

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

ROZPRAWA DOKTORSKA:

# **SIGNUM**

KOLEKCJA UBIORÓW DAMSKICH,  
INSPIROWANA JĘZYKIEM ZNAKÓW I SYMBOLI  
W ŚREDNIOWIECZNEJ MODZIE DAMSKIEJ.

Promotor: dr hab. Katarzyna Wróblewska

Autor: mgr Maria Wiatrowska

Łódź, 2023

<b>O / INTRO</b> .....	5
<b>I / DRUGA POŁOWA</b> .....	7
<b>II / SENS</b> .....	9
<b>III / KONTEKST</b> .....	12
<b>IV / PIERWSZY WIDAĆ KOLOR</b> .....	17
<b>V / MANIFEST</b> .....	28
UBIÓR I KOLOR W WYRAŻANIU IDEI	
<b>VI / KIM JESTEŚ?</b> .....	39
TOŻSAMOŚĆ NARODOWA, RELIGIJNA, ZAWODOWA	
<b>VII / INNY- NIEBEZPIECZNY</b> .....	53
<b>VIII / SPRZEDWCY MARZEŃ I FAŁSZERZE KODÓW</b> .....	60
WSPÓŁCZESNE SYMBOLE LUKSUSU	
<b>S I G N U M / OPIS KOLEKCJI</b> .....	69
<b>/ IDEA</b> .....	71
<b>/ DRUKI</b> .....	74
<b>SYLWETKI:</b>	
<b>/ 01. POKORA/ SUBMISSION</b> .....	94
<b>/ 02. SAMOKONTROLA/ SELF-CONTROL</b> .....	102
<b>/ 03. ZDRADA/ BETRAYAL</b> .....	110
<b>/ 04. CNOTY/ VIRTUES</b> .....	120

126.....	GNIEW/ RAGE .05 /
136.....	GODNOŚĆ/ DIGNITY .06 /
140.....	WOJOWNIK/ WARRIOR .07 /
146.....	RÓWNOWAGA/ BALANCE .08 /
150.....	DOSTOJNY/ MAJESTY .09 /
156.....	WINA/ GUILT.10 /
162.....	REBELLION/ BUNT .11 /
168.....	NIEPOKORNY/ DEFIANT .12 /
174.....	MERCY/ MIŁOSIERDZIE .13 /
180.....	DESIRE/ POŻĄDANIE .14 /
188.....	OBOJĘTNY/ LISTLESS. 15 /
192.....	HIPOKRYZJA/ HYPOCRISY .16 /
198.....	FORCE/ SIŁA .17 /
210.....	<b>KONKLUZJA /</b>
212.....	<b>BIBLIOGRAFIA /</b>
213.....	<b>NETOGRAFIA /</b>
214.....	<b>SPIS ILUSTRACJI /</b>
221.....	<b>WERSJA ANGIELSKA /</b>



## INTRO / O

Proces projektowy kolekcji SIGNS rozpoczął się i trwał długo, nim zrozumiałam, że stanie się bardzo osobistą formą wypowiedzi artystycznej, wyrażonej metaforycznym językiem odwołań. Świat pozazmysłowych symboli, znaków i odniesień, stosowanych w rozmaitych dziedzinach sztuki, począwszy od literatury, poprzez teatr, muzykę czy wreszcie projektowanie ubioru, prócz charakterystycznego dla siebie blichtru i bycia oznaką pewnego rodzaju intelektualnej sprawności, stał się dla mnie przestrzenią wolną od literalnej narracji, która obnaża brutalną rutynę codzienności i osobistych doświadczeń. Jest marginesem swoistej tajemnicy, który implikuje liczne korzyści zarówno dla twórcy, odbiorcy i samego dzieła. Język symboli stanowi dla mnie narzędzie do kreowania szczególnej relacji zachodzącej właśnie na linii wyżej wymienionego łańcucha. Dla mnie stał się strefą komfortu, w której zyskałam możliwość opisywania formami ubioru różnorodnych treści, z jednoczesnym przyznaniem sobie prawa do wypowiedzi przy zachowaniu granic intymności. Zaś odbiorcy dyskretnie sterowaną lub absolutną wolność, w szukaniu własnych dróg interpretacji. Operowanie metaforycznymi formami prowokuje grę skojarzeń, bada poziom szeroko pojętej kulturowej ogłady, świadomości. Diagnostuje punkty styczności zainteresowań. Może być także precyzyjnie zaprogramowaną układanką zakodowanych w świadomości społecznej znaczeń, osadzonych w kształtach, kolorach, kontekstach etc. w celu wywołania konkretnych reakcji. Każda z tych możliwości stanowi dla mnie pociągający aspekt projektowej kreacji, ukierunkowanej na analizę reakcji. Ze świadomością siły założeń, jakie sobie obrałam, zaprojektowałam, utrzymaną w estetyce bliskiej mi klasycznej prostoty, kolekcję o charakterze użytkowym. Osadzona we współczesnych trendach, bo dedykowana współczesnemu odbiorcy, została zestawiona z szerszym materiałem badawczym, jakim jest analiza źródeł historycznych, ikonografii, a także dzieł współczesnych projektantów, poruszających się w podobnym obszarze zainteresowań.



## DRUGA POŁOWA / I

Aby lepiej nakreślić towarzyszące mi idee projektowe, zastosowane w kolekcji SIGNS, chcę odwołać się do pierwotnych znaczeń, mechanizmów i definicji. Podstawowa i najplastyczniej opisująca znaczenie słowa *symbol*, to ta Władysława Kopalińskiego. Poetycko oddaje charakter moich poszukiwań i założeń. Jak podaje autor „greckie słowo σύμβολον [sýmbolon] oznaczało niewielki, rozłamany na pół podczas zawierania umowy przedmiot z gliny, kości, drewna lub metalu, jak np. tabliczka lub pierścień. Połówki stanowiły znak rozpoznawczy dla dwóch osób, które łączyła jakaś więź – przyjaźń, pokrewieństwo, interesy, obowiązki, uczucia.”<sup>1</sup> To niezwykle pojemne i budzące wyobraźnię wyjaśnienie pochodzenia słowa symbol przekłada się bezpośrednio na jego praktyczne zastosowanie. Nie trzeba odwoływać się do dalszych encyklopedycznych źródeł, by skonstatować, iż najważniejszą cechą symbolu jest wykreowanie niematerialnego świata znaczeń za pomocą zmysłowych form plastycznych, werbalnych, postaci czy przedmiotów. Nadanie im funkcji odwoławczej sprawia, że poza tym, jakie są i co znaczą same w sobie, stają się drogowskazem do dalszych, zazwyczaj niematerialnych treści. Immanentną cechą symbolu jest jego wieloznaczność i wielopłaszczyznowość, zależna także od kontekstu czasowego, historycznego, geograficznego, kulturowego czy intelektualnego. Zapisana w dowolnej plastycznej formie symboliczna treść staje się tym samym nośnikiem połowy informacji. Jej brakującą częścią jest odbiorca, który w zależności od swoich poznawczych kompetencji nada znaczenie danej treści. Można przyjąć, że wystarczające kompetencje odbiorcy, w przypadku obcowania z symbolem, to nic innego jak jego wykształcenie, inteligencja, ale również takie miękkie cechy jak wyczuwanie, zdolność kojarzenia czy wrażliwość estetyczna, które niejednokrotnie, bez posiadania wiedzy specjalistycznej w danym obszarze, pozwalają swobodnie interpretować zaprogramowane znaczenia. Znak, w przeciwieństwie do symbolu, nie odwołuje się do ukrytych treści na wyższym poziomie wyobraźni czy duchowości, lecz posiada bardzo

---

<sup>1</sup> Władysław Kopaliński: symbol; symbolika; symbolizm. w: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [on-line]. [slovník-online.pl](http://slovník-online.pl). [dostęp 14/07/2022]

precyzyjne, konkretne, przypisane mu znacznie. Właściwe odczytanie znaku wymaga zazwyczaj od odbiorcy już konkretnych kompetencji intelektualnych, koniecznych do zrozumienia i właściwego odbioru znaczenia. Najczytelniejszym przykładem tego mechanizmu są choćby znaki drogowe. Niemniej zdarza się, że znaki odczytywane są właściwie w sposób intuicyjny. Zazwyczaj dotyczy to grupy tzw. znaków naturalnych, które stanowiąc ciąg przyczynowo skutkowy, opierają się na logicznym wyciąganiu wniosków.

„Z racji, iż są blisko związane ze środowiskiem naturalnym, w jakim występują, nie wymagają wiedzy innej niż instynktowna. Znaki naturalne dzielą się na równoczesne (objawy) i nierównoczesne (Ślady – jak ślad zwierzęcia, informujący o jego obecności w danym miejscu w przeszłości. Zapowiedzi – informujące o mającym nastąpić zjawisku np. ciemne chmury jako zapowiedź deszczu). Znak może też stanowić element lub całość świadomie sformułowanego komunikatu – mówimy wtedy o sygnale, który jest intencjonalny, posiada nadawcę i odbiorcę oraz funkcjonuje w oparciu o pewną przyjętą, umowną konwencję – dlatego też mówimy o znakach konwencjonalnych. Znajomość konwencji jest w tym wypadku czynnikiem warunkującym możliwość odbioru komunikatu.”<sup>2</sup>

Podążając kursem powyższych definicji i pojęć, dostrzegam w symbolach i znakach język, jakim władać mogą swobodnie twórcy wielu dziedzin sztuki, bez jednoczesnej potrzeby dotarcia do szerokiego grona odbiorców, nie licząc na powszechne zrozumienie. Język ten, stał się bowiem współcześnie elitarną formą przekazu, wymagającą odpowiednich kompetencji poznawczych. Sam w sobie stanowi więc pewnego rodzaju filtr dostępności bądź przynależności. Czy autentycznej? O tym dalej.

---

<sup>2</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak\\_\(semiotyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak_(semiotyka)) [dostęp 29/04/2023]



Szukając zasadności poruszania zagadnienia symbolu i znaku w kontekście projektowania ubioru, a więc gałęzi pozornie twardego i ukierunkowanego na materialne korzyści biznesu, zrodziła się we mnie refleksja nad naturą i kondycją samego człowieka współczesnego oraz badanego obszaru. Moda jako zjawisko kulturotwórcze posiada szczególną moc jednoczesnego dostosowywania się do potrzeb odbiorcy, ale i stawiania konkretnych pytań czy wyzwań, niejednokrotnie zabierając ważny głos w dyskursie społecznym, komentując bieżące wydarzenia i wykraczając pozornie poza jej kompetencje. Jak nadmieniałam w poprzednim rozdziale, język znaków i symboli stał się współcześnie elitarną formą komunikacji, podobnie jak niejednokrotnie sama moda, która może stać się synonimem masy, bądź przepustką do establishmentu. Jest plastycznym i płynnym tworzywem, kształtowanym przez projektanta i potrzeby odbiorcy. Człowiek współczesny jest głęboko zakorzeniony w systemie materialnego wartościowania, którego niezaprzeczalnym elementem jest ubiór. Budowanie wizerunku od wieków konstytuuje pozycję społeczną zgodnie z prawdą lub zakłamując faktyczny status, kamuflując kody. I żeby te mechanizmy lepiej zrozumieć, warto odnieść się do pewnych bardzo istotnych zjawisk związanych z ubiorem i niesionych przez niego komunikatów, sięgając po konkretne przykłady, również historyczne. Poza warstwą potrzeb fizycznych człowiek posiada zakodowane głęboko w swej naturze potrzeby pozamaterialne. Duchowość jest tym, co daje sens codziennym zmaganiom, przywraca poczucie koherencji i balans. Człowiek jako istota posiadająca potrzeby i zdolności poznawcze, określony został przez Ernsta Cassirera, filozofa kultury, mianem stworzenia symbolicznego. Umiejętność używania form symbolicznych opisywał on „jako poznawcze ujęcie rzeczywistości za pomocą znaków, poczynając od percepcji, przez mit, sztukę, aż po naukę. Według Cassirera, za pomocą form symbolicznych człowiek tworzy własne środowisko kulturowe.”<sup>3</sup> Do powyższego dodałabym z całą pewnością modę jako zjawisko socjologiczne, mocno

---

<sup>3</sup> Elżbieta Hałas, *Z teorii socjologii, Konceptje człowieka w symbolicznym interakcjonizmie a problem homo aestimans*, Roczniki Nauk społecznych/ Tom XXI, Lublin 1993, Zeszyt 1

związane z systemem wartościowania, pozycjonowania, odsyłania do konkretnych, bądź otwartych znaczeń, za pomocą form związanych lub nie, z funkcją. Współczesny *homo symbolicus*, osadzony w technologii, globalnych tendencjach, polityce, przemianach społecznych czy modzie, bezustannie szuka brakujących połów znaczeń w świecie pozamaterialnym, korzystając z możliwości danych przez język symboli. Po przeciwległej stronie stoi człowiek- twórca, zwany przez filozofa *homo faber*, kreujący rzeczywistość, korzystający z owego języka znaków i symboli. Tu projektant.

Rozważając modę jako zjawisko socjologiczne, można śmiało skonstatować, że jest potężnym zjawiskiem kultury masowej i podlega zarówno procesom estetyzacji jak i symbolizacji. Siła jej mechanizmów, zależności rynkowych, bo jest przecież ściśle powiązana ze sprzedażą, jest potężna. Procesy estetyzacji, o których pisał Wolfgang Ivers, już nie tylko dotyczą dziedzin projektowania, ale w sposób dogłębny kierują życiem pojedynczych jednostek. Wchodzą w sferę kreowania estetycznej powłoki życia codziennego na niemal każdym poziomie oraz stają się narzędziem programowania globalnych trendów. Dynamika mody, zmienność tendencji, pomimo, że w projektowaniu ubioru dostrzegamy od lat raczej ewolucję i szarady, niż rewolucyjne przewroty, generuje dwubiegunowe zachowania i zjawiska. Choćby takie, że w poszukiwaniu unikatowości, konsumenci popadają w uniformizację. Moda jest od wieków nośnikiem bardzo wielu treści, które jej odbiorcy często nieświadomie propagują, bądź którymi intencyjnie manipulują. Wykorzystywana do wywierania wpływu na życie społeczne, stała się narzędziem wywierającym zachowania, nawyki, dążenia, wybory, przekonania, postawy moralne itp. Francuski socjolog i myśliciel społeczny, Georges Sorel, obszernie opisywał zachowania i uczucia zbiorowe, badając je na przykładzie strajków czy manifestów proletariatu. Zwrócił uwagę na mechanizmy „rządzące” masą, kierowanie procesami społecznymi za pomocą symbolicznego kształtowania wyobraźni jednostek, co brzmi przecież niezwykle adekwatnie w kontekście mody, inkluzywności i ekskluzywności globalnych tendencji, masowej produkcji. Można pokusić się o stwierdzenie, że ubiór jako najbardziej powszechna dziedzina sztuk projektowych, trafia do najszerzej grupy odbiorców, którzy szukając własnej tożsamości, podkreślenia

indywidualnych cech, zaakcentowania niezależności niejednokrotnie stają się elementem zewnątrz sterowanej masy.

Rozważając związki między modą a systemem symboli i znaków, nie trudno zauważyć, jak duży potencjał przekazywania informacji noszą w sobie formy ubioru. Jak w przypadku każdego zakodowanego komunikatu ich odczytanie wymaga odpowiednich kompetencji odbiorcy. Niemniej obszar ubioru wydaje się złożony i wielowarstwowy, ponieważ kody wizualne sięgają zarówno samej formy, ale i koloru, jakości i rodzaju tkaniny, zdobień, dodatków, ale także częstych odniesień historycznych.

W mojej kolekcji doktorskiej wykorzystałam treści zakodowane w postaci znaków jako dosłowne komunikaty, oraz ważniejsze dla mnie formy symboliczne, które stanowią otwartą i zależną od kompetencji odbiorcy narrację. Właśnie owe sugestywne formy dają obustronną przestrzeń kreacji i interpretacji, stanowiącą pewnego rodzaju wymianę myśli. I to niedopowiedzenie, ten swoisty brak, jest istotą operowania symbolem. Najciekawsze zazwyczaj rodzi się na styku, na granicy zjawisk, w transgresji. A tu w niedopowiedzeniu, sugestii, pozostawianiu tropu i poszukiwaniu brakującej części, jak w pierwotnym znaczeniu słowa symbol- połowy. Badanie kondycji symbolu we współczesnej modzie damskiej jest bardzo złożonym wyzwaniem. Składa się na niego baczna obserwacja dominujących trendów, analiza światowych kolekcji projektantów, badania społeczne na pograniczu psychologii czy socjologii. Ażeby nie wchodzić w obszary mi obce, zawęziłam swój materiał badawczy do analizy współczesnych zjawisk w modzie damskiej, zasad *dresscode'u*, analizy historycznych źródeł epoki, w której symbol był szczególnie ważnym elementem życia codziennego, a wreszcie do własnego doświadczenia projektowego.

### III / KONTEKST

Epoką w historii ubioru, którą najmocniej cechowało przenikanie się światów duchowego i pragmatycznego jest średniowiecze, i w dalszej analizie odniosę się do zasad i mechanizmów funkcjonujących w ówczesnym społeczeństwie, a stanowiących jednocześnie ważny element komunikacji pozawerbalnej. Umiejętność posługiwania się symbolami i znakami była powszechna dla człowieka średniowiecznego, zwłaszcza u schyłku okresu, który trwał około 1000 lat. Żeby lepiej zrozumieć, dlaczego okres średniowiecza jest dla badaczy tak istotny, kiedy mówimy o symbolu, należy spróbować poczuć wrażliwość społeczeństwa tego okresu, starając się odciąć od paranaukowych, powszechnych naleciałości tworzonych przez kulturę i potoczne przekonania o duchu tegoż czasu. Powszechnie kojarzone z mrokiem, ciemnością, zarówno w sferze kultury, nauki i obyczajów, zwłaszcza gdy dotkliwie zestawia się je z renesansem, średniowiecze w istocie cechuje szczególna dynamika. Rozwój wrażliwości towarzyszący tysiącletnim przemianom kulturowym, politycznym, architektonicznym, jest wbrew potocznie ukonstytuowanej opinii pełen intrygujących niuansów. Okres średniowiecza jest czasem wielu przemian i nowych różnorodnych treści.

Towarzysząca mu filozofia opiera się głównie na zasadach uniwersalizmu i teocentryzmu. Przejawiają się głównie w jedności religii, języka i państwa. Paradygmat teocentryzmu podporządkowuje większość działań człowieka Bogu. Jego następstwem jest często anonimowość dzieł sztuki literackiej, malarskiej czy innych dziedzin, zakłada bowiem wyższość samego dzieła nad twórcą. Na tle wieloletnich wojen, licznych wypraw krzyżowych, reform, rodzą się dwa wielkie style architektoniczne, powstają dzieła sztuki nie tylko sakralnej, rodzi się sztuka dworska. Powstaje etos władcy, rycerza, a wreszcie- powstaje moda. Duże ośrodki sakralne i dworskie są kulturowym tygłem wzniesającym rozwój kultury materialnej, stanowiącej najlepszy zapis ducha epoki. Podobnie współczesnym, ludzie średniowiecza posiadali szczególną percepcję wzrokową dostarczającą im estetycznych ekscytacji wizualnych, stąd rodzi się potrzeba gromadzenia kosztowności, odrębności

akcentowanej posiadaniem czy wyglądem. Jest ona niejako następstwem eksplorowania ziem bliskiego wschodu i zachwytem nad przepychem m. in. stroju. Wyprawy krzyżowe, które zakładały czynienie powinności wobec Boga, pragnienie służby, dziś ocenione już przez historię, wówczas stały się okazją a może nawet pretekstem do sprowadzania luksusowej mody na europejskie dwory. Ten obszerny i niezwykle fascynujący okres w historii, posiada swoje szczególne odbicie w historii ubioru. To czas wielu zmian, ewolucji, ale także ograniczeń i nakazów regulowanych prawnie. Wiele mechanizmów zrodzonych w średniowieczu, a związanych z rodzeniem się trendów, kierowaniem społeczeństwem poprzez modę, znajduje swoje odzwierciedlenie we współczesności. Także potrzeba wyrażania idei i wartości jednostki poprzez ubiór, przypisania do danej grupy społecznej, bądź wykluczenia, widoczna jest w historii mody okresu średniowiecza z podobną siłą, jak w kontekście mody współczesnej. Oglądając przykłady malarstwa okresu średniowiecza czy pisane źródła systematyzujące formy ubioru na przestrzeni dziejów, można śmiało skonstatować, iż epoka, choć tak rozciągnięta na osi czasu historii i pozornie tak odległa współczesnemu człowiekowi, rządziła się podobnymi mechanizmami, związanymi z zagadnieniami semiologii mody. Zwłaszcza schyłek epoki, który obfituje w coraz bardziej wyrafinowane formy konstrukcyjne stroju czy ustalone prawem normy. Społeczeństwo poza spełnianiem podstawowych potrzeb związanych z ubiorem, jego funkcjonalnością, posiadało niezwykle rozwinięty instynkt i potrzebę zaspokajania potrzeb estetycznych. Dowodzą temu uwiecznione w ikonografii, zapisane w kronikach, sklasyfikowane w inwentarzach dworskich czy regulacjach antyzbytkowych przykłady wyrafinowanych i zmieniających się form ubioru, bogactwo i różnorodność tkanin, dbałość o detale w postaci szczególnie powszechnych akcesoriów takich jak rękawiczki, liczne nakrycia głowy, sakiewki, paski, czy biżuteryjne zapięcia, okucia torebek, pasków, hafty, emblematy i tym podobne. Wracając do samej wrażliwości estetycznej człowieka średniowiecznego należy zaakcentować, prawdopodobnie trudną do zrozumienia dla dzisiejszego odbiorcy, jego percepcję dotyczącą ubioru, związaną zarówno z formą, ale i kolorem, bo ten posiada niezwykle silny ładunek znaczeniowy obecnie, jak i w historii. Zwłaszcza iż, jak wspomniałam wcześniej, powszechnie- co wynika z powielania stereotypowych przekonań, średniowiecze opisywane jest jako ciemne, mroczne. Tymczasem to czas

niezwykle świadomie operujący barwami, zarówno w celu wywoływania emocji czysto estetycznych, ale i niesienia treści symbolicznych lub komunikatów. Niezwykle specyficzne połączenia kolorystyczne, zestawienia wydające się balansować na granicy dysonansu trudnego do zaaprobowania dla współczesnego oka, były powszechne i pożądane, co dokumentują trafnie miniatury zdobiące i ilustrujące rękopisy, czy inne dzieła malarskie dokumentujące życie codzienne, a więc stanowiące zapis dorobku kultury materialnej. Epoka zaskakuje świetlistością pochodzącą z kolorów, co doskonale opisuje Umberto Eco w *Historii Piękna*. Autor pisze, iż w poezji i malarstwie, a prawdopodobnie i w rzeczywistości, ówcześni ludzie postrzegali siebie w środowisku niezwykle jasnym, co ma istotny wpływ na ich widzenie i rozumienie kolorów. „W miniaturach średniowiecznych, wykonywanych być może w półmroku rozjaśnionym ledwie jednym oknem, uderza to, że pełne są one światła, a nawet szczególnej świetlistości, wytworzonej dzięki zestawieniu kolorów czystych: czerwieni, błękitu, złota, srebra, bieli, zieleni, bez cieniowania. Sztuka średniowiecza gra podstawowymi barwami, określonymi i niechętnymi wszelkim odcieniom gamami chromatycznymi, zestawieniami barw, które tworzą harmonijną całość, nie poddane działaniu światła.”<sup>4</sup> Ówczesny smak estetyczny wiąże się często z jaskrawością, świetlistością, nasyceniem bądź oryginalnymi i kontrowersyjnymi dla współczesnego odbiorcy kontrastami. Świetlistość opisywana przez Eco posiada swoje uzasadnienie w filozofii średniowiecznej. Jej główny głosiciel, Tomasz z Akwinu, odwoływał się niejednokrotnie w swych traktatach, do pojęcia jasności zwanej *Claritas*. Idea ta znajduje swoje odbicie w malarstwie, sztuce sakralnej i modzie okresu średniowiecza. Jest emanacją boskości przenikającej materię. „Tomasz z Akwinu przypomniał (podejmując jednak idee, które znane były już wcześniej), że piękno wymaga trzech rzeczy: proporcji, integralności i *Claritas*, czyli jasności i świetlistości”.<sup>5</sup> Współcześnie jesteśmy świadomi nierozzerwalności światła i koloru. Potocznie używamy sformułowania, iż światło to kolor, niemniej przecucie tej teorii, wraz z głębokimi konotacjami metafizyczno symbolicznymi, posiadano już w XIII w. Wspomniane upodobanie do koloru przejawia się nie tylko w sztuce, lecz także w życiu

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Historia Piękna*, wydanie 1, Poznań 2005, ISBN 83-7301-691-0, s. 99-100

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Historia Piękna*, wydanie 1, Poznań 2005, ISBN 83-7301-691-0, s. 99-100

codziennym, przezeń dokumentowanym- w strojach, ozdobach i broni itp. Kolor posiadał funkcje niejako porządkujące. Za jego pomocą i sposobem użycia w strojach i innych wyrobach tekstylnych, odczytać można w ikonografii hierarchię społeczną. Jego nasycenie, powszechność, bądź trudność uzyskania to główne kryteria poświadczające status społeczny. Średniowieczne symbole nie są tylko konkretnym językiem sformułowanych precyzyjnie zasad, a często ich istota wyraża się bardziej poprzez mechanizmy ich użycia i kontekst w jakim istnieją. Społeczeństwo średniowieczne wierzyło, że każda rzecz ma swoje odniesienie w pozamaterialnym świecie. To mocne przekonanie dawało szerokie pole do porządkowania ról i ustawiania hierarchii za pomocą form symbolicznych w przedmiotach życia codziennego. Epoka ta skłonna była przypisywać pozytywne lub negatywne znaczenia także kolorom, niezależnie od tego, że uczeni wydawali nieraz sprzeczne opinie na temat semantyki danej barwy. A działo się tak z dwóch powodów: przede wszystkim, dla średniowiecznego symbolizmu, jedna rzecz może mieć nawet dwa przeciwstawne znaczenia, zależnie od otaczającego ją kontekstu. Symbol w ubiorze w średniowieczu posiada swoje szczególne miejsce. Znacząca jest nie tylko sama forma ubioru, ale też jego kolor, zdobienia, elementy dekoracyjne stanowiące wzór tkaniny, czy liczne akcesoria. Również kontekst i sposób używania danych form ubioru niesie ze sobą ładunek znaczeniowy. Literatura opisująca średniowieczne życie dworskie poświęca szerokie miejsce opisom gestów, które wraz z ubiorem są nacechowane symbolicznie. Doskonale te mechanizmy opisuje w *Średniowiecznej grze symboli* Michael Pastoreau, który podkreśla dwuznaczność najgłębszej natury symbolu i to, iż zawsze odwołuje on do znaczeń abstrakcyjnych. „Dotyczy to kształtów, kolorów, zwierząt, roślin (np. we wzorach tkanin) i wszystkich innych znaków. Mówiąc, sugerują i modalizują. Sprawiają, że zaczynamy odczuwać i marzyć na wyższym poziomie niż poziom bezpośrednich znaczeń. Wiodą nas do innej rzeczywistości, ku temu, co należy do sfery wyobraźni.”<sup>6</sup> W epoce, której społeczeństwo, za wyjątkiem kleru i wyższych warstw społecznych było niepiśmienne, z łatwością posługiwano się językiem obrazów. Szczególne uwrażliwienie na komunikaty wizualne i uproszczenia

---

<sup>6</sup> Michel Pastoreau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 28

komunikacji do języka „ikon” uderza podobieństwem do komunikacji współczesnych pokoleń, których język ulega skróceniu w formy wygodne do zaimplementowania w SMS-y, komunikatory czy *social media*. O współczesnym społeczeństwie często mówimy „obrazkowe”, które biegle posługuje się gamą emotikon, memów, gifów czy skrótami. Niemniej właściwe odczytanie intencji nadawcy wymaga podobnych kompetencji intelektualnych i zasobów estetycznych u adresata. Podobnie w epoce średniowiecza, właściwe odczytywanie znaków czy zakodowanych w obrazach, gestach, materialnych formach, znaczeń symbolicznych, wymagało odpowiednich kompetencji u nadawcy i odbiorcy. To, iż społeczeństwo wytwarza mechanizmy powtarzające się na przestrzeni lat jest niewątpliwe. Tym, co jest szczególnie intrygujące i istotne, to fakt, czy analogicznie wysoce rozwinięte kompetencje z zakresu semiologii występują współcześnie i czy oparta na podobnych zasadach wrażliwość wizualna i komunikacja niewerbalna funkcjonuje w zakresie ubioru. Jak strojem można komunikować treści, manipulować? Jakie mechanizmy i znaczenia symboliczne, które wytworzyły się w epoce średniowiecza przetrwały do czasów współczesnych?



## IV / PIERWSZY WIDAĆ KOLOR

Rozważając elementy w ubiorze, które w sposób szczególny mogą być nośnikami treści, na pierwszym miejscu umiejscowiłam kolor. Jako pierwszy, jeszcze przed formą, czytany jest przez ludzkie oko. Jego znaczenie symboliczne jest mocno ukonstytuowane w świadomości społecznej. Dotyczy życia codziennego związanego z ubiorem, rytuałów, zasad, miejsca w hierarchii, ról, funkcji, przynależności, wyrażania emocji i komunikowania treści. Wchodzi w elementy transgresji, stając się manifestem zmiany. Kolor w kontekście ubioru ma swoje niezwykle miejsce w tradycji, przekonaniach i przesądach, które często determinują wybory dobierania elementów stroju. „Pierwszą funkcją koloru jest klasyfikowanie, łączenie, przeciwstawianie, hierarchizowanie”.<sup>7</sup> Współczesne opracowania dotyczące symbolicznego znaczenia barwy, to często obszerne publikacje, powszechnie dostępne zarówno na półkach księgarni, jak i w przestrzeni wirtualnej. Niestety ich wartość naukowa jest niewystarczająca. Paranaukowe piśmiennictwo, na pograniczu ezoteryki i magii, nie wychodzi poza grę prostych skojarzeń czy mocno wyabstrahowanych opisów. Często niestety prymitywnych. Sięgając po rozmaite lektury, mogące pomóc zbadać dany obszar, doszłam do konstatacji, że aby lepiej zrozumieć tak silną pozycję koloru w komunikacji niewerbalnej, należy sięgnąć do źródeł. Opracowania historyków, badaczy kultury, archeologów, konserwatorów, mogą dać obraz przyczyn, z jakich współczesne postrzeganie danych kolorów może się wywodzić. Niektóre z przekonań o znaczeniu koloru ukonstytuowały się w świadomości społecznej już bardzo dawno. Biorąc na warsztat schyłek średniowiecza, będący okresem porównawczym, do którego odwołuję się w mojej pracy, chciałam znaleźć punkty początkowe tego, jak dziś postrzegamy niektóre barwy, znaleźć paralele łączące te okresy. Niemniej zdałam sobie sprawę z wielu przekłamań czy trudności w badaniu zjawisk dotyczących barwy, z jakimi zmagają się historycy. Margines błędu leży w przemianach, jakie zaszły choćby w średniowiecznych artefaktach wraz z upływem czasu - a więc choćby

---

<sup>7</sup> Michel Pastoureaux, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s. 97

zmian kolorów wywołanych procesami chemicznymi - np. blaknięcie, ciemnienie, pożółknięcie itp. Mając dostęp do ikonografii, źródeł autentycznych czy opisów często obszernych inwentarzy, szczegółowo podającymi wygląd dóbr kultury materialnej, badacze dysponują informacjami do wysnucia pewnych teorii. I tak oto zakładają, że żaden kolor w średniowiecznej świadomości nie istniał bez kontekstu, który ustawiałby jego miejsce w hierarchii. Zawsze zestawiany był w sąsiedztwie innych barw, zwykle kontrastujących. Niemniej percepcja kontrastów, czy może dysonansów, była zgoła inna niż współczesna. Jako przykład można podać popularne wówczas zestawienie kolorów czerwonego i zielonego, czytane obecnie jako kontrastujące i przeciwstawne, a wtedy harmonijne czy wręcz równe. Zestawienie zielonego i żółtego, barw sąsiadujących w widmie, postrzegane było jako dysonans właściwy strojom szaleńców czy wręcz diaboliczny. Czynnikiem wartościującym była intensywność barwy. Była ona swego rodzaju kluczem jakim społeczeństwo oceniało wzajemnie swój status i porządkowało przynależność do określonych sfer. Ubrania tego samego koloru nosiły osoby różnej zasobności, natomiast stroje ludzi zamożnych cechowała intensywność, czystość i trwałość barwy, wynikająca z rodzaju barwnika użytego do farbowania tkanin. Stroje ludzi ubogich farbowane były zazwyczaj barwnikami roślinnymi, które płowieły i szarzały wraz z ekspozycją na promienie słoneczne czy wodę. Kolory zajmowały szczególne miejsce w sakralnej sferze życia społecznego, a więc w kościele oraz w sferze *profanum*, najczęściej toczącej się wokół dworu, gdzie istotną rolę odgrywał ceremoniał. W obu przypadkach stanowiły bardzo ważną część rytuałów, obchodów uroczystości. Narodziny heraldyki przełożyły się również istotnie na rolę koloru w porządkowaniu życia społecznego. Operujący kolorem system znaków, kategoryzujący przynależność do dworów i rodów, wpłynął bezpośrednio na ubiór i postrzeganie odzieży jako elementu tożsamości. Barwa w przestrzeni publicznej stała się czynnikiem porządkującym i poprzez to działała bardziej jako znak niż symbol. Zazwyczaj bowiem odwoływała się do bardzo konkretnych informacji, co najpełniej można zauważyć na przykładzie strojów zakonnych, których ewolucja miała miejsce w średniowieczu. I tak, dla zobrazowania, zakon cystersów przybiera w tym okresie jako habity stroje białe, benedyktyni czarne, jeszcze inne zakony mieszaną tych dwóch kolorów, ze różnicowaniem ich proporcji i użycia w elementach, takich jak wytkane

wzory na płaszczach, kontrastujące kaptury. Pozostając w sferze *sacrum* można zwrócić uwagę, że w obrębie liturgii, kolor posiada nie tylko wymiar znaku, ale tu rzeczywiście jego funkcja jest symboliczna. Różnicowanie kolorów szat i przypisywanie ich do konkretnych święt ma charakter również systematyzujący, ale wynika z głębszych konotacji i do nich się odwołuje. I tak oto za sprawą włoskiego kardynała Lotario, przyszłego papieża Innocentego III, który opisał zwyczaje liturgiczne prowincji rzymskiej, powstały i upowszechniły się pierwsze zasady dotyczące koloru w liturgii, które przeszły, rzecz jasna, modyfikacje, ale jako pierwsze zaczęły funkcjonować w kościelnych praktykach. „System liturgiczny skonstruowany był wokół trzech podstawowych kolorów zachodniej kultury wczesnego średniowiecza: bieli, czerwieni i czerni, czyli bieli i jej dwóch przeciwieństw. W tym znaczeniu system liturgiczny nie różni się wcale od innych systemów symbolicznych, stworzonych przez późną starożytność i średniowiecze na podstawie kolorów. I jak wszędzie dorzuca się tu kolor czwarty stanowiący *wentyl bezpieczeństwa*: zieleń, barwę *dotatkową*, coś z zewnątrz.”<sup>8</sup> System kolorów w Kościele katolickim trwa do dziś, w zmodyfikowanej wersji. Niemniej jego źródła sięgają właśnie tych regulacji.

Nie jest moim celem tworzenie kompendium opisującego symboliczne znaczenie każdego koloru w kontekście historycznym i współczesnym. Jednak chcę omówić wybrane z nich, których znaczenie trwa w świadomości społecznej dziś, a najpewniej ukonstytuowało się w wiekach średnich.

Biel, po dziś dzień, postrzegana jest jako barwa symbolizująca czystość i niewinność. Średniowieczne tradycje liturgiczne ustanowione przez wspomnianego papieża Innocentego III związały ją ze świętami Aniołów, Dziewic, Wniebowstąpienia, Święt Bożego Narodzenia czy Wielkanocy. „Biel w oczach kościoła ma największą godność.”<sup>9</sup> Kolor ten wiązany jest percepcyjnie ze złotem i istotną dla teocentrycznej myśli świetlistością zwanej *Claritas*. Swój unikatowy charakter zawdzięcza najpewniej trudnościom z jakimi spotykali się farbiarze próbujący ją uzyskać. „W średniowieczu ludzie rzadko są ubrani naprawdę na białą. Osiągnięcie prawdziwej bieli jest możliwe jedynie w przypadku lnu i to w wyniku bardzo

---

<sup>8</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, ISBN 83-7459-017-3, Warszawa 2006, str. 165

<sup>9</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s. 43

skomplikowanej operacji”.<sup>10</sup> Polegała ona na układaniu tkanin na zroszonej trawie i poddaniu działaniu promieni słonecznych. Tkaniny powszechnie postrzegane jako białe, w istocie bliższe były odcieniom naturalnych włókien- beżowi czy szarości. Słynny obraz *Polowanie z sokołem na dworze Filipa Dobrego* lub w orginalie *Jardin d'amour à la cour de Philippe le Bon* przedstawia dworzan ubranych w białe stroje.



il. 3

Jak stoi w opisach dzieła biały strój jest informacją o święcie. Biel zarezerwowana więc była w okryciach wierzchnich na odświętne okazje. Również w kościelnych ornatach lub dla zakonnych habitów, gdzie jako niezbrukana kolorem, symbolizowała czystość i skromność. Jej podobne postrzeżenie trwa do dziś, pomimo, że technologiczne trudy bielenia tkanin już nie istnieją. Współcześnie, w świadomości powszechnej, biel jest nadal kolorem symbolizującym czystość, dziewictwo, niewinność, odświętność, lekkość. Na bazie tej symboliki, jest przypisana w europejskiej tradycji do sukien ślubnych, choć do roku 1840 panowała w tym obszarze dowolność. Zapoczątkowała ten zwyczaj Wiktoria Hannowerska, której biała suknia ślubna spotkała się z dużą aprobatą i naśladownictwem. Wpłynęła na

---

<sup>10</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, ISBN 83-7459-017-3, Warszawa 2006, str. 202- 203

zrodzenie się trendu obejmującego symboliczne znaczenie bieli. Suknia podkreślała bowiem niewinność, dziewictwo, łagodność i inne cechy oczekiwane od panny młodej. Biały nadal jest kolorem funkcjonującym w liturgii i obrzędach Kościoła katolickiego jako symbol owej czystości i zmartwychwstania. Jest kolorem neofitów i dzieci przyjmujących po raz pierwszy sakrament Eucharystii. Barwą przypisaną do zakonnych habitów i ornatów. Jest również kolorem *higienicznym*, związanym z grupami zawodowymi wymagającymi sterylności, ale i zaufania społecznego. Stąd powszechne związanie bieli z zawodami medycznymi. Kolor biały współcześnie odwołuje się także do idei pokoju, co może się wywodzić z symbolicznego znaczenia białej flagi- znaku rozejmu, chęci negocjacji. Kolejnym istotnym w kontekście mojej pracy badawczej kolorem jest czerń, będąca współcześnie desygnatem wielu znaczeń. Po przeciwległej stronie niż biel, ale podobnie jak ona- barwa pozbawiona koloru, ewokuje skrajnie różne skojarzenia. W europejskim kręgu kulturowym, pochodzenie jej symbolicznych znaczeń, sięga minionych stuleci, a te oscylują zazwyczaj wokół żałoby, pokory, ale i prestiżu, zasobności. Konstytuowanie się czerni jako koloru posiadającego jakkolwiek ważne miejsce w ubiorze, trwało doputy, dopóki średniowieczni farbiarze nie uzyskali na zamówienie zamożnych kupców barwy intensywnej, głębokiej i trwałej. Spór między bielą a czernią zaznaczył się podczas wyboru habitów zakonu cystersów i benedyktynów. Ci pierwsi przyodziali się w biel, drudzy w czerń. Obie barwy, wówczas trudne do uzyskania w czystej intensywnej postaci i odnoszące się do skrajnych znaczeń, bo z jednej strony radości, zwycięstwa, jasności, a z drugiej skromności, pokory, skupienia, łączy jedna wspólna idea- asceza objawiająca się de facto brakiem koloru. W przypadku bieli to czystość wynikająca z braku użycia barwnika w materii, w przypadku czerni, konotacje z czymś nieczystym, bo napigmentowanym właśnie. Ale wracając do samej barwy czarnej, jej wyraźna obecność w historii ubioru zaznaczyła się po epidemii dżumy we Włoszech między 1350 a 1380 rokiem. „Powody kariery koloru czarnego (...) są związane z prawami przeciwko zbytowi i przepisami dotyczącymi stroju, jakie rozpowszechniły się w całym świecie chrześcijańskim nazajutrz po wielkiej zarazie.”<sup>11</sup> Prócz żałoby, czerń symbolizowała tu wartości, do jakich kler zachęcał społeczeństwo,

---

<sup>11</sup> Michel Pastoureaux, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s.100

jednocześnie sugerując, iż zaraza jest objawem gniewu bożego za życie nieskromne, rozwiązłe, pozbawione ascezy. W następstwie regulacji i redukcji kolorów, jakie mogły nosić konkretne warstwy społeczne, zakazano szybko bogacącym się kupcom strojów w rozmaitych kolorach. Rzecz głównie dotyczyła drogiej czerwieni, a dozwolona paleta barw zawężyła spektrum w stronę ciemnych kolorów. I tak oto, na ich żądanie, nieudolni dotąd w tej materii farbiarze, szybko uzyskali tkaniny czarne tak głęboko, że satysfakcjonujące gust aspirujących do wysokich warstw społecznych kupców. Dotąd kolor wykluczony z ubiorów odświętnych, uroczystych, stał się modny i aprobowany już nie tylko jako symbol żałoby czy skruchy, lecz popularny w znaczących europejskich ośrodkach dworskich. Nowa czerń, głęboka i wysycona, zyskała nawet nowe, ciepłe i zimne odcienie, a w odróżnieniu symbolicznym od czerni zakonnych habitów czy preferowanej przez rodzące się ruchy reformatorskie, otrzymała nazwę koloru królów i książąt. De facto ta, która zrodziła się na burgundzkim dworze, wywodziła się z żałoby Filipa Dobrego po jego zmarłym ojcu Janie Nieustraszonym, lecz szybko stała się częścią dziedzictwa i dworskiego protokołu. Przekazana stanowiącemu wyrocznie w kwestii ubioru dworowi hiszpańskiemu „moda książęcej czerni, na zasadzie słynnej *hiszpańskiej etykiety* rozesłana została na wszystkie dwory europejskie XVI - XVIII stulecia.”<sup>12</sup> O tych przemianach w społecznym postrzeganiu barwy czarnej i włączeniu jej do kanonu ubioru będącego nie tylko desygnatem żałoby, pisze się jako przełomowych. „Dominacja czerni (a wraz z nią docenienie brązu i szarości) przetrwa aż do czasów nowożytnych, decydując o naszych współczesnych wyborach dotyczących ubioru.”<sup>13</sup>

„Waloryzacja czerni w zachodnich strojach pod koniec średniowiecza i na początku epoki nowożytnej, jest doniosłym faktem społecznym świadczącym o zmianie wrażliwości. Znajduje swoje przedłużenie jeszcze dziś, w naszych ciemnych garniturach, smokingach, strojach wieczorowych i żałobnych, w słynnej małej czarnej, być może nawet w naszych jeansach i kurtkach, granatowych mundurach i ubiorach, ponieważ granat-najpopularniejszy kolor ubrania w Europie w XX w. przejął znaczną część

---

<sup>12</sup>Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 187

<sup>13</sup>Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 175

wartości jakie reprezentowała czerń w ubiegłych stuleciach.”<sup>14</sup> Niemniej tym co w czerni zawsze pozostanie niezmiennie, niezależnie czy jest to kolor habitów, sutann,



il.4

średniowiecznych dworskich szat, wieczorowych sukien, smokingów, garniturów czy innych form ubioru, to fakt, że jest synonimem umiaru, profesjonalizmu, elegancji, klasy, jakości. Współcześnie zakorzeniona głęboko w modzie i poczuciu elegancji. Do kanonu ubiorów codziennych czerń weszła za sprawą tzw. *małej czarnej* zaprojektowanej w 1926 r. przez Coco Chanel. Jej intencją było stworzenie sukienki ponadczasowej, powszechnej. Szybko *Little Black Dress* stała się symbolem klasy, elegancji, szycownej prostoty. Nazywana Fordem mody, czarna, oszczędna forma ubioru, stała się *must have* w szafie niemal każdej kobiety. „Za sprawą tej osławionej sukienki ludzie powoli przestawali kojarzyć czerń z powojenną żałobą, a zaczęli ją utożsamiać z szykownością i kreatywnością.”<sup>15</sup> Podatna na wiele stylizacyjnych możliwości sukienka, stała się odpowiedzią na potrzeby szerokiej rzeszy kobiet. Upowszechnieniu czerni w codziennej garderobie damskiej, pomogła także kinematografia i słynne kadry Audrey Hepburn w *Śniadaniu u Tiffaniego* w czarnej sukience, zaprojektowanej

<sup>14</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s. 99

<sup>15</sup> <https://hiro.pl/kiedys-symbol-klas-wyzszych-dzis-noszona-przez-wszystkich-skad-bierze-sie-milosc-do-czerni/> [dostęp 15/09/2022]

przez Huberta de Givenchy. Czarna sukienka stała się synonimem luksusu, kobiecości, marzeniem kobiet na całym świecie.

