest nowoczesną rzeźbą, kostiumem performerki, instalacją odzieżową.

#### DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA, ORGANIZACYJNA I POPULARYZATORSKA

---

W latach 2003–2008 rozpoczęłam pracę w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi na stanowisku asystenta w Pracowni Projektowania Ubioru Unikatowego kierowanej przez prof. Barbarę Hanuszkiewicz. W trakcie rocznego urlopu twórczego prof. Barbary Hanuszkiewicz samodzielnie prowadziłam zajęcia dydaktyczne na jednolitych studiach magisterskich. Później przez dwa lata w tej samej uczelni prowadziłam również samodzielnie zajęcia dla studentów pierwszego roku w Pracowni Podstaw Projektowania Ubioru w oparciu o autorski program. W ramach obowiązków dydaktycznych napisałam kilkanaście recenzji prac dyplomowych. W 2008 roku J.M. Rektor WSSiP prof. Jerzy Derkowski poinformował mnie o konieczności zawieszenia współpracy ze mną z powodu trudnej sytuacji finansowej uczelni.

W 2009 roku w wyniku wygranego konkursu na stanowisko asystenta w Pracowni Projektowania Ubioru prof. Barbary Hanuszkiewicz rozpoczęłam pracę w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Prowadzę zajęcia dydaktyczne w formie konsultacji i wykładów a także egzaminy i kolokwia dla studentów.

W semestrze letnim roku akademickiego 2010/2011 prof. Barbara Hanuszkiewicz otrzymała urlop twórczy, dlatego prowadziłam zajęcia dydaktyczne we współpracy z prof. ASP Elżbietą Nawrocką-Staniecką jako opiekunem merytorycznym. Profesor Barbara Hanuszkiewicz kontynuowała urlop twórczy w semestrze zimowym w roku akademickim 2012/2013. Wówczas opiekunem merytorycznym pracowni została prof. ASP Dorota Sak. W tym okresie często

samodzielnie pracowałam ze studentami. Praca ta została doceniona przez J.M. Rektora Rudzką-Habisiak, która przyznała mi nagrodę rektora w 2013 roku.

W roku akademickim 2010/2011 na wniosek ówczesnej Kierownik Katedry Ubioru prof. ASP Małgorzaty Czudak opracowałam schemat pisemnej pracy licencjackiej dla studentów Katedry Ubioru. Stał się on obowiązującym wzorem pracy licencjackiej na całym Wydziale Tkaniny i Ubioru. Opracowałam także informator dotyczący sporządzania bibliografii i przypisów w pracy dyplomowej. W kolejnych latach wzór pracy licencjackiej był przeze mnie uzupełniany i dostosowywany do nowych przepisów. W 2015 roku opracowałam też wzór pracy magisterskiej. Wzory te były obowiązujące na Wydziale Tkaniny i Ubioru do 2017 roku. Obecnie działam w Zespole do Spraw Jakości Kształcenia, gdzie wspólnie z kolegami omawiamy wzory prac dyplomowych i sylabusy.

W oparciu o istniejący program profesor Barbary Hanuszkiewicz przygotowuję sylabusy dla studiów licencjackich i magisterskich Pracowni Projektowania Ubioru. Po uzyskaniu stopnia doktora w 2013 roku całkowicie samodzielnie prowadzę zajęcia ze studentami pierwszego stopnia. Staram się poprzedzać każde zadanie krótkim wykładem z wykorzystaniem sprzętu multimedialnego. Uważam, że wizualne bodźce mają coraz większe znaczenie w przekazywaniu wiedzy. Wprowadziłam kilka autorskich ćwiczeń do programu zajęć. Na przykład opracowałam ćwiczenie dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich dotyczące realizacji ubioru unikatowego przy użyciu przedmiotów gotowych. Nawiązuję tu do koncepcji artystycznych Marcela Duchampa, a jednocześnie uczę niekonwencjonalnych rozwiązań, pobudzania wyobraźni. Punktem wyjścia do procesu projektowego studentów jest wykład multimedialny, w którym przedstawiam zagadnienia związane z technikami kolażu i asamblażu wykorzystywanymi przez artystów XX wieku. Zestawiam ich prace z działaniami współczesnych projektantów mody chcąc uświadomić studentom związki między sztuką czystą a użytkową.

W procesie dydaktycznym istotne są dla mnie idee patrona uczelni Władysława Strzemińskiego. W długotrwałym i złożonym procesie kształcenia przyszłego projektanta, moim zdaniem, istotne jest integrowanie wiedzy i umiejętności dotyczących sztuki czystej i użytkowej. Dobry design opiera się na przemyśleniu formy, proporcji, kolorystyki produktu, ale także na wiedzy technologicznej, rynkowej, ustaleniu oczekiwań klienta. Innowacyjny w latach powojennych program zaproponowany przez Strzemińskiego jest nadal aktualny w świetle wskazanej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego konieczności współpracy z przemysłem oraz dostosowania edukacji do wymogów rynku pracy. Taki rodzaj współpracy leżał

u postaw konkursu/projektu badawczego *Projekt stroju studniówkowego*, którego byłam komisarzem. Konkurs opierał się na kooperacji z marką odzieżową Vito Vergelis z Wrocławia. Studenci w ramach zorganizowanych przeze mnie spotkań z projektantką, prezesem firmy oraz przedstawicielami hurtowni tkanin uzyskali informacje na temat potrzeb klientów, nowych trendów dotyczących tkanin i sposobów działań marketingowych związanych z konkursem. Konkurs miał stymulujące twórczo etapy: warsztaty z projektantką, konfrontacja z ofertą hurtowni tkanin itp. Poszerzyło to wiedzę studentów i rozwinęło zmysł praktyczny w projektowaniu.

