

Grzegorz Wnęk<http://orcid.org/0009-0008-7311-6780>

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

wnek.art@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2023.430402.12

Szczególne związki obrazu z ubiorem

STRESZCZENIE

W tekście rozpatrywałem temat relacji obrazu i ubioru. Na wstępie przedstawiłem zarys historii problemu oraz różne strony zagadnienia ikonografii ubioru jako współczesnego wykorzystania stroju na wybranych postawach artystycznych z polskiej sztuki współczesnej. Skupiłem się w szczególności na charakterystyce tematu jako elementu zakrywania, ukrywania, mistycznego traktowania rzeczywistości czy jako ważnej części wspomnienia. Omawiając ikonografię ubioru w malarstwie, skoncentrowałem się na przykładach ze sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki polskiej, poszerzonej o postacie historyczne, zestawiając tradycję ze współczesnością. Kolejno przedstawiłem w krótkiej formie, jak poszczególni artyści odnosili się do problematyki ubioru w obrazie. Zarysowałem różnorodne możliwości użycia stroju w malarstwie, na wielu płaszczyznach. W tekście zwróciłem uwagę na twórczość m.in.: Jana Matejki, Zofii Stryjeńskiej, Tadeusza Kantora, Beaty Bialeckiej, Aldony Mickiewicz, Zbigniewa Bajka, Jarosława Kawiorskiego oraz Mirosława Sikorskiego. Poruszyłem także zagadnienie body artu i tatuażu jako specyficznego rodzaju ubioru malowanego, zdobiącego ciało. Na zakończenie przedstawiłem przykłady ubioru jako elementu autoprezentacji i autokreacji w twórczości malarki Fridy Kahlo oraz zagadnienia relacji obrazu w przestrzeni ubioru, wskazując na twórczość m.in.: Chiharu Shiota, Nicka Cave'a, Leung Mee-Ping. Krótki zarys bogatego tematu nie miał na celu wyczerpania tej problematyki, lecz upowszechnienie i wskazanie na wielostronne, wieloaspektowe i różnorodne relacje oraz związki obrazu z ubiorem, które są w stanie permanentnych zmian, podążając za najnowszymi trendami w sztuce współczesnej. Ubiór w tej relacji staje się jednocześnie ważnym elementem kreacji artystycznej osobowości.

SŁOWA KLUCZE: malarstwo, ubiór, ikonografia, obrazowanie, strój

ABSTRACT

The Special Relationship of Clothing and Image

The text deals with the relationship between image and clothing. At the beginning, I present an outline of the history of the iconography of clothing and various aspects thereof as a contemporary use thereof in selected artistic attitudes

from Polish contemporary art. In particular, I focused on the characteristics of the subject as an element of covering, hiding, and mystical treatment of reality, or as an important part of memory. When discussing the iconography of clothing in painting, I focused on examples from contemporary art, with special emphasis on Polish art, expanded to include historical figures, juxtaposing tradition and modernity. I briefly presented how individual artists approached the theme of clothing in painting. I outlined the various possibilities of using costume in painting, on many levels. I drew attention to the works of, among others: Jan Matejko, Zofia Stryjeńska, Tadeusz Kantor, Beata Bialecka, Aldona Mickiewicz, Zbigniew Bajek, Jarosław Kawiorski and Mirosław Sikorski. I also touched on body art and tattooing as a specific type of painted clothing that decorates the body. Finally, I presented examples of some aspects of clothing as elements of self-representation and self-creation in the work of the painter Frida Kahlo and the issues of the relationship of the image in the space of clothing, referring to the work of, among others: Chiharu Shiota, Nick Cave and Leung Mee-Ping. A brief outline of this extensive topic was not intended to exhaust the subject, but to popularize and point out the multifaceted, multi-layered and diverse relations and relationships between image and clothing, which are in a state of constant change, following the latest trends in contemporary art. In this relationship, clothing becomes an important element in the creation of artistic personality.