Kolejnym rewolucyjnym na osi czasu modowych wydarzeń był słynny pokaz Yves Saint Laurent, gdzie modelka zaprezentowała na wybiegu czarny smoking. Forma zapożyczona z dotychczas męskiej garderoby stała się symbolem siły, niezależności, emancypacji. Dziś nie budząca emocji kobieta w garniturze, wówczas stała się nośnikiem treści wykraczających poza samo przeżycie estetyczne. Kolejno w latach 70, propagowany za sprawą Vivienne Westwood ruch punkowy, również przysposobił sobie czerń za nośnik idei. Stała się ona w tym przypadku kolorem buntu, niezależności, siły, anarchii. Najbliższą jednak mojej koncepcji czerni wyrażają projekty japońskich minimalistów, którzy w latach 80 posługiwali się głównie tą barwą- Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, antwepskiej Ann Demelemesteer czy Ricka Owensa. Jest tu zawsze mocnym komunikatem, który współistnieje z formą. Ale tym, co łączy każde z tych projektów są: asceza, umiar, siła. Pozbawienie formy koloru i operowanie jednym odcieniem czerni, zestawienia różnorodnych struktur, powierzchni, materii chłonących lub odbijających światło, są same w sobie intrygujące.

Czerń stała się kolorem o bodaj najpojemniejszej symbolice. Począwszy od tradycyjnego koloru żałoby, poprzez ten oznaczający umiar, wstrzeźliwość, skrucę, pokutę, pokorę stała się symbolem szyku, elegancji, klasy. Manifestuje także bunt, anarchię, siłę, ale jest też ulubionym kolorem minimalistów, gdzie pozbawiona napięć komunikuje wyciszenie, spokój, harmonię. Czerń jest też ulubionym kolorem ubioru codziennego twórców, wizjonerów rozmaitych dziedzin. Śmiało nazwę ją w tym kontekście uniformem, bo w połączeniu często z prostą formą ubioru, stanowi przykład elementu konsekwentnego budowania wizerunku. Zarówno profesjonalisty związanego z biznesem, czy artystycznego demiurga. Niemniej czerń od swej niedoskonałej formy charakteryzującej się brakiem głębi, stała się elementem tożsamości.

Przykładem konsekwentnej i nieco konceptualnej wizji jej zastosowania z innej, wszakże dziedziny, jest ten, którego użyłam już w kontekście *LBD*, a więc Henry Ford. Twórca marki motoryzacyjnej, „(...) purytanin pod każdym względem: wbrew zapotrzebowaniu, mimo że konkurencja wprowadzała na rynek auta w dwóch i trzech kolorach, do końca życia



z powodów etycznych produkował tylko czarne samochody”.<sup>16</sup> Warto się tu też powołać na przykład Steva Jobbsa, którego stałym elementem garderoby przez lata działalności, gdy był już człowiekiem rozpoznawalnym, był czarny golf. Zamówiony pod wpływem wizyty w Japońskiej firmie Sony, u Isseya Miyake, stał się jego wizytówką, symbolizując z jednej strony zamiłowanie do prostoty, ponadczasowych i jakościowych form, zaś z drugiej pewną dozę nonszalancji i dystansu wobec



il. 5

swojego statusu ekonomicznego i mocnej już wówczas pozycji społecznej. Podobnie powtarzalny, choć oparty na innych formach *dress code* reprezentuje Marc Zuckerberg. Prosty, ascetyczny wizerunek, oparty na szarości, jest pewnego rodzaju manifestem skromności, co w obliczu fortuny wydaje się być oksymoronem. Tego typu osobiste regulacje dotyczące stroju, po pierwsze stają się czytelnym znakiem rozpoznawczym, poprzez konsekwentnie zbudowany wizerunek. Pokazują pozorną przynależność do mas, które są odbiorcą usług przedsiębiorcy, skracają dystans i ocieplają sposób postrzegania. Mówi się także, iż brak redukcji codziennych wyborów i decyzji jakie musimy podjąć, a więc także dotyczących codziennej stylizacji, zabiera energię i przestrzeń innym, istotnym decyzjom zawodowym, powodując uszczerbek na ich skuteczności i trafności. Stąd w przypadku Steva Jobbsa i Marca Zuckerberga, ale i zapewne wielu podobnie myślących,

---

<sup>16</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s.189

zdeteminowanych do zawodowego sukcesu osób, chęć wyeliminowania zbędnych decyzji.

Obok czerni i bieli występuje wiele nacechowanych symbolicznie barw, które brały czynny udział w komunikacji niewerbalnej w średniowieczu, i które po dziś dzień posiadają wartość znaczeniową. Wśród nich należy zaakcentować znaczenie czerwieni i niebieskiego, a także złota. Barwa czerwona jest kolorem majestatu, dostojeństwa i siły, ale też krwi przelanej na polu bitwy, krwi Chrystusa i męczenników. Występowała także w przedstawieniach piekła. Czerwień jako barwa energii, mocy, pożądania, po dziś dzień posiada powyższe cechy. Historycznie, przypisywana była wyższym warstwom społecznym, dostojnikom, wreszcie królowi, głównie z racji trudności w uzyskaniu intensywnego odcienia. Kosztowne barwniki wykluczały posiadanie głęboko czerwonych szat osobom niezamożnym. Pozycja czerwieni wynika niewątpliwie z jej widzialności na tle innych barw. Michel Pastoureau tak opisuje mechanizm jej działania: (...) możnaby nawet sądzić, że średniowieczne symbole znaczą więcej przez sposób, w jaki działają, niż przez swoje poszczególne znaczenia. I tak, czerwień nie jest barwą symbolizującą namiętność czy grzech, lecz kolorem, który gwałtownie interweniuje (w dobrym lub złym znaczeniu).<sup>17</sup> Siła barwy czerwonej począwszy od średniowiecza, po czas współczesny, leży w jej widzialności. Przez setki lat pozycja czerwieni była bezkonkurencyjna. W XII i XIII wieku, w świadomości społecznej zaczyna funkcjonować kolor błękitu, który „staje się kolorem pięknym, maryjnym, królewskim i z tych wszystkich powodów rywalem czerwieni. Przez następne czterysta czy pięćset lat te barwy górują nad innymi i w wielu dziedzinach tworzą parę przeciwieństw: kolor uroczysty/ kolor moralny, kolor materialny/ kolor duchowy, kolor bliski/ kolor daleki, kolor męski/ kolor żeński. W XVIII w. wszystko się zmienia. Wyraźnie znikają odcienie czerwonego w ubiorze i życiu codziennym (...) ustępując miejsca błękitowi, który staje się nie tylko jednym z najbardziej popularnych kolorów stroju i tkanin, ale przede wszystkim ulubionym kolorem ludów europejskich, Pozostał nim do dzisiaj, daleko wyprzedzając inne barwy.”<sup>18</sup> Współcześnie kariera koloru niebieskiego nie gaśnie. Najczęściej używany w wystąpieniach publicznych, polityce, dyplomacji

---

<sup>17</sup>Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006

<sup>18</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s.143

kolor niebieski, wzbudza społeczne zaufanie. Posiadając konotacje w przyjemnych sferach, ewokuje dobre skojarzenia pozbawione lęku. „Niebieski nie jest napastliwy, niczego nie łamie; przeciwnie- daje poczucie bezpieczeństwa i wzywa do jedności. Nie bez powodu wszystkie wielkie organizacje międzynarodowe wybrały błękit jako swoją emblematyczną barwę: niegdyś Liga Narodów, dzisiaj ONZ, UNESCO, Rada Europy i Unia Europejska.”<sup>19</sup> Czerwony i niebieski w świadomości współczesnego człowieka, w swoich pochodnych odcieniach nadal występują jako kolory przypisane płciom. Pierwotny porządek wynikający z historycznej narracji- Czerwony- Chrystus- Król, Niebieski- Maryja- Królowa, został odwrócony. Niekiedy spotyka się jeszcze ten pierwotny ład, ale niebieski upowszechnił się jako barwa przypisana małym chłopcom, zaś różowy jako barwa dziewczynek. Osobny status w skali kolorów posiada złoto. Łączy w sobie cechy barwy i materii, co powoduje, że współcześnie i historycznie, przypisywane są mu szczególne cechy. „Złoto (...) uczestniczy w symbolice metali, nosi magiczną nazwę i na średniowiecznej skali materiałów wyprzedzają go tylko kamienie szlachetne. (...) Złoto ma również wymowę etyczną. Dobre złoto, światło, uczestniczy w boskości. Ale jako materia jest tożsame z ziemskim bogactwem, przepychem, chciwością.”<sup>20</sup> To znaczenie pozamaterialne trwa do dziś, oscylując między pojęciem luksusu a duchowości. Mechanizmy czytania kolorystycznych kodów znaczeniowych są bardzo mocno zakorzenione w poznawczej percepcji człowieka. Konstytuowały się przez wieki, by niekiedy przetrwać w świadomości społecznej niemal w niezmienionej formie. Siła kolorów, jest na tyle ważna, że poświęca się im osobne publikacje. Moje ograniczenie się w dysertacji do omówienia zaledwie pięciu z nich, wynika z selekcji jakiej dokonałam, ze względu na wagę lub ich użycie w kolekcji doktorskiej.

---

<sup>19</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013, s.206

<sup>20</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 161-162

# V / MANIFEST

## UBIÓR I KOLOR W WYRAŻANIU IDEI

Ubiór odgrywa ważną rolę w wyrażaniu idei, również tych zbiorowych. Staje się nośnikiem scalającym grupy podobnie myślących i czujących ludzi. Niewerbalne treści wyrażane przez ubrania, zamknięte w estetyczne formy, łączą rozproszone części znaczeń, budując środowisko. Potrzeba identyfikacji zaspokajana jest na płaszczyźnie wizualnej, co symbolizuje w istocie głębszą przynależność. Zaczerpnięty z pogranicza socjologii i mody przykład powstawania subkultur jest trafną ilustracją zjawiska komunikowania poprzez ubiór światopoglądu, przekonań i upodobań. Dynamika rozwoju tychże grup jest zróżnicowana. Najsilniejszy wydzźwięk ma zazwyczaj w czasach ucisku, niepokoju, dyscyplinowania. Skrajności, które prowokują do przeciwstawnych zachowań, determinują ich formę. Współcześnie w Europie, mimo braku polityczno-gospodarczej stabilności, młode pokolenia czują się swobodnie. Nasz czas wykształcił singli, generacje *ludzi z internetu, influencerki, instagramerki, fittersów, foodersów, boho matki, postsovietsów, geeków, nerdów* itp. Każda z wymienionych grup charakteryzuje się konkretną estetyką, będącą emanacją zainteresowań, światopoglądu, stylu życia, lecz żadna z nich nie manifestuje ważnych treści tak mocno, jak wielkie subkultury, jakie znamy z minionych lat. Posiadające kulturotwórczą siłę ruchy np. punk czy hippie odcisnęły się mocno zwłaszcza w modzie. Właśnie dlatego, że wizualna identyfikacja za pomocą stroju miała niezwykle ważne miejsce w tworzeniu wspólnoty i wyrażaniu zbiorowych idei. Podobnie mocno wyodrębnił się nienawidzony przez totalitarny reżim styl bikiniarzy. Wyróżniał się odwagą, nieprzeciętną nonszalancją, kolorem i fantazją na tle systemowej masy. Wbrew komunistycznej wizji zewnętrznego regulowania, unifikacji, a zatem dyscypliny, młodzi ludzie strojem dawali wyraz przynależności do bloku zachodniego, wolności nierozzerwalnie związanej z modą. Nieodłącznym elementem stroju jest jego kolor. Poza symbolicznym wymiarem każdego z nich, co zostało opisane w poprzednim rozdziale, może mieć on funkcje scalającą i akcentującą treści wyrażane zbiorowo. Trudno bowiem, by zgromadzeni w intencji wspólnego manifestowania ludzie posiadali

jednakowe formy ubioru. Nie stanowi natomiast problemu, by różne formy miały tę samą barwę, a co za tym idzie, stanowiły znak jedności i spójny komunikat. Biel zaznaczyła wyraźnie swą obecność w głośnych na całym świecie marszach kobiet, których spełnione postulaty wyborczych praw, mają bezpośrednie przełożenie na życie współczesnych. I choć ramy czasowe do jakich odwołuję się w niniejszej dysertacji nie obejmują początków owych wydarzeń, to chcę o nich wspomnieć. Mowa tu o białych marszach sufrażystek. Walczące o prawa kobiet na początku XX w Wielkiej Brytanii i USA ich reprezentantki nosiły białe stroje. „Nie zdecydował o tym przypadek, a przemyślana strategia. (...) Chciały zostać wysłuchane, a do tego potrzebowały najpierw zostać zauważone.”<sup>21</sup>



il. 6

Kolor biały stał się symbolem walki o równouprawnienie, prawa wyborcze, legislacyjne itp. kobiet i dla kobiet całego świata. „Kojarzona z czystością seksualną, biel miała obalić negatywne stereotypy, z którymi wtedy feministki kojarzono. A przypisywano im męskość i dewiacje seksualne. Sufrażystki doskonale wiedziały też, że na czarno-białych

---

<sup>21</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]

zdjęciach będą widoczne na tle czarnych garniturów mężczyzn. Kadry z białymi tłumami drukowano na pierwszych stronach gazet. Ruchu nie dało się zatrzymać. Każdy mógł przyłączyć się do ruchu – wystarczyło założyć biel. Podczas cichej parady w 1917 r. w biel ubrały się też protestujące przeciwko dyskryminacji rasowej kobiety czarnoskóre. Najjaśniejsza z barw stała się więc najbardziej zdemokratyzowanym uniformem. (...) Podobna scena do tej z 1913 r., odbyła się dekady później, w roku 1978 na marszu na rzecz Poprawki Równych Praw, podczas którego tłumy ubrane w biel paradowały na ulicach Waszyngtonu.”<sup>22</sup>



il. 7

W historii amerykańskiej polityki, biel stała się kolorem symbolicznym, manifestującym niezależność, zwycięstwo, odwołującym do idei równości, szacunku i godności. W nawiązaniu do tych pierwotnych znaczeń, ale i w hołdzie sufrażystkom, wiele kobiet zaznaczy swą siłę, ubierając ten kolor by zaakcentować publicznie określone wartości. I tak Shirley Chisholm, pierwsza Afroamerykanka wybrana do Kongresu w 1968 r., włożyła na premierowe publiczne wystąpienie biały strój i perły.

---

<sup>22</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]



il. 8

Można przytoczyć jeszcze przykład Geraldine Ferraro, której biały garnitur na tle czarnych męskich uniformów, w sposób symboliczny zaznaczał jej pozycję na Narodowej Konwencji Demokratów w 1984 roku.



il. 9

Dodam, że była ona pierwszą kobietą nominowaną do kandydatury na stanowisko wiceprezydenta z ramienia dwóch największych partii w USA.

W podobny sposób swoją przynależność do idei sufrażystek i wszystkich silnych, walczących kobiet wyraziła w ubiorze Alexandria Ocasio-Cortez. „Ubrałam się dziś na biało, aby uhonorować kobiety, które utorowały mi drogę i dla wszystkich kobiet, które dopiero nadejdą. Od sufrażystek po Shirley Chisholm, nie byłoby mnie tutaj, gdyby nie matki tego ruchu” – napisała na Twitterze w 2019 r. po ceremonii zaprzysiężenia do Kongresu Stanów Zjednoczonych.”<sup>23</sup>



il. 10



il. 11

Kolor biały w zbiorowych manifestach zaznaczył swą obecność także współcześnie. Jako symbol pokoju stał się elementem wyraźnego sprzeciwu wobec przemocy po zamachu na papieża Jana Pawła II. Odbył się 17 maja 1981 roku w Krakowie.

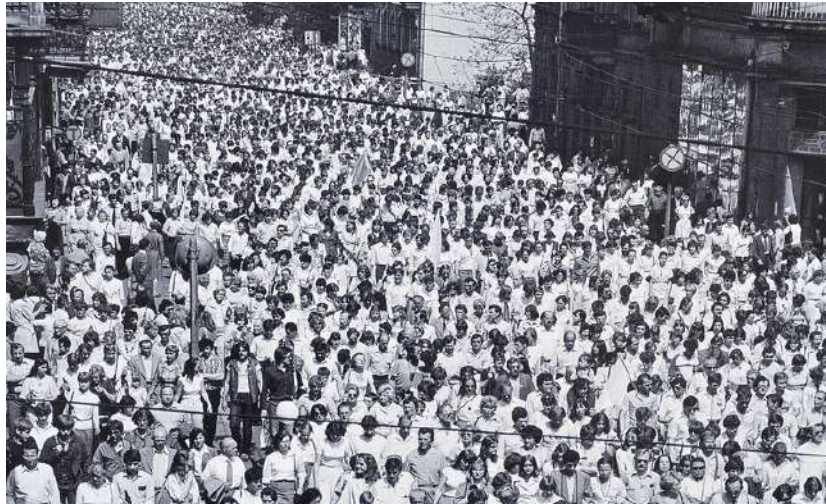


il. 12

---

<sup>23</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]





il. 13

Szacuje się, że w marszu wzięło udział około 500 tys. osób. Tłum ubranych na biało ludzi wypełnił ulice Krakowa, zalał Rynek. W ciszy, bieli flag i strojów, kolor niemal sam, bez dodatkowej oprawy, słów, transparentów, odwoływał się do idei jedności, pokoju, godności.

Podobnie, łącząc w sobie wątek pokoju, wolności i nawiązując do koloru sukien kobiet walczących o prawa dla siebie i potomnych, wyszły na ulicę Białorusinki. Manifestacja kobiet na ulicach Mińska przypominała marsze sufrażystek sprzed ponad wieku. Kobiety łącząc niezgodę ze sfalszowanym wynikiem wyborów wyszły protestować, narażając się na represje.



il. 14



il 15

Jak podają wolne media „tysiące zwolenników opozycyjnej kandydatki Swietłany Ciechanowskiej zostało aresztowanych, przynajmniej dwie osoby straciły życie. Na Białorusi oczekuje się zmian. Wykorzystywana w imię protestu biel, nie jest jedynie odbiciem narodowej flagi, ale niesie ze sobą o wiele głębszą symbolikę. Biel jest więc także ukłonem w stronę wszystkich kobiet, które walczyły o równe prawa. Czasem najjaśniejszy z odcieni może też po prostu dodać siły i odwagi. – Nasza konstytucja nie jest dla kobiet. Nasze społeczeństwo nie dojrzało na tyle, by głosować na kobietę, a to dlatego, że zgodnie z konstytucją prezydent dysponuje dużą władzą – mówił Łukaszenka. W odpowiedzi Ciechanowska najczęściej wybierała biel. 12 sierpnia tego roku, podczas wywiadu dla CNN, Maria Kalesnikava – jedna z twarzy białoruskiej opozycji, ostatnia nadal przebywająca w kraju – założyła biały garnitur, gdy mówiła, że spory dotyczące prawidłowości wyników wyborów prezydenckich oznaczają upadek Łukaszenki. Brała też udział w białych protestach, wymachując bukietem białych kwiatów. Biel stała się więc dla Białorusi nie tylko symbolem walki, lecz także próby pokojowego wprowadzenia zmian. I bynajmniej nie oznacza kapitulacji”.<sup>24</sup> Formy odzieży w kolorze czarnym stały się także symbolem treści wielu zbiorowych protestów i manifestów. Wyrażana ubiorem czerń zostaje kolejno kolorem żałoby, smutku, żalu, buntu, niezgody, sprzeciwu. Jej charakter jest raczej bierny- nie podejmuje aktywnej walki. Można przytoczyć wiele takich zgrupowań, lecz na przykładzie kilku, można już zobaczyć sam mechanizm, de facto podobny, jak w przypadku bieli, lecz zupełnie inaczej naładowany znaczeniowo. I tak czarne marsze praktykowane są często jako manifest żałoby, najczęściej związany ze sprzeciwem. Zazwyczaj w konsekwencji aktów przemocy przez ulice miast przetaczają się czarne formacje. Przypominające kondukt żałobny, najczęściej w milczeniu, wchodzą w tkankę miejską, manifestując niezgodę wobec konkretnych zdarzeń i smutek. Na kartach współczesnej historii zapisało się szczególnie mocno kilka takich protestów. Jednym z nich był żałobny pochód z 2 maja 1971 r. odbywający się w Szczecinie. Jego uczestnicy, ubrani na czarno, z kirami przymocowanymi do flag bądź

---

<sup>24</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]

z czarnymi opaskami na rękawach symbolizującymi żałobę, w milczeniu protestowali przeciw władzy oraz żądali ukarania oprawców winnych zamieszek grudniowych i morderstw na stoczniovcach.



il. 16

Kolejnymi, najgłośniejszymi i największymi zgrupowaniami od czasów strajków Solidarności, były manifestacje kobiet, znane jako Czarny Protest, rozpoczęte 3 października 2016 roku. W sprzeciwie na projekt ustawy antyaborcyjnej setki tysięcy Polek, ale i Polaków, wielokrotnie wyszło na ulice. Marsze przybrały nawet nazwę *czarnych*, gdzie kolor pojawiający się w jednolitym ubraniu uczestników, oddawał przynależność i jednomyślność protestującej grupy, ale był także desygnatem niezgody, rozżalenia, buntu i profetycznej wizji żałoby po wolności i losie polskich kobiet.



il. 17



il. 18



il. 19



il. 20

Nie rozbudowując już bardziej wątku znaczenia koloru jako narzędzia manifestacji, wspomnę jeszcze o niedawnych wydarzeniach, jakimi były odbywające się na całym świecie antyrasistowskie pokojowe protesty *#blacklivesmatter*, związane z zabójstwem Georga Floyda. Tu znów narrację przejął kolor czarny, niesiony poprzez ubiór.



il. 21.



il. 22

Zjawiska społeczne, do jakich niewątpliwie można zaliczyć wielotysięczne manifestacje, wyrażają konkretne treści za pomocą ubioru a głównie jego barwy. Te zaczerpnięte z ulic miast, z prawdziwego życia, a nie wyabstrahowane z pokazów mody przykłady, pokazują siłę stroju w zachowaniach zbiorowych i fakt, jak bardzo ubiór staje się elementem narracyjnym, pomimo że istnieją wielorakie formy niesienia treści, takie jak choćby transparenty.

W tym rozdziale chciałabym jeszcze przytoczyć przykład zaczerpnięty już nie „z ulicy”, a z zaprojektowanej kolekcji dla marki o przemyślanej i spójnej strategii. Agata Maciejewska, projektantka NENUKKO, stworzyła ponadczasowe i ascetyczne formy ubioru. Zastosowała naturalne tkaniny w kolorze czarnym. „W kampanii na sezon jesień-zima *The Next Chapter* wzięły udział aktywistki z grupy Dziewuchy Dziewuchom, która walczy o prawa kobiet. Katarzyna, Agata (autorka projektów), Barbara, Joanna to administratorki grupy, która powstała jako sprzeciw do planów zaostżenia ustawy antyaborcyjnej.”<sup>25</sup> Udział aktywistek w sesji zdjęciowej wzbudził kontrowersje w środowisku feministycznym, jednak wydaje się stanowić bardzo autentyczne i silne przesłanie dedykowane wszystkim kobietom. Osadzona w powyższym kontekście czerń, proste formy, gładkie powierzchnie tkanin, mocno i surowo komunikują idee niezależności, sprzeciwu, świadomości, ale też dojrzałości i wewnątrzsterowności.



il. 23

W odpowiedzi na krytykę środowiska sama autorka podkreśla, iż „klienci i klientki NENUKKO to ludzie, którzy mają otwarte umysły, kierują się empatią i są zdolni do krytycznego myślenia. Marka od samego początku jest wegańska i jasno to komunikuje. Idee humanitarne i prozwierzęce

---

<sup>25</sup> <https://label-magazine.com/lifestyle/artykuly/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko>  
[dostęp 10/04/2023]

składają się na nasze DNA, bo staramy się robić modę dla ludzi, którzy myślą we współczesnych kategoriach. Już sama estetyka NENUKKO nie zainteresuje konsumenta o zachowawczym guście, bo na poziomie formalnym jest niezrozumiała dla tradycjonalistów.”<sup>26</sup>

Zaangażowanie mody w dyskurs społeczny powinno być nigdy bardziej niż dziś zrozumiałe i aprobowane. Jako dziedzina powszechna i dostępna, powinna spełniać również potrzeby wykraczające poza podstawowe, do jakich zaliczamy okrycie, ogrzanie, zabezpieczenie czy udekorowanie ciała. Zabrzmi to górnolotnie, ale projektant we współczesnym świecie posiada niezwykle odpowiedzialne, bo trafiające do szerokiego spektrum odbiorców narzędzie, kreujące świadomość, smak, postawy etyczne etc. Musi być zatem świadomy kodowanych w ubiorze treści.

---

<sup>26</sup> <https://noizz.pl/lifestyle/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko/pb4sozt> [dostęp 10/04/2023]

## VI / KIM JESTEŚ?

### TOŻSAMOŚĆ NARODOWA, RELIGIJNA, ZAWODOWA.

Jednym z podstawowych i ważnych etapów prawidłowego rozwoju człowieka jest kształtowanie się tożsamości. Powstaje wówczas silny fundament, w którym jednostka znajduje poczucie przynależności, koherencji i integracji. Ukonstytuowana na wielu poziomach, u każdego człowieka w mniejszym lub większym stopniu, tożsamość, przybiera zewnętrzne formy. Jej sygnifikantem są zazwyczaj język, sposób zachowania czy wygląd zewnętrzny. Szczególnie ubiór, jako najbardziej powszechny system komunikacji niewerbalnej, pozwala wyrazić w sposób widzialny przynależność.

Odnosząc się ponownie do okresu średniowiecza, a jednocześnie mając na uwadze współczesne kody, należy zwrócić uwagę na narodziny i znaczenie heraldyki. Powszechne w systemie heraldycznym zasady, biegła umiejętność odczytywania kolorystycznych kodów i emblematów, znajdują swoje odbicie aktualnie. Zarówno w modzie, ale i wielu systemach funkcjonowania społeczeństw. Można pokusić się o stwierdzenie, iż współcześnie wszystkie znaki związane z przynależnością, a posługujące się systemem kolorów, uproszczeń graficznych, wywodzą się z heraldyki właśnie. Ten szeroki system w przestrzeni pojawia się m. in w barwach narodowych, flagach, szatach liturgicznych, strojach sportowych, odznakach cywilnych i wojskowych. Ukształtowany w średniowieczu, jest elementem świadomości człowieka współczesnego, choćby ten nawet tej paraleli nie dostrzegał. Narodziny heraldyki, powodowane pragmatycznymi potrzebami, rozprzestrzeniły się na wiele płaszczyzn, których wspólnym punktem jest zaakcentowanie przynależności do konkretnej grupy. Wracając do historycznych źródeł, system heraldyczny kształtował się bardzo długo, nim stał się uniwersalnym systemem kodyfikującym przynależność. Badania mówią, iż nie wywodzi się z Bliskiego Wschodu, co w *Historii Mody* opisuje tymi słowami Francois Boucher: „Tak więc początki heraldyki, ściśle powiązanej z dziejami europejskiego rycerstwa, wywodzą się z tradycji orientalnej. Wschodni emirowie posługiwali się herbami już

przed XI wiekiem”.<sup>27</sup> Inne historyczne przekazy mówią o nawiązaniach do starożytnych odznaczeń wojskowych bądź systemów runicznych. Lecz najprawdopodobniej samo źródło powstania herbów jest niezwykle praktyczne i ściśle powiązane z polem bitwy. Ubrani w kolczugi, kaptury, hełmy, czy inne, zasłaniające formy ubioru, rycerze stanowili nierozpoznawalną masę. Ażeby rozróżniać grupy przeciwników, zaczęli malować na chorągwiach i tarczach uproszczone formy zwierzęce, motywy roślinne lub geometryczne. Materialnym źródłem odzwierciedlającym tę potrzebę jest *Tkanina z Bayeux*, na której widnieją grupy rycerzy z tarczami. Początkowy brak klasyfikacji, powtarzalności, zastrzegania wzorów jest dopiero początkiem tworzenia złożonego systemu kodyfikującego, który konstituował się przez długi czas, nim ściśle został powiązany z rodami czy nazwiskami, miastami, państwami. Michel Pastoureau zauważa, że „narodziny herbu należą do tych faktów społecznych, których nie można analizować na podstawie jednego rodzaju źródeł (...).”<sup>28</sup> Dzieli on także powstawanie herbów na etapy, których rozpiętość w czasie jest szeroka, a z uwagi, iż same w sobie nie są przedmiotem mojej dysertacji, nie będę ich opisywać. Dodam jedynie, iż potrzeba klasyfikacji, którą również współcześnie mocno widać w pozycjonowaniu się poprzez ubiór, była w średniowieczu efektem silnych przemian społecznych. „Nowy porządek senioralny cechuje sztywny podział na stany i kategorie społeczne. Każdy człowiek- szlachcic czy plebejusz, kleryk czy świecki, chłop czy mieszkaniec miasta- przypisany jest do grupy, a grupa ta do grupy większej. Społeczeństwo próbuje stać się mozaiką komórek wpisanych jedna w drugą. (...) Dawne systemy potwierdzania tożsamości są już niewystarczające lub nieodpowiednie, ponieważ opierają się na nieistniejącym już porządku społecznym.”<sup>29</sup>

Nowy system budowania tożsamości w społeczeństwie wytwarza formy, które stają się nie tylko konieczne, ale i modne. Francois Boucher zauważa, iż „ta moda na emblematy stała się tak powszechna, że od połowy XII w do rycerskiego stroju weszły suknie herbowe (*robes d'armoiries*), wykonane z materiałów w rodowych barwach lub w barwach heraldycznych damy serca, zdobione aplikacjami lub haftami w formie tarcz herbowych. Z tej

---

<sup>27</sup> Francois Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warszawa 2003, s. 149-150

<sup>28</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 242

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 245



mody powstała, na początku XIV w, szata zwana mi-partie, złożona z dwóch pionowych części w różnych kolorach. W ciągu następujących dwóch stuleci służba nosiła zwykle barwy swojego pana, a urzędnicy barwy miasta.”<sup>30</sup> Współcześnie, elementy ubioru, nawiązujące do narodowych barw i symboli, pojawiają się w modzie w kontekście wojny. Choć to swobodne operowanie narodowymi emblematami daleko odbiega od hermetycznych zasad heraldyki, czy tym bardziej form stroju narodowego, to w bardzo wymowny sposób komunikuje potrzebę przynależności i ochronę wartości patriotycznych. Odpowiednim przykładem jest artykuł Marcina Różyca, który ukazał się na łamach *Vogue Polska*. Redaktor opisuje postawy i dzieła projektantów z kraju dotkniętego wojną. „Ukraińscy twórcy mody i sztuki manifestują wolność, wolę życia, siłę oporu. Opowiadając o tragicznej sytuacji w kraju, nawiązują jednocześnie do dawnych ukraińskich symboli i zjawisk kultury. Chyba żaden inny brutalnie zaatakowany kraj nie walczył tak dzielnie za pomocą mody i sztuki, to fenomen na skalę światową”.<sup>31</sup> Dalej przytacza postaci twórców, którzy sięgają po czytelne dla współczesnego odbiorcy, atrakcyjne wizualnie, ale i ściśle zakorzenione w kulturze i tradycji narodowej elementy stroju i wymowne znaki.



il. 24

---

<sup>30</sup> Francos Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warszawa 2003, s. 150

<sup>31</sup> <https://www.vogue.pl/a/moda-i-sztuka-z-ukrainy-walka-trwa> [dostęp 27/12/2022]

„Pochodząca z Odessy, lecz mieszkająca w Londynie, Natasha Zinko łączy awangardowe i konceptualne tendencje z utylitaryzmem. (...) Absolwentka Central Saint Martins kreuje również NTF-y. (...) Podczas czerwcowego tygodnia mody w Paryżu Zinko pokazała szaty w kolorach flagi Ukrainy ozdobione trójzębem. Dumne godło nabrało gotycko-plemiennocyfrowego charakteru. Kolekcję uzupełniały wykonane w Odessie wyszywanki i hasła obnażające *fake newsy* rozpowszechniane przez służby Putina”.



il. 25



il. 26

Najgłośniejszym wydarzeniem modowym minionego roku, które swoją narracją nawiązywało do tożsamości narodowej, był pokaz marki Balenciaga. Podczas tygodnia mody w Paryżu, odbywającego się w cieniu toczącej się wojny w Ukrainie, projektant Demna Gvasalia, zajął widzialne i mocne stanowisko. Osobiste doświadczenia dzieciństwa w Gruzji, z której sam uciekał jako uchodźca, przelał w wyraz solidarności z narodem ukraińskim. Jego głos, jako projektanta czołowej w rankingach popularności oraz przychodów marki, został odebrany jako niezwykle ważny, a przede wszystkim zauważony na całym świecie. Na gości pokazu czekały złożone w kształt prostokątu *oversize’owe T-shirty* w narodowych barwach zaatakowanego kraju. W takim samym projektant wyszedł ukłonić się publiczności po pokazie. Ostatnie sylwetki kolorystycznie również nawiązywały do flagi Ukrainy. Sam Gvasalia wydał oświadczenie, którego treść obiegła świat w mediach społecznościowych, branżowych i towarzyskich. Odwołał się do swoich przeżyć, które jak twierdzi, pozostawiają ślad na całe życie. Nie pozostał obojętny wobec cierpienia, podczas gdy *fashion week* toczył się niezaburzonym tempem, równoległe do

wojny. Dystopijny charakter pokazu ewokował wiele refleksji dotyczących kondycji współczesnego człowieka.



il. 27



il. 28

Innym, przejrzystym przykładem ubioru mówiącego o tożsamości, jest strój narodowy, ludowy czy etniczny. Związany jest ściśle z położeniem geograficznym, co z kolei wpływa na jego formę, kolorystykę i surowce, z jakich jest wykonany. Niemniej najważniejszą jego funkcją jest identyfikacja. Jego noszenie jest swego rodzaju manifestem przynależności do danej zbiorowości, obszaru czy tradycji. Polski strój narodowy swój ostateczny kształt zyskał dopiero w XVIII w. Jego korzenie sięgają tradycji bliskowschodnich. Noszony był zazwyczaj przez mężczyzn wyższego stanu. Mechanizm jego działania był podobny jak w przypadku stroju ludowego. Miał zaakcentować kulturową tożsamość, ale i rangę, czy polityczną orientację. Okresy manifestowania przynależności narodowej za pomocą stroju związane są ściśle z obawą przed utratą tożsamości. Wiązały się historycznie ze zrywami narodowo-wyzwoleńczymi, powstaniem, zaborami, wojnami. Wówczas nosiły go również kobiety, które z racji innych ról społecznych nie pokazywały się w nim na co dzień. Istnieje opinia, iż strój kontuszowy tożsamy był ze stanem szlacheckim, nie znalazłam jednak informacji, by było zakazane jego noszenie niższym warstwom społecznym. Współcześnie tradycja noszenia polskiego stroju narodowego zaniknęła i używany jest przez wąskie grupy podczas uroczystości narodowych. Występuje w roli kostiumu zakładanego przez grupy rekonstruktorskie lub taneczne.

Ubiór ludowy, którego odmian w samej Polsce istnieje kilkadziesiąt, podobnie jak narodowy, pełni rolę manifestu przynależności do konkretnej grupy. Buduje poczucie więzi społecznych i integralności z danym obszarem.

Dzieli się na wiele grup. Oś podziału przebiega wzdłuż takich kategorii jak płeć, pora roku, funkcja (odświętny- codzienny), zdobnictwo, zastosowane materiały. Strój ludowy ściśle wiąże się z wytwarzaniem, które polega na rzemieślniczej produkcji tkanin i opiera się na technikach rękodzielniczych. Szczególną rolę strojów ludowych upatruje się w tradycji. Przekazywana kolejnym pokoleniom, jest gwarantem zachowania kulturowej ciągłości. Obowiązujące formy, kolory posiadają często konkretne znaczenia. Wiele elementów ludowego stroju ma charakter symboliczno-informacyjny. Najlepszym przykładem na terenie Polski są damskie nakrycia głowy. Wianki, chusty i czepce informują o wieku, stanie cywilnym, zasobności. Dla przykładu: „Wymienionej zasadzie podporządkowana była także konstrukcja nakryć głowy, z których dziewczęce musiały być zawsze od góry otwarte, przybierając najczęściej postać wianków, obrączek i opasek, zaś kobiece przeciwnie, zakryte- jak na przykład czepce i chustki. Kobiety zamężne włosy zawijały, nie spletały, gdyż to dziewczęta spletały warkocze (...) Mężatki nakładały czepiec, czasem czepiec i chustkę, lub samą chustkę, ale odpowiednio uformowaną. Publiczne ukazanie się z odkrytą głową wiązało się dla mężatki z wielkim wstydem i urazą. Czepiec był bowiem atrybutem małżeństwa, skonwencjonalizowanym znakiem rozpoczęcia pożycia seksualnego. Dlatego rozplątywanie warkoczy, ścinanie lub skrywanie ich pod czepkiem, znamionuje zamykanie jednego etapu życia i otwieranie kolejnego. W dekoracjach nakryć głów zamieszczona była także informacja o długości pożycia małżeńskiego. W zamojskim, na czepkach starszych mężatek, wyszycie miało wyłącznie kolor czarny. Na tych noszonych przez młodsze kobiety haft był także czarny, ale uzupełniony drobnymi motywami w kolorze czerwonym, a ponadto większy i bardziej ozdobny.”<sup>32</sup> Ubiór ludowy posiada istotną w kontekście współczesnej mody cechę. Towarzyszy mu szczególny ładunek emocjonalny- opiera się na relacjach międzyludzkich, wiąże się z historiami konkretnych osób wytwarzających stroje, przekazujących je, czy przekazujących tradycje. Oczywiście wiele niekultywowanych obrzędów i przypisanych im atrybutów wygasło. Ich ślady można odnaleźć w muzealnych zbiorach lub już jedynie na kartach książek czy w przekazach

---

<sup>32</sup>Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, <https://cyfrowaetnografia.pl/items/browse?collection=7&output=omeka-xml> [dostęp 29/03/2023]

ustnych. Współcześnie stroje ludowe nadal widoczne są w przestrzeni publicznej, lecz zazwyczaj w kontekście uroczystości. Zakładane przez różne pokolenia, niosą wspólny komunikat - dumy z własnej tożsamości, tradycji i kultury.

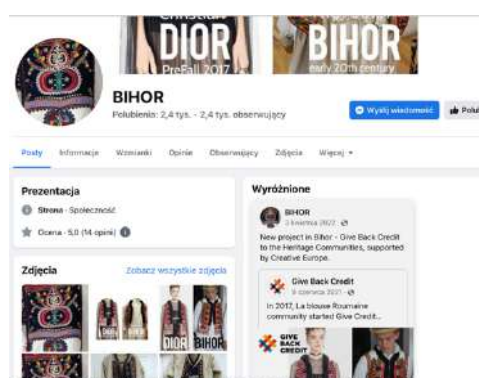
Z zasobów folkloru korzysta również moda. Przetwarzając rozpoznawalne wzory i tradycyjne metody wytwórcze, wznieca zapomniane formy oraz redefiniuje strój ludowy. Największe domy mody i uznani projektanci często czerpią inspiracje z tych szerokich zasobów. Jednak zdarza się, że wykorzystują formy właściwe dla stroju mieszkańców konkretnego terytorium na tyle dosłownie, że zostają oskarżani o kradzież dziedzictwa kulturowego. Sprzedając za znaczne kwoty projekty, które uznawane są za plagiat, nie opłacają prawa własności intelektualnej, z jakiego korzystają. Z łatwością można wymienić konkretne przykłady. Takie działania w wymiarze etycznym budzą sprzeciw. I mimo naiwnego tłumaczenia, iż mają na celu propagowanie kultury ludowej, aspekt komercyjny nie pozostawia wątpliwości, że są ukierunkowane na zysk. Lokalni wytwórcy i społeczności, broniąc swojego dziedzictwa i poczucia tożsamości, podkreślają szczególną wagę stroju ludowego. Wskazują na przekaz, jaki ich ubiór niesie, na znaczenie poszczególnych form, kolorów, motywów ozdobnych i wskazują na trywializowanie tego aspektu. Dla odbiorcy pozbawionego kompetencji, by te znaki odczytać właściwie, formy pozostają jedynie atrakcyjnym wizualnie projektem, z którego zyski spływają w niewłaściwe miejsce. Tu rodzi się pytanie o sposoby ochrony dóbr kultury materialnej, bo jak ukazują powyższe spory, nadal w tym obszarze nie wszystko zostało uregulowane prawnie.

Konkretnym przykładem nadużycia w zakresie wykorzystywania stroju ludowego jako inspiracji do stworzenia kolekcji są projekty domu mody Dior z 2017 roku. Maria Grazia Chiuri, dyrektorka artystyczna marki, użyła w kolekcji motywów związanych z ludowym strojem regionu Bihor w Rumunii. Szczególne kontrowersje wzbudziła sylwetka z ludową kamizelką, nazwaną później *Bihor Vest*. Projekt został okrzyknięty mianem plagiatu okradającego rdzennych mieszkańców regionu z ich tożsamości i pielęgnowanego dziedzictwa. Zastosowane cięcia, wykorzystanie surowców, kolorystyka oraz zdobnictwo w skali 1:1 odwzorowują strój ludowy Bihoru. Media obieżyły słowa o skandalu etycznym, kradzieży, krzywdzie lokalnej społeczności i wytwórców. Ci przekuli kontrowersje na

swój względny sukces, starając się zwrócić oczy środowiska związanego z branżą na swój potencjał. Powstała sesja zdjęciowa z ludowymi strojami regionu, okładka magazynu, komunikująca potrzebę ochrony dziedzictwa, strony w mediach społecznościowych. Według moich internetowych poszukiwań działania te nie przyniosły finansowej rekompensaty. Prowadzona do kwietnia 2022 roku strona na Facebooku przypomina konsekwentnie o braku uregulowania tej kwestii z marką.



il. 29



il. 30

Z podobnymi zarzutami o kopiowanie ludowych form i wzorów spotkali się inni twórcy. Wśród nich m. in. Isabel Marant i jej bawełniana koszula o prostym kroju, zdobiona haftem przypisanym strojom rdzennej grupy Indian Oaxaca z Meksyku.



il. 31

Projektantka Tory Burch również zapożyczyła formę stroju rumuńskiego w kolekcji resort 2018, niespełna rok po skandalu z *Bihar Vest* Diora. Czarnobiały płaszcz stał się przedmiotem sporu toczącego się w przestrzeni publicznej.



il. 32

Przy oczywistej naganności podobnych praktyk, poruszające jest oburzenie środowisk lokalnych i walka o ochronę własnego dziedzictwa. To niezwykle przywiązanie definiuje poczucie tożsamości wyrażane strojem jako szczególnie ważne w komunikacji niewerbalnej.