Sprawdzianem efektów nauczania jest prezentacja prac studentów w konkursach i pokazach. W ramach współpracy łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych z różnymi instytucjami i firmami organizowane są konkursy stanowiące element procesu dydaktycznego. W 2014 roku moja studentka, Klaudia Markiewicz zdobyła pierwsze miejsce w konkursie *Młodzi projektanci dla Bierdonki*. Konkurs dotyczył strojów wieczorowych. W tym samym roku Klaudia Markiewicz była laureatką konkursu na nowe umundurowanie polowe Służb Więziennych. W 2015 roku Nela Ćwiek zajęła pierwsze miejsce i zdobyła staż w firmie Alles w konkursie *Body Wear Designers* za projekt bielizny w kategorii *prêt-à-porter*. W tym samym roku Ewelina Jastrzębska została laureatkami trzeciej edycji konkursu *Młodzi projektanci dla Biedronki*. Studenci uczestniczą też w konkursach i pokazach organizowanych poza Akademią. Na przykład w 2017 roku Pamela Gebler uczestniczyła w pokazie mody *Fashion Industry Days* w Łodzi, a Tomasz Armada w *LAVA Festival* w Krakowie. W 2016 roku Tomasz Armada zajął pierwsze miejsce w konkursie *Łódź miastem talentów* w kategorii moda.

Po uzyskaniu stopnia doktora, od roku akademickiego 2013/2014 jestem promotorem prac dyplomowych na studiach pierwszego stopnia. Wypromowałam do tej pory ośmiu absolwentów. Ich kolekcje dyplomowe były nagradzane na Gali Dyplomowej, która jest przeglądem wybranych kolekcji ubiorów. W 2014 roku Sebastian Kozdój otrzymał wyróżnienie J.M. Rektor Jolanty Rudzkiej-Habisiak, nagrodę firmy LPP Reserved (staż), oraz stypendium firmy Paco Lorente. Na Gali Dyplomowej w 2015 roku Małgorzata Juskowiak otrzymała nagrody firm Freudenberg, Rynek Mody oraz portalu Fashionwear.com., Ewa Wójcik dostała nagrodę firmy Moda w Polsce. W 2017 roku Tomasz Armada otrzymał wyróżnienie J.M. Rektor Jolanty Rudzkiej-Habisiak. Jego kolekcja dyplomowa została bardzo wysoko oceniona w konkursie EcoMade, gdzie uzyskał główną nagrodę.

W 2011 roku prowadziłam wykłady na studiach podyplomowych Politechniki Łódzkiej w ramach *Université de la Mode*. Wykłady te dotyczyły mody i *visual merchandisingu*. Zmusiło mnie to do poszerzenia wiedzy o nowe zagadnienia, co podniosło jakość kształcenia ze studentami na ASP.

Od 2012 roku piszę recenzje prac licencjackich studentów ASP, a po uzyskaniu stopnia doktora w październiku 2013 roku byłam również recenzentką prac magisterskich. Po obronie pracy doktorskiej napisałam 6 recenzji prac licencjackich i 11 recenzji prac magisterskich.

W 2018 roku byłam członkiem komisji egzaminów doktorskich z estetyki i języka nowożytnego.

W podnoszeniu kwalifikacji pedagogicznych bardzo istotna była współpraca i wymiana doświadczeń z pedagogami Katedry Ubioru Uniwersytetu Artystycznego z Poznania. W ramach tej współpracy zorganizowany został w 2015 roku wspólny pokaz prac studentów obu katedr w Centrum Promocji Mody w Łodzi. W kolejnym roku zorganizowana została wystawa *Dwie Katedry* prezentująca prace pedagogów łódzkiej i poznańskiej uczelni w Galerii u Jezuitów w Poznaniu, której byłam kuratorem. Uczestniczyłam również w panelu dyskusyjnym dotyczącym metodyki nauczania. Odbył się on w auli Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wygłosiłam referat *Między modą a sztuką. Koncepcja nauczania w PWSSP/ASP w Łodzi*.

W 2015 roku został przyznany pierwszy w Polsce doktora honoris causa w dziedzinie mody japońskiej projektantce Junko Koshino. W ramach tego wydarzenia oraz z okazji 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi pracowałam w Komitecie organizacyjnym konferencji naukowo-warsztatowej *Estetyka japońska w modzie, sztuce i literaturze. Junko Koshino w ASP*. Wygłosiłam na nim referat *Od japonizmu do dekonstrukcji. Konfrontacja mody Zachodu z estetyką japońską*. Za zaangażowanie w prace organizacyjne otrzymałam wówczas nagrodę trzeciego stopnia J.M. Rektor prof. Jolanty Rudzkiej-Habisiak.