KEYWORDS: painting, clothing, iconography, imaging, dress

Ikonografia ubioru w malarstwie – zarys problemu ze szczególnym uwzględnieniem sztuki współczesnej

Celem artykułu jest zarysowanie szeroko rozumianej relacji obrazu i ubioru. Zostaną w nim przedstawione różne aspekty tej problematyki oraz wskazane przykłady – pochodzące zarówno z tradycji, jak i współczesności – pokazujące, że w tych relacjach istnieją różnorodne wzajemne odniesienia, na różnych poziomach zależności, zmieniające się w czasie.

W tekście omówiono szerzej przykłady sztuki polskiej, należy jednak zaznaczyć, że problematyka tu poruszana nie wiąże się z podziałem na twórczość krajową czy międzynarodową, ponieważ we współczesnym świecie dostępność i wpływ danej sztuki są w zasadzie pozbawione granic informacyjnych.

Kontekst historyczny zagadnienia

Obraz jako nośnik historii ubioru. Ubiór jako element obrazu

Z jednej strony ubiór może wpływać na treść obrazu, z drugiej – obraz ma ogromny wpływ na zmiany zachodzące w ubiorze, a także na zachowanie i archiwizację wizerunku historycznych strojów.

Ubrania w malarstwie występują od zamierzchłej przeszłości. Już w malarstwie prehistorycznym widzimy ludzi ubranych (Art History, 2011) – przykładem niech będzie sztuka naskalna w Afryce na Saharze (Oaza Dachla, stanowisko w Abu Ballas). Obrazowania człowieka były stylizowane, forma postaci uproszczona, a ubrania widoczne. Niekiedy (Abu Ballas), przy bardziej precyzyjnie oddanych figurach, można dostrzec nawet detale ubioru (Polkowski, 2016, s. 57–59).

W malarstwie figuralnym różnych epok strój pojawia się z różnych względów: mógł być częścią portretu, sceny batalistycznej, wzbogacającym przedstawienie i budującym kompozycję. Często był istotnym elementem znaczeniowym obrazu, wskazującym drogę interpretacji dzieła sztuki, pomagał twórcom w budowaniu narracji. Poprzez ubiór ujęty w projekcie artystycznym można prześledzić, jakie stroje człowiek nosił w danym czasie – ewolucje ubioru można obserwować np. w dziełach pozostawionych przez twórców sztuki minojskiej czy egipskiej. Tego typu relacje ubioru i obrazu potwierdzają fakt, że obraz nie tylko jest nośnikiem artystycznej wizji, ale również przechowuje informacje o kulturze, może być swoistą „kapsułą czasu”.

Jednocześnie znajomość ubioru historycznego pomaga również datować dane dzieło sztuki, a analiza kostiumologiczna jest jednym z elementów wpływających na odczytanie obrazu.

Jeśli możemy dokonać analogii, zgodnie z którą obraz jest malowany na podobieństwo człowieka (parafrazując słowa z Biblii (*Biblia Jerozolimską*, 2000, Rdz 1,27), to ubiór towarzyszy temu od zarania, a w praktyce malarskiej był i jest bardzo istotnym składnikiem obrazu.

Tak jak w określonej kulturze ubiór pełnił funkcję wyznacznika stanu, pozycji materialnej czy cechu, tak też w obrazie strój może mieć różne zadania. Może być częścią malowanej sceny, ale też być głównym motywem i najważniejszym elementem kompozycji. Raz detale stroju nadają rytm w obrazie, tworzą migotanie i miękkość materii, przenikanie i przejrzystość form, innym razem strój zasłania, zakrywa, wprowadza tajemnicę do obrazu. Sztuka zatem, zajmując się człowiekiem, jednocześnie zajmuje się ubiorem, będąc bardzo cennym, przefiltrowanym przez osobowość i wrażliwość artysty nośnikiem informacji o modelu, wyglądzie, ówczesnej modzie i obyczajach.