Innym rodzajem przynależności wyrażanej ubiorem jest tożsamość religijna. Grupy wyznawców strojem akcentują swoje miejsce w grupie wyznaniowej. W tym kontekście pierwsze miejsce zajmują stroje duchowych przewodników, kapłanów, zakonników. O tej tożsamości, konstytuującej osobę, pisze Marcin Pauk w pokonferencyjnej publikacji *Habitus facit hominem*. Podaje barwny przykład zaczerpnięty z tekstu Cezarego z Heisterbach. „(...) Cysterski mnich, który zdjął habit z powodu upału i zmarł w czasie pracy, odziany jedynie w szkaplerz, nie zostaje wpuszczony do raju przez św. Benedykta. Na stwierdzenie zmarłego, że przecież jest cysterszem, święty reaguje gwałtownym zaprzeczeniem i zapytaniem *Nequaquam, si monachum es, ubi est habituus tuus?* Zmarły wraca zatem na chwilę do życia doczesnego, po to tylko, aby móc przebrać się na ponowną drogę w zaświaty stosownie do swej zakonnej profesji. A zatem- parafrazując znaną

średniowieczną sentencję- to właśnie bardziej habit niż profesja czyni mnicha!”<sup>33</sup> Formy habitów w europejsko-chrześcijańskim kręgu kulturowym kształtowały się przez stulecia, zataczając krąg od unifikacji, poprzez całkowite odrzucenie, do ustalenia zasad kroju i charakteru. „Uchwały synodalne i dekrety Stolicy Apostolskiej w kolejnych stuleciach precyzowały zasady noszenia szat przynależnych osobom duchownym, a tym samym wpływały znacząco na ich kształt i krój. Zgodnie z tymi wytycznymi szata osoby duchownej miała osłaniać całe ciało, być w ciemnych barwach i nie mogła mieć wyszukanego kroju (np. szerokich, ozdobnych rękawów)”.<sup>34</sup> Zasadniczo ubiór ten po dziś dzień nie podlega wpływom mody, gwałtownym przemianom, jest stosunkowo skromny, w wąskiej palecie barw achromatycznych, zazwyczaj ciemnych. Stroje zakonne posiadają dodatkowe rodzaje form nacechowanych znaczeniowo. Są to np. kaptury zasłaniające twarz na znak pokuty. Sznury, jakimi przepasani są mnisi na znak przywiązania i panowania nad ciałem oraz zmysłami. Płaszcz, chroniące od zewnętrznego świata i jego pokus. Welon, na znak zaślubin z Bogiem, ale również skromności, odcięcia się od płciowości, zewnętrznej oceny. Różnorodność strojów zakonnych jest niezwykle duża i nie sposób tu przytaczać poszczególnych różnic i rodzajów form. Tym co łączy w aspekcie formalnym i symbolicznym ubiór duchownych jest prostota, asceza, unifikacja. Samo przyjęcie szat zgromadzenia jest elementem przejścia w nowy stan oraz wyrazem posłuszeństwa i oddania. Nie mówimy tu oczywiście o szatach liturgicznych Kościoła katolickiego czy prawosławnego, które posiadają inną funkcję i symbolikę i bardzo często, pomimo prostej konstrukcji, pełne są przepychu.

Kolejnym przykładem jaki wybrałam, by zilustrować zagadnienie tożsamości wyrażanej ubiorem, są stroje grup zawodowych. Można wymienić ich niezwykle dużo, lecz koncentruję się na najbardziej charakterystycznych, posługujących się dodatkowo konkretnym systemem znaczeniowym. Współcześnie mamy najczęściej do czynienia z delikatnym zawodowym *dress codem*, obejmującym takie zasady, jak ujednolicony

---

<sup>33</sup> Red Ewa Wólkiewicz, Monika Saczyńska, Marcin Pauk, *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, Niemiecki Instytut historyczny w Warszawie, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 2016, s. 9-10

<sup>34</sup> Lucyna Rotter, Dariusz Pawelec, *Co można opowiedzieć strojem, semantyka strojów zakonnych*, Avalon, Kraków 2021, s. 111



kolor, usystematyzowany krój. Jednak nadal występują formy ubiorów rozpoznawalne w przestrzeni publicznej i przypisywane precyzyjnie profesjom np. medycznym, służbom mundurowym, kominiarzom, kucharzom itp.

Najbardziej wyraźne i o bardzo konkretnej strukturze, regulowanej przepisami, pozostają mundury. Przypisane wielu służbom, zawsze opierają się na ściśle doprecyzowanych zasadach. Ich zadaniem, w zależności od kontekstu, ma być wzbudzenie szacunku, społecznego respektu, ale i zaufania. Osoba umundurowana ma z kolei w różnych warunkach z godnością reprezentować sprawę jakiej służy. Dla przykładu Mundury Wojska Polskiego są zastrzeżone prawnie, ich forma i kolor są usystematyzowane. Na oficjalnej stronie internetowej WP możemy znaleźć szczegółowe opisy mundurów wraz z pakietami ilustracji. To samo źródło podaje, iż „mundury wyjściowe stanowią dla żołnierza podstawę jego społecznego wizerunku, który musi być stabilny i przekonujący swą powagą”.<sup>35</sup>

„W zależności od przynależności do rodzaju Sił Zbrojnych, jednostek wojskowych i specjalności żołnierze noszą umundurowanie:

1) Sił Powietrznych 2) Marynarki Wojennej 3) Wojsk Lądowych

Umundurowanie żołnierzy składa się z ubiorów:

1/ wieczorowego

2/ galowego

3/ wyjściowego

4/ służbowego

5/ polowego

6/ ćwiczebnego

7/ specjalnego”.<sup>36</sup>

„Ubiór galowy, wyjściowy i służbowy: 1) Wojsk Lądowych żołnierze noszą w kolorze khaki, a koszule i koszulobluzy w kolorze białym i khaki. 2) Sił Powietrznych żołnierze noszą w kolorze stalowym, a koszule i koszulobluzy w kolorze białym i stalowym. 3) Marynarki Wojennej żołnierze noszą

---

<sup>35</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp/> [dostęp 20/10/2022]

<sup>36</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp/> [dostęp 20/10/2022]

w kolorze granatowym i białym, a koszule i koszulobluzy w kolorze białym.”<sup>37</sup>

Strój polowy każdego żołnierza RP jest już uogólniony i ten podstawowy, dla wszystkich jednostek poza marynarką wojenną posiada kolor khaki. Dla marynarzy zarezerwowany jest zaś w tym zakresie kolor granatowy.

Kolejną grupą zawodową, której stroje są uregulowane prawnie i nie podlegają przemianom na przestrzeni lat, są prawnicze togi. Wywodzą się, podobnie jak stroje duchownych- habity i szaty liturgiczne, z okresu średniowiecza. „(...) Członkowie parlamentu paryskiego obradowali w ubiorach typu *talaris* skąd wzięto się określenie *ludzie w długich sukniach*, rozszerzone następnie na sędziów, adwokatów i prokuratorów. Pod koniec wieku noszono do nich różnego rodzaju płaszcze. Ponadto długiemu ubiorowi nadawano specjalne znaczenie poprzez dobór odpowiednich kolorów, Czerń, czerwień i fiolet były często zastrzeżone dla ławników, rajców, urzędników. Kolory te mogły się zmieniać w zależności od prowincji (...)”.<sup>38</sup> Wówczas przekształciły się ze starożytnej formy i uzyskały podobny współczesnemu kształt. Obowiązują w Polsce jako system ujednoczony stroju prawników od 1929 r. Skrojone i uszyte według zatwierdzonej przez Komisję Kodyfikacyjną instrukcji, posiadają rozmaite zakładki, plisy, wypustki, kołnierz, czy wreszcie żabot w określonych kolorach, oznaczonych międzynarodowymi numerami wg klasyfikacji Pantone. I tak oto, w zależności od barwy wykończenia, toga symbolizuje inną prawniczą profesję.

„Zielony jest zarezerwowany dla adwokatów, niebieski dla radców prawnych, czerwony dla prokuratorów, fioletowy dla sędziów, błękitno szary dla radców i starszych radców Prokuratorii Generalnej, zaś białoczerwony dla sędziów Trybunału Konstytucyjnego.

W załączniku do rozporządzenia ministra sprawiedliwości z dnia 27 listopada 2000 r. w sprawie określenia stroju urzędowego radców prawnych biorących udział w rozprawach sądowych podano szczegółowy opis stroju urzędowego radców.

Zacytujmy:

---

<sup>37</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/articles/umundurowanie-9/2019-05-195-mundury-wyjsciowe/> [dostęp 20/10/2022]

<sup>38</sup> Francois Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warszawa 2003, s. 167-168

*Toga jest suknią fałdzistą z lekkiego czarnego materiału wełnianego lub wełnopodobnego, sięgającą powyżej kostek około 25 cm od ziemi i ma u góry odcinany karczek szerokości 21 cm. Toga u dołu ma w obwodzie 2 m 70 cm do 2 m 78 cm i od karczka w dół ułożona jest w kontrafałdy po 3 na obydwu przodach togi i 7 na plecach. Środkowa kontrafałda na plecach togi ma fałdy po obu stronach, a pozostałe są wszywane do karczka w kierunku rękawów.*

*Kołnierz togi jest okrągły, płasko wyłożony, zapinany pod szyją na haftkę. Szerokość kołnierza wynosi z tyłu 16 cm, a z przodu 18 cm. Końce kołnierza są ścięte, tworząc wycięcie w formie kąta prostego. Toga zapinana jest na 5 guzików krytych.*

*Rękawy togi u góry ułożone są w 7 do 9 kontrafałd, tworzących bufy. Rękawy mają u dołu w obwodzie 75 cm i skrojone są w ten sposób, że po odwinięciu tworzą mankiet szerokości 10 cm, przymocowany z przodu do szwa rękawa. Wewnątrz rękawa przy przegubie ręki umieszczony jest zatrzask, na który można rękaw zapinać.*

*Przody togi po obu stronach wewnętrznych mają podszycie (listwy) z tego samego materiału co toga, szerokości 10 cm.*

*Przód togi, boki i karczek są szyte podwójną stebnowką szerokości 0,5 cm, a karczek togi podszyty jest czarną podszewką.*

*Przy kołnierzu togi wszyty jest żabot z ciemnoniebieskiego jedwabiu długości 21 cm, szerokości u dołu 28 cm, ułożony w 13 kontrafałd, z których środkowa, szerokości 2 cm, ma fałdy po obu stronach, a pozostałe biegną w kierunku rękawów. Żabot z prawej strony togi jest zapinany na guziczek.*

*Kołnierz i mankiety togi mają wypustkę z ciemnoniebieskiego aksamitu, której szerokość wynosi 0,5 cm.*

*Tak więc ciemnoniebieskiemu kolorowi radcowskiemu przyporządkowany został odpowiedni numer z międzynarodowego systemu kolorów – czyli Pantone® 289\*. Radcowski niebieski stał się kolorem korporacyjnym, czyli podstawowym kolorem identyfikacji graficznej Krajowej Izby Radców Prawnych.<sup>39</sup>*

---

<sup>39</sup> <http://muzeum.kirp.pl/toga> [dostęp 20/10/2022]

Współcześnie togi są także uroczystym strojem akademików. Podobnie jak w przypadku tog prawniczych, są znakiem przynależności do grupy, a ich konkretne kolory i formy mają funkcję porządkującą. Hierarchia widoczna jest podczas uroczystości, gdzie barwy stroju są tożsame z barwami wydziałów, a okazałość form i ozdób wskazuje funkcję. Podobnie jak prawnicze togi, długie stroje akademickie zachowały swą formę niemal nie zmienioną od czasu powstania pierwszych uniwersytetów.

W przypadku tożsamości wyrażanej ubiorem ważne miejsce zajmują gesty. Wiele rytuałów przejścia z jednego stanu do drugiego, wiąże się z przekazaniem stroju. Ubiór staje się wówczas wizualnym odbiciem transgresji. Najprostszym przykładem może być koronacja, gdzie często w wymiarze symbolicznym używano teatralnych wręcz gestów. I tak przyszyły król przywdziewał ubogi strój, by potem na oczach ludu nabrać majestatu, godności, nadprzyrodzonej mocy podkreślonej właśnie przydającym dostojęstwa ubiorem. Zmiana stroju, będąca wizualną oznaką zmiany miejsca w hierarchii może być także formą degradacji. Ceremonialne odarcie z szat, odebranie insygniów czy innych atrybutów jako jednoczesne pozbawienie godności, symbolizuje odsunięcie od sprawowanej funkcji. Te gesty widoczne są współcześnie poza koronacją jako praktyka wejścia w stan duchowny, awans w hierarchii kościelnej czy naukowej (w przypadku zdobywania kolejnych stopni), zaprzysiężenia do służby w formacjach np. wojskowej czy medycznej, nadawanie odznaczeń czy orderów. Wszędzie tam, gdzie pielęgnuje się tradycję i niemal hermetycznie kontynuuje ustanowione dawno rytuały, gesty i towarzyszące im wizualne formy są obecne i niezwykle ważne.

## VII / INNY- NIEBEZPIECZNY

Moda to wielka siła. Porywa masy, napędza rozwój, generuje zyski. Granice jej dobra leżą tam, gdzie zaczyna dźiać się krzywda człowieka. Moda, to też element wielkiego socjologicznego mechanizmu, sterującego potrzebami, estetyzującego niemal każdą płaszczyznę ludzkiej egzystencji, zniewalającego. I jak w przypadku władzy, pieniędzy, wynalazków balansujących na krawędzi bezpieczeństwa, gdy konsumowana jest z uwagnością, lub nie wykorzystują jej koniunkturalni szaleńcy, umila i upiększa życie.

Historia zna niezliczoną ilość przykładów, gdzie ubiór pełni funkcję selekcyjną społeczeństwo. Oddziela zamożnych od ubogich, wykształconych od niewydukowanych, osadzonych w religijnych normach od wiarołomnych, trzymających moralny kurs od łamiących prawo. Również wszystkich tych, którzy w inny, niezamierzony sposób odstają od większości, z przyczyn niezależnych np. poprzez aparycję, pochodzenie, tożsamość niepokrewną obowiązującej. Modus ten, fascynująco podobnie funkcjonował już w okresie średniowiecza i działa w historii współczesnej.

Potrzeba regulacji kwestii ubioru w przestrzeni publicznej pojawiła się prawdopodobnie z prozaicznych powodów. Można tę genezę postrzegać początkowo jako niewinną wolę porządku, jednak wiemy, iż stała za nią potrzeba kontroli, władzy, utrzymania hierarchii. Jako przyczynę tych interwencji, historycy wskazują szybkie bogacenie się warstw społecznych, dotychczas stanowiących nieuprzywilejowaną część zbiorowości. Kupcy, handlarze, rzemieślnicy, przeważnie obcego pochodzenia, wizerunkowo stanowili konkurencję dla możnowładców. Tu pojawia się po raz kolejny refleksja, jak istotny był ubiór dla budowania pozycji i autorytetu. Innym ważnym spostrzeżeniem jest fakt, iż zaczęło się wówczas rodzić niebezpieczne przekonanie, że przynależność do elity można kupić strojem. Nie zbacząc z tematu regulacji, ustanowione zostały w średniowiecznej Europie przepisy dotyczące ubioru.

„We wczesnym okresie feudalnym pojawiały się ubiory wyznaczone przymusowo przez władzę książęcą i zarządy ówczesnych miast dla dość

licznie reprezentowanych w miastach kupców i rzemieślników, z pochodzenia Żydów, Saracenów bądź Maurów. Zarządzenia te podyktowane były antagonizmem wobec rosnącego bogactwa i sukcesów bogatych finansistów żydowskich, którzy stanowili- zwłaszcza w południowej Francji- groźną konkurencję w handlu. Wzory dla tych ustaw i zarządzeń, mających na celu wyodrębnienie Żydów, przy pomocy ubiorów, znaleźli panowie feudalni na Wschodzie podczas wypraw krzyżowych w ustawach wydanych przez Kalifa Omara w 634r. o specjalnych ubiorach dla chrześcijan i Żydów. Pierwsze nakazy noszenia przez Żydów ubiorów z kolorowymi znakami nie były zbyt surowo przestrzegane. Dopiero od XIII wieku, potwierdzone powagą ustaw soboru laterańskiego z 1215 r., zostały wprowadzone odrębne ubiory dla Żydów, które miały być następnie przez synody poszczególnych prowincji dokładniej ustalone. Na południu Francji po 1229 r., wprowadzono odznakę zwaną rota- wycięte z żółtego filcu kółko o średnicy 7-8 cm, które Żydzi musieli zakupywać u władz miejskich i obowiązani byli naszywać na przodzie i tyle ubioru. W Hiszpanii i Portugalii nakazów przyszywania roty surowo przestrzegano, we Włoszech natomiast ustawy o noszeniu kolorowej odznaki wprowadzono miastach dopiero w XV w i znacznie zmniejszono rozmiary kółka. Oprócz noszenia kółek na odzieży zmuszeni byli Żydzi do noszenia żółtych kapeluszy o szczególnie wysokim kształcie i czapek filcowych o sterczącym pionowo zakończeniu. W przeprowadzeniu zarządzeń o odrębności ubiorów dla Żydów pozostawiono zarządom miast dużą swobodę i możliwość zwalniania od przymusu noszenia odznak, co stanowiło również źródło dodatkowych dochodów. Powtarzanie w ciągu XV w. ustaw o ubiorach dla Żydów w różnych miastach niemieckich (Kolonia 1404, Augsburg 1434, Brunzwik 1435, Rothenburg a. T. 1511) jest dowodem trwającego w Niemczech antagonizmu, gdy natomiast w innych krajach ustawy straciły w ciągu XV wieku swe znaczenie. W podobnym położeniu jak Żydzi znajdowali się wyznawcy islamu - Saraceni mieszkający na Sycylii i w Hiszpanii- którzy byli obowiązani do noszenia naszywek z żółtej tkaniny na przodzie ubioru; we Francji musieli przyszywać w XIII wieku na płaszczach szeroki na 3 palce pas czerwonego sukna. Dla heretyków ustanowiły synody diecezji w południowej Francji w XIII wieku przymusowe naszywanie na odzieży krzyżyków wycinanych z kolorowego sukna. Odznaki te przyszywane były na przodzie i w tyle w dwóch różnych kolorach. Później zarządzenie to

zmieniono i utrzymano nakazem inkwizycji do XVw. Naszywanie dwóch krzyży łacińskich z żółtego sukna na przodzie i w tyle ubioru. Skazanym przez inkwizycję za uprawianie czarów lub herezję anabaptyzmu umieszczano na ubiorze wycięty z żółtego sukna symbol młota.<sup>40</sup>

Sposoby znakowania mniejszości w okresie średniowiecza przywołują natychmiastowe skojarzenia z mechanizmami znanymi z współczesnej historii. Odtworzony przez nazistów system oznaczania Żydów do złudzenia przypomina używane w średniowieczu żółte okrągłe naszywki. Zostały użyte ponownie w okresie II Wojny Światowej w postaci między innymi żółtych gwiazd naszywanych na ubrania, opasek na rękawy czy innych form, jako kod selekcyjny Żydów od reszty społeczeństwa.



il. 33



il. 34

Powszechnie znanym symbolem holocaustu są pasiaki. Uniformy zaprojektowane w 1943 r. z założeniem ujednoczenia niemieckiego systemu penitencjarnego, zostały uznane przez niektóre landy za deformujące i zbyt upokarzające, by móc stać się obowiązującymi. Nie potrzeba było jednak wiele czasu, żeby gotowy projekt wdrożyć w nowo powstałych placówkach. „Pasiak idealnie wpisuje się w założenia systemu więzień, które mają oddzielać od społeczeństwa jednostki oceniane jako rasowo i ideologicznie nieprzystosowane”.<sup>41</sup> Intrygujące jest, skąd zrodziła się koncepcja, by za pomocą tkanin w pasy dokonywać segregacji, stygmatyzować, degradować

<sup>40</sup> Maria Gutkowska Rychlewska, *Historia Ubiorów*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1968, s.165-166

<sup>41</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020, s. 49

ze względu na odmienną kulturę, pochodzenie, wyznanie, urodę, poglądy, obyczaje itp. Odpowiedź także leży w historii. „W średniowiecznej Europie występowało wiele postaci- rzeczywistych bądź wymagowanych- które społeczeństwo, literatura i ikonografia ubierała w paski. Byli to ludzie zawsze z takiego czy innego powodu wykluczeni ze społeczeństwa lub przez nie potępieni, od Żyda, heretyka, po błazna i kuglarza, nie tylko trędowaty, kat czy prostytutka, ale i wiarołomny rycerz z opowieści Okrągłego Stołu, szaleniec z Księgi Psalmów i postać Judasza. Wszystkie te postaci zakłócają ład społeczny, wszystkie mają coś wspólnego z szatanem. (...) Trudno zrozumieć, dlaczego wybrano taki właśnie ubiór dla podkreślenia ich negatywnego statusu.”<sup>42</sup>



il. 35

Jak dalej tłumaczy Michel Pastoureau w *Diabelskiej materii* tkaniny pasiaste w średniowieczu ewokowały negatywne skojarzenia, co być może ściśle powiązane jest z tłumaczeniem słów Pisma Świętego, dotyczących mieszania materii- „Nie wdziejaj na siebie szaty z dwóch rodzajów przędzy.”<sup>43</sup> Teocentryczny duch epoki, wierność biblijnym przekazom i nauce ówczesnego Kościoła, miały na pewno wpływ na ukonstytuowanie się tego mocnego przekonania. Znany powszechnie dla badaczy historii ubioru spór o płaszcz karmelitów trwał od 1254 do 1295 r., a dotyczył właśnie

<sup>42</sup> Michel Pastoureau, *Diabelska materia- historia pasków i tkanin w paski*, Oficyna naukowa, Warszawa 2004, s. 10

<sup>43</sup> *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Kpł 19/19, Zakaz łączenia dwóch różnych gatunków*, Pallotinum 2004



pasów. Odbiegający od obowiązujących różne zakony reguł, zamiast monochromatycznej tkaniny, wytkany był w pasy. Był zapewne niezwykle widzialny w przestrzeni publicznej, odmienny. Najprawdopodobniej ta inność, nieznanie pochodzenie samej idei poprzecznego układu barw, powodowała niepokój. Tym samym inny stał się złym, niebezpiecznym. Naruszał ład, wyzwalał w społeczeństwie emocje, najczęściej negatywne, oparte na drwinach. Płaszcz *barre* do tego stopnia stał się przedmiotem sporu między zakonami oraz dochodziło wokół niego do silnych kontrowersji, iż ostatecznie na mocy wydanej w 1295 bulli, Papież Bonifacy VIII zakazał wszelkim zakonom w Europie noszenia strojów w pasy. Zarezerwowane zostały dla odmieńców, których z różnych względów należy oddzielić od reszty zdrowego i silnego społeczeństwa. I ta właśnie narracja zaakcentowana została w użyciu pasów jako uniformu więźniów obozów zagłady. „Tak chętnie czerpiąca ze średniowiecznych inspiracji Trzecia Rzesza sięgnęła świadomie lub wiedzona intuicją- także do filozofii pasiastości. Wzmocniły ją jeszcze XIX wieczne koncepcje eugeniczne dzielące ludzkość na wartościujące kategorie.”<sup>44</sup>

„Pasiaste tkaniny, w które ubierze swoich więźniów Trzecia Rzesza, będą piętnujące i jednocześnie przewrotnie higieniczne. Ich rola będzie polegać na ochronie *czystych* Aryjczyków przed brudem ciał uwięzionych.”<sup>45</sup>

Tkany najczęściej z konopi, pokrzyw, lnu materiał ubioru, który związany ze ścisłym rytuałem najpierw ogołocenia jako symbolu pozbycia się dotychczasowych przywilejów, wolności, a potem przywdziania zunifikowanego stroju więźnia, utracenia tożsamości, korzeni, był w istocie znakiem podporządkowania i zagłady. „Moda jest prawem człowieka. Więzień obozu nie ma praw. Strój nie może go wyróżniać, nie może zdobić i chronić, jedynie piętnować i formatować”. Co do zasady cała koncepcja uniformów zaprojektowana była druzgocząco spójnie i czytelnie. Badacze holokaustu wskazują nawet, że w początkowej fazie osadzania więźniów, gdy moce przerobowe tkalni i szwalni były wysokie i nie brakowało pasiaków, nie osiągnięto jeszcze ostatecznej skali poniżenia człowieka i tworzono iluzję porządku. Odarci z kosztowności, wspomnień zapisanych w najbliższych ciału przedmiotach, więźniowie otrzymywali proste,

---

<sup>44</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020, s. 52

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 53

odczłowieczone formy uszyte z drapiących tkanin. We wspomnieniach ofiary nazistowskich obozów zagłady poświęcają również uwagę wartości stroju. Jak cytuje ich słowa w swej książce „Rzeczy osobiste” Karolina Sulej „To jest szok. Pierwsze godziny. Pierwszy dzień to jest drugi szok, zdjęcie ubrań normalnych, oddanie ubrań gdzieś, zniknięcie. Ubranie to jest częśćka moja.”<sup>46</sup> Teatr ogołocenia odciska piętno w poczuciu podmiotowości jednostek. Jest aktem psychologicznego terroru, przemocową formą podporządkowania, zagraną w białych rękawiczkach higieny. Przeprowadzeni przez komory kwarantanny, mycia, golenia, po drugiej stronie stoją już postaci mechanicznie oddzielone od swych życiowych ról. Segregująca rola stroju w obozach zagłady nie ograniczała się jedynie do obowiązującego ogólnie nakazu noszenia pasiaków. Więźniowie byli dzieleni na subkategorie. Symbole doszywane dodatkowo na uniformy oznaczały konkretne informacje. Dla przykładu „obok numeru na szmatce albo nad nim znajdował się winkiel oraz litera oznaczająca narodowość. Kolor trójkąta i położenie (ostrzem do góry albo na dół) informowały, z jakiego powodu więzień znalazł się w obozie. Czerwony winkiel- polityczny, przeznaczony był dla członków ruchu oporu, inteligencji. Do tej kategorii zaliczano między innymi partyzantów oraz jeńców radzieckich. Zielony- dla uznanych kryminalistów, złodziei i innych zawodowych przestępców. Czarny- dla tak zwanych asocjalnych, w tym Romów. Pod ten trójkąt trafiali Ci, których Rzesza uznała za jednostki społecznie szkodliwe: bezdomni, pracownice seksualne, sutenerzy, bezrobotni, alkoholicy. Fioletowy- dla badaczy Pisma Świętego, czyli świadków Jehowy. Różowy- dla mężczyzn- homoseksualistów”.<sup>47</sup>

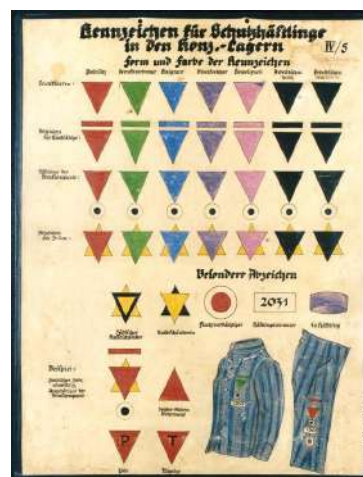
---

<sup>46</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020, s. 30

<sup>47</sup> <https://twojahistoria.pl/2019/04/01/jak-niemcy-oznaczali-wiezniow-obozow-koncentracyjnych/> [dostęp 2/02/2023]



il. 36



il. 37

Szczegółowy opis kategorii przedstawia il. 36, zaczerpnięta z wystawy Muzeum w Majdanku oraz rycina z niemieckich archiwów na il. 37.

Historia nie zna prawdopodobnie drugiego tak upokarzającego sposobu znakowania ludzi. Współczesne systemy więzienne, choć również posługują się kodem kolorystycznym uniformów, co do zasady nie mogą być płaszczyzną porównania. Przymusowe formy ubioru jakie zna historia, a które są bliskie współczesnemu człowiekowi, to np. te związane z chorobami. Pandemiczne akcesoria takie jak maski, rękawiczki, przyłbice stały się elementem codzienności w XXI w, egzekwowanymi regulacjami prawa. Dyskutowana żywo zasadność, a co ważniejsze, przymusowa konieczność ich stosowania, nadal polaryzuje społeczeństwo. I w tym przypadku można z łatwością dostrzec podobieństwo do wieków średnich, gdzie wielkie epidemie trądu czy dżumy powodowały konieczność odseparowania chorych od zdrowych, co czyniono za pomocą stroju. Jak w przypadku każdej regulacji i w czasach średniowiecza i współcześnie, rodzi się przestrzeń do nadużyć. Zaś każdy nakaz i zakaz dotyczący sfery osobistej, jest de facto dyscyplinowaniem społecznym, tu wykonywanym za pośrednictwem form ubioru.

# VIII / SPRZEDWCY MARZEŃ I FAŁSZERZE KODÓW

## WSPÓŁCZESNE SYMBOLE LUKSUSU

Współczesne kody westymentarne, podobnie jak w minionych epokach, ściśle powiązane są ze statusem społeczno ekonomicznym. Dobra luksusowe wyznaczają miejsce w hierarchii i z założenia nie są dostępne dla każdego. Sam luksus można definiować jako stan najczęściej związany z posiadaniem, ponadprzeciętny i elitarny. Mówiąc o symbolach i znakach zapisanych językiem ubioru, nie mogę pominąć tego ważnego aspektu, który jest i zawsze był swoistym kodem odnajdywania swojego miejsca w społeczeństwie. Historia dóbr kultury materialnej ukazuje, iż bramy do luksusu były pieczołowicie strzeżone i dostępne dla przedstawicieli wysokich klas społecznych. Kiedy w średniowiecznej Florencji kupcy sprowadzali na europejski rynek rozmaitego gatunku kosztowności, możnowładcy niemal natychmiast starali się zapobiec ich powszechnej dostępności. Chroniąc pozycję społecznych elit i królewskiego dworu, wprowadzono ustawy antyzbytkowe, które wycelowane były głównie w kobiety oraz kupców, zaspokajających ich potrzeby. Uznano, iż ich upodobanie do wszelkiego rodzaju przepychu i chęć sprowadzania tkanin z zagranicznych manufaktur, jest zagrożeniem ekonomicznym dla rodzimych producentów. Jednak uderzano głównie w ton moralizatorski, gromiąc pożądlivość i chęć posiadania. „(...) Główny nacisk położono na stroje kobiece. Ustawy różnicowały kobiety według wieku (poniżej i powyżej 10 lat) oraz stanu cywilnego (mężatki, wdowy, panny i prostytutki, które stanowiły osobną kategorię), a także społecznego statusu (z rodzin rycerskich, patrycjatu miejskiego, służące). Ustawy dotyczące stroju polegały na zakazaniu noszenia określonych szczegółowo części ubrania, jak niektóre nakrycia głowy, paski, zapinki, biżuteria, normowały również długość sukien, rodzaj materiału i ozdobność haftu, liczbę pierścionków, wartość dopuszczanych ozdób. W 1330 r. ustanowiono *ufficiale delle donne* (już sama nazwa urzędu wskazuje, w kogo zostały te ustawy w głównej mierze wymierzone). Następnie przestrzeganie ustawodawstwa antyzbytkowego kontrolował *ufficiale di grascia*. Za nieprzestrzeganie prawa groziły kary pieniężne.

Grzywny wynosiły od 25 do 500 lirów. Kobiety nie odpowiadały samodzielnie (prawo florenckie nie przyznało im bowiem pełnej sprawności sądowej). Nałożone na nie grzywny spłacali mężczyźni, pod groźbą odebrania prawa do piastowania urzędów. <sup>48</sup>

Przyczyny regulacji dotyczących sfery dóbr luksusowych wciąż są dyskutowane. Pod uwagę brane są aspekty ekonomiczne- czyli faktycznie ochrona rodzimej produkcji, niechęć do wszelkiego lokowania gotówki poza inwestycjami, a wówczas zakupów luksusowych towarów tak nie oceniano. Kolejno dbałość o zachowanie rezerw na czasy nękanie epidemiami czy wojnami, a te rezerwy gromadzić można było z grzywien i podatków od zbytku. Innym argumentem jest ochrona pozycji społecznej tych klas, które dotychczas jako nieliczne miały dostęp do kosztowności, i które ten właśnie luksus definiował.

Obecnie rynek dóbr luksusowych zmaga się z wyzwaniami współczesności. Jego zredefiniowana formuła zaskakująco blisko stawia go przy komercji. Duch luksusu wytworzonego na europejskich dworach, a kultywowany przez twórców *haute couture*, uległ dynamicznym przemianom. Jego badaczka, Dana Thomas, wprost mówi o postępującej dewaluacji. Ojcami rynku dóbr luksusowych, jaki znany jest nam obecnie, są głównie Charles Frederick Worth i Louis Vuitton. Brytyjski projektant, twórca House of Worth, uważany za ojca *haute couture* wyznaczył zasady definiujące do dziś twórców wysokiej mody. Przygotowywał kolekcje sezonowe prezentowane podczas wielogodzinnych pokazów. Personalizowane, szyte na miarę ubrania z najwyższej jakości tkanin, niejednokrotnie zużywające ponadmiarowe ilości materiałów, precyzyjnie wykończone, zdobione haftami, powlekanymi guzikami itp. Jako pierwszy zastosował wszywkę z logotypem swojego domu mody. Podobnie Louis Vuitton, którego podróżne kufry od 1888 r. ozdobił rejestrowany znak firmowy, a od 1896 r. rozpoznawalny na całym świecie logotyp zbudowany z zachodzących na siebie liter L i V, motywu gwiazdy, kwiatu i karo. To początek ery znaków, które stały się obiektem pożądania mas, przepustką do elit, symbolem lepszego, dostatniego życia. Jak pisze cytowany przez Danę Thomas Thorstein Veblen w *Teorii klasy próżniaczej* „wydawanie pieniędzy stało się

---

<sup>48</sup> Agnieszka Lissowska, *vanitose, disoneste, spiacevole. Potępienie kobiecej żądzzy zbytku w xiv-wiecznych kronikach florenckich*, Łódź, 309-310 str

miarą pozycji w zamożnym społeczeństwie”<sup>49</sup> Na złote czasy, gdy luksus był organicznym znakiem arystokracji, cień położyła II Wojna Światowa. Po jej zakończeniu, domy mody, które przetrwały, odbudowały, już na nowych zasadach swoje modus operandi. I choć w pierwszych latach po wojnie tęsknotę za *houte couture* wypełniły takie nazwiska jak Dior, Balenciaga, Chanel, Yves Saint Laurent, Givenchy, Balmain, zrodziła się nowa koncepcja luksusu, którą znamy dziś. Wielcy projektanci dostrzegli potencjał w klasie średniej i systemie dystrybucji opartej na licencji. „Odtąd pojęcie luksusu przestało oznaczać wytwarzanie najwspanialszych rzeczy, jakie można kupić. Luksus zaczął być interesem, na którym zbijało się pieniądze”.<sup>50</sup> Wraz z tymi zmianami, współczesny luksus bliski jest w swej komercyjnej koncepcji strategiom sieciówek. Jego dostępność dla szerokiego grona odbiorców generuje szereg konsekwencji, wśród których na pierwszym miejscu można postawić spadek jakości towarzyszący spadkowi ceny, przeniesienie ośrodków produkcyjnych, a więc mniejszą kontrolę, brak unikatowości, wejście w system *pronto moda*. Globalizacja luksusu brzmi niemal jak oksymoron, lecz stała się faktem współczesnego konsumenta. Zunifikowane salony sprzedaży są emanacją zunifikowanych produktów, które może nie wyparły etosu *haute couture*, lecz na pewno spełniają aspiracje przynależności do elit zdecydowanie niższym kosztem. Bowiem dziś czynnikiem odpowiadającym za dostępność do luksusu są jedynie pieniądze. Poruszyły mnie słowa jednej z najbardziej konserwatywnych projektantek, jednocześnie funkcjonującej niezwykle sprawnie na rynku. Miuccia Prada tak odpowiada na pytanie: „cóż to jest luksus? Życ w szesnastym wieku i mieć służbę. Wiem, czym jest wyjątkowe piękno. Tego obecnie nie ma. Łatwo dziś udawać. Jakiś detal z przeszłości, trochę złotych ozdóbek, to wszystko. Nie znoszę tego. Ludzie żyjący w prawdziwym luksusie nienawidzą statusu. Nie wygląda się jak osoba bogata z racji drogiej sukni. Co widzisz, patrząc na kogoś? Duszę? Atrakcję zmysłową? Kreatywność? Wielki brylant - co to oznacza? (...) Osąd na podstawie pieniędzy, to okropne. Nie wygląda się lepiej, mając jakieś symbole luksusu, Nic to człowiekowi nie daje. To takie banalne”.<sup>51</sup> Jednocześnie, funkcjonując w wielkim przemyśle mody, gdzie indziej mówi: „Natychmiastowe

---

<sup>49</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warszawa 2020, s. 33

<sup>50</sup> Ibidem, s. 42

<sup>51</sup> Ibidem, s. 75

rozpoznanie marki stało się nieodzowne w tym interesie. Chcąc rozwinąć działalność, trzeba się bez przerwy posługiwać swoim logo".<sup>52</sup> Dziś wiemy, że to właśnie logotypy są obietnicą i symbolem pożądania mas. Oblegający salony koncernu LVMH czy Richemont nuworyszowi klienci, często nabywają cokolwiek, byle miało ów znak statusu. Logo pełni niemal heraldyczną funkcję przynależności. Komunikuje tożsamość- zazwyczaj tę nadbudowaną, z jaką jednostka chce się identyfikować. Przychodzi mi tutaj na myśl zjawisko estetyzacji codziennego życia, jakie opisywał Wolfgang Welsch. Niemiecki badacz zwrócił uwagę na kierujące współczesnym społeczeństwem mechanizmy budowania swojego wizerunku, kreowania tożsamości na wszystkich szczeblach- począwszy od dobierania ubrań, form użytkowych, jedzenia, książek, muzyki itp. dyktowanych przez środki masowego przekazu. Współcześnie tę zależność najmocniej widać na *Instagramie*, który stał się wpływowym medium dyktującym trendy, obowiązujące zachowania, styl. Lecz najmocniej intryguje warstwa autentyczności i treści. Czy spójne wizerunki zamożnych *influencerek*, powodujące często spadek samooceny rzeszy niepewnych swojej wartości osób są prawdziwe? Czy prawdziwy jest luksus symbolizowany przez zdjęcia z logotypami najbardziej pożądanych marek? Wreszcie, czy znaki statusu świadczą o przynależności do elity? Jak współczesna elita ma się do inteligencji?

Symbole dobrobytu nabrały wartości kolekcjonerskiej i otwierającej drzwi do wybranej grupy społecznej. Można się zgodzić z założeniem, że potrzeba ich posiadania przez wieki była formą kaprysu, spełnieniem najbardziej wyrafinowanych fantazji, bez względu na koszt i aspekt utylitarny. Jednak nigdy tak łatwo nie dało się ich mieć. Demokratyzacja dostępności dóbr i przeniesienie ośrodków produkcji głównie do Chin, poza oczekiwanym poszerzeniem grona odbiorców i wzrostem zysków, przyniosły także poważny problem. Istnieje liczna rzesza konsumentów, za wszelką cenę pragnąca wkupić się w kręgi establishmentu, która nie może pozwolić sobie na zakup produktów luksusowych marek. Połączywszy to z fenomenem logotypów, które stały się same w sobie przedmiotem pożądania, a jednocześnie prostą formą graficzną, łatwą do powielenia, wytwórczym *know how* udostępnionym pracownikom fabryk, kopiowanie stało się

---

<sup>52</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warszawa 2020, s.273

procederem pozbawiającym koncerny wielomilionowych zysków. Pomimo mozolnej pracy organizacji broniących własności intelektualnej, koalicji do zwalczania fałszerstw, szacuje się, że 7% wszystkich towarów wprowadzonych do sprzedaży to kopie. Jakość i łudzące podobieństwo niektórych powoduje, iż wielu ich nabywców nie czuje skrępowania, a wręcz z dumą epatuje znakami sygnifikującymi dobrobyt, zamożność, świadomość trendów itp. „Jedna trzecia ankietowanych w badaniu przeprowadzonym przez pewną organizację walczącą z podróbkami przyznała, że kupiłaby z całą świadomością podrobione towary, jeśli tylko odpowiadały im jakość i cena, a 29% respondentów nie widziało niczego szkodliwego w sprzedaży kopii, o ile w żaden sposób nie zagrażałoby to kupującemu”.<sup>53</sup>

Niegdyś florency kupcy, a współcześnie wielkie koncerny jak LVMH czy Richemont, to ci sami sprzedawcy marzeń. Stawiając ciężar swoich strategii marketingowych na znakach rozbudzających chęć posiadania, tworzą często iluzję lepszego świata. Cenione niegdyś rytuały powstawania produktu na zamówienie, potrzebny im czas, wyjątkową uważność, relacje międzyludzkie, przestały być ważne dla współczesnych fałszerzy kodów. I nie mam tu na myśli wytwórców podróbek, a ten rodzaj nowego nabywcy, który stanem posiadania określa wartość człowieka. Społeczny status przestał być powodem, dzięki któremu można pozwolić sobie na dawny, nie epatujący ostentacją luksus, a stał się celem, dla którego pragnienie zdobycia symboli ma kolekcjonerską siłę.