W 2017 roku uczestniczyłam w konferencji *Awangarda i Awangardy* organizowanej przy współpracy ASP w Łodzi z Katedrą Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Łódzkim Towarzystwem Naukowym. Wygłosiłam referat, który stał się wstępem do mojej pracy habilitacyjnej *Moda jako Inny sztuki. Miejsce ubioru w twórczości awangardowej a współczesność*.

W czasie zatrudnienia w Akademii Sztuk Pięknych wykonywałam również liczne prace organizacyjne związane z procesem dydaktycznym. Były to wystawy i pokazy prezentujące osiągnięcia studentów Katedry Ubioru. Do najważniejszych należą doroczne wystawy *Prime Time*

prezentujące najlepsze dyplomy uczelni i promujące absolwentów. Byłam podkomisarzem wystawy Wydziału Tkaniny i Ubioru w 2017 i 2018 roku. Do moich obowiązków należało nie tylko gromadzenie prac na wystawę, ich zabezpieczenie, transport i dopilnowanie harmonogramu działań, ale przede wszystkim aranżacja wystaw, które odbywały się w salach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Wielokrotnie byłam też komisarzem wystawy towarzyszącej *Gali Dyplomowej*, czyli konkursowi najlepszych kolekcji dyplomowych z Katedry Ubioru. Aranżowałam wystawy dyplomowe w Galerii Look w 2014, 2016 i 2017 roku. W latach 2015-2016 co semestr przygotowywane były wystawy prezentujące osiągnięcia studentów z poszczególnych pracowni Katedry Ubioru w Galerii Look ASP w Łodzi. W ramach tego wydarzenia organizowałam i aranżowałam część wystawy moich studentów.

W 2018 roku pracowałam w zespole dydaktycznym na warsztatach z kreacji ubioru w ramach Łódź Young Fashion. Warsztaty odbyły się na terenie Akademii Sztuk Pięknych przy współpracy z firmą Linexim Tkaninownia, która dostarczyła materiały niezbędne do realizacji zadania projektowego.

W 2014 roku pełniłam obowiązki Sekretarza Wydziałowej Komisji ds. naboru kandydatów na pierwszy rok studiów stacjonarnych I i II stopnia Wydziału Tkaniny i Ubioru.

W 2014 roku prowadziłam warsztaty plastyczne dla dzieci w ramach organizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych cyklu *Akademia Młodego Artysty*. W trakcie zajęć uczestnicy mogli zapoznać się z tajnikami kolażu i możliwościami wykorzystania tej techniki plastycznej w projektowaniu ubiorów.

W 2013 roku założyłam stronę Pracowni Projektowania Ubioru 255 na facebooku, co umożliwia mi wspomaganie procesu dydaktycznego nauczaniem z wykorzystaniem Internetu. Na stronie umieszczam zaczerpnięte z Youtuba aktualne pokazy mody, które odnoszą się do programu dydaktycznego lub takie, które uważam, że są warte zainteresowania nimi studentów. Wstawiam tam również informacje na temat konkursów i wystaw dotyczących specjalizacji.

W 2014 roku zrealizowałam film prezentujący osiągnięcia i wydarzenia Katedry Ubioru. Był on wielokrotnie prezentowany, na przykład na Dniach Otwartych ASP w 2014 roku oraz na wystawie towarzyszącej Łódź Young Fashion w Galerii Look w Centrum Promocji Mody w 2016 roku.



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Blackman Cally, *100 lat mody męskiej*, tłum. E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2015.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
- Garland Madge, J. Anderson Black, *A History of Fashion*, Orbis Publishing, London 1975
- Higgins Dick, *Intermedia*, przeł.: M. i T. Zielińscy, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, (red.) P. Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117.
- Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Néret Gilles, *Malevich*, Taschen, Köln 2003.
- Steele Valerie, *Fashion w: A. Geczy, V. Karaminas, Fashion and Art*, Berg, London 2012.
- Strzemiński Władysław, *Wybór pism estetycznych*, (red.) G. Sztabiński, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. XXXIV.
- Svendsen Lars, *Fashion: A Philosophy*, Reaktion Books Ltd, London 2006.
- Turowski Andrzej, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 192.
- Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, (red.) P. Dębowski, J. Mrowczyk, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011, s.85.

## NETOGRAFIA

- Kluszczyński Ryszard, *Estetyka sztuki nowych mediów* [online], Międzyuczelniana Specjalność Multimedialna.  
<http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf>
- Krupiński Janusz, *Estetyka – immanentna wartość designu* [online].  
[https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/estetyka\\_-\\_immanentna\\_wartosc\\_designu.htm&type=teksty](https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/estetyka_-_immanentna_wartosc_designu.htm&type=teksty)

Magdalena  
Samborska