---

<sup>53</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warszawa 2020, s.290-291











# S I G N U M / OPIS KOLEKCJI

S



## / IDEA

Kolekcja SIGNum składa się z 17 wieloasortymentowych sylwetek damskich. Proces projektowy rozpoczęłam od analizy zagadnienia symbolu w kontekście ubioru, z uwzględnieniem historycznych źródeł w postaci opracowań i ikonografii. Opierając się na modzie schyłku średniowiecza, które było szczególnie sprawne w posługiwaniu się językiem znaków, szukałam analogii we współczesnym ubiorze. Nie chciałam jednak za mocno wchodzić w historyczną tkanę, żeby nie popaść w rekonstruktorską pułapkę. Historia, w zestawieniu ze współczesnymi mechanizmami, stała się więc jedynie bazą do dalszej pracy. Inspiracje zaczerpnęłam w części z malarstwa z epoki, które z fotograficzną dokładnością odzwierciedla detale strojów. Niemniej, w założeniu kolekcja jest użytkowa i dedykowana współczesnemu odbiorcy, który tych historycznych cytatów może nawet nie dostrzec. Formy poszczególnych asortymentów oparte są na autorskich konstrukcjach, wyraźnie nawiązujących do klasyki, ale osadzone we współczesnych trendach. Proces projektowy rozpoczął się w czasie pandemii, która zredefiniowała wiele pojęć, relacji i mechanizmów. Zarówno globalnych, ale i osobistych. Ten czas również odcisnął się w moim myśleniu o modzie. Jak pokazały badania, paradoksalnie w czasie kryzysu dobra luksusowe ucierpiały najmniej. Stały się formą inwestycji, a może także ucieczki od złych wiadomości, prognoz i panujących obaw. Jednak dla wielu osób był to czas zatrzymania i refleksji, czy moda ma w ogóle sens w obliczu wielkich problemów. Czy w poczuciu zagrożenia o życie, zdrowie, zaspokojenie podstawowych potrzeb, moda w wymiarze etycznym nie jest co najmniej kaprysem i niezręcznym zbytkiem. Wśród tych pytań toczył się we mnie wewnętrzny dialog, słyszalny także w dyskursie publicznym. Bardziej widzialne stały się takie zagadnienia jak moda odpowiedzialna, zrównoważona, etyczna, a paralela do praw antyzbytkowych ustanawianych wielokrotnie w Średniowieczu przestała być wyimaginowana. W konfrontacji z materiałem badawczym, różnymi próbkami tkanin, zdobień, propozycji haftów powstały założenia kolekcji i pierwsze szkice. Teza, iż ubiór może być sygnifikantem ważnych, pozazmysłowych treści, stała się dla mnie kluczowym punktem

w projektowaniu. Niezmiernie chciałam dowieść i dać wyraz temu, że moda może nieść przekaz, odzwierciedlać emocjonalne stany, krzepić, dodawać odwagi, oczyszczać. Zwłaszcza w kontekście społecznych przemian i globalnych tąpnięć, gdzie głośno mówi się o nadprodukcji, zbyteczności, powtarzalności, w pierwszej kolejności piętnując tę gałąź przemysłu. Tworząc kolekcję użytkową, jednak niezakontraktowaną produkcyjnie, pozwoliłam sobie na jej osobisty i kameralny charakter. Trzymając się założeń związanych przede wszystkim z symbolem i znakiem, zdecydowałam wprowadzić elementy znaczeniowe na kilku poziomach. Zanurzona w atmosferze pandemicznej dystopii, postawiłam raczej na formalne ograniczenia i ascezę. Paleta barw zawężona jest do czerni, bieli, złota i jasnego zimnego brązu. Kolory mają tu ewidentny aspekt symboliczny. Nawiązują do bardziej aktualnych niż kiedykolwiek w powojennej rzeczywistości motywów *vanitas*, smutku, lęku, żałoby, buntu, ale też do wewnętrznej równowagi, odpuszczenia, milczącej zgody czy rozgrzeszenia. Również wybór tkanin podyktowany był ideą projektowania mody ponadczasowej i odbył się zgodnie z kluczem redukcji. Przeważają materiały naturalne- tkanina bawełniana w splocie płóciennym, diagonalnym, drapana dzianina bawełniana o wysokiej gramaturze, tkanina wełniana garniturowa i atlasowa z elaną, krep *caddy* jedwabna o wysokiej gramaturze, żorzety, batyst. Wykorzystałam również tkaniny syntetyczne jednoskładowe- głównie taftę poliestrową, taftę kreszowaną, *memory* i drapaną, ortalion, tiul czy foliowaną złotą dzianinę z wyraźną fakturą. Bliskie mi monochromatyczne zestawienia tkanin dają pole do prowokowania napięć odpowiednim sąsiedztwem struktur i powierzchni. Konfrontowanie w ramach tzw. *total looków* materiałów matowych z błyszczącymi, gładkich z chropowatymi, sztywnych z miękkimi powoduje szczególny rodzaj ekspresji.

W drodze zbierania inspiracji powstała koncepcja wprowadzenia do kolekcji motywów symbolicznych w postaci emblematów. Po próbach zdecydowałam, że najodpowiedniejszą techniką uzyskania czarnego druku na czarnej powierzchni będzie druk wypukły. Spośród możliwych opcji, wybrałam druk flokowy, który występuje w kolekcji jako raportowy lub miejscowy. Zastosowanie powszechnych współcześnie rozwiązań technologicznych zderza się w asortymentach ubioru z historyczną materią. Wgrzewane w tkaniny motywy nawiązują do znanych w epoce



średniowiecza, ale i rozumianych współcześnie symboli i znaków. Pojawiają się wśród nich motywy sakralne- krzyże, anioły, serce miłosierne, korona cierniowa, oko opatrności; wywodzące się z tradycji dworskich - *fleur de lis*, sztylety, jednorożce, a także błyskawice, węże, przechylone krzyże. Dodatkowo napisy w wersji łacińskiej i angielskiej, zapisane nawiązującym do gotyku fontem. Proste komunikaty poruszające uniwersalne problemy, w połączeniu z kolorem, tkaniną czy sąsiedztwem innych znaków stanowią otwarty przekaz, którego odbiór jest w istocie pojemny i opiera się zarówno na kompetencjach, ale i zależy od wewnętrznego, emocjonalnego gruntu, na jaki trafi. Kolejnym nośnikiem treści symbolicznych są same formy ubioru oraz elementy konstrukcyjne, które odwołują się do ubioru historycznego i związanych z nim znaczeń, ale i współczesnych skojarzeń związanych z kulturą masową. Detale w postaci rękawiczek, przedłużonych rękawów osłaniających dłonie, kapturów, lampasów, rozcięć ewokują skojarzenia z konkretnymi zapożyczeniami historycznymi. Zestawione z niekiedy podstawowymi formami, charakterystycznymi dla mody masowej bądź tymi wywodzącymi się z klasyki, prowokują do refleksji nad zasadnością ich użycia i znaczeniem. Założeniem pracy badawczej, a więc kolekcji ubiorów, jest wskazanie na znaczeniowy, pozamaterialny wymiar mody. Zwrócenie uwagi na ciągłość historyczną, towarzyszącą potrzebie wyrażania poprzez ubiór przynależności, hierarchii, statusu, funkcji, idei a wreszcie emocji czy ważnych społecznie komunikatów.

## / DRUKI

Jak już wspomniałam, istotnym nośnikiem symbolicznych znaczeń, stały się w kolekcji SIGNum motywy występujące w formie druków. Proces ich powstawiania jest ściśle związany z analizą ikonografii średniowiecza, która stanowiła ważny element materiału badawczego całości pracy. Wybór techniki wypukłego druku flokowego związany był z założeniem, iż ma on występować na podłożu w tym samym kolorze lub na cielistej siatce tiulowej. Zależało mi w przypadku czerni na czerni, żeby powierzchnia tkaniny różniła się od powierzchni elementu naniesionego głównie absorpcją światła. Przy zastosowaniu cielistej siatki wtapiającej się w kolor skóry, chciałam uzyskać efekt silnego kontrastu, swego rodzaju tatuażu. Druk wodny byłby w obu przypadkach zbyt mało widoczny. Najbardziej odpowiednią do opanowania i samodzielnego ułożenia stała się właśnie technika wgrzewania. Zaprojektowane kształty zostały laserowo wycięte na arkuszach 100x50 cm, a następnie wg potrzeby rozcinane do szablonów konstrukcyjnych i nanoszone na materiał. Druki to uproszczone, płaskie aple, pozbawione konturu wewnętrznego i światłocienia. Formy liternicze narysowane nawiązującym do gotyku fontem, stanowią konkretne komunikaty. Podobnie do mechanizmu symboli w epoce średniowiecza, napisy nie są pozbawione kontekstu towarzyszącej im formy, powierzchni materiału, koloru i wykreowanego gestu. Emblematy nawiązują w większości do ukonstytuowanych przed wiekami symboli. Znaczenie niektórych jest po dziś dzień takie samo, w przypadku części zwiększyło swą pojemność bądź zmieniło sens.



il.39

## **/ JEDNOROŻEC. DRUK MIEJSCOWY.**

W ikonografii średniowiecznej oraz jako motyw dekoracyjny dóbr kultury materialnej tejże epoki, motyw jednorożca pojawia się często. Zazwyczaj w towarzystwie innych zwierząt lub kobiety utożsamianej jako NMP. Symbolizuje czystość, dobro, ale również jest synonimem czegoś nadprzyrodzonego, pozaziemskiego, a w chrześcijańskim kręgu kulturowym oznacza Chrystusa. Jednorożec występuje często w heraldyce np. heraldyce szlacheckiej, terytorialnej- polskiej i zagranicznej np. w herbie wielkim Królestwa Szkocji, Wielkiej Brytanii, Kanady, najczęściej jako symbol suwerenności.

Wizerunek jednorożca z upływem czasu łagodniał, by współcześnie stać się projektem definiującym różnorodność, łagodność, inność i być kojarzonym z ruchami LGBTQ.

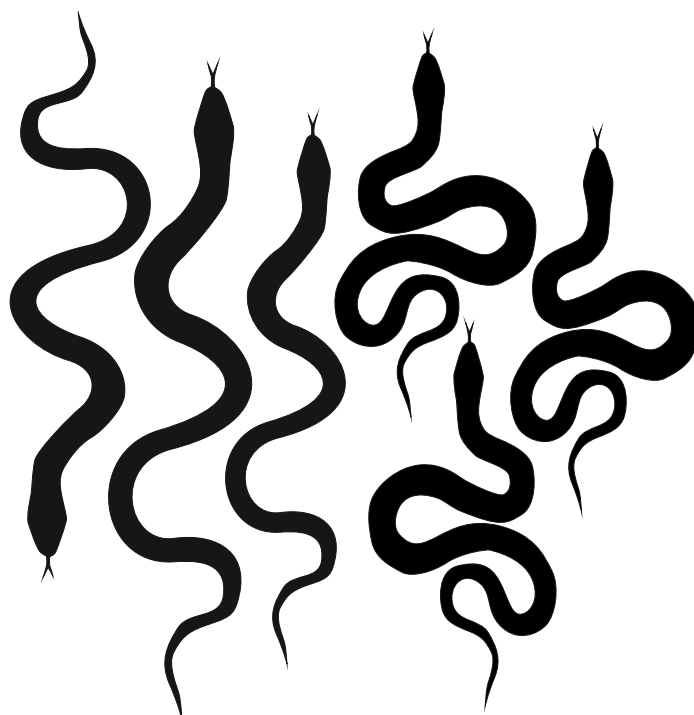
Powyższy jednorożec jest zapożyczoną, uproszczoną wersją przedstawienia z gobelinu *Dama z jednorożcem z Musee de Cluny Paris*. W kolekcji zamieszczany na transparentnej bluzce z sylwetki dostojny / MAJESTY il. 105.



il.40

## **/ JEDNOROŻEC. DRUK MIEJSCOWY.**

Przedstawienie uwspółcześnionej wersji jednoroźca, o kształcie zbliżonym do konia. Ruch zwierzęcia kojarzy się ze zwyczajem dworskich pojedynków, heraldyką. W kontekście sylwetki na jakiej jest umieszczony symbolizuje siłę, waleczność, odrębność, obronę terytorium, nawiązuje też do etosu *czarnego konia* czy *czarnego rycerza*, a więc zwycięzcy, postaci niezłomnej, dumnej, kogoś na kogo się stawia, kto wygrywa. W kolekcji nadruk z tym motywem pojawia się w sylwetce NIEPOKORNY / DEFIANT (il.121) na czarnej bluzie typu *hoodie*.



il.41

## **/ ŻMIJA. DRUK MIEJSCOWY.**

W chrześcijańskim kręgu kulturowym wąż jest symbolem szatana, grzechu, zła, podstępności, nieczystych mocy. Jego pochodzenie wywodzi się ze starotestamentowego opisu raju oraz grzechu pierworodnego. Współcześnie nadal charakter tego symbolu jest pejoratywny, choć mówi się o jego dualnym charakterze – mianowicie, że może kojarzyć się z odrodzeniem, na wzór zrzucania wężowej skóry. Niemniej ten proces bardziej jest synonimem przebiegłości, przybierania nowej szaty w celu uzyskania korzyści. Motyw wijących się żmij widoczny jest na il.75 w sylwetce ZDRADA / BETRAYAL

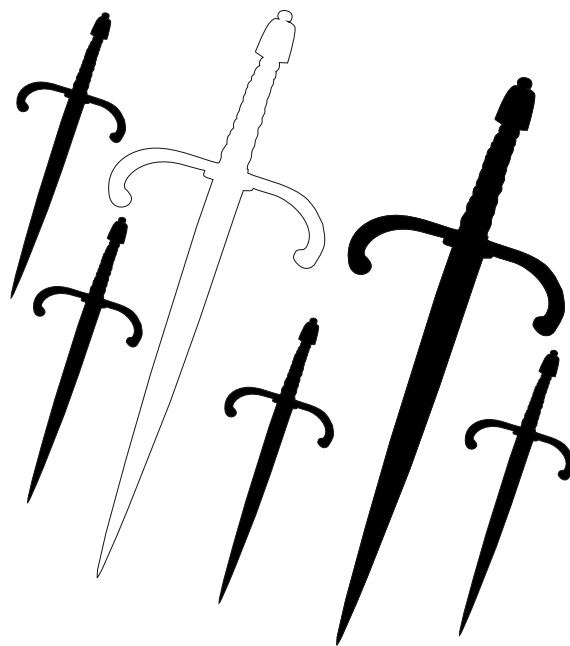


il.42

## **/ ANIOŁ.** DRUK MIEJSCOWY.

Symbol czystości, materii duchowej, nadprzyrodzonego bytu.

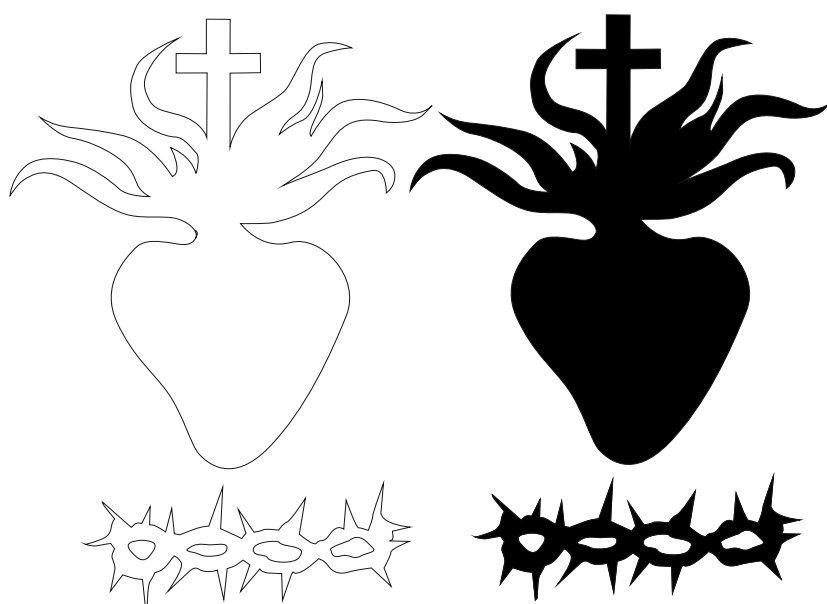
W chrześcijańskiej tradycji utożsamiany jako łącznik, posłaniec między światem niebiańskim a ziemskim. Występuje najczęściej jako symbol dobra, ochrony. W zależności od kontekstu, kształtu, koloru, atrybutów, może być też symbolem walki, buntu lub śmierci. W kolekcji zdobi tył bluzy sylwetki MIŁOSIERDZIE / MERCY il. 127.



il.43

## **/ SZTYLET. DRUK MIEJSCOWY.**

Sztylet jest symbolem walki, pojedynku, podstępu, zdrady, śmierci. Gdzie indziej przypisuje się mu ochronę bądź wyzwolenie. Znaczenie symboliczne sztyletu wywodzi się z samej funkcji, jaką miał głównie w średniowieczu. Ze względu na swą budowę mógł przedostawać się przez zbroję, a także przez wzgląd na niewielki rozmiar, można było zadawać nim ciosy w sposób niemal niezauważalny. Służył do miłosiernego dobijania konającego przeciwnika, stąd jego nazwa mizerykordia. Kojarzy się również z ciosem zadany w plecy – zdradliwym i podstępnym. Sztylety w sylwetce NIEPOKORNY / DEFIANT ozdobią plecy bluzy z kapturem (il.122, 123)



il.44

## **/ SERCE MIŁOSIERNE I KORONA CIERNIOWA. DRUK MIEJSCOWY.**

Symbole nierozdzielnie związane z chrześcijaństwem, przedstawiające płonące serce Jezusa, zwieńczone krzyżem, często przebite włócznią lub opasane koroną cierniową. Atrybuty odnoszą się do męki i ukrzyżowania Chrystusa. Powyższe symbole odnoszą się do idei odkupienia z grzechów, obmycia z win poprzez cierpienie, przebaczenia, zbawienia poprzez mękę. W kolekcji umieszczony jest na szkaplerzu w sylwetce CNOTY / VIRTUES il.82.



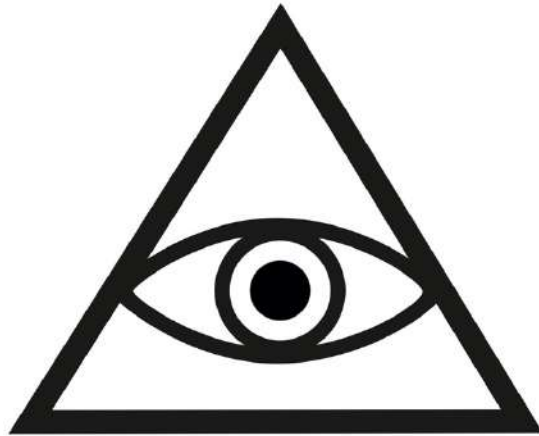


il.45

### **/ FLEUR-DE-LIS. DRUK MIEJSCOWY.**

Kwiat lili w europejskim kręgu kulturowym symbolizuje niewinność, czystość i kierunek moralnego kompasu. Osadzony jest w kulcie maryjnym za sprawą biblijnych opisów i ikonografii. W heraldyce łączy się z monarchią francuską i po dziś dzień zdobi herby licznych departamentów. Współcześnie, na kanwie jasnych idei i konotacji, jest znakiem harcerstwa, organizacji skautowskich.

W kolekcji zdobi stronę szkaplerza w sylwetce CNOTY / VIRTUES il.83.



il.46

## **/ OKO OPATRZNOŚCI. DRUK MIEJSCOWY.**

Symbol wszytkowidzącego oka wywodzi się już ze starożytnego Egiptu. Wpisany w trójkąt związany jest ściśle z ikonografią chrześcijańską, gdzie został przypisany oku pilnującego i wszystko widzącego Boga. Sama zaś figura stała się symbolem Trójcy Świętej, Ducha świętego, Opatrzności. Używany przez formacje wolnomularskie oznacza, iż wszelkie działania obserwowane i oceniane są przez siłę wyższą. W kolekcji wszytkowidzące oko użyte jest w sylwetce SAMOKONTROLA / SELF – CONTROL (il. 66, 67) na przedłużonych przodach rękawów i odwołuje się do idei ciągłego oceniania się.



il.47

## **/ DŁONIE ODKUPIENIA. DRUK MIEJSCOWY.**

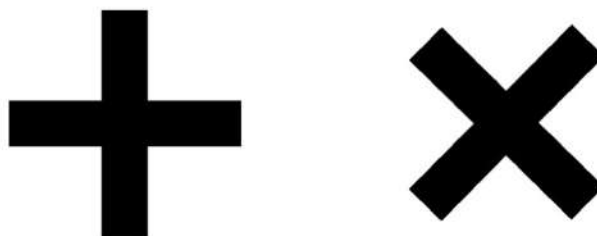
Nadruk dłoni zaczerpnięty jest z przedstawień Chrystusa zmartwychwstałego. Ręce ułożone są w geście błogosławieństwa i rozgrzeszenia. Symbolizują odpuszczenie, miłosierdzie ale i doświadczone cierpienie. Wykorzystane są na pasie w sylwetce pierwszej- POKORA / SUBMISSION il. 59-65 oraz MIŁOSIERDZIE / MERCY il. 126, 128 i 129.



il.48

## **/ PIORUN.** MOTYW DRUKU RAPORTOWEGO.

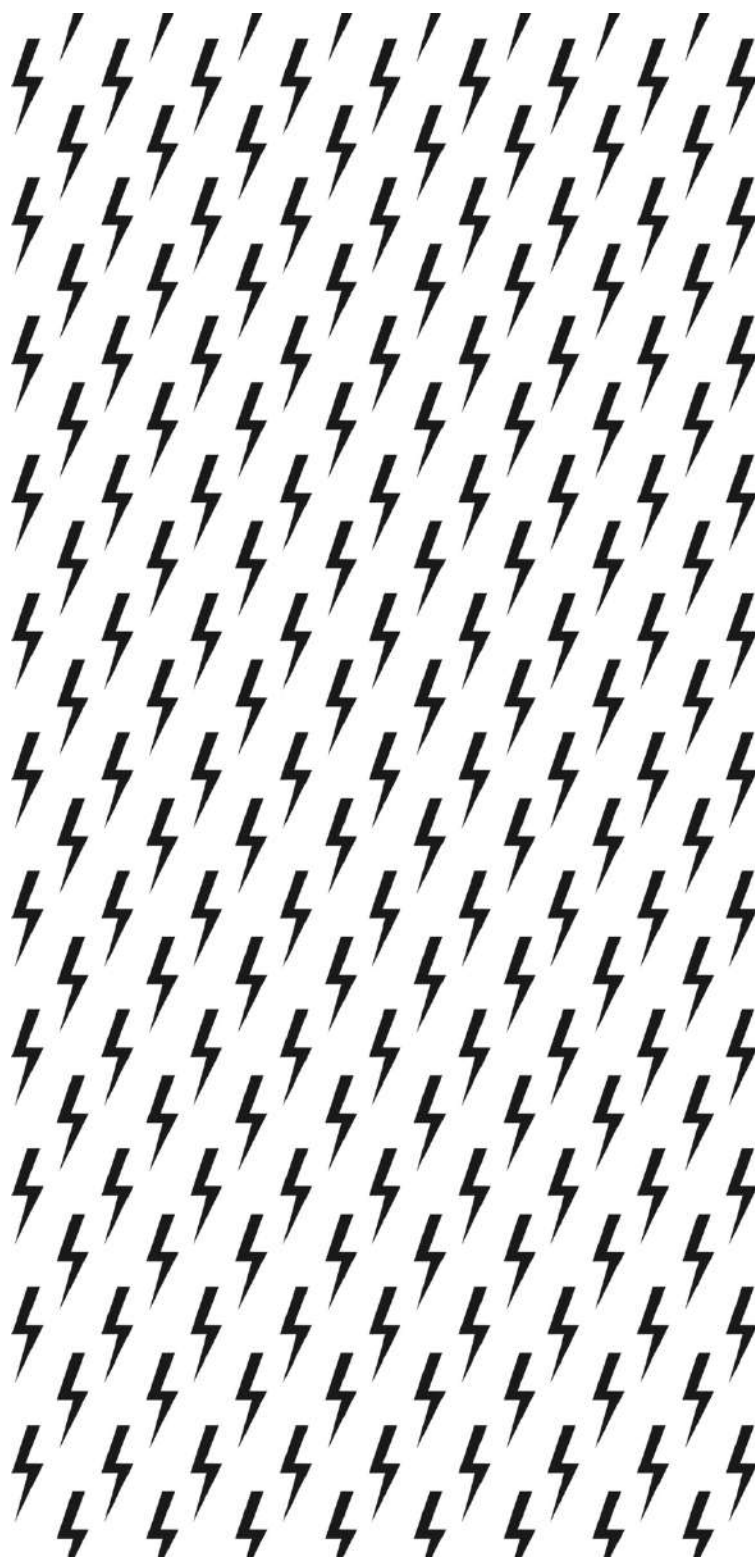
Błyskawica jest znakiem komunikującym niebezpieczeństwo, zagrożenie. Zalicza się do grupy kodów ostrzegawczych. Ewokuje skojarzenia z siłą, przemocą, agresją. Kojarzona z gniewem bożym, zemstą, pogromem. Współcześnie ukonstytuowała się w świadomości jako znak strajkujących kobiet. Zaimplementowana do komunikacji wizualnej czarnego marszu, zaakcentowana kolorem czerwonym odnosiła się do niezgody, złości, aktywnego protestu. W kolekcji występuje ułożona rytmicznie w druku raportowym zdobiąc dół sukienki sylwetki IRA / RAGE (tłum. GNIEW) i widoczna jest na il. 85, 88, 90, 91, 93.



il.49

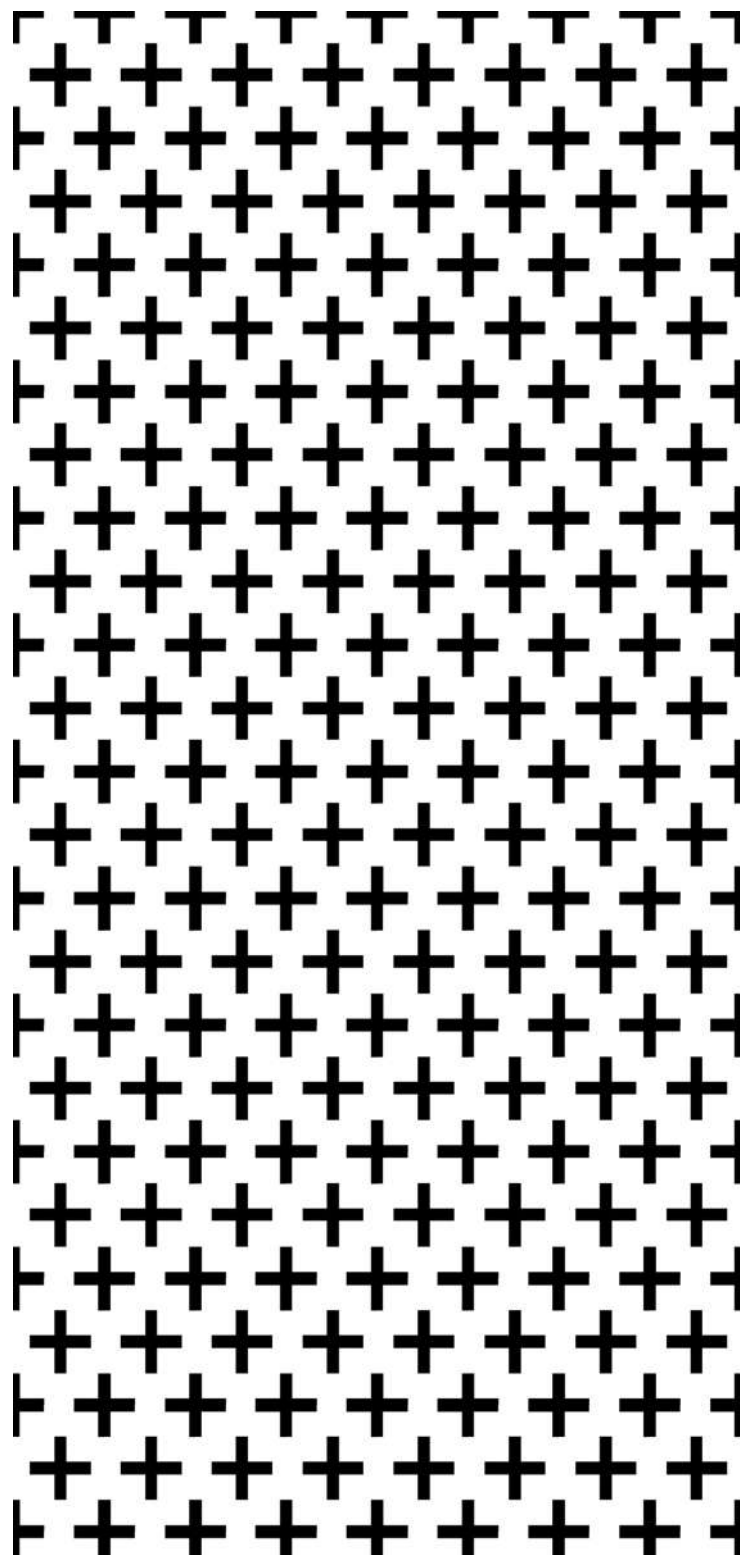
## **/ KRZYŻ. PLUS. IKS. DRUK MIEJSCOWY I RAPORTOWY.**

Równoramienny krzyż jest symbolem najmocniej zakorzenionym w chrześcijańskiej europejskiej kulturze. Odwołuje się do idei męki, odkupienia, wieczności. Jest znakiem oddania, pokory, zwycięstwa nad złem. Jednocześnie poprzez nadużywanie, nieodpowiednie umiejscowienie itp. jego znaczenie może się z łatwością zdewaluować. Obrócony o 45 stopni staje się nic nie znaczącym iksem bądź matematycznym znakiem określającym powielanie. W kolekcji w regularnym zapisie krzyż zdobi spódnicę sylwetki BIGOTERIA. Przerwany kod zapisu obróconym znakiem mnożenia widoczny jest w plecach bluzki spodniej tej samej sylwetki ( il. 140, 141, 142, 144).



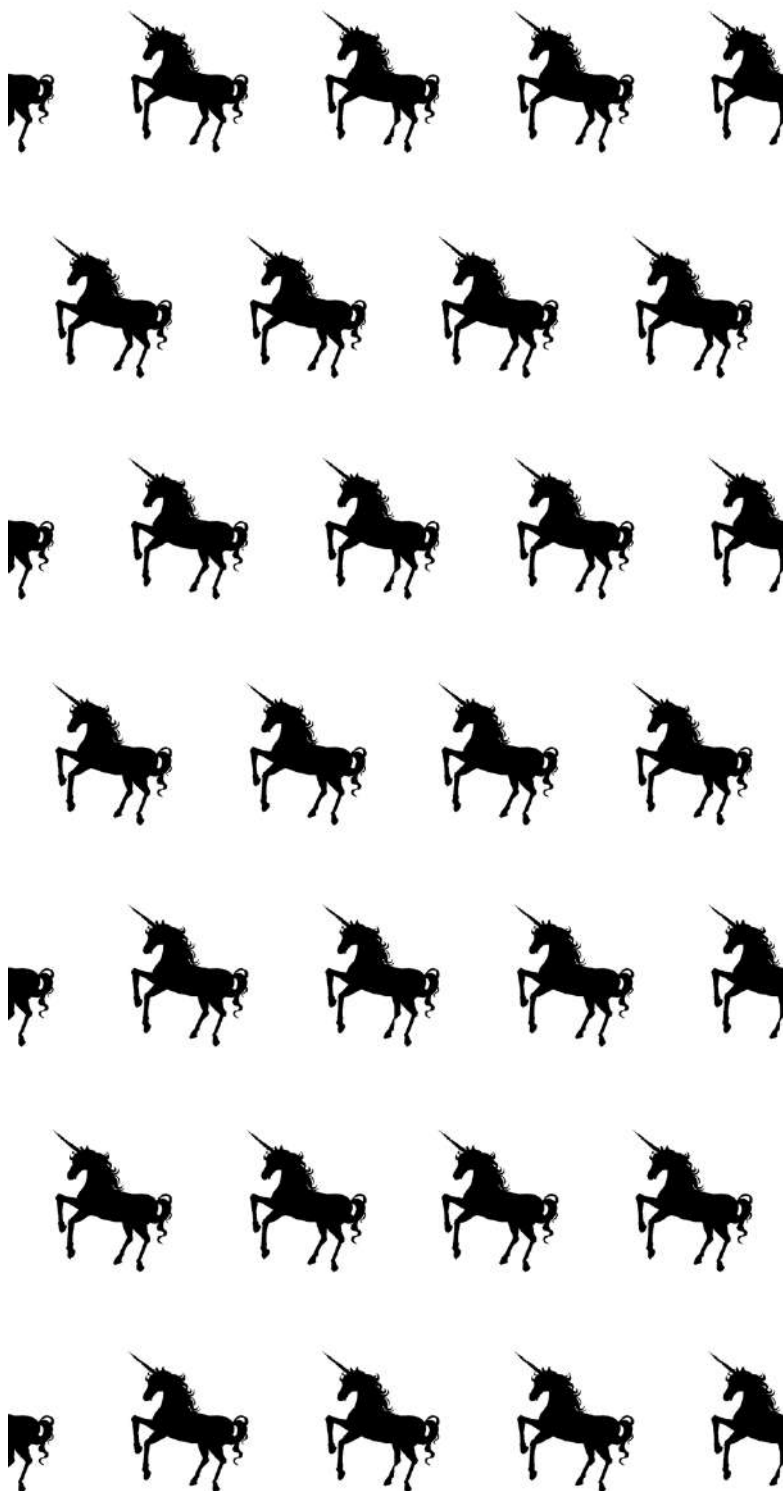
il.50

**/ BŁYSKAWICA.** DRUK RAPORTOWY. WIELKOŚĆ 100X50 CM



il.51

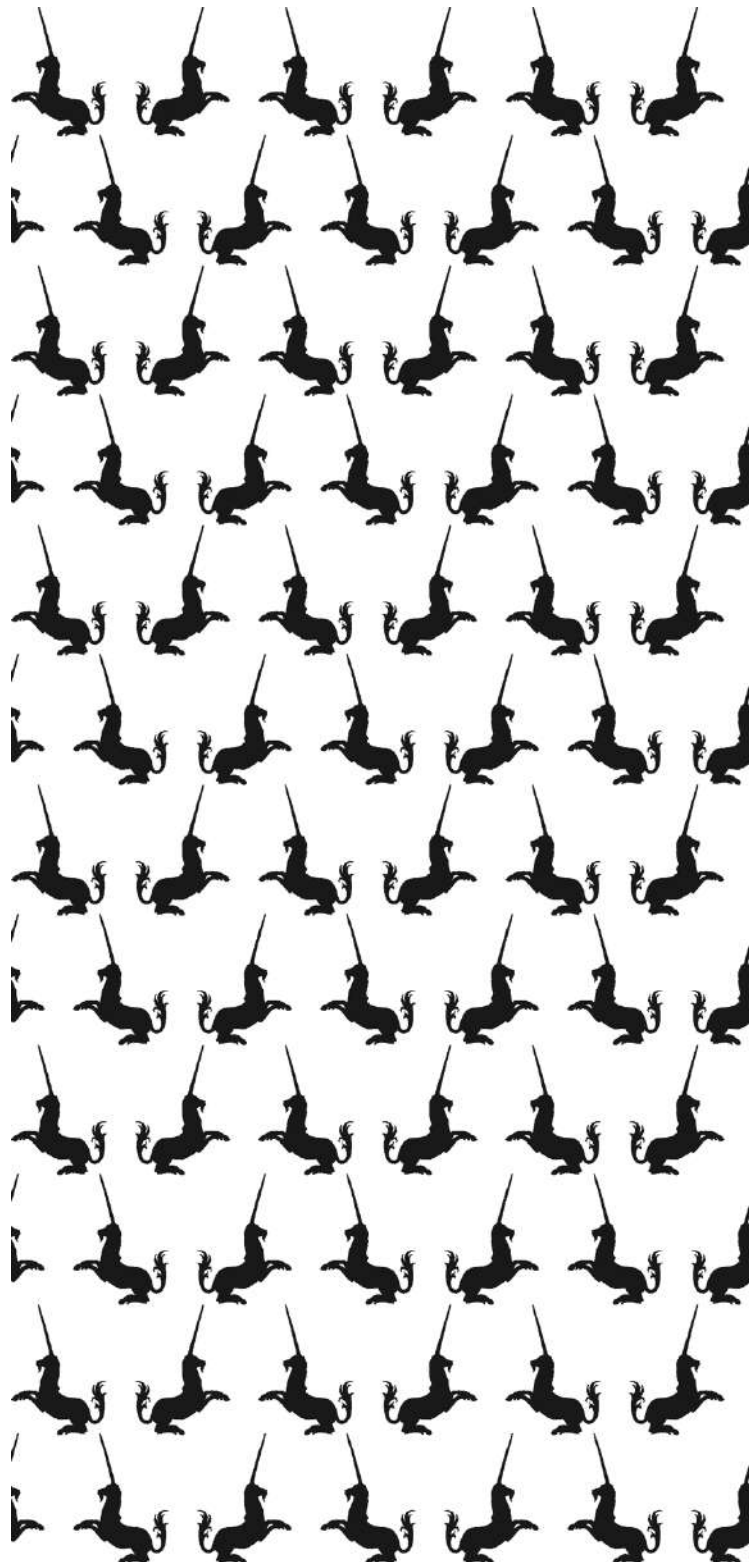
**/ KRZYŻ.** DRUK RAPORTOWY. WIELKOŚĆ 100X50 CM



il.52

**/ JEDNOROŻCE.** DRUK RAPORTOWY. WIELKOŚĆ 100X50 CM





il.53

**/ JEDNOROŻCE.** DRUK RAPORTOWY. WIELKOŚĆ 100X50

**Kage**

**Tra**

il.54

**/ GNIEW. DRUK PLACEMENTOWY.**

# Envy Invidia

il.55

**/ ZAZROŚĆ.** DRUK PLACEMENTOWY. WIELKOŚĆ

Bride  
BRIDE  
Superbia

il.56

/ DUMA. DRUK PLACEMENTOWY. WIELKOŚĆ

Cupio

Cupio

cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire
cupio	desire

Desire

Desire

il.57

/ PORZĄDANIE. DRUK PLACEMENTOWY.

MERCY  
Mierch  
Mierch  
Misericordia

il.58

/ MERCY. MIŁOSIERDZIE. DRUK PLACEMENTOWY.



# /01. POKORA / SUBMISSION

W skład sylwetki wchodzi długa sukienka i pasek z kieszeniami. Forma sukni jest ascetyczna, bardzo oszczędna. Ogranicza się do poziomego cięcia karczku i prostych linii boków. Uszyta jest z czarnego kreszowanego w pionowe zagniecenia jedwabiu o splocie krepy oraz bawełny woskowanej o wysokiej gramaturze. Karczek pozbawiony dodatkowych cięć konstrukcyjnych, poprowadzony linią łuku, opada wzdłuż rąk tworząc rękawy. Niezaszyte od wewnątrz, są zapinane na zatrzaski przy nadgarstkach. Po odpięciu, forma może opadać swobodnie tworząc pelerynę. Pelerynę można spiąć z tyłu sylwetki, tak by odłoniła ręce. Dodatkowym elementem jest pasek z wszytymi kieszeniami z klapką. Zapinany na zatrzaski może być dopinany do sukni. Kieszenie zdobi motyw dłoni wykonany techniką druku flokowego. Sylwetka jest symbolem ascezy, skromności, pogodzenia. Swobodna, zacierająca kształty, odpłciowująca forma sukni nasuwa skojarzenia z habitem, pokutną szatą. Po nałożeniu paska zyskuje nowy kontekst. Motyw dłoni zdobiących kieszenie jest chrześcijańskim symbolem męczeństwa, ale i zwycięstwa, do którego wg przekonań dochodzi się wyrzeczeniami, często samych siebie i pokorą.

/ KREPA KRESZOWANA- JEDWAB 100 %  
/ JEANS WOSKOWANY – BAWĘŁNA 95% ELASTAN 5%  
/ ZATRZASKI STALOWE  
/ DRUK FLOKOWY





il.59



il.60



il.61



il.62



il.63



il.64



il.65

## /02. SAMOKONTROLA / SELF-CONTROL

W skład sylwetki wchodzi: kaftan sznurowany na plecach uszyty z grubej bawełny, bluzka batystowa z falbanami, spodnie z grubej bawełny jeansowej. Konstrukcja całej sylwetki opiera się na linii pionowego podziału i nawiązując do natury samego symbolu ma charakter dualny. Prząd uporządkowany, wręcz surowy, tył dynamiczny, ekspresyjny. Okrycie wierzchnie nawiązuje konstrukcyjnie do średniowiecznych sukien z okresu schyłku, których dekolty były mocno wycięte. Aby nie epatować nagością, piersi przysłaniano suknią spodnią wystającą niczym chusta. Taki też efekt uzyskany jest dzięki batystowej bluzce, która zmiękcza proste kąty głębokiego wycięcia pod szyją. Korpus kaftana posiada jedynie dwie zaszewki piersiowe. Rękawy wycięte są od wewnętrznej strony nawiązując do konstrukcji rękawów z epoki, a wydłużone po zewnętrznej stronie zakrywają dłonie. Ten przedłużony element jest w założeniu bliski symbolice rękawiczki, która powiązana z gestem jej zdjęcia jest oznaką zaufania, bezbronności, szacunku, wyjścia na spotkanie, otwartości. Z drugiej zaś strony stanowi ochronę, barierę, niedopuszczenie zewnętrznych bodźców, skrytość. Element zakrywający dłonie, ozdobiony znakiem oka opatrności lub oka wszystko widzącego jest symbolem, który w tym kontekście zyskuje wiele znaczeń. Chciałam by w zestawieniu z uporządkowanym, zamkniętym przodem sylwetki i opozycyjnie otwartym tyłem, który odsłania rozłożyste fałdy tkaniny, był synonimem samokontroli, oceniania się, a także zamknięcia i skrytości emocjonalnej. Cała forma ubioru oddaje charakter ludzkiej natury. Często hamowanej poprzez nakazy, zakazy, normy społeczne czy konstytuowane w świadomości od wczesnego dzieciństwa przekonania, wierzenia, moralne regulacje ograniczające naturalne potrzeby jednostki.

/ JEANS APRETUROWANY- 95% BAWĘŁNA 5% ELASTAN

/ BATYST- BAWĘŁNA 100%

/ NADruk FLOKOWY- OKO WSZYSTKOWIDZĄCE





il.66



il.67



il.68



il.69



il.70



il.71



il.72

## /03. ZDRADA / BETRAYAL

Sylwetka składa się z dwuczęściowego garnituru i obszernego szala z kapturem. Klasyczne spodnie w kant z zakładkami i marynarka uszyte są z apreturowanej bawełny o splocie *jeansowym*. Wysoka gramatura i sztywny charakter tkaniny, współgra z geometrycznymi cięciami rękawów oraz autorskich klap. Oparta na klasycznej konstrukcji forma okrycia wierzchniego, dzięki zabiegowi dekonstrukcji, nawiązuje do kształtu średniowiecznych asortymentów, co szczególnie widać w rękawach. Wyprowadzone z krawędzi przodów pasy, zastępują kołnierz, ale i tworzą inną jakość na kształt kamizelki, gorsetu czy pasa. Kluczowym elementem kompozycji sylwetki jest szeroki szal zakończony kapturem ze sportowym daszkiem. Nawiązujące do *streetwearowych* akcesoriów okrycie głowy posiada zamocowany zatrzask, do którego przypinana jest udrapowana warstwa tkaniny. Jest paralełą do średniowiecznych okryć głowy- długich kapturów i welonów układanych w modne ówczesnie kształty. Obie formy ubioru są mocno nacechowane symbolicznie, zarówno w średniowieczu jak i współcześnie. Kaptur zazwyczaj budzi skojarzenia pejoratywne. Bywa symbolem społecznego wykluczenia, marginesu, przestępcy, kogoś kto się ukrywa. Konotacje tych znaczeń sięgają minionych wieków, kiedy właśnie kaptury były kluczowym elementem stroju skazańców, katów, żałobników. Ci ostatni nosili wersję zasłaniającą i ocieniającą twarz. To powszechne nakrycie głowy w średniowieczu stanowiło także element stroju codziennego, lecz na skutek licznych przestępstw i niemożności rozpoznania tożsamości sprawcy, głębokie kaptury zostały zakazane. Kaptury stały się także symbolem pokory i wyrzeczenia się siebie, zwłaszcza w kontekście habitów, które jako strój zakonny ulegając niewielkiej ewolucji, przetrwały do dziś. Szal udrapowaną formą nawiązuje również do średniowiecznych chust znanych z licznych przedstawień Madonn. Spływające wzdłuż ramion, podwijane pod brodą, układane na rozmaite sposoby symbolizowały czystość, oznaczały stan cywilny bądź wiek. Ewolowały w stronę delikatnych welonów właściwych wyższym warstwom społecznym. Współcześnie biały welon jest atrybutem panny młodej, symbolizującym czystość, niewinność, nowy początek, zaś czarny jest



oznaką żałoby. Czarna mantylka w protokole papieskim stanowi element stroju obowiązującego kobiety składające wizytę papieżowi na znak skromności. Obowiązuje wszystkie kobiety, poza nielicznymi, wyróżniającymi się szczególnie przykładnym moralnie życiem, które otrzymały przywilej bieli.

W sylwetce na szal naniesiony został flokowy druk. Po jednej stronie przedstawia motyw wijących się żmij. Z drugiej napis Zazdrość tłumaczony na angielski: *Envy*, i Pycha tłumaczony na łacinę: *Superbia*. Wąż budzący skojarzenia z metafizycznym podstępny bytem, jest symbolem złych emocji, zepsutych relacji, symbolizuje zdradę, podstęp, działanie w ukryciu. Słowo *superbia* (pycha) i *envy* (zazdrość) odwołują się do pierwotnych przyczyn, przez które rozpadają się więzy oraz uczuć jakie towarzyszą temu procesowi. Sama forma szala jest wieloznaczna. Z jednej strony nawiązując do buntowniczego stylu *hoodies*, komunikuje sprzeciw, anarchię, autonomię. Jest też swego rodzaju osłoną, która może symbolizować ochronę i barierę przed tym co złe. Ale chciałam, by w powiązaniu z czernią, rzeźbiarską draperią odsyłającą do przedstawień cierpiącej pod krzyżem madonny, był też wyrazem godnego noszenia ciężaru krzywdy i żałoby. Sam garnitur jest klasycznym przykładem funkcjonującego wspólnie w modzie damskiej symbolu siły. Zacerpnięty z męskiej garderoby *power suit*, jest ważnym narzędziem autokreacji dla kobiet, zwłaszcza w zawodowych relacjach z mężczyznami.

/ APRETUROWANA BAWĘLNA 100%  
/ TAFTA POLIESTROWA 100%



il.73



il.74



il.75



il.76



il.77



il.78



il.79





il.80

# /04

V I R T U E S



il.81

## /04. CNOTY / VIRTUES

Bazą sylwetki jest prosta sukienka na ramiączkach, uszyta z mięsistej jedwabnej krepy. Głęboki dekolt v z przodu i z tyłu wieńczą sznurowane na plecach ramiączka typu *spaghetti*. Gładka, lśniąca powierzchnia tkaniny jest tłem dla małej materiałowej zawieszki będącej parafrazą szkaplerza. Ta forma dewocyjnej ozdoby wywodzi się z elementów habitów zakonnych, a wprowadzona została w następstwie objawień mających miejsce w średniowieczu. Na zamocowany do szelek wykonanych z łańcuszka materiałowy prostokąt naniesione zostały symbole. Znak lilii powszechnie jest sygnifikantem czystości, łagodności i delikatności. Równoramienne krzyże to symbol odkupienia, zwycięstwa, zmartwychwstania (brania na siebie krzyża). Gorejące serce oplecione koroną cierniową to symbol miłosierdzia, przebaczenia pomimo najcięższego cierpienia. Sylwetka jest emanacją cnót oczekiwanych od kobiet. Kobieta cierpliwa, spokojna, delikatna, potulna, usłużna, uniżona, cicha, wycofana, wszystko znosząca, trwająca etc. Forma szkaplerza na łańcuszku delikatnie oplata kobiece ciało. Pod pozorem ozdoby, zniewala je w oczekiwaniach i każdego dnia przypomina jaka musi być, by być wystarczająca.

/KREPA MAROKAŃSKA- JEDWAB 100%  
/RYPS- BAWĘLNA 100%



il.82



il.83



il.84

## /05. GNIEW / RAGE

Wielowarstwowa stłwetka składa się z wierzchniej bluzy z kapturem, spodniej bluzy typu *crew neck* i pudełkowej sukienki na ramiączkach. Wierzchnie *hoodie* posiada przedłużone i niezszyte od wewnątrz rękawy zakończone szerokim mankietem z otworem na kciuk. Mankiet nałożony na dłoń zasłania ją jak bezpalczasta rękawiczka. Konstrukcja zewnętrznej bluzy nawiązuje do peleryny, co widoczne jest szczególnie po zsunięciu mankietów z nadgarstków. Kaptur o kopertowym kroju posiada wszyty daszek. Jest obszerny i wysoki. Każda z bluz może być noszona samodzielnie lub w zestawie. Ten asortyment ubioru zaraz po *T-shirtcie* jest najpowszechniejszym nośnikiem komunikatów w historii mody. Wykorzystany również tu, jako nośnik idei, przód i tył bluzy posiada nadruk placementowy. Na froncie widnieje napis *Ira*, na plecach *Rage*. Oba oznaczają gniew. Niepokorny i buntowniczy krój, dynamiczna, możliwa do przearanżowania kompozycja sylwetki są manifestem sprzeciwu przybierającego aktywną formę. Bluzy uszyte są z dzianiny dresowej z bawełny drapanej wykończonej ściągaczem. Sukienka na cienkich ramiączkach wykonana jest ze szlachetnej wysokogatunkowej krepy jedwabnej. Mięśista tkanina z wyrafinowanym połyskiem, zadrukowana jest z przodu asortymentu raportowym wzorem przedstawiającym błyskawice. Piorun w zmultiplikowanej formie, stanowiący integralną część delikatnej kobiecej sukienki, staje się elementem dekoracyjnym, jego brzmienie nieco gaśnie. Lecz w kontekście bluzy, która obwieszcza emocje, jego symbolika jest wyraźna i zrozumiała. Zarówno treści zakodowane w drukach, jak i same formy asortymentów symbolizują objawiony, głośno wyrażany gniew i gotowość do aktywnego sprzeciwu.

/DZIANINA DRESOWA DRAPANA 100% BAWĘŁNA  
/ ŚCIĄGACZ 100% BAWĘŁNA  
/ KREPA CADY 100% JEDWAB





il.85



il.86



il.87



il.88



il.89



il.90



il.91



il.92





il.93

## /06. GODNOŚĆ / DIGNITY

Suknia wierzchnia z sylwetki inspirowana jest spotykanymi u schyłku średniowiecza przedstawieniami NMP w sukni zdobionej kłosami. Pierwotnie planowałam na jedwabny szyfon nanieść raportowy druk flokowy z motywem pszenicy, jednak pomimo przygotowania matrycy do wycięcia zdecydowałam się pozostawić suknię gładką.

Prosta forma nawiązująca do rzymskiego *plaudamentum*, mimo, że uszyta jest z delikatnego szyfonu jedwabnego, sprawia wrażenie monumentalnej. A to za sprawą długości, ascetycznego kształtu, minimalnej ilości cięć. Symetrycznie opływa ciało tworząc niemal rzeźbiarską posągową formę. W ruchu zaś zwiewnie faluje. W pierwotnym założeniu, gdy tkaninę miały zdobić kłosa zbóż, chciałam by suknia była symbolem kobiecości połączonej z macierzyństwem, płodnością, darem dawania życia. Bez tego kluczowego elementu znaczącego, stała się swojego rodzaju powłoką, osłoną do tego co jest pod spodem, co de facto nadal oscyluje wokół tej tematyki. Lecz narracja poszerzyła się również o inne treści. W nawiązaniu do biblijnej symboliki płaszcza, nakładanej szaty, która zakotwiczyła się mocno w średniowiecznej świadomości i tam ma swoje odbicie w kapach królewskich, książęcych etc. jest symbolem godności i dystynkcji. Sam gest nałożenia płaszcza czy przyobleczenia szat ma wymiar symboliczny. Oznacza przyjęcie powołania do pełnienia jakiejś roli. Osłonięcie szatą może być także oznaką rozpostartej opieki i troski. Suknia w mojej kolekcji ewokuje skojarzenia siły, harmonii, dumy. Przez transparentną materię prześwituje wszystko co pod spodem, nie pozostawiając nic do ukrycia. Jest pozornie delikatna, lecz niesie wezwanie do walki o zmiany. Jest symbolem godności człowieka.

/SZYFON- JEDWAB 100%



il.94



il.95



il.96

## /07. WOJOWNIK / WORRIOR

Po zdjęciu delikatniej zwiewnej szaty modelka pozostaje w złotej ołówkowej sukience, której konstrukcja opiera się na gorsecie. Jednak najważniejszym elementem kompozycji tej sylwetki są dokładane rękawy. Całość uszyta jest z bawełnianej dzianiny pokrytej złotą folią. Opalizujący materiał przywodzi skojarzenia metalu, a stąd już niedaleko do rycerskiej zbroi. Prosta ołówkowa sukienka jest synonimem bezpiecznego biurowego *dress code'u*, gorset odwołuje się do idei podporządkowania. Sama w sobie niewiele znaczy. Założona pod czarną tunikę jest widocznym z zewnątrz, tłącym się symbolem walecznej kobiecej siły. Lecz w jej wymiar w pełni brzmi w zestawieniu z rękawami. Te, nawiązując do będących elementem rycerskiej zbroi rękawic, chroniących dłonie, są centralnym elementem sylwetki. Wąskie przy nadgarstkach rozszerzają się ku górze i dzięki mocnemu usztywnieniu kilkoma warstwami flizeliny, trzymają zaokrągloną i strzelistą formę. Nałożenie rękawic staje się gestem szykowania się do walki. Kolor złoty, poza skojarzeniami ze zbroją, ewokuje uczucia majestatu, królewskiej natury i godności. Sylwetka inspirowana jest postacią Joanny d'Arc, ale i wieloma kobietami, które w historycznych kronikach opisane są jako bezimienne obrończynie swoich domostw, miast, wartości. Zadedykowałam ją wszystkim współczesnym kobietom, które nie mają siły rzucić rękawicę, by walczyć o siebie, i wciąż duszą się „w gorsetach” na rozmaitych płaszczyznach życia.

/ DZIANINA PĘTELKOWA FOLIOWANA- BAWĘŁNA 100%/ FOLIODRUK  
/ PODSZEWKA- WISKOZA 95%, ELASTAN 5%



il.97



il.98





il.99



il.100



il.101

## /08. RÓWNOWAGA / BALANCE

W skład sylwetki wchodzi dwa asortymenty. Jest to bluzka z długimi rękawami oraz suto marszczone, szerokie spodnie z warstwowymi nogawkami. Kompozycja sylwetki opiera się na symetrii, która w sposób szczególny podkreślona jest draperią. Bluzka posiada doszytą w linii poziomej formę peleryny. Zakończona tunelem może być ściągnięta z obu stron rękawów troczkami, tworząc marszczenie i półkolisty kształt. Spodnie posiadają szerokie nogawki, a do ich przodów doszyta jest dodatkowa warstwa. Umarszczone poły wszyte są w pas w równych odległościach od środka przodu, lekko za miejscem zaszewki. Draperia i linia krawędzi układają się rzeźbiarsko wzdłuż pionowej osi symetrii.

Tkanina z jakiej uszyte są oba asortymenty to stuprocentowa bawełna z produkcyjnych resztek. Wykorzystanie tkaniny stokowej w nawiązaniu z harmonijną formą ubioru, naturalnym składem oraz kolorem ziemi są nawiązaniem do idei mody zrównoważonej. Symbolizują równowagę, poczucie koherencji ze światem, świadomość, uważność, wyciszenie.

/BAWEŁNA 100%



il.102



il.103



il.104

## /09. DOSTOJNY / MAJESTY

Sylwetka złożona jest z trzech asortymentów. Należą do nich odcinana pod biustem sukienka na ramiączkach o prostym pudełkowym kroju, bluzka z tiulowej siatki i okrycie wierzchnie. Sukienka uszyta jest z mięsistej krep jedwabnej, o wysokiej gramaturze i szlachetnym połysku. Bluzka wtapia się w kolor skóry. Na transparentnej siatce wyraźne są nadrukowane, czarne jednorożce, odbijające się na ciele niczym tatuaże. Okrycie wierzchnie skrojone jest z jednego kawałka tafty z wszytą dookoła gumką. Długie, zakrywające dłonie rękawy w górnej partii sylwetki układają się w bufki i płynnie przechodzą w kształt nawiązujący do wysokiego postawionego kołnierza szaty królewskiej. Jednorożce, jak wspomniałam w opisie symboli wykorzystanych do wykonania druków, w świadomości społeczeństw na przestrzeni lat, były znakiem świata pozazmysłowego. Nacechowane skrajnie różnie- od walecznych, do łagodnie biernych. W ikonografii i legendach przedstawiane są najczęściej w towarzystwie dziewicy- analogicznie czystej, świetlistej, nieskalanej postaci. We współczesnej kulturze znaku, zakotwiczone są w tematyce genderowej/ queerowej. Są inne, niespotykane, wyjątkowe, nie z tego świata. Spotkałam się też z opinią, że w jednorożcach jest przykład głębszego projektu, który nie zawsze jest realizowany: współpracy, kooperacji, przyjaźni i doceniania tych wartości, które są uznawane za słabsze czy dziecinne. Takich jak wrażliwość, życzliwość, uprzejmość, wzajemna pomoc, troskliwa przyjaźń. Kultura chrześcijańskiej Europy dostrzegала w jednorożcu symbol Chrystusa, co ewoluowało dalej do pojęć takich jak majestat, czystość, duma, zwycięstwo. Na wydłużonych mankietach znacząco okrywających dłonie, nadrukowałam proste, nacechowane ambiwalentnie znaczeniowo symbole – krzyż lub plus stanowiący przyzwolenie, błogosławieństwo, zgodę, otwierający, pozytywny, oraz „iks” rozumiany jako zakaz, sprzeciw, niezgoda, zamknięcie.

/ TAFTA POLIESTER  
/ KREPA- JEDWAB 100%  
/ NADRUK FLOKOWY NA SIAT CE POLIESTROWEJ





il.105



il.106



il.107



il.108



il.109

## /10. WINA / GUILT

Kolejna sylwetka oparta jest na sportowej formie. Uszyta z tkaniny technicznej zbliżonej do ortalionu kurtka, posiada wysoki kołnierz połączony z kapturem, niestandardowe wydłużone rękawy, dużą kieszeń na środku przodu. Tył kangurki jest wydłużony i pęknięty przez środek, wykończony szeroką plisą. Kaptur oraz wewnętrzna strona rękawów wykończone są gumą. Mankiety posiadają zatrzaski którymi można spiąć je wokół nadgarstków, bądź zapiąć z tyłu, kiedy ręce mają być odsłonięte.

Dopełnieniem sylwetki są czarne legginsy z cienkiej dzianiny oraz złota, długa rękawiczka z napisem *desire*. Wywodząca się z mody *streetwearowej* forma sugeruje niepokorny styl. Zasłonięta kapturem twarz nie wzbudza zaufania. W nawiązaniu do średniowiecznego motywu kaptura symbolizować może skruchę i pokorę, jak i nieczyste intencje, podstęp, spisek. Zabudowana forma, nieodpinana z przodu sugeruje zamknięcie i wycofanie. Złota rękawiczka opatrzona napisem pożądanie sugeruje zachłanność, pożądlivość. W innym ujęciu można jeszcze interpretować sylwetkę jako wór pokutny, zaś wystawioną na wierzch rękawicę jako etykietę opisującą powód uniżenia, winę.

/ TAFTA POLIESTER

/ NADruk FLOKOWY NA APRETUROWANEJ DZIANINIE BAWELNIANEJ



il.110



il.111





il.112



il.113



il.114

# /11. BUNT / REBELLION

Najważniejszym elementem sylwetki jest żakiet zakładany zarówno na sukienkę, jak i do spodni. Uszyty jest z *jeansowej* bawełny oraz watowanego ortalionu. Konstrukcja bazy opiera się na klasycznej formie marynarki. Posiada standardowe klapy kołnierza oraz części przodu. Boki przodu oraz tył są skrócone i posiadają dopinane na magnetyczne napy kieszenie zewnętrzne. Rękawy żakietu inspirowane są kultową kurtką wojskową MA - 1 *bomber jacket*, która zyskała swą szczególną popularność w modzie cywilnej w późnych latach 70tych oraz 80tych, jako element garderoby wielu subkultur i szybko stała się symbolem buntu. Rękawy uszyte są z technicznego matowego ortalionu wypełnionego ociepliną oraz zakończone są ściągaczem. W tym projekcie zależało mi na stworzeniu pozornie klasycznego, uniwersalnego asortymentu, lecz będącego jednocześnie symbolem siły, sprzeciwu. Marynarka jako forma zaczerpnięta z męskiej garderoby sama w sobie jest damskim *power outfit*, natomiast połączenie jej z kultowym *flyersem* stanowi projekt o niepokornym charakterze. Dopinane duże kieszenie z klapami mogą być przypięte równo na dwie napy, będąc symetrycznym przedłużeniem marynarki bądź mogą być dopięte na pojedyncze zatrzaski, czyniąc kompozycję sylwetki bardziej dynamiczną. Ta możliwość decydowania o formie, dowiązaniu wstążek do rękawów, dopięcia worków kieszeniowych odwołuje się do idei samostanowienia, stawiania granic. Podobnie jak możliwość otwartej stylizacji ze spodniami lub jedwabną sukienką.

/ KURTKA KORPUS- JEANSOWA TKANINA 100% BAWĘŁNA

/ KURTKA RĘKAWY- MATOWY ORTALION O STRUKTURZE TAFTY 100% POLIESTER

/ KURTKA PÓDSZEWKA- WISKOZA95%, ELASTAN 5%

OPCJONALNIE:

/ SUKIENKA- KREPA 100% JEDWAB

/ SPODNIE- BAWĘŁNA JEANSOWA 100% BAWĘŁNA



il.115



il.116



il.117



il.118





il.119

## /12. NIEPOKORNY/DEFIANT

Sylwetka zbudowana jest z wielu nałożonych na siebie asortymentów. Najmocniejszym i stanowiącym centralną część kompozycji jest bluza z wysokim kapturem. Forma zaczerpnięta z mody ulicy, nawiązuje do niepokornego ducha walki. *Placementowe* nadruki zdobią front, plecy oraz lewy rękaw ubrania. Jednorożec ujęty jest tym razem we współczesny kształt silnego, walecznego, mocnego zwierzęcia. Oddalony od średniowiecznego motywu zaczerpniętego z ikonografii, a wykorzystanego w poprzednich sylwetkach, ewokuje zupełnie inny ładunek emocjonalny. Kojarzy się bardziej z siłą, buntem, walką kierującą do zwycięstwa. Dynamiczny i niepokorny charakter *hoodie* podkreślają detale takie jak szerokie, długie troki zwisające wzdłuż sylwetki, przymarszczona peleryna okalająca ramiona, daszek wszyty do kaptura i wydłużone mankiety z otworem na palec zasłaniające dłonie. Na plecy naniosłam druk flokowy przedstawiający dwa skrzyżowane miecze. Emblemat charakterystyczny dla wywodzących się z średniowiecza herbów. Symbol wyzwania na pojedynek, wypowiedzenia wojny, walki, zwycięstwa, zależny zazwyczaj od kontekstu.

Dół sylwetki stanowią założone warstwowo, jak w stroju sportowym bądź wywodzących się ze stylu subkultur, czarne legginsy i krótkie spodenki z kreszowanego ortalionu. W zewnętrzne boki nogawek wszyte są złote lampasy, a na tyle widnieje napis *Pride* czyt. duma, konstatuujący symboliczny wymiar form ubioru jako poczucie godności lub walkę o nią. W sylwetce widoczne są inspiracje strojem średniowiecznych zakonów rycerskich.

/ TAFTA POLIESTER  
/ BAWĘŁNA- DZIANINA DRESOWA DRAPANA  
/ LYCRA  
/ NADruk FLOKOWY NA SIAT CE POLIESTROWEJ



il.120



il.121



il.122



il.123



il.124

## /13. MIŁOSIERDZIE / MERCY

Biała bluza stanowi w mojej kolekcji symbol rozgrzeszenia, wzniesienia się ponad krzywdzące zło, niewinności, ale i otulającej bariery ochronnej, w postaci przeskalowanej formy ubioru. W nawiązaniu do średniowiecznej idei płaszcza czy kapy jako znaku godności, plecy stały się miejscem zapisu emblematów i treści. Oparta na konstrukcji klasycznego hoodie, powiększona do znacznego rozmiaru bluza, posiada kaptur, wydłużone rękawy, pelerynę z przodu, rozcięcia na boku. Biały kolor symbolicznie powiązany jest w europejskim kręgu kulturowym z czystością, łagodnością, dobrem. Odwołuje się do idei odkupienia. Połączony z wydłużoną formą powiększonego asortymentu ubioru, wraz z peleryną i kapturem przypomina zakonny habit, co wzmacnia konotacje sakralno średniowieczne. Czarny nadruk Mercy na przodzie bluzy komunikuje wprost istotę przekazu. Miłosierdzie, rozumiane jako wewnętrzne odpuszczenie, uwidacznia się w formie ubioru. Nadruk dłoni zaczerpnięty z przedstawień Chrystusa zmartwychwstałego, w geście błogosławieństwa i rozgrzeszenia układa się swobodnie na rękawach. Motywy dekoracyjno symboliczne na plecach są inspirowane lub zapożyczone ze średniowiecznej ikonografii. Wstęgi to motyw często pojawiający się w obrazach, serce gorejące w koronie cierniowej to symbol odkupienia poprzez cierpienie, błyskawicewspółczesny znak gniewu i buntu zrośnięty już w świadomości społecznej z nie poddańczymi kobietami. Czarne anioły pochodzą z obrazu Rogiera van der Weydena, oznaczają łączność światów ziemskiego i duchowego.

/ DZIANINA DRESOWA DRAPANA- 100% BAWĘŁNA





il.125



il.126



il.127



il.128



il.129

## /14. POŻĄDANIE / DESIRE

Kolejna sylwetka nawiązuje do szat królewskich. Jest zamknięta w formie prostego, białego garnituru bez kołnierza, za to z krótką peleryną z naszytymi perłami. Ułożone w rytmiczny wzór sztuczne perły w kształcie łez przypominają gronostaje- symbol władzy i monarchii. Obecne w świadomości społecznej, powtarzane i przekazywane z pokolenia na pokolenie jest przekonanie, że perły symbolizują cierpienie i łzy. Tu mogą być utożsamiane z ciężarem przyobleczonej władzy. Współcześnie często zostają odrzucane jako dodatek zdobiący suknie ślubne, by nie nieść w nowe życie tej właśnie symboliki.

Dopełnieniem białej marynarki z peleryną są klasyczne spodnie w kant, zapożyczone z męskiej garderoby.

Istotnym asortymentem w sylwetce jest bluzka z cielistej tiulowej siatki, opatrzona zmultiplikowanym, ułożonym jeden pod drugim jak w dawnych manuskryptach napisem *desire*. Czarny gotycki font odbija się na skórze i w towarzystwie białej tkaniny kontrastuje jak tatuaż. Delikatna, zmysłowa, transparentna tkanina spowija ciało w formie prostego *T-shirtu* z nadrukiem, który niesie przesłanie pożądlivości zarówno erotycznej jak żądzy władzy, materialnych korzyści. Przedłużeniem tych treści są czarne rękawiczki wyklejone imitacją kryształów. Silny kontrast, błysk symbolizują chciwość, materializm, osiąganie celów nieczystym działaniem. Sylwetka łączy w sobie sprzeczne komunikaty, będąc wizualnie czysta, pełna majestatu, a zarazem pełna negatywnych treści.

/TKANINA ZASADNICZA- BAWĘŁNA 100%  
/PODSZEWKA- WISKOZA 95%, ELASTAN 5%  
/TIUL- POLIESTER 100%  
/DZIANINA- LYCRA 100%





il.131





il.132



il.133



il.134



il.135



## /15. OBOJĘTNY / LISTLESS

Klasyczna koszula z kołnierzykiem na stójce, zapinana na guziki, jest zaliczana do asortymentów formalnych, zapożyczonych z męskiej garderoby. Odbierana jako neutralna, a nawet zachowawcza. Posiada cechę elastycznego wpisywania się w rozmaity *dresscode*. Zależnie od kontekstu może być dopełnieniem typowo zawodowego ubioru, bądź też stać się nonszalancka, zawsze jednak naznaczona profesjonalizmem. Koszula w prezentowanej sylwetce uszyta jest z krepy jedwabnej o wysokiej gramaturze. Posiada opadającą linię ramion, jest nieco przeskalowana, co czyni ją dość swobodną. Wydłużone z przodu mankiety przysłaniają zewnętrzną część dłoni. Spodnie również obszerne, lejące się, z dodatkowym elementem przodu łączącym obie nogawki, wychodząc także z klasycznej formy, są podobnie nonszalanckie jak koszula. Powiększone formy ubioru są często formą dystansu metaforycznego do własnego ciała. Ukrywają niedoskonałości, społecznie piętnowane „defekty”, chudość, otyłość, seksualność. W projekcie koszuli chciałam zakodować takie treści jak neutralność płciową, obojętność ale też wstyd, brak akceptacji, chęć ukrycia się pod zwykłą, niewyróżniającą się formą ubioru maskującą ciało, unifikującą. Podobnie treści dotyczą spodni, a marszczenie wprowadza dodatkową wartość, wzmagając uczucie zamknięcia, niedostępności, bariery, zaplątanie.

/ KREPA- JEDWAB 100%  
/ BAWELNA TKANA ŻAKARDOWO



il.137



il.138





il.139

## /16. HIPOKRYZJA/ HYPOCRISY

Sylwetka zbudowana jest z koszuli, podkoszulka, czepca, czapki z daszkiem i spódnicy. Nakrycie głowy wykonane jest z klejonej, grubej bawełny o denimowym splocie, wyszywanej gęsto marszczonymi, rwanymi paskami jedwabiu- krepy, batystu i szyfonu. Podobnie jak w technice tkackiej, kawałki tkaniny tworzą miękką strukturę, lecz nie są nanizane na osnowę, a nastębnowane na powierzchnię tkaniny. Czepiec, jako forma ubioru, nawiązuje do powszechnych średniowiecznych kapturów, czepców czy *cruselerów*, zaś marszczone paski do ich wykończenia w postaci wąskich falban. Samo nakrycie głowy obowiązywało kobiety zamężne, wdowy, oznaczając kolejno ich stan lub wiek. Czepiec w kolekcji nałożony jest na czapkę z daszkiem, a więc formę całkowicie współczesną, co już sugeruje dychotomię omawianej sylwetki. Koszula odpina się na plecach, z przodu jest zamknięta, zabudowana i zachowawcza. Posiada kołnierzyk na stojąco dosyty do podkroju szyi tak iż przód i tył są takie same. Rękawy koszuli są obszerne, marszczone, tworzą pelerynkę opadającą wzdłuż rąk. Tył koszuli, jest rozcinany i posiada zapięcie. Wycięty jest po linii łuku i krótszy od przodu, tak iż odsłania plecy. Pod koszulą znajduje się transparentny top z tiulowej siatki w kolorze cielistym. Na podkoszulku nadrukowane są flokowe znaki. Dół sylwetki stanowi ołówkowa spódnica uszyta z rypsowej tkaniny, na której przód naniesiony został raportowy nadruk w postaci gęsto ułożonych równoramiennych krzyży. Ten sam motyw widnieje z tyłu sylwetki, na fragmencie wystającego spod krótkiej koszuli topu. Regularny zapis znaków przerywany jest kilkakrotnie ułożonymi diagonalnie krzyżami, tworzącymi znak x. Klasyczne formy, zakrywające ciało, zabudowane przesadnie z przodu sylwetki, a odsłaniające ją miejscami z tyłu, nakrycie głowy, łączące w sobie cechy współczesnego i staroświeckiego ubioru, nadruk o religijnych oraz świeckich konotacjach, jego zakłócony i zmieniający znaczenie rytm- wszystko to symbolizuje podwójną naturę człowieka, schizofrenię moralnych postaw, dwulicowość, powierzchowną pruderię, dewocję.



il.140

/ SPÓDNICA- RYPS- BAWĘLNA/ POLIESTER  
/ KOSZULA- BATYST BAWĘLNIANY  
/ TOP- SIATKA TIULOWA- POLIESTER  
/ CZEPIEC- BAWĘLNA JEANS, JEDWAB



il.141



il.142



il.143



il.144

## /17. SIŁA / FORCE

Sylwetkę stanowi garnitur, wykonany z tkaniny bawełnianej o *jeansowym* splocie. Użyta tkanina posiada wysoką gramaturę, a do wypełnień zostały zastosowane wkłady, gruba klejonka i użyty w rękawach sztywnik gorseciarski. Garnitur pozbawiony jest charakterystycznych dla tego rodzaju asortymentów rozwiązań. Wyczyszczony ze zbędnych cięć, kieszeni, patek, butonierki, zapieć, guzików, w wymownej czerni nawiązuje do męskiej garderoby i tzw. *power suit*, stanowiącego synonim władzy i siły. Historia garnituru w kontekście mody damskiej jest stosunkowo młoda, co niejednokrotnie wywołuje zdziwienie, gdyż mocno zakorzenił się w powszechnej świadomości konsumentów jako forma oczywista. Niemniej wszedł do użytku codziennego na fali powojennych objawów feminizmu, forsowany najpierw jako manifest przez niektóre sufrażystki, czy później noszony przez gwiazdy Hollywood, kreujące wizerunek kobiety silnej, niezależnej. Ostatecznie uważany za ojca garnituru damskiego Yves Saint Laurent, odwołał się do męskiej formy i obdarował nią kobiety. Mój projekt, celowo zdekonstruowany, rozbudowany w ramionach, podkreśla znaczenie symboliki siły, męstwa, zadaniowości i profesjonalizmu. Ruchomość formy wynikająca ze sposobu wszycia rękawów a także zasłonięte ręce nawiązują do rycerskiej zbroi.

/ MARYNARKA: WIERZCH- BAWĘŁNA 100% W SPLOCIE DENIMOWYM, SPÓD- PODSZEWKA BAWĘŁNA 70 %, 30 % WISKOZA  
/ SPODNIE: BAWĘŁNA 100% W SPLOCIE DENIMOWYM





il.145



il.146



il.147



il.148



il.149





il.151



il.152



il.153





il.154

## / KONKLUZJA

Efekt mojej pracy badawczej jest kolekcja SIGNUM. Poprzedzona wielowątkowymi poszukiwaniami w rozmaitych dziedzinach i obszarach, jest zwieńczeniem długiego procesu. Głównym założeniem pracy jest rola niewerbalnego języka znaków i symboli w kontekście mody. Analiza tak wielu pól jak historia, socjologia, semiologia, czy sama współczesna moda, dała mi szerokie spojrzenie na mechanizmy stojące za komunikacją ubiorem. Stworzyłam użytkową i zakorzenioną we współczesnej estetyce kolekcję. Od początku zakładałam, iż nie będę inspirować się dosłownie formami średniowiecznych ubiorów, a bardziej przestudiuję fenomen powszechnego wówczas używania kodów westymentarnych. Analogie widzialne współcześnie są dla mnie fascynującym tworzywem. Wielokrotnie w mojej pracy zawodowej, ale i w prywatnym życiu, spotykałam się z rytuałami związanymi z ubiorem, a także z przypisywaniem znaczeń konkretnym kolorom czy kształtom. Często też rozważam etyczne aspekty projektowania ubioru czy mody w ogóle. Szukając sensu swojego własnego działania, zgodnie z resztą z przytoczoną w dysertacji definicją Cassirera, szukam go świecie pozamaterialnym. I tak oto mierząc się z odpowiedzialną rolą projektanta, jaką jest powoływanie do istnienia kolejnych materialnych bytów, poza funkcją, przypisuje im sens. Formą, kolorem, umieszczonym znakiem czy symbolem, daję odbiorcom połowę znaczenia. Zgodnie z tezą, moja kolekcja doktorska jest nośnikiem symbolicznych treści. Odbiorca nie jest zdefiniowany. Nie widzę potrzeby dookreślenia tzw. grupy docelowej. Zakładam, iż tu odnajdzie się sama i zakodowane treści odczyta zgodnie ze swoimi poznawczymi kompetencjami. Symbol charakteryzuje się pojemnością znaczeń, do jakich odsyła, w zależności od gruntu, na jaki trafi. Ta pojemność interpretacji sprawia, iż odbiór kolekcji może zatrzymać się na poziomie określenia, czy się odbiorcy podoba czy też nie, ale może być głębszy. Nawiązanie do współcześnie znanych form ubioru np. sportowego, ulicznego, kobiecego, męskiego jest w każdej sylwetce zaproszeniem do swobodnej refleksji. Wraz z kolorem czy rodzajem tkaniny może ewokować kolejne skojarzenia. Dalej

umieszczone na asortymentach znaki, napisy, symboliczne kształty stanowią kolejną warstwę znaczeniową, która także może być oceniona jedynie na płaszczyźnie estetycznej, a może się stać powodem do przemyśleń. Niewątpliwie język znaków i symboli nadal może istnieć w modzie. Jego wartość jest ważna z wielu powodów. W kontekście wątpliwości nad etycznym wymiarem mody, który stał się przedmiotem troski wielu osób związanych z tą dziedziną, znaczenie pozamaterialne, nadawane strojom, przedłuża ich życie. Kiedy ubiór nie jest pozbawionym treści przedmiotem materialnym, a z uważnością zaprojektowaną formą niosącą komunikat, wykonaną z surowców wysokiej jakości, opowiadającą historię, łączy się ludzkie myśli, ma szansę coś zmienić i zostawić po sobie ślad. W kolekcji doktorskiej opracowane lub zaprojektowane od początku druki nawiązują do dziedzictwa kultury średniowiecza. Ich czysta, współczesna forma, jest czytelna dla oka odbiorcy. Wartość odszukania i przywołania symboli, jakie przetrwały w świadomości człowieka europejskiego kręgu kulturowego przez wieki i samo potwierdzenie tezy, że władanie niewerbalnym językiem ubioru odbywa się w podobny sposób, jest dla mnie istotą powyższej pracy projektowo badawczej. Pomimo dzielącego epokę i nas współczesnych czasu, pomimo przemian kulturowych, filozoficznych, gospodarczych, społecznych, jesteśmy świadkami ciągłości. Moda jako zjawisko kulturotwórcze, również może być narzędziem do podtrzymywania dziedzictwa, a co więcej- za sprawą swej natury i powszechności, ma możliwość przekazywania go w sposób za każdym razem zredefiniowany i nieskomplikowany. Moja kolekcja doktorska jest zbiorem współczesnych form o charakterze użytkowym, lecz także moją osobistą opowieścią. Nosi niekiedy znamiona zapisu stanów emocjonalnych, przekonań, życiowych postaw. Sens jej istnienia nie leży wcale w tym, iż znajdzie odbiorcę, który odczyta ją w sposób precyzyjny i dokładny. Biorąc pod uwagę aspekty wyłącznie subiektywnie estetyczne, nie jestem w stanie określić do jak szerokiego grona użytkowników mogłaby trafić, ale zakładam, że może wywołać przeżycie estetyczne, może wzbudzić prozaiczną chęć posiadania, a może też przywołać wspomnienia, stać się pocieszeniem, nadzieją, siłą. Jako projektant zachowuję sobie możliwość niedopowiedzenia i stawiania, jak w każdym żywym języku, wielokropków i znaków zapytania, do których brakujące połowy posiadają odbiorcy.

## BIBLIOGRAFIA:

1. Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006
2. Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warszawa 2013
3. Michel Pastoureau, *Diabelska materia- historia pasków i tkanin w paski*, Oficyna naukowa, Warszawa 2004
4. Red Ewa Wólkiewicz, Monika Saczyńska, Marcin Pauk, *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, Niemiecki Instytut historyczny w Warszawie, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 2016
5. Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady, Czerwone i Czarne*, Warszawa 2020
6. red Józef Maracki, Lucyna Rotter, Andrzej Giza, *Nagość i odzienie*, Avalon, Kraków 2022
7. Lucyna Rotter, Dariusz Pawelec, *Co można opowiedzieć strojem, semantyka strojów zakonnych*, Avalon, Kraków 2021
8. Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warszawa 2020
9. Red Umberto Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005
10. Maria Gutkowska Rychlewska, *Historia Ubiorów*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1968
11. Francos Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warszawa 2003
12. Agnieszka Lissowska, *Vanitose, Disoneste, Spiacevole. Potępienie kobiecej żądzy zbytku w XIV- wiecznych kronikach florenckich*, Łódź
13. Elżbieta Hałas, *Z teorii socjologii, Koncepcje człowieka w symbolicznym interakcjonizmie a problem homo aestimans*, Roczniki Nauk społecznych/ Tom XXI, Lublin 1993
14. Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Kpł 19/19, *Zakaz łączenia dwóch różnych gatunków*, Pallotinum 2020

## NETOGRAFIA:

1. Władysław Kopaliński: symbol; symbolika; symbolizm. W: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [on-line]. [sownik-online.pl](http://sownik-online.pl). [dostęp 14/07/2022]
2. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak\\_\(semiotyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak_(semiotyka)) [dostęp 29/04/2023]
3. <https://hiro.pl/kiedys-symbol-klas-wyzszych-dzis-noszona-przez-wszystkich-skad-bierze-sie-milosc-doczerni/> [dostęp 15/09/2022]
4. <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]
5. <https://label-magazine.com/lifestyle/artykuly/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko>
6. [dostęp 10/04/2023]
7. <https://noizz.pl/lifestyle/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko/pb4s0zt> [dostęp 10/04/2023]
8. <https://www.vogue.pl/a/moda-i-sztuka-z-ukrainy-walka-trwa> [dostęp 27/12/2022]
9. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, <https://cyfrowaetnografia.pl/items/browse?collection=7&output=omeka-xml> [dostęp 29/03/2023]
10. <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp> [dostęp 20/10/2022]
11. <https://www.wojsko-polskie.pl/articles/umundurowanie-9/2019-05-195-mundury-wyjsciowe/> [dostęp 20/10/2022]
12. <http://muzeum.kirp.pl/toga> [dostęp 20/10/2022]
13. <https://twojahistoria.pl/2019/04/01/jak-niemcy-oznaczyli-wiezniow-obozow-koncentracyjnych/> [dostęp 2/02/2023]

## SPIS ILUSTRACJI:

- il.1 Detal sylwetki CNOTY / VIRTUES. Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il.2 Portret przedstawiający detal kolekcji- czepiec. Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il.3 Obraz przedstawiający dworzan w białych odświętnych szatach. Tytuł: *Polowanie na dworze Filipa Dobrego* lub *Jardin d'amour à la cour de Philippe le Bon*, autor nieznanym. Źródło: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jardin\\_d%27amour\\_%C3%A0\\_la\\_cour\\_de\\_Philippe\\_le\\_Bon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jardin_d%27amour_%C3%A0_la_cour_de_Philippe_le_Bon) [dostęp 20/03/2023]
- il.4 Przedstawienie Coco Chanel w *Małej Czarnej*, Źródło: <https://blog.makersvalley.net/history-of-the-little-black-dress> [dostęp 10/12/2022]
- il.5 Steve Jobs w czarnym golfie na przestrzeni lat, <https://imagazine.pl/2021/04/16/apple-tv-podsumowanie-tygodnia-39/> [dostęp 10/12/2022]
- il.6 Biały marsz sufrażystek walczących o prawa kobiet; źródło: <https://historia.org.pl/2020/10/29/najbardziej-znaczace-strajki-i-protesty-kobiet-w-historii/> [dostęp 3/10/22]
- il.7 Amerykańskie sufrażystki około 1912 r. (Fot. Bettmann) [dostęp 3/10/2022]
- il.8 pierwsza Afroamerykanka w Kongresie podczas premierowego wystąpienia; Źródło: [https://mobile.twitter.com/blkwomenradical/status/1191702375083450368?fbclid=IwAR1cbdLurba\\_6eGO3cm14Wqiv9Qdv5ovX\\_Szu\\_g52JcVpIQo6EIB2CGxDY0](https://mobile.twitter.com/blkwomenradical/status/1191702375083450368?fbclid=IwAR1cbdLurba_6eGO3cm14Wqiv9Qdv5ovX_Szu_g52JcVpIQo6EIB2CGxDY0) [dostęp 14/10/2022]
- il.9 Geraldine Ferraro przemawiająca w białym stroju tuż po elekcji <https://www.wrhs.org/blog/then-now-geraldine-gerry-ferraro/> [dostęp 15/10/2022]
- il.10 i il. 11 Alexandria Cortez podczas zaprzysiężenia do Kongresu Stanów Zjednoczonych ubrana na białą, Alexandria Ocasio-Cortez i prawniczki, 2019 r. (Fot. Alex Wong/Getty Images) [dostęp 15/10/2022]
- il.12 Biały marsz po zamachu na papieża JP II w Krakowie, Źródło: <https://stacja7.pl/historia/bialy-marsz-histeryczny-protest-studentow-przeciwko-przemocy-manifest-milosci-i-pokoju/> [dostęp 15/10/2022]
- il.13 Biały marsz po zamachu na papieża JP II w Krakowie, Źródło: <https://krakow.gosc.pl/gal/pokaz/6851270.Otwarcie-wystawy-Bialy-Marsz/16> [dostęp 16/10/2022]
- il.14 Kobiety w białych marszach na Białorusi, Źródło: <https://www.kobieta.pl/galeria/bialorus-kobiety-formuja-zywe-lancuchy-na-ulicach-minska-bialy-protest-juz-przeszedl-do-historii#kobiety-protest-na-bialorusi> [dostęp 15/10/2022]
- il.15 Kobiety w białych marszach na Białorusi, Źródło <https://www.kobieta.pl/galeria/bialorus-kobiety-formuja-zywe-lancuchy-na-ulicach-minska-bialy-protest-juz-przeszedl-do-historii#kobiety-protest-na-bialorusi>, [dostęp 15/10/2022]
- il.16, Czarny marsz żałobny po zamieszkach i zabójstwach w stoczni, Źródło: <https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/demonstracje/91471,Zalobna-manifestacja-1-maja-1971-roku-w-Szczecinie.html>, [dostęp: 22/10/2022]
- il.17 Marsz kobiet przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej; Źródło: <https://wydarzenia.interia.pl/kraj/news-czarny-protest-demonstracje-i-pikiety-w-obronie-praw-kobiet,nld,2448205>, [dostęp. 22/10/2022]
- il.18 Marsz kobiet przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej; Źródło: <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103454,22458910,protesty-kobiet-pokazuja-ze-to-co-proponuje-wladza-jest-zle.html>, [dostęp: 22/10/2022]
- il.19 Marsze kobiet przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej; Źródło: <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/987377,beda-zarzuty-dla-kobiety-ktora-podczas-czarnego-protestu-uderzyla-policjanta.html>, [dostęp: 22/10/2022]
- il.20 Marsze kobiet przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej; Źródło: <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/987377,beda-zarzuty-dla-kobiety-ktora-podczas-czarnego-protestu-uderzyla-policjanta.html>, [dostęp: 22/10/2022]
- il.21. Czarne marsze anyrasiistowskie; Źródło: <https://www.vogue.pl/g/7515/blacklivesmatter-protesty-w-usa> [dostęp: 22/10/2022]
- il.22 Czarne marsze anyrasiistowskie; Źródło: <https://www.vogue.pl/g/7515/blacklivesmatter-protesty-w-usa> [dostęp: 22/10/2022]

- il.23 Kampania marki Nenukko z udziałem feministycznych aktywistek; Źródło: <https://www.adakosterkiewicz.pl/2018/04/jak-zabic-aktywizm-w-jednym-prostym-kroku-czyli-jak-dziewuchy-dziewuchom/> [dostęp: 22/10/2022]
- il.24 Przykład użycia motywów narodowych w kolekcji ubioru; Źródło: <https://door11.com/natasha-zinko-menswear-spring-summer-2023-paris/natasha-zinko-menswear-fashion-show-collection-spring-summer-2023-runway-look-016-paris-fashion-week/> [dostęp: 15/03/2023]
- il.25 Identyfikacja wizualna towarzysząca pokazowi marki Balenciaga; Źródło: Oversized t-shirts rendered in the colours of the Ukrainian flag were placed on each seat. The top photo is by Thyago Sainte, [dostęp: 8/01/2023]
- il.26 Identyfikacja wizualna towarzysząca pokazowi marki Balenciaga; Źródło: <https://www.dezeen.com/2022/03/15/balenciaga-autumn-winter-2022-fashion-show-design/il>, [dostęp: 15/03/2023]
- il.27 Modele podczas pokazu marki Balenciaga; Źródło: <https://www.waitfashion.com/en/balenciagas-tribute-to-ukraine/>, [dostęp: 8/01/2023]
- il.28 Demna Gvasalia- projektant Balenciaga oraz Kim Kardashian w barwach narodowych Ukrainy po pokazie; Źródło: <https://www.dezeen.com/2022/03/15/balenciaga-autumn-winter-2022-fashion-show-design/>, [dostęp: 15/03/2023]
- il.29 Kamizelka Diora i oryginalny *Bihor Vest*; Źródło: <https://www.ammalya.com/blog/2019/3/8/folk-accents-in-fashion-the-fine-line-between-inspiration-and-imitation>, [dostęp: 15/01/2023]
- il.30 Zrzut ekranu ze stroną na FB dotyczącą sporu o *Bihor Vest*, Źródło: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064732297347>, [dostęp: 15/01/2023]
- il.31 Koszula Isabel Marant i oryginał, będący źródłem „inspiracji”; Źródło: <https://www.ammalya.com/blog/2019/3/8/folk-accents-in-fashion-the-fine-line-between-inspiration-and-imitation>, [dostęp: 15/01/2023]
- il.32 Zaporzyczenia w projekcie płaszczu Tory Burch; Źródło: <https://www.ammalya.com/blog/2019/3/8/folk-accents-in-fashion-the-fine-line-between-inspiration-and-imitation>, [dostęp: 15/01/2023]
- il.33 Oznaczenia żydów w przestrzeni publicznej doszywane do ubrań; Źródło: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Etoile-Jaune-IMG\\_0942.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Etoile-Jaune-IMG_0942.jpg), [dostęp: 16/02/2023]
- il.34 Oznaczenia żydów w przestrzeni publicznej doszywane do ubrań; Źródło: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Belgian\\_yellow\\_badge.png](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Belgian_yellow_badge.png), [dostęp: 16/02/2023]
- il.35 Paski hańbiące: św. Mikołaj ratuje trzy dziewczyny skazane przez ojca na prostytucję, rzucając im przez okno sakiewkę. Malowidło ściennie przypisywane uczniowi Giotto, około 1340 r. Bolzano, kościół San Domenico, Źródło: Michel Pastoureau, *Diabelska materia- historia pasków i tkanin w paski*, Oficyna naukowa, Warszawa 2004
- il.36 Oznaczenia żydów w nazistowskich obozach koncentracyjnych; Źródło: <https://twojahistoria.pl/2019/04/01/jak-niemcy-oznaczyli-wiezniow-obozow-koncentracyjnych/>[dostęp: 17/02/2023]
- il.37 Oznaczenia żydów w nazistowskich obozach koncentracyjnych; Źródło: ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Prze%C5%9Bladowanie\\_os%C3%B3b\\_homoseksualnych\\_w\\_III\\_Rzeszy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Prze%C5%9Bladowanie_os%C3%B3b_homoseksualnych_w_III_Rzeszy)), [dostęp: 17/02/2023]
- il. 38. Kolekcja Signum, Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 39 Projekt druku: Jednorożec. Źródło: opracowanie własne.
- il. 40 Projekt druku: Jednorożec. Źródło: opracowanie własne.
- il. 41 Projekt druku: Żmije. Źródło: opracowanie własne.
- il. 42 Projekt druku: Anioł. Źródło: opracowanie własne.
- il. 43 Projekt druku: Sztylet. Źródło: opracowanie własne.
- il. 44 Projekt druku: Serce miłosierne. Korona cierniowa. Źródło: opracowanie własne.
- il. 45 Projekt druku: Fleur-de-lis. Źródło: opracowanie własne.
- il. 46 Projekt druku: Oko opatrności. Źródło: opracowanie własne.
- il. 47 Projekt druku: Dłonie odkupienia Źródło: opracowanie własne.
- il. 48 Projekt druku: Błyskawica. Źródło: opracowanie własne.
- il. 49 Projekt druku: Krzyż. Plus. Iks. Źródło: opracowanie własne.
- il. 50 Projekt druku: Błyskawice. Źródło: opracowanie własne.
- il. 51 Projekt druku: Krzyże. Źródło: opracowanie własne.
- il. 52 Projekt druku: Jednorożce. Źródło: opracowanie własne.
- il. 53 Projekt druku: Jednorożce. Źródło: opracowanie własne.

- il. 54 Projekt druku: Rage. Ira. Źródło: opracowanie własne.
- il. 55 Projekt druku: Envy. Invidia. Źródło: opracowanie własne.
- il. 56 Projekt druku: Pride. Superbia. Źródło: opracowanie własne.
- il. 57 Projekt druku: Desire. Cupio. Źródło: opracowanie własne.
- il. 58 Projekt druku: Mercy. Źródło: opracowanie własne.
- il. 59 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 60 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. przód z zapiętą peleryną; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 61 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. przód zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 62 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 63 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. przód zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 64 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 65 Kolekcja Signum, Sylwetka 1. detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 66 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. przód detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 67 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 68 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 69 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 70 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 71 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. tył detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 72 Kolekcja Signum, Sylwetka 2. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 73 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. przód detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 74 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 75 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 76 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 77 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. przód/ bez szala; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 78 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. bok/ bez szala; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 79 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. tył/ bez szala; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 80 Kolekcja Signum, Sylwetka 3. przód/ zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 81 Kolekcja Signum, Sylwetka 4. detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 82 Kolekcja Signum, Sylwetka 4. przód/ zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 83 Kolekcja Signum, Sylwetka 4. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska



- il. 84 Kolekcja Signum, Sylwetka 4. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 85 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 86 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 87 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 88 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. przód/ bez spodniej bluzy ; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 89 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. tył/ bez spodniej bluzy; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 90 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. bok/ bez spodniej bluzy; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 91 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. przód/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 92 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. tył/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 93 Kolekcja Signum, Sylwetka 5. sukienka/ detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 94 Kolekcja Signum, Sylwetka 6. przód/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 95 Kolekcja Signum, Sylwetka 6. tył/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 96 Kolekcja Signum, Sylwetka 6. bok/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 97 Kolekcja Signum, Sylwetka 7. przód/ sukienka zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 98 Kolekcja Signum, Sylwetka 7. przód/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 99 Kolekcja Signum, Sylwetka 7. bok/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 100 Kolekcja Signum, Sylwetka 7. tył/ sukienka; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 101 Kolekcja Signum, Sylwetka 7. bok/ sukienka zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 102 Kolekcja Signum, Sylwetka 8. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 103 Kolekcja Signum, Sylwetka 8. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 104 Kolekcja Signum, Sylwetka 8. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 105 Kolekcja Signum, Sylwetka 9. przód zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 106 Kolekcja Signum, Sylwetka 9. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 107 Kolekcja Signum, Sylwetka 9. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 108 Kolekcja Signum, Sylwetka 9. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 109 Kolekcja Signum, Sylwetka 9. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 110 Kolekcja Signum, Sylwetka 10. zbliżenie; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska



- il. 138 Kolekcja Signum, Sylwetka 15. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 139 Kolekcja Signum, Sylwetka 15. Tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 140 Kolekcja Signum, Sylwetka 16. zbliżenie przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 141 Kolekcja Signum, Sylwetka 16. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 142 Kolekcja Signum, Sylwetka 16. zbliżenie tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 143 Kolekcja Signum, Sylwetka 16. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 144 Kolekcja Signum, Sylwetka 16. detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 145 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. Zbliżenie przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 146 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 147 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. tył; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 148 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. bok; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 149 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. Zbliżenie przód; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 150 Kolekcja Signum, Sylwetka 17. detal; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 151 Kolekcja Signum, czepiec; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 152 Kolekcja Signum, czepiec; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 153 Kolekcja Signum, czepiec; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska
- il. 154 Kolekcja Signum, czepiec; Źródło: sesja zdjęciowa/ własność projektantki. Fotograf: Monika Łuczak, modelka: Marta Maciejewska



The Strzemiński Academy of Fine Arts Łódź

DOCTORAL DISSERTATION:

# **SIGNUM**

- A COLLECTION OF WOMEN'S CLOTHING  
INSPIRED BY THE LANGUAGE OF SIGNS AND SYMBOLS  
IN MEDIEVAL WOMEN'S FASHION.

Academic Advisor: dr hab. Katarzyna Wróblewska

Author: mgr Maria Wiatrowska

Łódź, 2023



# INTRO / O

The design process of the collection had begun and lasted for a long time before I realized that it would become a very personal form of artistic expression by means of a metaphoric language of references. To me, the world of extrasensory symbols, signs and references used in different artistic disciplines, from literature to theatre and music, and finally fashion design, not only offers its characteristic tinsel and the ability to demonstrate a certain kind of intellectual capacity, but has also become a space of freedom from literal narration, which reveals the harsh routine of everyday life and individual experience. It creates a margin of certain mystery which implies ample benefits for the artist, the recipient and the work of art itself. The language of symbols is my tool to create a special relationship within this chain. It has become my comfort zone where I have gained the opportunity to describe a variety of meanings using different forms of clothing, while I gave myself the right to freedom of expression and keeping the limits of privacy. The recipients, on the other hand, are granted either a gently guided or absolute freedom in searching for their own interpretations. The use of metaphoric forms evokes an interplay between associations, it is a way to explore the cultural refinement in its broad sense and level of awareness. It defines the intersections in the areas of interest. It may also be a precisely programmed jigsaw puzzle of meanings embedded in the social awareness and related to shapes, colours, contexts etc., in order to bring about specific reactions. For me, each of these possibilities is an attractive aspect of the design creation aimed at the analysis of reaction. Aware of the power of the aims which I had set for myself, I designed a collection which is utilitarian in nature and at the same time maintains the aesthetics of my choice, namely that of classic simplicity. Based on modern trends and dedicated to a contemporary recipient, the collection is set in the context of a wider research material consisting of the analysis of historical sources, iconography and works of contemporary designers who are active in similar areas of inte

# THE OTHER HALF/ I

In order to provide a better description of the design concepts used in my collection SIGNS, I would like to refer to primary meanings, mechanisms and definitions. The most basic and most vivid one explaining the word *symbol*, is that provided by Władysław Kopaliński. It is a poetic definition reflecting the nature of my explorations and goals. As the author says 'the Greek word σύμβολον [sýmbolon] denoted a small object made of clay, bone, wood or metal, such as a tablet or ring, broken in HALF when an agreement was being concluded. The halves were an identification mark for two people who were bound together by friendship, family relationships, business, obligation or feelings .'<sup>1</sup>

This very universal explanation of the origins of the word symbol appeals to imagination and can be translated directly into its practical use. Without further reference to encyclopaedic sources it is clear that the most important aspect of a symbol is the creation of non-material world of meanings by means of sensory - visual or verbal forms, figures or objects. When they are assigned a reference function, in addition to their own nature and meaning, they become signposts leading to further, usually non-material meanings. An inherent feature of a symbol is its ambiguity and multidimensionality which depend, among other things on the conditions of time, history, and geography, as well as the cultural or intellectual context. Thus the symbolic content fixed in any visual form becomes a medium conveying a half of complete information. Its missing part is the recipient, who - depending on their cognitive competence - will add meaning to the given content. Apparently, when one deals with a symbol, the competence of the recipient lies merely in their education and intelligence, and certain soft characteristics, including subtlety, associative capacity or aesthetic sensitivity, which frequently allow for free interpretations of the programmed meanings, even if one has no specialist knowledge in a given area.

---

<sup>1</sup> Władysław Kopaliński: symbol; symbolika; symbolizm. In: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [on-line]. [sloownik-online.pl](http://sloownik-online.pl). [access: 2018-07-14].



Contrary to a symbol, a sign does not refer to hidden meanings on a higher level of imagination or spirituality, but has a very precise, clearly defined assigned meaning. The proper interpretation of a sign usually requires certain intellectual competences on the part of the recipient, which are necessary to understand the sign and respond to it an adequate way. The most obvious example of this mechanism are the traffic signs. However, in some cases signs are interpreted in a practically intuitive way. It usually refers to the group of the so-called natural signs, which reflect the cause and effect relationship and are based on the ability of drawing logical conclusions.

'Since they are closely related to the environment in which they occur, they do not require knowledge other than instinctive. Natural signs are divided into concurrent (symptoms) and nonconcurrent (Traces, such as animal tracks indicate the presence of the animal in a given place in the past. Predictors provide information on expected events, e.g. dark clouds are a predictor of rain). A sign may also be an element or a whole of an deliberately formulated message to which we refer as a signal, which is intentional, has a sender and receiver and works on the basis of an accepted convention, hence the term conventional signs. In this case the knowledge of the convention is a precondition to the message reception.'<sup>2</sup> Following the above mentioned definitions and notions, I perceive symbols and signs as a language which can be used freely by artists of many disciplines without necessarily reaching out to wide audiences or expecting general understanding. The language has nowadays become an elite means of communication which requires appropriate cognitive competences. Thus it is also a means which may control of accessibility and sense of belonging. But is it true accessibility and belonging? This will be discussed further in this dissertation

---

<sup>2</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak\\_\(semiotyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak_(semiotyka))

# THE MEANING / II

When I was considering the reasons why the question of symbols and signs should be raised in the context of clothes design, a branch of business that is seemingly hard and focused on material benefits, I reflected on the nature and condition of contemporary man himself and the area of my research. Fashion as a culture-forming phenomenon has a special power to simultaneously adapt to the needs of the recipient, and to pose specific questions or challenges, often taking an important voice in the social discourse, commenting on current events and seemingly going beyond its competence. As mentioned in the previous chapter, in our times the language of signs and symbols has become an elitist form of communication, just like fashion itself, which may either be identified with the masses or become a ticket to the establishment. It is a plastic and fluid material, shaped by the designer and the needs of the recipient. Contemporary man is deeply rooted in the system of evaluation based on material criteria, in which clothing plays an undeniable role. For centuries, image building has influenced the social position. It either reflects the true value of a person or distorts their actual status by disguising codes. In order to better understand these mechanisms, it is worthwhile to refer to some very important phenomena related to clothing and the messages it conveys, using specific examples, including historical ones. Apart from the sphere of physical needs, man also has needs of non-material character, encoded deep in his nature. Spirituality is what adds meaning to everyday struggle and brings back the sense of coherence and balance. Ernst Cassirer, a philosopher of culture, defined man - a creature with cognitive needs and abilities - as a symbolic being. He described the ability to use symbolic forms 'as a cognitive approach to reality by means of signs, from perception to myth, art and science. According to Cassirer, it is by means of symbolic forms that man creates his cultural environment.'<sup>3</sup> Here I would certainly add fashion as a sociological phenomenon strongly related to the system of evaluation, positioning, referring to specific or open meanings, by means of

---

<sup>3</sup> Elżbieta Hałas, Z teorii socjologii, Koncepcje człowieka w symbolicznym interakcjonizmie a problem homo aestimans, *Annals of Social Sciences*/ Vol. XXI, Lublin 1993, Bulletin 1

forms which are, or are not related to function. Contemporary *homo symbolicus*, immersed in technology, global trends, politics, social changes and fashion, is constantly looking for the missing halves of meanings in the non-material world, using the possibilities given by the language of symbols. On the opposite side, there is a man-creator or *homo faber*, as he is called in philosophy, who creates reality, using this language of signs and symbols. This is where the designer comes in.

Considering fashion as a sociological phenomenon, it is safe to say that it is a powerful phenomenon of mass culture and is subject to both aestheticization and symbolization processes. The power of fashion mechanisms, market dependencies, because fashion is closely related to sales, is enormous. The processes of aestheticization described by Wolfgang Iser no longer only affect the fields of design, but also exert a deep influence on the lives of individual people. They enter the sphere of creating the aesthetic varnish of everyday life on almost every level, and become instruments for programming global trends. Although for years now we have observed evolution and charades rather than revolutionary upheavals in fashion design, the dynamics of fashion and the transience of trends generate bipolar behaviours and phenomena. To give just one example: in their pursuit of uniqueness, consumers become uniform. For centuries, fashion has been a carrier of a wealth of content, which its recipients - often unconsciously- promote or which they intentionally manipulate. Used to influence social life, it has become a tool that affects behaviours, habits, aspirations, choices, beliefs, moral attitudes, etc. The French sociologist and social thinker, Georges Sorel, presented an extensive description of collective behaviours and feelings, which he studied using the example of strikes and manifestos of the proletariat. He demonstrated the mechanisms which 'govern' the masses, the management of social processes by means of symbolic shaping of the imagination of individuals, which after all sounds extremely adequate in the context of fashion, the inclusivity and exclusivity of global tendencies and the mass production. One can venture to say that clothing, as the most common field of design art, reaches the widest group of recipients who, looking for their own identity, trying to emphasize their individual features and stress their independence, often become an element of a mass controlled from the outside.

Considering the relationships between fashion and the system of symbols and signs, it is easy to see the great potential for conveying information carried by the forms of clothing. As with any encoded message, reading this information requires appropriate competences on the part of the recipient. However, the field of fashion seems to be complex and multidimensional, because the visual codes concern the form itself, but also the colour, the quality and type of fabric, decorations, accessories and frequent historical references.

In my doctoral collection, I used the messages encoded in the form of signs as literal information, and, which was more important to me, as symbolic forms which constitute an open narration that depends on the recipient's competence. It is precisely these suggestive forms that give a bilateral space for creation and interpretation, and provide a certain kind of exchange of ideas. And it is this understatement, this specific deficit that is the essence of utilizing symbols. What is the most interesting usually comes into existence at the point of communication, on the border of phenomena, in transgression. And in this case - in an understatement, a suggestion, in leaving a trace and searching for the missing part, as in the original meaning of the word symbol - the other half. Studying the condition of a symbol in contemporary women's fashion is a very complex challenge. It consists of careful observation of dominant trends, analysis of world designer collections, research on the borderline of psychology and sociology. So as not to enter into unfamiliar areas, I narrowed my research material to the analysis of contemporary phenomena in women's fashion, the rules of dress code, the analysis of historical sources of the times in which the symbol was a particularly important element of everyday life, and finally, to my own design experience.

### III / THE CONTEXT

The period in the history of clothing which was most strongly characterized by the mutual interfusion of the spiritual and pragmatic worlds, is the Middle Ages. In my further analysis I will address the rules and mechanisms working in the medieval society, and at the same time constituting an important element of non-verbal communication. The ability to use symbols and signs was common for medieval man, especially at the end of the period which lasted about 1000 years. In order to better understand why the medieval period is so important for researchers when we talk about a symbol, one should try to feel the sensitivity of the society of that period, trying to cut off from ubiquitous para-scientific influences created by culture and common beliefs about the spirit of that time. Commonly associated with gloom and darkness in the sphere of culture, science and customs, especially when contrasted with the Renaissance, the Middle Ages were in fact characterized by special dynamics. The development of sensitivity which accompanied the changes in culture, politics and architecture over those 1000 years is, contrary to popular opinion, full of intriguing nuances. The Medieval period is a time of many changes and the appearance of new diverse meanings.

The accompanying philosophy is based mainly on the principles of universalism and theocentricism which are manifested mainly in the unity of religion, language and state. The theocentric paradigm subordinates most of man's actions to God. As a consequence literary works, paintings and other works of art often remained anonymous since the work was believed to be superior to the creator. With long wars, crusades and reforms at the background, two great architectural styles appear and works of art, not only sacred, but also courtly, are created. The ethos of a ruler and a knight comes into existence, and finally - fashion is created. Large sacral and court centres were cultural melting pots that stimulated the development of material culture which became the best record of the spirit of the era. Like the people of our times, the people of the Middle Ages had a particular visual perception which brought them aesthetic excitement, hence the need to collect valuables, and a wish to stress one's individuality through wealth or appearance. In a way it is a consequence of the exploration of the Middle

East and admiration for the splendour of its culture, including the garments worn by its people. Already judged by history, the Crusades, whose idea implied doing one's duty to God and a desire to serve, soon became an opportunity and perhaps even a pretext to bring luxury fashion to European courts. This long and extremely fascinating period in history was reflected in the history of clothing in a particular way. It is a time of many changes and evolution, but also of restrictions and instructions regulated by law. Many of the mechanisms generated in the Middle Ages and related to the emergence of trends and controlling the society through fashion, are reflected in the present day. Also the need to express the ideas and values of an individual through clothing, the need to either be included in or excluded from a particular social group, can be seen in the history of medieval fashion with a similar force as in the context of contemporary fashion. The analysis of selected examples of medieval painting or written sources which classify forms of clothing throughout history, may lead to the conclusion that the epoch, although it covered so many centuries and seems so distant from contemporary man, was governed by similar mechanisms in the area of fashion semiology. This is true especially about the decline of the era, abounding in increasingly sophisticated structural forms of clothing or legally established norms. Apart from fulfilling the basic needs in the sphere of clothing and its functionality, the society had an extremely well developed aesthetic instinct and aspired to satisfy their aesthetic needs. This is confirmed by the examples of sophisticated and changing forms of clothing immortalised in iconography, recorded in chronicles, classified in court inventories or sumptuary regulations, the abundance and variety of fabrics, attention paid to detail, such as very commonly used accessories: gloves, different types of headgear, pouches, belts or jewellery fastenings, bag and belt fittings, embroideries, etc.

Coming back to the aesthetic sensitivity of the medieval man, the aspect that has to be stressed and is probably difficult to understand for today's audience, is his perception concerning clothing, connected with form and especially colour which is strongly charged with meaning now and was in the past. As I have already mentioned, according to widespread stereotypical views the Middle Ages were a time of darkness and gloom, whereas in fact it was a time of extremely conscious use of colour, both to evoke purely aesthetic emotions and to carry symbolic content or messages. It was

common and desirable to use rather special colour combinations which seem to balance on the verge of dissonance and are difficult to accept for the modern eye, which is accurately shown in miniatures decorating and illustrating manuscripts and in other paintings documenting everyday life that are records of material culture of that time. The epoch surprises with luminosity coming from colours, which is perfectly described by Umberto Eco in *The History of Beauty*. The author writes that in poetry and painting, and probably in reality, people of the time perceived themselves in an extremely bright environment, which has a significant impact on their vision and understanding of colours. "In medieval miniatures, perhaps made in semi-darkness illuminated by only one window, it is striking that they are full of light, and even a special luminosity, created thanks to the combination of pure colours: red, blue, gold, silver, white, green, without shading. Medieval art plays with basic colours, chromatic colour ranges, in which colours are strictly defined and shading is avoided, and with colour combinations which create a harmonious whole, not subjected to the effect of light."<sup>4</sup> The aesthetic taste of the time is often associated with brightness, luminosity, saturation or with contrasts which the contemporary recipient may find original or controversial. The luminosity described by Eco, has its grounds in medieval philosophy. In his treatises, its main proponent, Thomas Aquinas, frequently referred to the concept of clarity or brightness - *claritas*. This idea is reflected in the painting, sacral art and fashion of the medieval period. It is an emanation of divinity which permeates matter. "Thomas Aquinas reminded us (though he referred to ideas that had been known before) that beauty requires three things: proportion, integrity and claritas, that is, clarity and luminosity".<sup>5</sup> Nowadays we are aware that light and colour are inseparable, we even say colloquially that light is colour, but already in the 13<sup>th</sup> century people had a precognition of this theory with its deep metaphysical and symbolic connotations. The predilection for colour is manifested not only in art, but also in everyday life which art represents. In clothing, ornaments, weapons, etc. colour played a sort of organizing role. Among other things, its use, or rather the use of it in clothing or other textiles, can help to interpret social hierarchy in iconography. Its saturation,

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Historia Piękna*, first edition, Poznań 2005, ISBN 83-7301-691-0, pp. 99-100

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Historia Piękna*, first edition, Poznań 2005, ISBN 83-7301-691-0, pp. 99-100

commonness or difficulty in obtaining it are the main criteria certifying social status. Medieval symbols are not just a concrete language of precisely formulated rules, but their essence is often expressed more clearly through the mechanisms of their use and the context in which they appear. Medieval society believed that every thing had a reference in the extra-material world. This strong belief provided ample scope for organizing social roles and setting up hierarchies through symbolic forms in the objects of everyday life. People of the era also tended to attribute positive or negative meanings to colours, regardless of the fact that different scholars gave contradictory opinions on the meaning of a particular colour. And this was for two reasons: first and foremost, in medieval symbolism, one thing could even have two opposite meanings, depending on the surrounding context. Symbolism in clothing in the Middle Ages has its own special position. It is not only the form of the garment itself that is significant, but also its colour, the ornamentation, the decorative elements that make up the pattern of the fabric, or the numerous accessories. Also the context and the way in which the forms of clothing in question were used carries with it a load of meaning. The literature describing medieval court life dedicates a lot of attention to descriptions of gestures which, together with clothing, are symbolically charged. These mechanisms are perfectly described in *The Medieval Game of Symbols* by Michael Pastoreau, who emphasises the ambiguity of the deepest nature of the symbol and the fact that it always refers to abstract meanings. "This applies to shapes, colours, animals, plants (e.g. in textile patterns) and all other signs. As they speak, they suggest and modulate. They make us begin to feel and dream at a higher level than the level of direct meanings. They lead us to another reality, towards the realm of imagination."<sup>6</sup>

In the times when society, with the exception of the clergy and the upper classes, was illiterate, the language of images was used without difficulty. Particular sensitivity to visual messages and reducing of communication to the language of "icons" is striking in its similarity to the communication of modern generations, whose language becomes shortened to forms that are convenient to be implemented in text messages, messengers or social

---

<sup>6</sup> Michel Pastoreau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, p. 28



media. Modern society is often referred to as a “visual society” which has mastered a range of emoticons, memes, gifs and abbreviations. However, the correct reading of the sender's intentions requires similar intellectual competences and aesthetic resources on the part of the addressee. Similarly, in the Middle Ages, proper interpretation of signs, whether encoded in images, gestures or material forms of symbolic meanings, required appropriate competences on the part of the sender and receiver. It is beyond doubt that society produces mechanisms which are repeated over the years. It is particularly intriguing and important whether similarly high competences in the field of semiology exist today and whether visual sensitivity and non-verbal communication based on similar principles function in the field of clothing; how clothes can communicate meanings and manipulate; and what mechanisms and symbolic meanings developed in the Middle Ages have survived to the present day.

## IV / FIRST, YOU SEE THE COLOUR

When considering aspects of clothing that play a special role in conveying meaning, I placed colour first. It is the first feature, even before form, to be read by the human eye. Its symbolic meaning is strongly constituted in social consciousness. It relates to everyday life in terms of dress, rituals, rules, place in the hierarchy, roles, functions, belonging, expressing emotions, and communicating content. It enters the elements of transgression and becomes a manifesto of change. Colour in the context of clothing has an unusual status in traditions, beliefs, or superstitions, which often determine the decisions made in selecting elements of garment. "The first function of colour is to classify, to combine, to oppose, to hierarchise".<sup>7</sup> Contemporary studies on the symbolic meaning of colour are often extensive publications, widely available both on bookshop shelves and in virtual spaces. Unfortunately, their scientific value is insufficient. Para-scientific writings on the borderline of esotericism and magic, do not go beyond the game of simple associations or strongly abstracted descriptions. Regrettably, they are often primitive. Reaching for various readings that could help me explore the area of my interest, I realised that, in order to better understand the strong position of colour in non-verbal communication, one should refer to the original sources. The studies of historians, culture researchers, archaeologists, and conservationists may give a picture of the reasons of the contemporary perception of colours. Some of the beliefs about the meaning of colour appeared in social consciousness a long time ago. Choosing the end of the Middle Ages as the comparative period to which I refer in my work, I wanted to find the starting points of how we perceive some colours today, and find parallels connecting these periods. Nevertheless, I became aware of many distortions or difficulties in the study of phenomena which affect colour that historians struggle with. The margin of error lies in the changes that took place in medieval artefacts with the passage of time, such as the changes in colours caused by chemical processes, e.g., fading, darkening, yellowing, etc.

---

<sup>7</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013 p. 97

With a wealth of information at their disposal, including iconography, reliable sources, or descriptions, which are frequently lengthy inventories describing the specifics of material culture objects, researchers make the assumption that no colour existed in medieval awareness without a context that would classify it in a hierarchy. Every colour was constantly contrasted with others, usually ones that were clashing. Contrasts, or perhaps more accurately dissonances, were perceived very differently back then than they are now. As an illustration, the then-common combination of red and green is today viewed as contrasting or opposed, when it was then thought to be harmonious or even equal. Green and yellow, which are adjacent to each other on the colour wheel, were thought to be a dissonant pair that belonged in the attire of lunatics or even the devil.

An important criterion for evaluation was colour intensity. It served as a key for how society assessed social standing and assigned membership to various groups. People of varying wealth levels wore clothes of the same colour, but the clothes of the wealthy were distinguished by colour intensity, purity, and longevity due to the quality of dye used for the fabric.

Vegetable dyes, which faded and turned grey when exposed to sunshine or water, were typically used to colour the clothing of the poor. Colours had a specific status both in the sacral sphere of social life (the church) and the profane sphere, most frequently in and around the court, where ceremonial plays an important part. They played significant roles in the rites and festivities in both instances. The development of heraldry also had a substantial impact on how colour was used to organize social life. The colour-coded system of signs categorizing belonging to manors and families had a direct impact on clothing and the perception of clothing as an element of identity. Colour in the public space became an organizing factor and thus acted more as a sign than a symbol.

This is because it usually referred to very specific information, which is best illustrated by the development of monastic garb during the Middle Ages. And thus, for example, the Cistercian order wears white, the Benedictines black, and other orders a mixture of these two colours in different proportions in elements of the garment, such as structural woven patterns on coats or contrasting hoods. Finally, the Franciscans wore the brown habit that we also know today. Remaining in the realm of the sacred, one might point out that colour in the liturgy not only has the dimension of a sign, but

also has a symbolic purpose. Wearing vestments of different colours assigned to specific holidays also has a systematizing function, but it stems from and refers to deeper connotations. And so, thanks to the Italian Cardinal Lotario, the future Pope Innocent III, who described the liturgical customs of the Roman province, the first rules regarding colour in the liturgy were created and propagated. These guidelines, of course, underwent modifications, but they were the first to be used in church practices. "The liturgical system was structured around the three basic colours of Western culture in the early Middle Ages: white, red and black, that is, white and its two opposites. In this sense, the liturgical system is not at all different from other symbolic systems created by late antiquity and the Middle Ages on the basis of colours. And, as everywhere, a fourth colour, namely green is added as a 'relief valve', an 'extra' colour, something from the outside."<sup>8</sup> The Catholic Church still continues to use a colour system, and although it has been modified, its origins go back to these medieval regulations.

It is not my intention to create a compendium describing the symbolic meaning of each colour in a historical and contemporary context. However, I do want to discuss some of them - those whose meaning was probably established in the Middle Ages but still resonates in the public consciousness today.

To this day, white is perceived as a colour of purity and innocence. Medieval liturgical traditions established by the aforementioned Pope Innocent III associated it with the feasts of Angels, Virgins, Ascension, Christmas and Easter. "In the eyes of the church white has the greatest dignity."<sup>9</sup> This colour is perceptually linked to gold and luminosity, referred to as *Claritas*, which was essential to theocentric thought. Its unique status is presumably the result of challenges faced by dyers trying to acquire it. "In the Middle Ages, people rarely wore truly white colour. True whiteness can only be acquired with linen, and this requires a very complicated procedure."<sup>10</sup> The process involved spreading out fabrics on moist grass and exposing them to the sun. The colour of fabrics which are commonly perceived as white is in fact closer to the colours of natural fibres, i.e various shades of beige or grey. The famous painting *Hunting with Falcons at the Court of Philip the Good*

---

<sup>8</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, ISBN 83-7459-017-3, Warsaw 2006, p. 165

<sup>9</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p. 43

<sup>10</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p. 43

presents courtiers dressed in white clothes. As mentioned in many descriptions of the painting, white attire is an indication of a festive occasion. White in outer garments was reserved garments for such exceptional occasions, which can also be seen in church chasubles or monastic habits, where, as unstained by colour, it symbolised purity and modesty. It is perceived in a similar way to this day, even though the technological hardship of bleaching fabrics no longer exists. Today, in the popular consciousness, white is still the colour that symbolises purity, virginity, innocence, festivity and lightness. Based on this symbolism, in the European tradition it is associated with wedding dresses, although until 1840 the choice of the colour was free. The custom was initiated by Victoria of Hanover, whose white wedding dress met with great approval and was widely imitated. She initiated a trend that embraced the symbolic significance of white, as the dress emphasised innocence, virginity, gentleness and other qualities expected of a bride. White is still the colour that functions in the liturgy and rites of the Catholic Church as a symbol of purity and resurrection. It is the colour of the neophytes and children receiving the sacrament of the Eucharist for the first time, the colour assigned to religious vestments or chasubles. It is also the colour of *hygiene* associated with professional groups which work in aseptic conditions and professions requiring social trust, hence the common association of white with the medical professions.

The colour white nowadays also refers to the idea of peace, which may derive from the symbolic meaning of the white flag - a sign of truce, a willingness to negotiate.

Another important colour in the context of my research work is black, which today is a means of conveying many meanings. Opposite to white, it is nevertheless also a colour devoid of colour. It evokes extreme associations. In the European cultural circle, its symbolic meanings originated in distant past, and they usually revolve around mourning, humility, but also prestige and wealth. Black did not gain any importance as a colour in clothing until medieval dyers had produced, at the request of wealthy merchants, an intense, deep and durable dye. The debate over white and black was evident at the time when the Cistercian and Benedictine orders chose their habits. The former were clothed in white, the latter in black. Both colours were then

difficult to obtain in a pure, intense form and both conveyed significant meanings: joy, victory and brightness on the one hand and modesty, humility and concentration on the other. However, they share one common idea of asceticism manifested in the de facto lack of colour. In the case of white, it is the purity resulting from the absence of dye in the fabric; in the case of black, it is the connotation of something impure because it is in fact pigmented. But returning to the colour black itself, its prominent presence in the history of clothing was marked after the plague epidemic that swept over in Italy in the years 1350-1380. "The reasons for the popularity of the colour black (...) are related to the sumptuary laws and the dress code regulations adopted throughout the Christian world the day after the great epidemic."<sup>11</sup> In addition to being a colour associated with grief, black also represented the principles that the church advocated in society together with a suggestion that the epidemic was a sign of God's vengeance for a promiscuous lifestyle devoid of ascetism and humility. Subsequently, as a result of regulations and restrictions on colours that were allowed to different social groups, the increasingly richer merchants were forbidden to dress in certain colours. This mainly concerned the expensive red colour, and the allowed palette became limited to dark colours. And so, at the merchants' request, the dyers, hitherto incompetent in this matter, soon were able to produce black fabrics whose colour was so deep that it satisfied the taste of merchants aspiring to high social classes. And thus, the colour which had been excluded from festive and ceremonial attire became fashionable and was accepted not only as a symbol of grief or remorse, but also popular in important European court centres. The new black, deep and saturated, gained new warm and cold shades, and in symbolic contrast to the black of monastic robes or the black preferred by the emerging reformation movements, it was referred to as the colour of kings and princes. In fact, the black that appeared at the Burgundian court had its source in the mourning of Philip the Good for his late father John the Fearless, but soon became part of the heritage and court protocol. Passed on to the Spanish court, which was an arbiter in the area of attire, "the princely black fashion based in the famous "Spanish etiquette", spread to all

---

<sup>11</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski- historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p.100

European courts of the 16th-18th centuries."<sup>12</sup> These changes in the social perception of black and its inclusion in the canon of clothing as it transcended its traditional connotations as the colour of mourning, are considered to have been revolutionary. "The dominance of black (and the appreciation of brown and grey which followed) has continued until the modern era, and determines our choices in the field of fashion."<sup>13</sup>

"The recognition of the value of black in Western dress at the end of the Middle Ages and the beginning of the modern era is a significant sociological fact marking a shift in sensitivity. It continues even today in our dark suits, dinner jackets, evening and mourning wear, in the famous little black dress, perhaps even in our jeans and jackets, and navy blue uniforms and clothing, as navy blue - the most popular colour of clothing in Europe, took over in the twentieth century much of the meaning that black represented in previous centuries."<sup>14</sup> Nevertheless, black will always stand for moderation, professionalism, elegance, class and quality, regardless of whether it is the colour of habits, cassocks, medieval court robes, evening dresses, tuxedos, suits, or other items of garment. It is now deeply rooted in fashion and the sense of style. Black entered the canon of everyday wear thanks to the so-called *little black dress* designed in 1926 by Coco Chanel. Her intention was to create a timeless, universal dress. The *Little Black Dress* soon became a symbol of class, elegance and chic simplicity. Called the Ford of fashion, the simple black piece of clothing has become a must-have in the wardrobe of almost every woman. "Thanks to this celebrated dress, people slowly stopped associating black with post-war grief, and began to identify it with chic and creativity."<sup>15</sup> Offering a variety of styling options, the dress has become a response to the needs of a wide range of women. The use of black in everyday women's wardrobe was also promoted by cinema and the famous shots of Audrey Hepburn in *Breakfast at Tiffany's* in a black dress

---

<sup>12</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, p. 187

<sup>13</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, p. 175

<sup>14</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p. 99

<sup>15</sup> <https://hiro.pl/kiedys-symbol-klas-wyzszych-dzis-noszona-przez-wszystkich-skad-bierze-sie-milosc-do-czerni/>

designed by Hubert de Givenchy. The black dress has become synonymous with luxury and femininity and a dream of women all over the world.

Another breakthrough in the history of fashion was the famous Yves Sait Laurent show, where a model presented a black tuxedo on the catwalk. The item borrowed from the men's wardrobe has become a symbol of strength, independence and emancipation. Today a woman in a suit does not evoke strong reactions but then the idea conveyed a meaning going beyond the aesthetic sphere. Subsequently, in the 1970's, the punk movement promoted by Vivienne Westwood also used black as a medium for ideas. In this case, it became the colour of rebellion, independence, strength and anarchy. However, the ideas closest to my concept of black are presented in the designs of Japanese minimalists of the 1980's, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, or Ann Demelemesteer from Antwerp and Rick Owens. In these works black is always a strong message here and is strictly linked with the form. What all these designs have in common is asceticism, moderation and strength. Depriving the form of colour and using just one shade of black, combining various structures, surfaces and materials which either absorb or reflect light make the designs most intriguing. Black has become the colour with perhaps the strongest symbolic appeal. Starting from the traditional colour of mourning, through that of moderation, abstinence, remorse, penance and humility, it has become a symbol of chic, elegance and class. It may manifest rebellion, anarchy and strength, but it is also the favourite colour of minimalists, where without the element of tension it communicates calmness, peace and harmony. Black is also the favourite colour of everyday clothing for creators and visionaries of various fields. In this context, I even venture to say it is a kind of uniform, because, often combined with simplicity of form, it is one of the elements of consistent image building for both a business professional and an artistic demiurge. However, black which started from an imperfect colour devoid of depth, has become an element of identity.

An example of a consistent and somewhat conceptual vision of its application from a different field, is the one I have already used in the context of *Little Black Dress*, i.e. Henry Ford. The creator of the brand, "(...) a puritan in every respect: contrary to the demand, and despite the fact that the rival companies launched cars in two or three colours, he continued, for



ethical reasons, to produce only black cars until the end of his life."<sup>16</sup> Another noteworthy example is Steve Jobs, who consistently wore a black turtle-neck throughout the years of his career, even when he was a prominent figure. Ordered at Issey Miyake, under the influence of a visit to the Japanese company Sony, it became his distinguishing feature. It stood for his fondness for simplicity and timeless, high quality forms on the one hand and on the other, for a certain dose of nonchalance and his casual attitude to his high economic status and strong social position. A similarly repetitive, though based on other forms of dress code is represented by Marc Zuckerberg. The plain, ascetic image, based on grey, is a kind of a declaration of modesty, which, in the face of his fortune, seems to be a dissonance. Such personal dress regulations become a clear identity mark, and use a consistently built image to demonstrate an apparent belonging to the masses who are the customers of the entrepreneur's services, they shorten the gap and warm the image. It is also said that our inability to reduce the number of daily choices and decisions, such as those related to dressing, depletes our energy and space and interferes with other important professional decisions, decreasing their effectiveness and accuracy. This is the reason why people like Steve Jobs or Marc Zuckerberg, but probably also many other like-minded, success-driven individuals, strive to eliminate unnecessary decisions.

In addition to black and white, there are many other symbolically marked colours that played an important role in non-verbal communication in the Middle Ages, and still have a weighty meaning today. The most important of them include red, blue and golden. Red is the colour of majesty, dignity and strength, but also of the blood spilled on the battlefield, the blood of Christ and the martyrs. It also appeared in the representations of hell. Red was associated with energy, power and desire and it still represents these meanings. Historically, it was reserved to the upper classes, dignitaries, and the king, which was mainly due to the difficulty in producing its intense shade. The high cost of the dyes made it impossible for deprived people to afford clothes in a deep red shade. The position of red is undoubtedly due to its visibility against other colours. Michel Pastoureau claims that: "(...) one might even think that medieval symbols mean more because of the way

---

<sup>16</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, p.189

they work than due to their individual meanings. Thus, red is not a colour that symbolizes passion or sin, but a colour that steps in violently (in a good or negative sense)".<sup>17</sup> The power of red since the Middle Ages to the present day has come from its visibility.

For hundreds of years, the position of red was unequalled. In the 12th and 13th centuries, the code of blue appears in the public consciousness, "becoming the colour of beauty, of Virgin Mary, of royalty and, for all these reasons, the rival of red. For the next four or five hundred years, these colours prevail over the others, and in many areas form a pair of opposites: a solemn versus moral colour, a material versus spiritual colour, a close versus distant colour, or a masculine versus feminine colour. In the 18th century, everything changes. The shades of red clearly disappear from clothing and everyday life (...) giving way to blue, which becomes not only one of the most popular colours for clothing and fabrics, but above all the favourite colour of European peoples, which it has remained until today, far ahead of other colours."<sup>18</sup> Today, the career of the colour blue is not fading. It is widely used in the sphere of public presentations, politics and diplomacy because it inspires public confidence. Having connotations in pleasant spheres, it evokes good associations, devoid of fear. "Blue is not harassing; it does not break anything; on the contrary, it gives a sense of security and calls for unity. It is not without reason that all the great international organisations have chosen blue as their emblematic colour: once the League of Nations, today the UN, UNESCO, the Council of Europe, and the European Union."<sup>19</sup> In the consciousness of modern man, in their derivative shades, red and blue still appear as the colours assigned to the sexes. The original order resulting from the historical narrative—red for Christ the King and blue for Mary the Queen—has been reversed. Occasionally, one still encounters this original order, but blue has become popularised as the colour assigned to little boys, while pink has become the colour of girls. In the colour spectrum, gold is given a unique status. Because it combines the characteristics of colour and substance, special features have been attributed to it throughout history, including the present times. "Gold (...) is

---

<sup>17</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006

<sup>18</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p.143

<sup>19</sup> Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013, p.206

one of the metals included in the symbolic code; it has a mystical name and in the medieval classification of materials is only surpassed by precious stones. (...) Gold also has an ethical significance. Good gold, related with light, is associated with divinity. But as a substance it is associated with earthly prosperity, splendour and greed.”<sup>20</sup> This non-material meaning is valid also in our times and ranges from the concepts of luxury to the idea of spirituality. The mechanisms for interpreting meaning of colour codes are deeply rooted in human cognitive perception. They have developed over centuries, and sometimes have remained virtually unchanged in the collective awareness. Due to their powerful influence, colours have become a subject of separate publications. My dissertation is restricted to just five of them, and the choice is connected with their special importance and the fact that I used them to create my doctoral collection.

---

<sup>20</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, pp. 161-162

# V / THE MANIFESTO

## CLOTHING AND COLOUR IN EXPRESSION OF IDEAS

Clothing plays an important role in the expression of ideas, including collective ones. It becomes a vehicle for uniting groups of those who think and feel in a similar way. The non-verbal concepts expressed by clothing, encapsulated in aesthetic forms, unite dispersed particles of meaning, and create an environment. The need for identification is satisfied on a visual level, which in fact symbolises a deeper sense of belonging. The example of the emergence of subcultures which goes beyond the borders of sociology and fashion is a precise illustration of communicating worldviews, beliefs and preferences through clothing. The evolution of such groups may have different dynamics, which tends to be particularly strong in times of oppression, anxiety and discipline. The harsh conditions which lead to counter-behaviours dictate their form. Today in Europe, despite political and economic instability, the young generations feel at ease. Our time has produced singles, generations of *internet users, influencers, instagrammers, fitness freaks, foodies, boho mothers, postsoviets, geeks, nerds*, etc. Each of these groups is characterised by a particular aesthetic that emerges from their interests, worldview or lifestyle, but none of them manifests important content as forcefully as the large subcultures we know from the past. The culture-forming punk and hippie movements made their significant mark, especially on fashion, because visual identification through dress had an extremely important place in the creation of the community and the expression of collective ideas.

A similarly prominent style was that of the Polish beatniks (the so-called bikini boys), much detested by the totalitarian regime. It stood out for its boldness, offbeat nonchalance, colour and fantasy against the grey background of the masses. Resisting the communist ideology of external regulations, unification and discipline, the young people used their clothes to express their sense of belonging to the Western bloc and their freedom so closely associated with fashion.

An inseparable element of clothing is its colour. In addition to its symbolic dimension, as discussed in the previous chapter, it can have a unifying and

accentuating function in terms of ideas expressed collectively. It would be difficult for people gathered with the intention of manifesting together to have identical forms of dress. On the other hand, it is not a problem for the different forms to have the same colour, and thus constitute a sign of unity and a coherent message. Whiteness made its presence clear in the world-renowned women's marches, whose demands for suffrage have a direct bearing on the contemporary world. And although the time frame to which I refer in this dissertation does not include the beginnings of these events, I believe they deserve some consideration. I am referring to the white suffragette marches. Fighting for women's rights in the early 20th century in Britain and the USA, their representatives wore white. "This was not a coincidence, but well thought-out strategy.(...) They wanted to be heard, and for that they needed first to be noticed."<sup>21</sup> The colour white became a symbol of the women's struggle for equality, suffrage, legislative rights, etc. for women all over the world. "Associated with sexual purity, white was meant to erase the prejudicial stereotypes with which feminists were then associated, including the labels of masculinity and sexual deviation. The suffragettes were fully aware that they would appear in black and white images set against a background of black men's suits. Photographs with white crowds were printed on all front pages of newspapers. The movement could not be stopped. Anyone could join the movement; all they had to do was wear white. During the 1917 silent parade, black women protesting against racial discrimination also wore white. The brightest of colours thus became the most democratised uniform. (...)A similar scene to that of 1913 took place decades later, in 1978, at the march for the Equal Rights Amendment, during which crowds dressed in white marched through the streets of Washington."<sup>22</sup>

In the history of American politics, white has become a symbolic colour, manifesting independence, victory, referring to the ideas of equality, respect and dignity. In reference to these original meanings, but also in tribute to the suffragettes, many women show their strength by wearing white to publicly emphasize these values. And so Shirley Chisholm, the first

---

<sup>21</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu>

<sup>22</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu>

African American woman elected to Congress in 1968, wore white and pearls to her first public appearance.

Another example is Geraldine Ferraro, who at the 1984 Democratic National Convention symbolically marked her position with a white suit against a backdrop of men dressed in black. It should be noted that she was the first woman in the USA to become a major political party nominee for the office of vice president.

In a similar way, Alexandria Ocasio-Cortez expressed her belonging to the idea of suffragettes and all strong, fighting women. "I wore all-white today to honour the women who paved the path before me, and for all the women yet to come. From suffragettes to Shirley Chisholm, I wouldn't be here if it wasn't for the mothers of the movement." – she wrote on Twitter in 2019 after the swearing-in ceremony of the United States Congress.<sup>23</sup>

The presence of the colour white in collective manifestos is also observed today. As a symbol of peace, it became an element of clear opposition to violence after the assassination attempt on Pope John Paul II during the march on May 17, 1981 in Krakow. It is estimated that about 500,000 people took part in it. A crowd of people dressed in white filled the streets of Krakow and flooded the Market Square. In the complete silence, the whiteness of the flags and clothes, the colour itself, without any additional words or banners, referred to the idea of unity, peace and dignity.

In a similar way, combining the ideas of peace and independence with the references to the colour of the dresses of women fighting for equal rights for themselves and those who came after them, Belarusian women took to the streets of Minsk. Risking repressions, they protested against the fraudulent presidential elections in a way that resembled the suffragette marches of over a century ago.

According to the free media "thousands of supporters of opposition candidate Sviatlana Tsikhanouskaya were arrested, and at least two people lost their lives. Change is expected in Belarus. The white colour used to express protest is not just consistent with the colour of the national flag, but it conveys a much deeper symbolic meaning. White is also a tribute to all women who have fought for equal rights. Sometimes the brightest of shades can also simply give strength and courage. -Our constitution is not

---

<sup>23</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolom-kobiecego-sprzeciwu>

for women. Our society is not mature enough to vote for a woman, and this is because, according to the constitution, the president has a lot of power - said Lukashenko. In response, Tsikhanouskaya chose to wear white on most occasions. On 12 August this year, during an interview for CNN, Maria Kalesnikava - one of the faces of the Belarusian opposition, the last one still in the country - wore a white suit when she said that disputes over the accuracy of the presidential election results meant Lukashenko's downfall. She also took part in white protests, waving a bouquet of white flowers. Thus, for Belarus, white has become not only a symbol of struggle, but also of an attempt at bringing about change in a peaceful way. And by no means does it mean capitulation."<sup>24</sup>

Black attire has also come to represent the themes of many group protests and manifestos. Black in clothing gradually evolved from the colour of mourning, sadness and grief to that of discord, revolt and opposition. It does not actively struggle; instead, it is rather passive in nature. A great number of such gatherings have taken place, but even if you analyse just a few of them it is clear that the way the colour functions is actually similar to how white works, although the colours themselves have a completely different semantic charge. Black marches are frequently organised to manifest sorrow that is often connected with protest. Black crowds march through city streets as a response to some acts of violence. They usually enter the urban landscape in silence, reminiscent of funeral processions to manifest their grief and disapproval of certain events.

A number of such protests have featured prominently in the pages of modern history. One was the mourning march on 2 May 1971 in Szczecin. Its participants, dressed in black, with black ribbons attached to their flags, or with black armbands on their sleeves symbolising mourning, silently protested against the authorities and demanded punishment for the perpetrators responsible for the killing of shipyard workers in the December riots.

The next largest gatherings after the Solidarity strikes, were the women's demonstrations known as the Black Protest launched on 3 October 2016. Hundreds of thousands of Polish women and men, repeatedly took to the

---

<sup>24</sup> <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> 17.08.2022

streets to show their dissent against the anti-abortion bill. The protests were referred to as Black Marches, as the black colour appearing in the clothing of the participants conveyed the affiliation and unanimity of the protesting crowds, but was also a sign of protest, embitterment, rebellion and a prophetic vision of mourning for the lost freedom and the fate of Polish women.

Without going any further in the discussion on the importance of colour as a tool of manifestation, I will just mention the recent anti-racist non-violent protests under the hashtag #blacklivesmatter that took place all over the world in response to the murder of George Floyd. Again, the narrative was dominated by the colour black as it appeared in the apparel of the protesters.

Social phenomena, which undoubtedly include demonstrations of many thousands of people, as we can clearly see, express specific content through clothing, and mainly through its colour. These examples, taken from the streets of cities, from real life, and not abstracted from fashion shows, demonstrate the power of clothing in collective behaviour and show to what extent clothing becomes a narrative element, even though there are multiple other media which can convey ideas, to mention just banners.

What I would like to include in this chapter, is an example taken not from the street but from a designed collection, for a brand with a well-thought-out and coherent strategy. Agata Maciejewska, the designer of NENUKKO, created timeless and ascetic forms of clothing using natural fabrics in black. "The Next Chapter" campaign for the autumn-winter season featured activists from the Dziewuchy Dziewuchom group, which fights for women's rights. Katarzyna, Agata (designer), Barbara, and Joanna are the administrators of the group, established as a form of protest against the plans to tighten the anti-abortion law."<sup>25</sup> The participation of the activists in the photo shoot caused controversy in feminist circles, but it seemed to represent a very authentic and strong message addressed to all women. Set in the above context, the use of black, simple forms and smooth fabric surfaces strongly and sternly communicates ideas of independence, defiance, awareness, but also maturity and inner direction.

---

<sup>25</sup> <https://label-magazine.com/lifestyle/artykuly/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko>



In response to the criticism, the author herself emphasised that "NENUKKO's customers, men and women, are open-minded and empathic people who are capable of critical thinking. The brand has been vegan from the very beginning and is open about it. Humanitarian and pro-animal ideas make up our DNA, as we strive to make fashion for people who think in contemporary terms. The very aesthetics of NENUKKO will not interest a consumer with conservative tastes, because on a formal level it is incomprehensible to traditionalists."<sup>26</sup>

The involvement of fashion in social debate is now understood better and approved more than ever in history. As a field with one of the widest ranges of recipients, it should also meet needs beyond the basic ones, including dressing, warming, protecting or decorating the body. It may sound effusive, but in today's world, the designers have a very powerful instrument at their disposal, an instrument aimed at a broad spectrum of recipients and one that can shape awareness, taste, ethical attitudes and so on. Therefore, they must be aware of the meanings encoded in the clothes.

---

<sup>26</sup> <https://noizz.pl/lifestyle/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko/pb4sozt>

## VI / WHO ARE YOU?

THE NATIONAL, RELIGIOUS, AND PROFESSIONAL IDENTITY.

One of the basic and most important stages of normal human development is the formation of identity. A strong foundation is then created in which the individual finds a sense of belonging, coherence and integrity. Constituted on many levels, in each person to a greater or lesser extent, identity is expressed in external forms. It is usually manifested in language, behaviour or appearance. Clothing, in particular, as the most common system of non-verbal communication, is a visible medium to show a person's belongingness.

To refer once more to the medieval period, but with contemporary codes in mind, it is important to note the development and importance of heraldry. The principles common in the heraldic system and the proficient ability to read colour codes and emblems continue to be in effect today not only in fashion but also in many other spheres of life. It could be said that nowadays all signs associated with belonging and using a system of colours and graphic simplifications derive from heraldry. This wide-ranging system appears, among other things, in national colours, flags, liturgical vestments, sportswear, and civil and military badges. Developed in the Middle Ages, it is an element of modern man's consciousness, even if this parallel is not recognised. The beginnings of heraldry, which was sparked by practical needs, spread to many levels, all of which have a focus on group membership. Going back to historical sources, the heraldic system took a very long time to develop before it became a universal system codifying affiliation. Studies show that it did not originate in the Near East, which is indicated by François Boucher in his "History of Fashion" in the following words: "So the origins of heraldry, which is closely linked to the history of European knighthood, can be found in the Oriental tradition. Eastern emirs were already using coats of arms before the 11th century".<sup>27</sup> Other historical accounts make references to ancient military decorations or runic systems. However, it is most likely that the very origin of the coats of arms is primarily functional and directly related to the battlefield. With their chain mail,

---

<sup>27</sup> Francos Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warsaw 2003, pp. 149-150

hoods and helmets worn for protection, the knights became a faceless mass. Therefore, in order to distinguish the fighting parties, they began to paint simplified animal forms and floral or geometric motifs on their banners and shields. These elements can be found in the Bayeux cloth, which shows groups of knights holding shields. In spite of the initial lack of classification, repeatability or ownership of patterns, a complex codifying system soon began to develop and it took a long time before it became closely associated with families, names, cities, or states. According to Michel Pastoureau "the emergence of the coat of arms is one of those social facts which cannot be analysed on the basis of a single type of source(...)"<sup>28</sup>. In addition, he breaks down the long process of creating coats of arms into stages which I do not intend to discuss since they are not the focus of my dissertation. I will just add that the need for classification, which is also strongly visible in today's positioning through clothing, was the result of significant social changes in the Middle Ages. "The new hierarchical system is characterised by a rigorous division into estates and social classes. Everyone is a member of a group - whether a nobleman or a plebeian, cleric or layman, peasant or city dweller - is a member of a group, and this group is part of a larger group. Society is trying to become a mosaic of cells inscribed one inside the other. (...) The old systems of confirming identity are no longer sufficient or adequate because they are based on a social order that no longer exists."<sup>29</sup>

The new system of identity building in society produced forms that became not only necessary but also fashionable. Francois Boucher notes that "the popularity of emblems was so widespread that around the middle of the 12th century armorial robes (robes de'armoiries) became part of the knight clothing. They were made of materials in the family colours or in the heraldic colours of the knight's lady of the heart, and were decorated with appliqués or embroideries in the form of an escutcheon. At the beginning of the 14th century, this fashion evolved into the garment called mi-parti, consisting of two vertical parts in different colours. During the next two centuries, servants usually wore the colours of their lords and officials the colours of their cities."<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006, p. 242

<sup>29</sup> Ibid., p. 245

<sup>30</sup> Francois Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warsaw 2003, p. 150

Right now, elements of clothing referring to national colours and symbols appear in fashion in the context of war. Although national emblems are handled in a way far from the hermetic restrictions of heraldry or, even more so, the forms of national dress, they clearly communicate the need to belong and to protect patriotic values. This is demonstrated in the article by Marcin Różycki, which appeared in *Vogue Polska*. The author describes the attitudes and works of designers from the war-affected country. "Ukrainian artists and fashion creators manifest freedom, the will to live, and the power of resistance. While telling the story of the tragic situation in the country, they at the same time refer to traditional Ukrainian symbols and cultural phenomena. Probably no other brutally attacked country has fought so bravely using fashion and art, this is a unique phenomenon globally".<sup>31</sup> He continues by citing artists who reach for elements of clothing and meaningful signs that are clear to the modern viewer, visually appealing, but also deeply rooted in the national culture and tradition.

"Originally from Odessa, but based in London, Natasha Zinko combines avant-garde and conceptual tendencies with utilitarianism (...) The Central Saint Martins graduate also creates NTFs. (...) At the June fashion week in Paris, Zinko showed robes in the colours of the Ukrainian flag decorated with a trident. The proud emblem assumed a gothic-tribal-digital appearance. The collection was completed by embroideries made in Odessa and slogans exposing fake news disseminated by Putin's services."

The most talked-about 2022 fashion event with references to national identity was the Balenciaga show. During fashion week in Paris, held in the shadow of the ongoing war in Ukraine, designer Demna Gvasalia, took a visible and powerful stance. He translated his personal childhood experiences in Georgia, from which he fled as a refugee, into an expression of solidarity with the Ukrainian people. His voice, as the designer of a leading brand in the popularity and revenue rankings, was perceived as extremely important and, above all, internationally recognised. *Oversized T-SHIRTS* in the national colours of the attacked country, folded to form a rectangle, were distributed to the visitors. The designer was wearing one of them when he came out to bow after the show. The colours of the final silhouettes also

---

<sup>31</sup> <https://www.vogue.pl/a/moda-i-sztuka-z-ukrainy-walka-trwa>

alluded to the flag of Ukraine. Gvasalia himself issued a statement, the contents of which circulated the world on social media, both professional and personal. He referred to his experiences, which he says leave a lifelong mark. He did not remain indifferent to the suffering, while the *Fashion Week* went on uninterrupted, in spite of the on-going the war. The dystopian nature of the show evoked many reflections concerning the condition of modern man.

Another obvious example of clothing that speaks of identity is national, folk or ethnic attire. It is closely related to a geographical location, which in turn determines its form, colours or the materials from which it is made. However, its primary role is identification. Wearing this kind of attire is a declaration of allegiance with a specific community, region, or tradition. The Polish national attire did not acquire its final shape until the 18th century. Its roots go back to Near East. It was usually worn by men of higher status. Its mechanism was similar to that of the folk costume. It was meant to accentuate cultural identity, but also status or political affiliation. Periods when national belonging was particularly stressed by means of dress are closely connected with the fear of losing identity. They were historically connected with national liberation uprisings, partitions, and wars. At the time, it was also worn by women, who, due to their different social roles, did not wear it every day. There is an opinion that the kontusz was only worn by nobility, but I have discovered no evidence that it was forbidden in the lower classes. Nowadays, the tradition of wearing the Polish national costume has disappeared, and it is worn by narrow groups during national celebrations. It appears as a costume worn by historical re-enactment groups or dance ensembles groups.

Folk costume, of which there are several dozen varieties in Poland alone, just like national attire, plays the role of a manifesto of membership in a particular group. It fosters a sense of social bonds and allegiance to a particular area. It is divided into a number of types. The line of division runs along such categories as gender, season, function (festive or everyday), ornamentation, and materials used. Folk costume is closely linked to manufacture, which involves the artisanal textile production and is based on handicraft techniques. Folk costumes have a special role in the preservation of tradition. Passed down over generations, it ensures cultural continuity. The generally accepted forms and colours often have specific meanings.

Many elements of folk costume are symbolic and informative as best illustrated by women's headwear in the Polish folk dress. Wreaths, kerchiefs or caps convey information about the age, marital status and wealth of the woman. For example: "The principle also concerned the construction of headgear: the girls' headgear always had to be open at the top and usually took the form of wreaths, crowns or bands, whereas the married women's headgear, such as caps or kerchiefs, always covered the head. Married women wore their hair tied up, not braided, as it was the girls who wore their hair in braids (...)A married woman wore a cap, sometimes a cap and a kerchief, or just a kerchief, but properly draped. For a married woman to appear in public with her head uncovered meant great shame and disgrace. The cap was an attribute of marriage, a conventionalised sign of the beginning of sexual activity. The unbraiding of the hair, cutting it off, or hiding it under the headpiece, signifies the closing of one stage of life and the opening of another.

The decoration of headpieces also included information on the length of the marriage. In the Zamość region, the embroidery on the bonnets of older married women was exclusively black. On those worn by younger women, the embroidery was also black, but it included small motifs in red; it was also larger and more ornate."<sup>32</sup>

Folk attire has a special value in the context of contemporary fashion. It comes with a unique emotional charge; it is built on interpersonal relationships and is tied with the stories of specific people who produce the costumes, pass them on, or pass on traditions. Of course, many rituals and attributes that have not been cultivated have died out. Their vestiges can be found in museum collections, on the pages of books, or in oral traditions. Folk costumes are still seen in public spaces, but usually in the context of celebrations. Worn by people of different generations, they convey a common message: pride in one's own identity, traditions, and culture.

Fashion also draws on the resources of folklore. By transforming recognisable patterns and traditional manufacturing methods, it restores forgotten forms and redefines folk costume. Top fashion houses and established designers often draw inspiration from these broad resources.

---

<sup>32</sup> Maria Curie-Skłodowska University, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, <https://cyfrowaetnografia.pl/items/browse?collection=7&output=omeka-xml>

However, they sometimes use the forms inherent in the costume of the inhabitants of a particular territory so literally that they are accused of stealing cultural heritage. They sometimes sell designs that are considered plagiarised, for considerable sums of money and fail to pay for the intellectual property rights they use. Specific examples can easily be found. In terms of ethics, such behaviours are unacceptable. Moreover, despite the simplistic claim that they are intended to promote traditional culture, the commercial side makes it clear that they are profit-driven. Local producers and communities underline the importance of traditional costumes in preserving their heritage and feeling of identity. They emphasize the messages conveyed by their clothes, the significance of specific forms, colours, and decorative patterns, and point out the trivialization of this aspect. For a recipient who lacks the ability to properly understand these signs, the forms are merely a visually appealing project from which profits go to the wrong place. This raises the question of the forms of protection of material goods of culture, because such disagreements clearly show that not everything in this domain has been legally regulated.

A concrete example of bad practices involving a misuse of folk costume as inspiration for a collection can be found in the 2017 Dior designs. Maria Grazia Chiuri, the brand's creative director, used motifs of the folk costume of the Bihor region in Romania in the collection. A particularly fierce controversy arose around a silhouette of a waistcoat later referred to as the Bihor Vest. The design was labelled as plagiarism, robbing the indigenous people of the region of their identity and much cherished heritage. The cuts which were used, the materials, the colours and the ornamentation were an exact imitation of the Bihor folk costume. The media circulated the information using words like scandal, theft, and harm to the local community and the artisans. The latter turned the controversy into their relative success, trying to draw the attention of the fashion business to their potential. A photo session with folk costumes of the region was organised, a magazine cover was issued, communicating the need to protect heritage, and a social media page appeared. According to my online searches, these actions have not resulted in financial compensation. The Facebook page, run until April 2022, consistently reminded that the issue had not been settled. Other creators have faced similar accusations of copying folk forms and patterns. Among them, Isabel Marant for her straight-cut cotton shirt

adorned with embroidery attributed to the attire of the indigenous Oaxaca Indian group from Mexico.

Designer Tory Burch also imitated the Romanian dress form for her resort 2018 collection, less than a year after the Dior *Bihor Vest* scandal. The black and white coat became the subject of a controversy which broke out in the public space.

Such practices are plainly unacceptable, but what is really poignant is the outrage of local communities and their effort to preserve their own heritage. This uncommon bond demonstrates the significance of clothing as a nonverbal medium for communicating identity.

Another type of affiliation expressed by clothing is religious identity. Groups of believers wear a particular type of clothes to emphasize their position in the religious group. In this context, the clothes of spiritual guides, priests and monks seem to play the most important role. In his post-conference publication "Habitus facit hominem" Marcin Pauk writes about the identity that constitutes a person. He gives a colourful example taken from a text by Caesarius of Heisterbach. "(...) A Cistercian monk who took off his habit because of the heat and died while working, wearing only a scapular, is not admitted to paradise by St. Benedict. When the deceased explains that he is a Cistercian, the saint reacts with a violent denial and the question *Nequaquam, si monachum es, ubi est habituus tuus?* Therefore, the deceased returns to earthly life for a moment, only to be able to change clothes for the next journey to the afterlife, this time as befits his monastic profession. So, to paraphrase a well-known medieval saying, it is the habit that makes the monk more than the profession!"<sup>33</sup> The forms of habits in the European/Christian cultural circle have developed over the centuries, coming full circle from unification, through total rejection, to establishing the rules of cut and character. "Synodal resolutions and decrees of the Holy See in the following centuries specified the rules for wearing vestments belonging to clergymen, and thus significantly influenced their shape and cut. According to these guidelines, the robe of a clergyman was to cover the whole body, be dark and not to have a sophisticated cut (e.g. wide,

---

<sup>33</sup> Ed. Ewa Wólkiewicz, Monika Saczyńska, Marcin Pauk, *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, German Historical Institute in Warsaw, Institute of Archeology and Ethnology, Polish Academy of Science, Warsaw 2016, pp. 9-10



decorative sleeves)."<sup>34</sup> Basically, this garment has not been influenced by fashion or rapid changes to this day, it is relatively modest, in a narrow palette of achromatic colours, usually dark. Monastic robes have additional details marked with meaning. They include the hoods, which cover the face as a sign of repentance; the monks' rope-like cinctures worn around the waist as a sign of attachment and control over the body and the senses; cloaks, protecting from the outside world and its temptations; or the veil, as a sign of nuptial union with God but also of modesty, detachment from sexuality, and external evaluation. The variety of religious dress is extremely large and it is impossible to cite here the individual differences and the types of their forms. In formal and symbolic terms, the clothing of the clergy are similar in its simplicity, asceticism and unification. The very adoption of the congregation's vestments, is an element of transition into a new state, and an expression of obedience and devotion. This, however does not concern the liturgical vestments of the Catholic or Orthodox Church, which have a different function and symbolism, and very often, despite their simple design, are full of splendour.

Another example that I have chosen to illustrate the issue of identity expressed through dress is the clothing worn by different professional groups. There are too many to list, so I concentrate on the most characteristic ones, which additionally use a specific system of meanings. Nowadays, we are usually faced with a delicate professional dress codes, which include requirements for a standardized cut and colour. However, there are still forms of clothing recognizable in public space and specifically associated with certain professions, such as those connected with medicine, the uniformed services, chimney sweeps, cooks, etc.

Military uniforms remain the most distinct and have a very specific construction, governed by regulations. Ascribed to a number of services, they are always based on strictly defined rules. Their function, depending on the context, is to inspire esteem, social respect but also trust. The uniformed person, in turn, is expected to represent the cause he or she serves with dignity under various conditions. For example, the uniforms of the Polish Army are reserved by law, their form and colour are systematised. On the

---

<sup>34</sup> Lucyna Rotter, Dariusz Pawelec, *Co można opowiedzieć strojem, semantyka strojów zakonnych*, Avalon, Kraków 2021, p. 111

official website of the Polish Army, we can find detailed descriptions of the uniforms with packages of illustrations. The same source states that "the output uniforms form the basis of a soldier's social image, which has to be convincing and solemn".<sup>35</sup>

"Depending on the type of the Armed Forces, military units and specialities in which they serve Polish soldiers wear uniforms:

1) of the Air Force 2) of the Navy 3) of the Land Forces

The types of uniforms include:

1) the evening wear 2) the gala uniform 3) the output uniform 4) the business clothing 5) the field clothing 6) the practice clothing 7) the special clothing."<sup>36</sup>

"The gala, output and business uniforms: 1) the uniforms of the Land Forces soldiers are khaki colour, and their shirts and combat shirts are white or khaki 2) the uniforms of the Air Force soldiers are steel blue, and their shirts and combat shirts - white or steel blue 3) the uniforms of the Navy soldiers are navy blue with white shirts and combat shirts."<sup>37</sup>

The field clothing of every soldier of the Republic of Poland is standardised, and the colour of the basic one, for all units except the Navy is khaki. The colour of the field uniform of the Navy is navy blue.

Another professional group whose clothes are regulated by law and are not subject to change over the years are legal gowns. They come from the Middle Ages, similarly to the clothes of the clergy - habits and liturgical vestments. "(...) Members of the Parisian parliament debated in clothes similar to *tunica talaris*, which was the source of the term *people in long robes*, which later included judges, advocates and prosecutors. At the end of the century, various types of cloaks were worn to accompany them. In addition, a long robe was given a special meaning by the selection of appropriate colours. Black, red and purple were often reserved for jurors, councillors and officials. These colours may have varied depending on the province (...) "<sup>38</sup>. After that, they evolved from their ancient form into the shape we recognize today. Since 1929, Poland has used the current gowns as a standardized system for lawyers' dress. They are tailored and

---

<sup>35</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp/>

<sup>36</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp/>

<sup>37</sup> <https://www.wojsko-polskie.pl/articles/umundurowanie-9/2019-05-195-mundury-wyjsciowe/>

<sup>38</sup> Francois Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warsaw 2003, pp. 167-168

constructed in accordance with the Codification Commission's specifications and have numerous tucks and pleats, piping, a collar, and, lastly, a jabot with a Pantone-defined colour. The finish of the gown differs for different legal professions.

"Green is assigned to advocates, blue to attorneys at law, red to prosecutors, purple to judges, blue-gray to counsels and senior counsels of the General Counsel to the Republic of Poland, and red and white to judges of the Constitutional Tribunal. The annex to the Regulation of the Minister of Justice of November 27, 2000, on determining the official attire of the attorneys at law who participate in court hearings provides a detailed description:

*The gown is a pleated robe made of light black woolen or wool-like material, reaching above the ankles, about 25 cm from the ground. It has a 21 cm wide yoke cut off at the top. The gown has a circumference of 2 m 70 cm to 2 m 78 cm at the bottom, and from the yoke down it is arranged in box pleats, three on each front part of the gown and seven on the back. The central box pleat on the back of the gown has pleats on both sides, and the other pleats sewn into the yoke face backward.*

*The collar is round, flat, fastened with a hook and eye at the neck. The width of the collar is 16 cm at the back and 18 cm at the front. The ends of the collar are bevelled to form a right angle. The gown is fastened with five covered buttons.*

*The puff sleeves of the gown are arranged in seven to nine box pleats. The sleeves are 75 cm in circumference at the bottom and, when turned up, form 10 cm wide cuffs, attached at the front to the seam of the sleeve. There is a snap fastener inside the sleeve at the wrist, which can be used to fastened the sleeve.*

*On both inner sides of the fronts there is a lining (plackets), 10 cm in width made of the same material as the gown.*

*The front of the gown, the sides and the yoke are sewn with a 0.5 cm wide double lock stitch, and the yoke of the gown has a black lining.*

*The collar of the gown has a jabot of dark blue silk, which is 21 cm in length and 28 cm in width at the bottom, arranged in 13 box pleats, of which the middle*

*one, 2 cm in width, has pleats on both sides, and the others face backward. The jabot can be fastened with a small button placed on the right side.*

*The collar and the cuffs have a dark blue velvet piping, 0.5 cm in width.*

*The dark blue of the attorneys of law has been assigned an appropriate number in the international colour system - Pantone® 289\*. It has become their corporate colour, i.e. the basic colour of the visual identification of the National Chamber of Attorneys at Law.<sup>39</sup>*

Nowadays, gowns are also a ceremonial attire of university officials. As in the case of legal robes, they are a sign of belonging to a specific group, and their colours and forms have an organizing function. The hierarchy is visible during ceremonies, where the colours of the robes are the same as the colours of the faculties, and the magnificence of forms and ornaments indicate the position. Like the legal gowns, the long academic dress has remained almost unchanged since the founding of the first universities.

In the context of identity expressed through dress, also play an important role. Many rituals of transition from one state to another involve the passing of clothes. Clothing then becomes a visual reflection of the change. The most obvious example is the coronation, where almost theatrical gestures were often used in a symbolic dimension. Thus, the future king would put on poor clothes in order to later, in front of the eyes of the people, gain majesty, splendour and supernatural power, emphasised by the attire that made him dignified. A change of clothes, which is a visual sign of a change of position in the hierarchy, can also be a form of degradation. Ceremonial stripping of robes, insignia or other attributes, as a simultaneous deprivation of dignity, symbolizes demotion. Today, besides coronation, such gestures are visible in the ceremonies of entering the clerical state, promotion in the church or scientific hierarchy (as successive degrees are awarded), taking oaths by those who join military services or the medical profession, awarding medals or orders. Wherever tradition is cherished and rituals established long ago are almost hermetically continued, gestures and accompanying visual forms remain in place and are extremely important.

---

<sup>39</sup> <http://muzeum.kirp.pl/toga>

## VII / THE DANGEROUS OTHER

Fashion is a great force. It excites the masses, drives development and generates profits. The limits of its positive influence lie where it begins to be harmful to humans. Fashion is also an element of a great sociological mechanism that enthralls, controls needs and aestheticizes almost every aspect of human existence. Just as in the case of power, money, inventions balancing on the edge of safety, when consumed with care or not used by self-interested madmen, it makes life more pleasant and beautiful.

History knows countless examples of the distinguishing function of clothing. It separates the wealthy from the poor, the educated from the uneducated, those embedded in religious norms from the unfaithful, those keeping a moral course from the lawbreakers. It also sets apart all those who stand out from the majority in another, unintentional way e.g. through their appearance, origin or identity different from the generally accepted one. This mechanism functioned in a fascinatingly similar way as early as in the Middle Ages and is still at work in modern times.

The need to regulate the issue of clothing in public space probably arose for mundane reasons. Initially it could be perceived as an innocent pursuit of order, but we know that what lied behind it was the need for control, power and maintaining hierarchy. Historians point to the rapid enrichment of the hitherto unprivileged social strata as the reason for making such adjustments. Merchants, traders and craftsmen, mostly of foreign origin, competed with the aristocrats in terms of their image. Here, once again, we may consider the importance of clothing in building position and authority. Another important observation concerns the dangerous belief of that time that belonging to the elite could be bought with clothes. Thus, dress codes were established in medieval Europe.

"During the early feudal period, apparel of numerous merchants and craftsmen of Jewish, Saracen or Moor origin was controlled by the princely authorities and councils of the cities. These regulations resulted from the antagonism towards the growing wealth and successes of rich Jewish financiers, who - especially in southern France - constituted a dangerous

competition in trade. During the Crusades feudal lords found a model for the statutes and ordinances aimed at distinguishing Jews by means of clothing in the laws on special clothes for Christians and Jews issued by Caliph Omar in 634.

The first regulations ordering Jews to wear clothes with coloured markings were not strictly observed. It was only in the 13th century, during the Lateran Council of 1215, that special garments for Jews were sanctioned and were to be more precisely defined by the synods of individual provinces. In the South of France, after 1229, a badge called 'rota' was introduced. It was a circle of 7-8 centimetre diameter, cut out of yellow felt which Jews had to buy from the municipal authorities and were obliged to sew on the front and back of their clothing. In Spain and Portugal, orders to sew on the rota were strictly observed, while in Italy the law on wearing a coloured badge was introduced in cities only in the 15th century and the size of the circle was significantly reduced.

In addition to wearing circular marks on their clothing Jews were forced to wear yellow hats of a particularly high shape and felt caps with a tapering top ending in a point. City authorities were left with a lot of freedom regarding the implementation of ordinances on separate clothing for Jews, they also had the option of exempting them from the obligation of wearing badges, which was also a source of additional income. The recurrence of the laws on clothing for Jews in various German cities during the 15th century (Cologne 1404, Augsburg 1434, Braunschweig 1435, Rothenburg ob der Tauber 1511) is proof of the ongoing antagonism in Germany, while during that period the laws lost their significance in other countries.

The followers of Islam - the Saracens living in Sicily and - Spain were in a similar position to the Jews. They were obliged to wear patches of yellow fabric on the front of their garments. In the 13<sup>th</sup> century France they had to sew a 3-finger-wide strip of red cloth on their coats. At the same time synods of dioceses in Southern France established that it was compulsory for the heretics to sew small crosses cut from coloured cloth on their clothing. These marks were sewn on the front and back in two different colours. Later, this ordinance was changed and maintained in the altered form by the Inquisition until the 15th century. It involved sewing two yellow cloth Latin crosses on the front and back of the garment. The clothing of people

convicted by the Inquisition for witchcraft or the heresy of anabaptism was marked by a symbol of a yellow cloth hammer."<sup>40</sup>

The methods of marking minorities in the Middle Ages evoke immediate associations with mechanisms known from modern history. The system of marking Jews recreated by the Nazis closely resembles the yellow round patches used in the Middle Ages. They were used again during World War II in the form of yellow stars sewn on clothes, armbands and other forms, as a code to make Jews distinguishable from the rest of society.

Striped uniforms are a well-known symbol of the Holocaust. Designed in 1943 with the aim of unifying the German penitentiary system, they were considered by some German states as deforming and too humiliating to become obligatory. However, it did not take much time to implement the finished project in the newly established institutions. "The striped uniform fits perfectly into the objectives of the prison system which is to separate from society individuals assessed as racially and ideologically maladjusted."<sup>41</sup> It is intriguing where the concept of using striped fabrics to segregate, stigmatize and degrade people due to their culture, origin, religion, appearance, views, customs, etc. came from. Once again history provides the answer. "In medieval Europe there were many characters - real or imagined - who were dressed in stripes by society, literature and iconography. These were always people who, for one reason or another, were excluded from society or condemned by it, be it a Jew, a heretic, a jester or a juggler, a leper, an executioner or a prostitute, but also the errant knight from the story of the Round Table, the madman from the Book of Psalms and the character of Judas. All these figures disturb the social order, they all have something to do with Satan. (...) It is difficult to

understand why such clothes were chosen to emphasize their negative status."<sup>42</sup>

As Michel Pastoureau explains in "The Devil's Cloth", striped fabrics in the Middle Ages evoked negative associations, which may be closely related to

---

<sup>40</sup> Maria Gutkowska Rychlewska, *Historia Ubiorów*, 10. Ossoliński National Institute, 1968, p.165-166

<sup>41</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warsaw 2020, p. 49

<sup>42</sup> Michel Pastoureau, *Diabelska materia- historia pasków i tkanin w paski*, Oficyna naukowa, Warsaw 2004, p. 10

the translation of the words of the Holy Scriptures regarding the mixing of fabrics "nor shall you wear a garment of cloth made of two kinds of material."<sup>43</sup> The theocentric spirit of the era, faithfulness to the biblical messages and the teachings of the Church, certainly had an impact on the formation of this strong belief. The dispute over the Carmelite cloak, commonly known to researchers of the history of clothing, lasted from 1254 to 1295 and focused on stripes. Deviating from the rules applicable to various religious orders, the cloak in question was not made of a monochromatic fabric but had a striped pattern. It was certainly extremely visible in the public space. Probably this otherness, the unknown origin of the very idea of the transverse arrangement of colours caused anxiety. Thus, what was different became evil and dangerous. It violated the social order, triggered mostly negative emotions based on ridicule. The *barre* coat was so controversial and became the subject of disputes between the orders to such an extent that finally, under the bull issued in 1295, Pope Boniface VIII forbade all orders in Europe to wear striped clothing. They were reserved for misfits who, for various reasons, were supposed to be separated from the rest of the healthy and strong society. This narrative was emphasized in the use of stripes in the uniform of prisoners of extermination camps. "The Third Reich, so eagerly drawing from medieval inspirations, reached consciously or intuitively also to the philosophy of stripes. It was further strengthened by the 19<sup>th</sup> century eugenic concepts that divided humanity into evaluative categories."<sup>44</sup> "The striped fabrics in which the Third Reich dressed its prisoners was stigmatizing and perversely hygienic at the same time. Their role was to protect the *pure* Aryans from the dirt of the bodies of the prisoners."<sup>45</sup>

The clothing, usually woven from hemp, nettles or linen fibres, was associated with the strict ritual of stripping, a symbolic loss of previous privileges and freedom, followed by donning a unified prisoner's outfit as a symbol of lost identity and roots. It was in fact a sign of subordination and destruction. "Fashion is a human right. Camp prisoners have no rights. The outfit cannot distinguish them, it cannot decorate or protect them, it can

---

<sup>43</sup> The Bible...

<sup>44</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warsaw 2020, p. 52

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53



only stigmatize and form them". As a rule, the entire concept of uniforms was designed in a devastatingly coherent and legible manner. Holocaust researchers point out that in the initial phase of detaining prisoners, when the processing capacity of the weaving and sewing workshops was high and there was no shortage of striped uniforms, the extreme of human humiliation had not yet been reached and an illusion of order was created. Stripped of valuables, memories stored in objects closest to the body, the prisoners received simple, dehumanized forms sewn from coarse fabrics. In their memoirs, victims of the Nazi extermination camps emphasize the value of clothing. Karolina Sulej quotes their words in her book "Rzeczy osobiste": "It's a shock. The first hours. The first day is the second shock, taking off normal clothes, giving them away, their disappearance. My clothes are a part of me."<sup>46</sup> The theatre of bareness leaves its mark on the sense of subjectivity of individuals. It is an act of psychological terror, a violent form of subordination, done in white gloves on false pretences of maintaining hygiene. Guided through the quarantine, washing and shaving chambers, on the other side the prisoners are figures mechanically separated from their life roles.

The segregating role of clothing in extermination camps was not solely limited to the general order to wear striped uniforms. Prisoners were divided into subcategories. The symbols additionally sewn onto the uniforms carried specific information. For example, "next to or above the number on the cloth, there was a triangle and a letter denoting nationality. The colour of the triangle and its position (apex up or down) informed why the prisoner was in the camp.

A red triangle – for political prisoners, was intended for members of the resistance movement and intelligentsia. Partisans and Soviet prisoners of war were included in this category.

Green - for convicts, thieves and other professional criminals.

Black- for people deemed 'asocial', including Roma. Those who were considered socially harmful by the Reich: the homeless, sex workers, souteneurs, the unemployed and alcoholics fell under this category.

---

<sup>46</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warsaw 2020, p. 30

Purple - for the Bible Students, i.e. Jehovah's Witnesses.

Pink - for gay men."

A detailed description of the categories is shown in fig. 36 taken from the exhibition of the Museum in Majdanek and a print from the German archives in fig. 37

It is probably impossible to find another such humiliating way of marking people in history. Although contemporary prison systems also use the colour code of uniforms, as a rule cannot be used as a basis for comparison. Examples of obligatory forms of clothing known to history and close to modern man include those related to diseases. Pandemic accessories such as masks, gloves and visors have become a part of everyday life in the 21st century required by the law. The hotly debated validity of the regulations, and more importantly, the enforced use of these accessories, continue to polarize the society. Also in this case one can easily notice the similarity to the Middle Ages when great epidemics of leprosy or black death made it necessary to separate the sick from the healthy, which was done by means of clothing. As with any regulation, both in the Middle Ages and today, there is room for abuse. Every order and prohibition concerning the personal sphere is de facto social discipline, here performed through forms of clothing.

## **VIII / SELLERS OF DREAMS AND FORGERS OF CODES**

ON THE CONTEMPORARY SYMBOLS OF LUXURY.

As in the past ages, contemporary dress codes are closely related to socio-economic status. Luxury goods determine the place in the hierarchy and by definition are not available to everyone. Luxury itself can be defined as an above-average and elitist state, most often associated with possession. When discussing symbols and signs communicated in the language of clothing

I cannot omit this important aspect which has always been a kind of a code for finding one's place in society. The history of material culture shows that

the gates to luxury were carefully guarded and accessible to representatives of upper social classes. When medieval Florentine merchants imported various types of valuables to the European market, the aristocrats almost immediately tried to prevent their widespread availability. To protect the position of social elites and the royal court, sumptuary laws were introduced which were aimed mainly at women and merchants who were their main consumers. It was recognized that their partiality to all kinds of splendour and their readiness to import fabrics from foreign manufactories posed an economic threat to domestic producers. However, the expressed criticism was of mostly moralizing nature, rebuking greed and the desire to possess. "(...) The main emphasis was placed on women's clothes. The laws differentiated women according to age (below and over 10) and marital status (married women, widows, maidens, and prostitutes who belonged to a separate category), as well as social status (lower nobility, urban patricians, servants). The regulations prohibited wearing specific items of clothing, such as certain headgear, belts, clasps, and jewellery. They also regulated the length of dresses, the type of fabric and the decorativeness of embroidery, the number of rings, and the value of admissible ornaments. The *ufficiale delle donne* was established in 1330 (the very name of the office indicates who these laws were mainly aimed at) while the observance of the anti-luxury legislation was controlled by the *ufficiale di grascia*. There were fines for non-compliance with the law which ranged from 25 to 500 lire. Women themselves were not prosecuted as the Florentine law did not grant them full judicial competence. The fines imposed on them were paid by the men, under the threat of forbidding them to hold public offices."<sup>47</sup>

The reasons for introducing the regulations concerning the sphere of luxury goods are still being discussed. Economic aspects are taken into account - that is the protection of domestic production, reluctance to allocate cash outside investments (and at that time the purchase of luxury goods was not perceived as such) and an effort to maintain reserves from fines or property taxes for hard times of epidemics or wars. Another argument was the protection of the social status of those social classes which, as the chosen few, had access to luxury and were defined by it.

---

<sup>47</sup> agnieszka lissowska, *vanitose, disoneste, spiacevole potępienie kobiecej żądzy zbytku w xiv-wiecznych kronikach florenckich*, *ŁÓDŹ*, pP. 309-310

Currently, the luxury goods market is struggling with the challenges of modern times. Its new definition places it surprisingly close to commercialism. The spirit of luxury created at European courts and cultivated by the creators of *haute couture* have undergone dynamic changes. Its researcher, Dana Thomas, talks about its ongoing devaluation. Charles Frederick Worth and Louis Vuitton are the main creators of the luxury goods market as we know it today. The British designer, who established the House of Worth and who is considered the father of *haute couture*, set the rules that define the creators of high fashion till this day. He prepared seasonal collections presented during hours-long shows of personalized, tailored clothes made of fabrics of the highest quality and often excessive amounts of materials. His creations were precisely finished, decorated with embroidery, covered buttons, etc. He was the first to use inserts with the logo of his fashion house. Similarly, Louis Vuitton, whose travelling trunks from 1888 were decorated with a registered trademark, and from 1896 – with a logotype recognizable all over the world made of overlapping letters L and V, a motif of a star, flower and diamond. This is the beginning of the era of signs that have become the object of desire for the masses, a pass to high society, a symbol of a better, prosperous life. As Thomas Thorstein Veblen, quoted by Dana, writes in *The Theory of the Leisure Class* “spending money has become a measure of position in a wealthy society.”<sup>48</sup> World War II cast a shadow on the golden times when luxury was an inherent sign of aristocracy. After it ended the surviving fashion houses rebuilt their *modus operandi* on new principles. Although in the first years after the war, the longing for *haute couture* was appeased by such names as Dior, Balenciaga, Chanel, Yves Saint Laurent, Givenchy, Balmain, a new concept of luxury, known to us today, was born. Great designers saw the potential in the middle class and the license-based distribution system. “From then on the concept of luxury ceased to mean the production of the greatest things that money can buy. Luxury began to be a business to make money on”.<sup>49</sup> Due to these changes contemporary luxury became close in its commercial concept to the strategies of chain stores. Its availability to a wide range of clients generates a number of

---

<sup>48</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warsaw 2020, p. 33

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 42

consequences, most important of which include the decrease in quality accompanying the decrease in price, relocation of production centres which leads to lesser control, lack of uniqueness and joining the *fast fashion* system. The globalization of luxury sounds almost like an oxymoron, but it has become a fact of the modern consumerism. Unified showrooms are an emanation of unified products which may not have replaced the *haute couture* ethos, but certainly fulfil the aspirations of belonging to the elite at a much lower cost. Because today it is enough to have money to enjoy luxury. I was moved by the words of one of the most conservative and at the same time extremely successful designers. Miuccia Prada answers the question: "what is luxury? To live in the 16th century and have servants. I know what exceptional beauty is. This currently does not exist. Today it is easy to pretend. Some detail from the past, some gold trinkets, that's all. I cannot stand this. People who live in true luxury hate status. One doesn't look rich because of an expensive dress. What do you see when you look at someone? Their soul? A sensual attraction? Creativity? A big diamond - what does it mean? (...) Judging someone on the basis of money, that's terrible. You don't look better thanks to owning some symbols of luxury. It gives you nothing. It's so trivial".<sup>50</sup> At the same time she operates in the big fashion industry and on a different occasion comments on it as follows: "Immediate brand recognition has become essential in this line of business. If you want your enterprise to grow, you need to use your logo all the time".<sup>51</sup> Today we know that logotypes are a promise and the symbol of desire of the masses. The nouveau riche customers who besiege the showrooms of the LVMH or Richemont are often prepared to buy anything as long as it has this sign of status. The logo has an almost heraldic function of belonging. It communicates identity - usually the image with which the individual wants to identify. What comes to my mind at this point is the phenomenon of the aestheticization of everyday life described by Wolfgang Welsch. This German researcher noticed how the mass media dictate the mechanisms which govern modern society's construction of one's image and identity at all levels - from the selection of clothes, utilitarian forms to food, books, music, etc. Nowadays, this relationship is most clearly visible on Instagram

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 75

<sup>51</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warsaw 2020, p.273

which has become an influential medium dictating trends, behaviour and style. What is most intriguing is the area of authenticity and content. Is the consistent image of wealthy influencers, which often causes a decrease in the self-esteem of many insecure people, real? Is the luxury symbolized by photos with the logos of the most desirable brands real? Finally, do signs of status indicate belonging to the elite? How does the modern elite relate to the intelligentsia?

Symbols of prosperity have acquired collector value and opened doors to a selected social group. One can agree that for centuries the need to possess them was a form of a whim, the fulfilment of the most sophisticated fantasies, regardless of their cost and utilitarian aspect. However, it has never been so easy to obtain them. The democratization of the availability of goods and the transfer of production centres mainly to China, apart from the expected expansion of the group of recipients and an increase in profits, have also caused a serious problem. There is a large group of consumers who want to buy into the circles of the establishment at all costs, but who cannot afford to buy luxury brand products. Logotypes, which have become an object of desire in themselves, have a simple graphic form which is easy to duplicate and the manufacturing know-how has been made available to factory workers. Thus, copying became a practice depriving corporations of multi-million profits. Despite the hard work of organizations defending intellectual property,

coalitions against fake items, it is estimated that 7% of all goods put on sale are copies. Due to the quality and deceptive similarity of some of them to original products many buyers feel no embarrassment and even proudly display fake logos signifying prosperity, wealth, awareness of trends, etc. "One-third of those surveyed in a study by an anti-counterfeiting organization said they would knowingly buy counterfeit goods if the quality and price suited them, and 29% of respondents saw no harm in selling a copy as long as it did not endanger the buyer in any way".<sup>52</sup>

Once Florentine merchants, and today large corporations such as LVMH or Richemont are the same sellers of dreams. By placing the weight of their marketing strategies on signs which inspire the desire to possess, they often create the illusion of a better world. Formerly valued rituals of creating

---

<sup>52</sup> Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warsaw 2020, pp.290-291

custom-made products, the time, exceptional attentiveness and interpersonal relationships they required, ceased to be important for code counterfeiters of our times. By this I do not mean producers of fake items, but the new kind of a buyer who determines the value of a person by their possessions. Social status ceased to allow one to indulge in the old, unostentatious luxury, and the acquisition of symbols became the main goal, pursued with a collector's zest.

## / THE CONCEPT

The SIGNS collection consists of 16 multi-piece women's silhouettes. I started the design process with the analysis of the idea of the symbol in the context of clothing, taking into account historical sources including scholarly studies and iconography. I looked for analogies between **contemporary clothing** and the fashion of the late Middle Ages which used the language of signs particularly skilfully. However, I did not want to go too far into the fabric of history so as not to fall into the trap of reconstruction. Therefore history, placed side by side with modern mechanisms, became only a base for further work. The form of the clothing was partly inspired by period painting which depicts details of garments with photographic accuracy. Nevertheless, the collection was intended to be utilitarian and addressed to the modern recipient who may not even notice these historical quotes. The forms of individual pieces are based on original constructions, clearly referring to the classics, but embedded in modern trends. The design process began during the pandemic, which redefined many concepts, relationships and mechanisms, both global and personal. That time also influenced my perception of fashion. Research shows that, paradoxically, luxury goods suffered the least during the crisis. They became a form of investment, and perhaps also an escape from bad news, forecasts and prevailing fears. However, for many people it was a time to stop and reflect if - in the face of greater problems - fashion had any meaning whatsoever. When one feels that their life and health are in danger and satisfying basic needs may become impossible, isn't fashion, at least in its ethical dimension, a whim and a thoughtless luxury? Amid these questions I entered an internal dialogue, similar to that present in public discourse. Issues such as responsible, sustainable and ethical fashion became more visible, and the parallel to anti-excess laws established in the Middle Ages is no longer imaginary. Once the research material, various samples of fabrics, ornaments and embroidery designs were gathered, I established the objectives of the collection and created the first sketches. The thesis that clothing can be a signifier of important, extra-sensory ideas became for me a key point in designing. It was my strong wish to prove and emphasize that



fashion can convey a message, reflect emotional states, reassure, encourage, and purify, which is especially important now, when in the light of social changes and global upheavals, overproduction, redundancy, and repetitiveness are being widely discussed and fashion becomes the first branch of industry to be stigmatized in this context. Since I was creating a utility collection not contracted for production, I allowed myself to make it personal and intimate. Faithful to my objectives linked with the symbol and sign, I decided to introduce **semantic** elements on several levels. Immersed in the atmosphere of the pandemic dystopia, I focused on formal restrictions and asceticism. The colour palette is limited to black, white, gold and light cold brown. They have an obvious symbolic aspect. They refer to the motifs of *vanitas*, sadness, fear, mourning, rebellion, but also to inner balance, forgiveness, silent consent or absolution, which are more relevant now than at any other time in the post-war reality. The choice of fabrics was also dictated by the concept of designing timeless fashion and was carried out in accordance with the idea of reduction. Natural materials predominate - plain weave, twill and jacquard cotton, heavy weight sweatshirt fabric, wool suit fabric and satin fabric with polyester (elana), heavy weight silk cady crepe, georgette, batiste. I also used one-component synthetic fabrics - mainly crushed and memory polyester taffeta, polyamide fabric (orthalion), tulle or gold foil knitwear with a distinct texture. The monochromatic combinations of fabrics, which I am very fond of, give me room to create tensions with the right juxtaposition of structures and surfaces. Putting together fabrics which are matte and glossy, smooth and rough, rigid and soft, as part of the so-called *total looks*, results in a special kind of expression.

While I was looking for various sources of inspiration I came up with an idea of introducing symbolic motifs in the form of emblems to the collection. After a number of trials, I decided that the technique most convenient for obtaining black print on a black surface would be relief printing. From the available options I chose flock print which appears in the collection as rapport or placement print.

The motifs, heat pressed on to the fabric, refer to symbols and signs commonly known in the Middle Ages, but also understood today. Among them, there are sacred motifs - crosses, angels, the sacred heart, a crown of thorns, the eye of providence and motifs derived from court traditions - fleur de lis, daggers, unicorns, as well as lightnings, snakes, tilted crosses. In

addition, inscriptions in Latin and English, written in a font referring to the Gothic provide simple messages touching on universal problems, which, combined with colour, fabric or the proximity of other signs, form an open message. Their meaning is in fact very broad and their understanding depends on the recipients' competence, and also their internal emotional state. The very forms of clothing and construction elements are other carriers of symbolic content. They refer to historical clothing and the meanings connected with it, but also to contemporary associations related to mass culture.

## / PRINTS

As stated before, motifs appearing in the form of prints became an important carrier of symbolic meanings in the SIGNS collection. The process of their creation is closely related to the analysis of medieval iconography which was a major element of the research material of the entire work. The choice of the flock printing technique was related to the idea that it should appear on the background of the same colour or on a flesh-coloured tulle mesh. In the case of black on black, I wanted the surface of the fabric to differ from the surface of the element applied mainly by the level of light absorption. When using the flesh-coloured mesh blending with the skin tone I wanted to achieve the effect of a strong contrast, a tattoo-like impression. In both cases water-based printing would not be visible enough. Heat pressing seemed the best available technique to master and one most suitable for arranging the patterns on my own. The designed shapes were laser cut on 100x50 cm sheets, cut to match the construction templates as needed and applied to the material. The prints are designed in the form of simplified, flat shapes, devoid of inner contours and chiaroscuro. Letter forms drawn in a font referring to the Gothic bear specific messages. Just like in the case of the mechanism of symbols in the Middle Ages, the signs are set in the context of the form, fabric surface, colour or created gesture. The majority of emblems refers to the symbols established centuries ago. The meaning of some is still the same today, in the case of others it has increased its capacity or changed.

## **/ THE UNICORN.**

The unicorn often appears in medieval iconography and is a frequent decorative motif of the material culture of that era. It is usually depicted in the company of other animals or a woman identified as the Virgin Mary. It symbolizes purity and goodness, but it is also synonymous with something supernatural, other-worldly, and in the Christian culture it refers to Christ. The unicorn is often used in heraldry both Polish and foreign, e.g. in the great coat of arms of the Kingdom of Scotland, Great Britain, Canada, most often as a symbol of sovereignty.

The image of the unicorn softened over time and came to signify diversity, gentleness, otherness and to be associated with the LGBTQ movements.

## **/ THE UNICORN.**

The unicorn presented above is a simplified version of the *The Lady and a Unicorn* tapestry from the Musee de Cluny in Paris.

It is a modern representation of the unicorn whose shape is similar to a horse. The movement of the animal brings to mind the custom of court duels and heraldry. In this context, it symbolizes strength, bravery, individuality, defending territory, it also refers to the ethos of the *dark horse* or *black knight*, that is a winner, a steadfast, proud figure, someone on whom one bets.

## **/ THE VIPER.**

In the Christian culture the snake is a symbol of Satan, sin, evil, deceit and impure powers. Its origin is found in the Old Testament description of paradise and original sin. Nowadays, the character of this symbol is still pejorative, although also its dual nature is sometimes stressed - namely it can be associated with rebirth which can be compared to shedding a

snakeskin. However, this process rather brings to mind cunning, putting on a new robe in order to gain benefits.

## **/ THE ANGEL.**

A symbol of purity, spiritual matter and supernatural being. In the Christian tradition, the angel is identified as a link, a messenger between Heaven and Earth. It is most often used as a symbol of good and protection. Depending on the context, shape, colour, attributes, it can also be a symbol of struggle, rebellion or death.

## **/ THE DAGGER.**

The dagger is a symbol of struggle, duel, deceit, betrayal, and death. In other sources it is associated with protection or liberation. The symbolic meaning of the dagger is derived from the very function it had mainly in the Middle Ages. Due to its construction, it could be driven through the armour, and due to its small size, it could deliver blows almost imperceptibly. It was used to mercifully end the life of a dying opponent, hence its name *misericordia*. It is also associated with a treacherous and insidious stab in the back.

## **/ THE SACRED HEART AND THE CROWN OF THORNS.**

Symbols inextricably linked with Christianity, depicting the flaming heart of Jesus, surmounted by a cross, often pierced with a spear or encircled by a crown of thorns. These attributes refer to the passion and crucifixion of Christ, the idea of redemption, spiritual purging through suffering, forgiveness, and salvation through passion.

## **/ FLEUR-DE-LIS.**

In the European culture, the lily flower symbolizes innocence, purity and the direction of the moral compass. It is embedded in the Marian cult thanks to

biblical descriptions and iconography. In heraldry, it is associated with the French monarchy and to this day adorns the coats of arms of numerous departments. Today, on the basis of clear ideas and connotations, it is a sign of scouting and scouting organizations. In the collection, it decorates the side of the scapular in the silhouette of VIRTUES ill.83.

## **/ THE EYE OF PROVIDENCE.**

The symbol of the all-seeing eye comes from ancient Egypt. Inscribed in a triangle, it is closely related to Christian iconography, where it was attributed to the eye of God who watches over and sees everything. The figure itself became a symbol of the Holy Trinity, the Holy Spirit and Providence. Used by Masonic formations, it means that all actions are observed and assessed by force majeure. In the collection, the all-seeing eye is used in the SELF-CONTROL silhouette (Fig. 66, 67) on the extended front of the sleeves and refers to the idea of constantly evaluating oneself.

## **/ HANDS OF REDEMPTION.**

The hand print is taken from the representations of the resurrected Christ. The hands are arranged in a gesture of blessing and absolution. They symbolize forgiveness, mercy, but also experienced suffering. They are used on the waist in the first silhouette - POKORA / SUBMISSION ill. 59-65 and MERCY / MERCY ill. 126, 128 and 129.

## **/ LIGHTNING.**

Lightning is a sign that communicates danger, threat. It belongs to the group of warning codes. It evokes associations with strength, violence and aggression. Associated with God's wrath, revenge, pogrom. Nowadays, it has been constituted in consciousness as a sign of striking women. Implemented for the visual communication of the black march, accentuated with red, it referred to discord, anger, and active protest. The collection

features the IRA / RAGE silhouette arranged rhythmically in a report print decorating the bottom of the dress and is visible in Fig. 85, 88, 90, 91, 93.

## **/ CROSS. PLUS.**

The isosceles cross is a symbol most strongly rooted in Christian European culture. It refers to the ideas of passion, redemption and eternity. It is a sign of devotion, humility, victory over evil. At the same time, through overuse, inappropriate placement, etc., its meaning can easily be devalued. Rotated by 45 degrees, it becomes a meaningless X or a mathematical sign defining duplication. In the collection, in a regular record, the cross decorates the skirt of the BIGOTHERIA silhouette. The interrupted code of the multiplication sign rotated is visible in the back of the undershirt of the same silhouette (illustration 140, 141, 142, 144).





# **SILHOUETTES /** DESCRIPTION



# /01. SUBMISSION

The outfit consists of a long dress and a belt with pockets.

The form of the dress is ascetic, very economical. It is limited to a horizontal cut of the yoke and straight lines of the sides. It is made of black crepe silk with vertical creases and heavy weight waxed cotton fabric. The yoke, devoid of additional structural cuts, is drawn in an arc line and falls along the arms, creating sleeves. Not stitched from the inside, they are fastened with snaps at the wrists. Once unfastened, the form can fall freely creating a cape. The cape can be fastened at the back of the dress so that it reveals the arms. An additional element is the belt with flap pockets. Fastened with snaps, it can be attached to the dress. The pockets are decorated with a motif of hands printed by the flock technique. The garment symbolizes asceticism, modesty, and reconciliation. The free form of the dress, which makes the shape of the body indistinct and de-genders it, evokes associations with a habit, a penitential robe. Once the belt is put on, it gains a new context. The motif of hands decorating the pockets is a Christian symbol of martyrdom and victory, which, according to faith is achieved through humility and sacrifice, often self-sacrifice.

## /02. SELF-CONTROL

The outfit includes a caftan laced on the back made of thick cotton, a frilled cambric blouse, and trousers made of thick denim cotton. The construction of the entire silhouette is based on the vertical division line and, referring to the nature of the symbol itself, has a dual character. The front is orderly, almost stark, the back is dynamic and expressive. The outer garment structurally refers to late medieval dresses which had a very low neckline. In order not to shock with nudity, women covered their breasts with an underdress filling out the neckline like a scarf. This effect is achieved in my work thanks to the cambric blouse which softens the straight angles of the deep neckline. The body of the caftan has only two bust darts. The inner side of the sleeves have a slit which refers to the construction of the sleeves from the era. They are longer on the outer side, covering the hands. This extended element is close to the symbolism of a glove which, when combined with the gesture of taking it off, is a sign of trust, vulnerability, respect, meeting, and openness. On the other hand, it stands for protection, a barrier, preventing external stimuli, and secrecy. The element covering the hands, decorated with the sign of the eye of providence or the all-seeing eye, is a symbol that gains many meanings in this context. My intention was to set it side by side with the orderly, closed front of the garment and its contrasting back which reveals the extensive folds of the fabric, and thus give it the meaning of self-control, self-evaluation, as well as closure and emotional secrecy. The whole form of the clothing reflects the character of human nature which is often inhibited by commands, prohibitions, social norms or beliefs, convictions and moral regulations instilled in people from early childhood.

## /03. BETRAYAL

The silhouette consists of a two-piece suit and an oversized hooded scarf. The classic creased trousers with pleats and the jacket are made of treated cotton with a denim weave. The high weight and rigid nature of the fabric harmonizes with the geometric cuts of the sleeves and original lapels. Due to applying deconstruction, the outer garment, based on the classic construction, refers to the shape of medieval clothing, which is especially visible in the sleeves. Two strips of fabric coming out of the edge of the front replace the collar, but also create a different quality, like a vest, corset or belt. The key element of the outfit is a wide scarf finished with a hood with a sporty visor. Reminiscent of street-wear accessories, the headgear has a fastener to which a draped layer of fabric is attached. It refers to medieval headdresses - long hoods and veils arranged in fashionable shapes of that time. The two forms of clothing are strongly symbolic, referring both to the Middle Ages and our times. The hood usually evokes negative associations. It is sometimes seen as a symbol of social exclusion, someone from the margins of the society, a criminal, a person in hiding. The connotations of these meanings date back to the past centuries, when hoods were a key element of the clothes of convicts, executioners and mourners. The latter group wore hoods that covered and shaded the face. In the Middle Ages this common headgear was also an element of everyday clothing, but due to numerous crimes and the inability to recognize the identity of the perpetrator, deep hoods were banned. They also became a symbol of humility and self-denial, especially in the context of habits, which as a religious costume have undergone only a slight evolution and survived to this day. The draped shawl also refers to numerous medieval depictions of Madonnas. The shawls, flowing down the shoulders, tucked under the chin, arranged in various ways, symbolized purity, indicated marital status or age. They evolved towards delicate veils suitable for the upper social classes. Nowadays, the white veil is an attribute of the bride, symbolizing purity, innocence, a new beginning, while the black one is a sign of mourning. In the protocol for papal audiences, the black mantilla is an element of the attire

obligatory for the visiting women as a sign of modesty. The rule applies to all women, except for a chosen few distinguished by a particularly exemplary life who have received the privilege of wearing white.

In the presented silhouette, a flock print was applied to the shawl. On one side I used the motif of writhing vipers. On the other, I placed the English word "Envy", and Latin: "Superbia", which translates to "pride". The snake evokes associations with a metaphysical deceitful being, it is a symbol of bad emotions, broken relationships, it symbolizes betrayal, trickery and acting in secret. The words *superbia* and *envy* refer to the root causes by which bonds break down, and the feelings that accompany this process. Both words refer to the root causes of breaking bonds and the feelings which accompany this process. The very form of the shawl is ambiguous. On the one hand, referring to the rebellious style of hoodies, it communicates opposition, anarchy and autonomy. It is also a kind of a cover which can symbolize protection and a barrier against evil. By using black colour and sculptural drapery referring to the depictions of Madonna suffering under the cross, I wanted it to become an expression of dignified endurance of injustice and mourning.

The suit itself is a classic example of a contemporary symbol of strength functioning in women's fashion. Deriving from the men's power suit, it is an important tool of self-creation for women, especially in professional relationships with men.

## /04. VIRTUES

The silhouette is based on a simple dress with straps, made of thick silk crepe. A deep v-neckline at the front and back is finished with *spaghetti* straps laced up at the back. The smooth, shiny surface of the textile is a background for a small fabric pendant which is a paraphrase of the scapular. This form of devotional ornament derives from elements of religious habits and was introduced as a result of medieval revelations. Chain suspenders were adorned with an attached fabric rectangle covered in symbols. The sign of a lily commonly stands for purity, gentleness, and subtlety. Square crosses are a symbol of redemption, victory, resurrection (taking up the cross). The burning heart entwined with a crown of thorns is a symbol of mercy and forgiveness even in the face of the greatest suffering. The silhouette is an emanation of virtues expected from women: patience, serenity, gentleness, docility, complaisance, humility, quietness, withdrawal, endurance, forbearance etc. The scapular on a chain gently winds around the female body. Under the guise of decoration, it enthralls a woman in expectations and reminds her every day what she must be like to be sufficient.

## /05. RAGE

The multi-layer silhouette consists of an outer hoodie, an inner *crew neck* shirt and a strappy box cut dress. The hoodie has elongated sleeves that are not stitched on the inner side, are finished with a wide cuffs with thumb holes. Put on the hand, the cuff covers it like a fingerless glove. The construction of the outer hoodie refers to a cape, which is especially visible after sliding the cuffs off the wrists. The hood with an envelope cut has a sewn-in visor. It is wide and tall. Each of the two pieces can be worn alone or in a set. Next to the T-shirt, this type of clothing is the most common medium of communication in the history of fashion. (...) I also used it as a carrier of ideas, by decorating the front and the back of the hoodie with a placement print. There is a word 'Ira' on the front, and 'Rage' on the back. Both mean anger. The defiant and rebellious cut and the dynamic composition of the silhouette which can be rearranged are a manifesto of active opposition. The hoodie and the shirt are made of brushed cotton and finished with a welt.

The dress with thin straps is made of high-quality thick silk crepe fabric with a sophisticated sheen. The front is decorated with a printed rapport pattern depicting lightnings. The multiplied pattern used as an integral part of the delicate woman's dress becomes a merely decorative element, its message is slightly subdued. However, when it is combined with the hoodie which conveys emotions, its symbolism becomes clear and understandable. Both the ideas encoded in the prints and the forms of the assortments themselves symbolize open, loudly expressed anger and readiness to active opposition.



## /06. DIGNITY

The outer dress of the silhouette is inspired by the depictions of the Blessed Virgin Mary in a dress decorated with ears of corn which can be found at the end of the Middle Ages. Originally, I planned to apply a rapport flock print with a wheat motif on the silk chiffon, but, although I produced the matrix for cutting, I eventually decided to leave the dress plain. Its simple form referring to the Roman plaudamentum, gives the impression of being monumental, despite the fact that it is made of delicate silk chiffon. This is due to its length, ascetic shape and minimal number of cuts. It symmetrically flows around the body creating an almost sculptural statue form. In motion, it sways gracefully. Initially, when the fabric was to be decorated with wheat ears, I wanted the dress to represent femininity combined with motherhood, fertility, and the gift of giving life. Without this significant element, it became a kind of coating, a cover for what is underneath, which in fact still revolves around the same theme. But its narrative has also expanded to include other ideas. In reference to the biblical symbolism of the cloak, the donning of a robe, which is firmly engrained in medieval consciousness and is reflected in royal and princely capes, mantles, etc., is a symbol of dignity and distinction. The very gesture of putting on a cloak or robe has a symbolic dimension. It signifies the acceptance of a vocation to perform a certain role. Putting a robe on someone can also be a sign of care and concern. This silhouette evokes associations of strength, harmony, and pride. Through the transparent material, you can see everything underneath; there is nothing left to hide. It is seemingly delicate, but it carries a call to fight for change. It symbolizes human dignity.

## /07. WARRIOR

After removing the delicate, ethereal robe, the model remains in a golden pencil dress, the construction of which reminds a corset. However, the most important element of the composition of this silhouette are the detachable sleeves. The whole is made of cotton fabric covered with golden foil. The iridescent material is reminiscent of metal, and hence the association with a knight armour. A simple pencil dress is synonymous with a safe office dress code, a corset refers to the idea of subordination. On its own, it means little. Worn under a black tunic, it is a smouldering symbol of valiant feminine strength, shining from the inside. But its meaning resonates fully when the sleeves are added. The sleeves are a reference to the gauntlets worn by knights to protect the hand and wrist and are the central element of the silhouette. Narrow at the wrists, they widen towards the top and several layers of interlining make them stiff, so they maintain a rounded and slender form. Putting on the gloves becomes a gesture of getting ready for battle. The gold colour, in addition to its associations with armour, evokes a sense of majesty, royalty and dignity. The silhouette is inspired by the figure of Joan of Arc, but also by many women who are described in historical chronicles as nameless defenders of their homes, cities and values. I dedicated it to all modern women who do not have the strength to fight for themselves and still suffocate in "corsets" in various spheres of life.

## /08. BALANCE

The silhouette consists of two pieces: a long-sleeved blouse and lavishly ruffled, wide-legged trousers with layered legs. The composition of the silhouette is based on symmetry, which is particularly emphasised by draping. The blouse has a cape form sewn on horizontally. It is possible to tighten it on both sides of the sleeves with a drawstring, which crinkles the fabric and creates a semi-circular shape. The trousers have wide legs, with an additional layer sewn on the front. The crinkled halves are sewn into the waist at equal distances from the centre of the front, slightly behind the darted area. The drape and edge line are arranged along the vertical axis of symmetry like a sculpture. The fabric which I used in both items is 100% recycled cotton. The use of stock fabric along with the harmonious form, the use of natural materials and an earthy colour are a reference to the idea of sustainable fashion. The items symbolize balance, a sense of coherence, awareness and mindfulness.

## /09. MAJESTY

The silhouette consists of three elements. These include a strap dress with high waistline just below the bust line, and a simple boxy cut, a tulle mesh blouse and an outer garment. The dress is made of heavy, thick silk crepe with noble sheen. The blouse blends in with the colour of the skin. Black unicorns, clearly printed on the transparent mesh are reflected on the skin like tattoos. The outer garment is cut from a single piece of taffeta with elastic band sewn all around it. The long, hand-covering sleeves form puffs in the upper part of the silhouette then seamlessly form a shape that is reminiscent of a high standing collar of a royal robe. As I mentioned in the description of the symbols used to make the prints, in the consciousness of societies unicorns have been a sign of the extrasensory world and had extremely different connotations - from bravery to mild passivity. In iconography and legends, they are most often depicted in the company of a virgin - a similarly pure, luminous and immaculate figure. In the contemporary visual culture, they are associated with gender/queer themes. They are different, unheard of, unique, out of this world. I have also come across an opinion that (...) in unicorns indicate deeper ideas that are not always brought to life, those of cooperation, friendship and appreciation of those values that are considered weaker or naive, such as sensitivity, kindness, mutual help or caring (...). The culture of Christian Europe saw the unicorn as a symbol of Christ, which evolved further into concepts such as majesty, purity, pride, and victory.

On the elongated cuffs that significantly cover the hands, I printed simple, ambivalent symbols - a positive, opening cross or a plus, representing consent, blessing, acceptance, opening, positive, and an x shape to signify prohibition, objection, disagreement and closure.

## /10. GUILT

The next model in the collection refers to a sporty style. Made of technical fabric similar to polyamide (orthalion), the jacket has a high collar attached to the hood, non-standard, elongated sleeves, and a large pocket in the centre of the front. The back of the kangaroo jacket is elongated and split in the middle, finished with a wide pleat. The hood and the inside of the sleeves are finished with elastic band. The cuffs have snaps that can be fastened around the wrists or fastened at the back when the hands are to be exposed. Black leggings made of fine knitwear, and a long golden glove with the word *desire* inscribed on it complete the silhouette. Inspired by streetwear fashion, the form of the jacket suggests a rebellious style. The hooded face does not encourage confidence. According to medieval perception, the hood can symbolize repentance and humility, as well as ill intentions, deceit, and scheming. A jacket that wraps and conceals the body and lacks front fastening, suggests the sense of reclusion and withdrawal. A golden glove with the word *desire* on it suggests greed and lust. From another perspective, the silhouette can be interpreted as sackcloth, and the exposed glove as a label explaining the reason for humiliation.

# /11. REBELLION

The most important element of the silhouette is a jacket which can be worn over a dress or with trousers. It is made of denim cotton and padded polyamide (orthalion). The construction of its main part is based on the classic form of a suit jacket. It has standard collar lapels and front parts. The sides of the front and the back are shortened and have detachable pockets attached to the garment with magnetic snaps. The sleeves are inspired by the iconic MA-1 bomber jacket, which gained its popularity in civil fashion in the late 1970's and 1980's, as an element used by many subcultures, and soon became a symbol of rebellion. The sleeves are made of technical matte polyamide filled with insulation and have a ribbing at the bottom. In this design, I wanted to create a seemingly classic, universal piece, but at the same time a symbol of strength and opposition. The jacket as an element of the men's wardrobe is in itself a women's power outfit, but the combination with the iconic jacket is a project with a rebellious appeal. Detachable large pockets with flaps can be fastened evenly with two snaps and become a symmetrical extension of the jacket, or they can be fastened with single snaps, making the composition of the silhouette more dynamic. This freedom to change the form, the ribbons tied to the sleeves, the attached pocket bags, refer to the idea of self-determination and defining boundaries, as is the choice of styling options with trousers or a silk dress.

## /12. DEFIANT

The silhouette consists of a number of pieces worn on top of one another. The most powerful and central part of the composition is a hoodie with a tall hood. Its form, inspired by the street style, refers to the rebellious battling spirit. The piece has placement prints on the front, back and left sleeve. This time the unicorn is given the contemporary shape of a strong, brave, powerful animal. Far from the medieval motif taken from iconography, used in previous silhouettes, it evokes a completely different emotional response. It is associated with strength, rebellion, and a fight which leads to victory. The dynamic and rebellious character of the hoodie is emphasized by details such as wide, long straps hanging along the silhouette, a ruffled cape surrounding the shoulders, a visor stitched into the hood, or elongated cuffs with a finger hole, which cover the hand. On the back there is a flock print depicting two crossed swords, an emblem characteristic of medieval coats of arms, and a symbol which, depending on the context, may mean a challenge to a duel, a declaration of war, a fight, or a victory. The bottom of the model consists of black shorts made of crinkled polyamide worn over leggings in a way typical of the dress code of sports or sports subcultures. Golden stripes are stitched into the outer sides of the legs, and on the back the word *Pride* is inscribed, to refer to the symbolic dimension of clothing forms as an expression of fight for one's dignity. The silhouette is inspired by the clothing of medieval knightly orders.

## /13. MERCY

In my collection, the white hoodie is a symbol of absolution, rising above harmful evil, of innocence, but also of an enveloping protective barrier, in the form of an oversized piece of clothing. In reference to the medieval idea of a cloak or cape as a sign of dignity, the back became a background for placing emblems and messages. Based on the construction of the classic hoodie, the piece has been enlarged to a considerable size, it has a hood, elongated sleeves, a cape at the front, and slits on the sides. In the European culture, the white colour is symbolically associated with purity, gentleness and goodness. It refers to the idea of redemption. Combined with the elongated form of the oversized garment, together with the cape and hood, it resembles a monastic habit, which intensifies sacral and medieval connotations.

The word Mercy printed in black on the front of the hoodie directly communicates the essence of the message. Mercy understood as inner forgiveness is visible in the form of clothing. The print of a hand, taken from the representations of the risen Christ, is arranged on the sleeves in a gesture of blessing and absolution. Decorative and symbolic motifs on the back are inspired or borrowed from medieval iconography. Ribbons are a motif that often appears in paintings, a burning heart in a crown of thorns is a symbol of redemption through suffering, lightning - a contemporary sign of anger and rebellion already engrained in the social consciousness as a reference to non-submissive women. Black angels come from the painting by Rogier van der Weyden, and symbolise the connection of the earthly and spiritual worlds.



## /14. DESIRE

The next silhouette refers to royal robes. It consists of a simple white suit without a collar, but with a short pearl-embellished cape. The rhythmic pattern formed by the artificial pearls in the shape of tears resemble ermines - a symbol of power and monarchy. It is a common belief, repeated and passed down from generation to generation that pearls symbolize suffering and tears. Here they can be identified with the burden of power symbolized by clothing. Nowadays, this decoration of wedding dresses is often rejected to separate the negative associations from the new life.

The white jacket with a cape is completed with classic creased trousers, an element of men's wardrobe.

An important item in the silhouette is a blouse made of flesh-coloured tulle mesh, with the word 'desire' multiplied and arranged one under the other as in old manuscripts. The black Gothic font is reflected on the skin and contrasts with the white fabric like a tattoo. Delicate, sensual, transparent fabric wraps the body like a simple t-shirt with a print, which carries the message of lust: erotic, but also lust for power and material benefits. This idea is also conveyed by the black gloves decorated with fake crystals. The strong contrasts and the flash symbolize greed, materialism, accomplishing goals through foul play. The silhouette combines contradictory messages, since it is apparently pure, and full of majesty, but at the same conveys negative meanings.

## /15. LISTLESS

A classic shirt with a stand-up collar and buttons is one of the formal items of men's wardrobe, perceived as neutral and even conservative. It can be used in a variety of dress codes. Depending on the context, it can complete a typical business outfit, or become nonchalant, but is always marked by professionalism. The shirt in the presented silhouette is made of heavy weight silk crepe. It has a sloping shoulder line, it is slightly oversized, which makes it quite casual. Its cuffs elongated at the front cover the outer side of the hand. The trousers, whose starting point was also the classic style, are also loose, flowy, with an additional front element connecting the legs, and are as nonchalant as the shirt. Enlarged sizes of clothing are often a way of showing a distance to one's own body. They hide imperfections, socially stigmatized "defects", such as thinness, obesity, sexuality. In the design of the shirt, I wanted to encode the ideas of shame, lack of self-acceptance, the desire to hide under an ordinary, inconspicuous form of clothing masking the body, and unifying. Similar ideas apply to the trousers which convey additional messages, by enhancing the feeling of being closed, inaccessible and entangled.

## /16. HYPOCRISY

The silhouette is composed of a shirt, a top, a headgear, a baseball cap and a skirt. The headwear is made of thick cotton interfacing with a denim weave, embroidered with tightly shirred, rippled strips of silk crepe, batiste and chiffon. As in the weaving technique, the pieces of fabric form a soft structure, but are not threaded onto the warp, but are stitched onto the surface of the fabric. The cap refers to the common medieval hoods, caps or *kruselers*, while the shirred straps are reminiscent of their narrow frills. In the Middle Ages, married women and widows were obliged to wear a headgear which indicated their status or age. The headgear in the collection is worn on a contemporary peaked cap, which suggests a dichotomy of the silhouette in question. The shirt fastens at the back, its front has a built-up neckline which makes it closed and conservative. Its stand-up collar is stitched to the neckline in such a way that the front and back are the same. The shirt has puffy gathered sleeves, which form a cape falling down the arms. There is a slit and a fastener in the back. The shirt has a half-circle cut out with a longer front so that it exposes the back. Under the shirt there is a transparent top made of flesh-coloured tulle mesh with flock prints on it. The bottom of the silhouette is a pencil skirt made of repp fabric, with a rapport print in the form of densely arranged square crosses on its front. The same motif can be seen on the back of the silhouette, on the part of the top that extends from beneath the short shirt.

The regular pattern of signs is interrupted in several places by diagonally arranged x-shaped crosses. The classic forms of the outfit covering the body, excessively built up at the front, and exposing it in places at the back, the headgear combining features of contemporary and old-fashioned styles, the print which has both religious and secular connotations, its distorted and meaning-shifting rhythm - all of these symbolise the double nature of man, the schizophrenia of moral attitudes, the duplicity, superficial prudishness and bigotry.

## /17. FORCE

The silhouette is a suit made of heavy weight cotton fabric with a denim weave. It was tailored using pads, thick fusible interfacing, and corset lining material for the inside of the sleeves. The suit lacks details characteristic of this type of garment, such as unnecessary cuts, pockets, flaps, the buttonhole, fasteners or buttons. Its meaningful black refers to men's wardrobe and the so-called *power suit*, which is synonymous with power and control. The history of the suit in the context of women's fashion is relatively short, though it is often surprising, because it is firmly rooted in the common awareness of consumers as an obvious piece of clothing. It came into everyday use on the wave of post-war feminism, first promoted as a manifesto by some suffragettes, and later worn by Hollywood stars, who wanted to create the image of a strong, independent woman. Finally, Yves Saint Laurent, who is considered the author the women's suit, referred to the masculine form and presented it to women. My project, deliberately deconstructed, is extended in the arms and emphasizes the symbolism of strength, bravery, task-oriented approach and professionalism. The mobility of the form resulting from the way the sleeves are stitched in as well as the covered hands refer to the knight armour.

# CONCLUSION

The result of my research work is the SIGNS collection. Preceded by multifaceted investigations in various fields and areas, it is a culmination of a long process. The work concentrates on the role of the non-verbal language of signs and symbols in the context of fashion. The analysis of fields such as history, sociology, semiology, or contemporary fashion itself, even if carried out superficially, gave me a broad view of the mechanisms behind communication through clothing. I created a utilitarian collection rooted in contemporary aesthetics. From the beginning, I established that I would not look for direct inspiration in the forms of medieval attire, but rather study the phenomenon of the widespread use of dress codes of that time. Analogies to it found in the contemporary world are a fascinating material for me. Many times in my professional work, but also in my private life, I encountered rituals related to clothing, as well as numerous examples of assigning meanings to specific colours or shapes.

I also often consider the ethical aspects of designing clothes or fashion in general. Searching for the meaning of my own actions, in accordance with Cassirer's definition quoted in the dissertation, I look for it in the non-material world. And thus, taking up the responsible role of a designer who brings into existence new material entities, I not only give them a function, but also a meaning. With their form, colour, sign or symbol I offer the recipients a half of the meaning. In accordance with the thesis, my doctoral collection is a carrier of symbolic content. The recipient is not defined. I see no need to specify the so-called target group. I assume that it will be found on its own and will read the encoded content according to its cognitive competence. The symbol is characterized by the capacity of meanings to which it refers, depending on its recipient. This capacity of interpretation means that the reception of the collection can stop at the level of deciding whether the recipient likes it or not, but it can go deeper. Reference to contemporary forms, e.g. sports, street, women's or men's clothing, is an invitation to free reflection on each model. Together with the colour or the type of fabric, it can evoke further associations. The signs, inscriptions and symbolic shapes placed on the particular pieces constitute another layer of

meaning, which can also be assessed only on the aesthetic level, or may become a reason for reflection. Undoubtedly, the language of signs and symbols can still exist in fashion. Its value is important for many reasons. In the light of doubts about the ethical dimension of fashion, which has become a concern for many people associated with this field, the non-material meaning given to clothes prolongs their life. When clothing is not a material object devoid of meaning but a carefully designed form made of high-quality fabrics which carries a message and tells a story, it occupies people's minds and has a chance to change something and leave a mark. In my doctoral collection the prints, which were reinterpreted or designed from scratch, refer to the cultural heritage of the Middle Ages. Their clean, contemporary form is recognizable for the recipient. For me, the essence of this research and design project is finding and recalling symbols that have survived in the human consciousness of the European cultural circle for more than 1500 years, and the confirmation of the thesis that the non-verbal language of clothing works in a similar way. Despite the time span which separates the Middle Ages and the present day, despite the cultural, philosophical, economic and social changes, we can observe that certain aspects of life remain unaltered. Fashion as a culture-forming phenomenon can also be a tool for maintaining heritage, and what is more, due to its nature and ubiquity, it has the ability to pass it on in an uncomplicated way, every time defined anew. My doctoral work is a collection of contemporary, utilitarian forms, but also my personal story. Sometimes it bears the hallmarks of a record of emotional states, beliefs, life attitudes. Its sense does not lie in the fact that it will find a recipient who will read it in a precise and accurate way. It can be appreciated or not, it can evoke an aesthetic experience, it can produce a prosaic desire to possess it, and it can also evoke memories, become a consolation, hope and strength. As a designer I reserve my right not to reveal everything and, as is the case in any living language, to put ellipses and questions for which the recipients have the missing halves.

1. Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2006
2. Michel Pastoureau, *Niebieski - historia koloru*, Oficyna naukowa, Warsaw 2013
3. Michel Pastoureau, *Diabelska materia - historia pasków i tkanin w paski*, Oficyna naukowa, Warsaw 2004
4. Red Ewa Wólkiewicz, Monika Saczyńska, Marcin Pauk, *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, German Historical Institute in Warsaw, Institute of Archeology and Ethnology, Polish Academy of Science, Warsaw 2016
5. Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste, Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warsaw 2020
6. Ed. Józef Maracki, Lucyna Rotter, Andrzej Giza, *Nagość i odzienie*, Avalon, Kraków 2022
7. Lucyna Rotter, Dariusz Pawelec, *Co można opowiedzieć strojem, semantyka strojów zakonnych*, Avalon, Kraków 2021
8. Dana Thomas, *Luksus, dlaczego stracił blask*, Muza SA, Warszawa 2020
9. Red Umberto Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005
10. Maria Gutkowska Rychlewska, *Historia Ubiorów*, Ossoliński National Institute, 1968
11. Francois Boucher, *Historia Mody*, Arkady, Warsaw 2003
12. AGNIESZKA LISSOWSKA, *VANITOSE, DISONESTE, SPIACEVOLE POTĘPIENIE KOBIECEJ ŻĄDZY ZBYTKU W XIV-WIECZNYCH KRONIKACH FLORENCKICH*, Łódź
13. Elżbieta Hałas, *Z teorii socjologii, Koncepcje człowieka w symbolicznym interakcjonizmie a problem homo aestimans*, Annals of Social Sciences/ Vol. XXI, Lublin 1993, Bulletin 1.

1. Władysław Kopaliński: symbol; symbolika; symbolizm. W: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [on-line]. [slovník-online.pl](http://slovník-online.pl). [dostęp 14/07/2022]
2. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak\\_\(semiotyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Znak_(semiotyka)) [dostęp 29/04/2023]
3. <https://hiro.pl/kiedys-symbol-klas-wyzszych-dzis-noszona-przez-wszystkich-skad-bierze-sie-milosc-doczerni/> [dostęp 15/09/2022]
4. <https://www.vogue.pl/a/jak-biel-stala-sie-symbolem-kobiecego-sprzeciwu> [dostęp 2/05/2023]
5. <https://label-magazine.com/lifestyle/artykuly/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko>
6. [dostęp 10/04/2023]
7. <https://noizz.pl/lifestyle/dziewuchy-dziewuchom-w-kampanii-nenukko/pb4s0zt> [dostęp 10/04/2023]
8. <https://www.vogue.pl/a/moda-i-sztuka-z-ukrainy-walka-trwa> [dostęp 27/12/2022]
9. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, <https://cyfrowaetnografia.pl/items/browse?collection=7&output=omeka-xml> [dostęp 29/03/2023]
10. <https://www.wojsko-polskie.pl/umundurowanie-zolnierzy-wp> [dostęp 20/10/2022]
11. <https://www.wojsko-polskie.pl/articles/umundurowanie-9/2019-05-195-mundury-wyjsciowe/> [dostęp 20/10/2022]
12. <http://muzeum.kirp.pl/toga> [dostęp 20/10/2022]
13. <https://twojahistoria.pl/2019/04/01/jak-niemcy-oznacza-li-wiezniow-obozow-koncentracyjnych/> [dostęp 2/02/2023]