Rola ubioru w relacjach międzyludzkich na przestrzeni czasu się zmienia. Przykładowo dzisiejsza kultura określona przez krytykę artystyczną szczególnie uwypukla seksualność i płęć, a w związku z tym ubiór schodzi na plan dalszy. Prawdopodobnie wcześniej, gdy te aspekty nie były tak ważne, to właśnie ubiór był jednym z najważniejszych elementów we wzajemnych relacjach osobistych (Martin i Koda, 1993, s. 30).

Istnieją także relacje obrazu i ubioru odnoszące się do powiązań obrazu i mody. Ubiór jest częścią sztuki i moda również może być częścią sztuki. Strój niejednokrotnie ma przede wszystkim ozdabiać człowieka, a jego pierwotna rola zakrywania i chronienia przed zimnem zostaje odsunięta na plan dalszy. Wielokrotnie możemy także obserwować bezpośrednie połączenia obrazu i mody.

Przykładem na powiązanie ubioru, a szerzej mody, z malarstwem może być kolekcja Yves'a Saint Laurenta z roku 1965/1966, stylistycznie bliska malarstwu Pieta Mondriana, a także jego rok późniejsza kolekcja poświęcona Andy'emu Warholowi, Royowi Lichtensteinowi oraz Tomowi Wesselmanowi (Jatczak, 2013, s. 48). Również współpraca artystów z projektantami jest obecnie częstym działaniem, które ma na celu odnowienie, uatrakcyjnienie marki. Potwierdzeniem są współprace takich artystów jak Takashi Murakami czy Damien Hirst z marką Luis Vuitton (Jatczak, 2013, s. 49).

Strój zatem sam w sobie może być dziełem sztuki współczesnej lub będąc elementem tradycji, kultury – być wehikułem czasu. Znalazł się na „pedestale” dzisiejszej kultury, będąc zarazem czymś nietrwałym, ale również stał się fragmentem rewolucji artystycznej. Jest pokazywany w muzeach, jako element folkloru, etnografii, sztuki czy właśnie relacji artysta – sztuka (przykładem są tu np. wystawy ubiorów Fridy Kahlo, jak przywołana poniżej ekspozycja w Paryżu (Furmanik-Kowalska, 2018)).

Także praca malarzy z XIX w. podczas wypraw etnograficznych, współpraca z etnografami, skutkowała rysunkami, ilustracjami czy obrazami, w których dokumentowano stroje ludowe, sprzęt, ornamenty czy domy. Przykładem takiej kooperacji była ponad piętnastoletnia współpraca etnografa Oskara Kolberga z malarzem Wojciechem Gersonem, którego ilustracje zostały zamieszczone w wydawnictwie Akademii Umiejętności („Ubiory ludu polskiego”, 1855 r.). Poruszając problem artystów działających na polu etnografii, należy szczególnie wspomnieć także o takich malarzach jak Stanisław Witkiewicz czy Włodzimierz Tetmajer (Jankowska-Marzec, 2013).

Następnym istotnym zagadnieniem styku ubiór-obraz jest problematyka kostiumu teatralnego, którego projektowaniem często zajmowali się twórcy sztuki przygotowujący artystyczne kreacje (przykładowo Zofia Stryjeńska zrealizowała w 1939 r. projekty kostiumów dla Teatru Wielkiego w Warszawie (Grońska, 1991, s. 28)). Co ciekawe, zdarzało się

również, że kostiumy były wzorowane na ubiorach z konkretnych, znanych obrazów (Raszewski, 1990, s. 142).

Pierwsze przedstawienie ubioru noszonego w Polsce widzimy na płaskorzeźbach z XII w. To wizerunki na Drzwiach Gnieźnieńskich oraz kolumnach w kościele Norbertanek w Strzelnie (Możdżyńska-Nawotka, 2002, s. 6).

Jednym z głównych źródeł poznawczych, jeśli chodzi o ubiór renesansowy, jest malarstwo, czego przykładem są miniatury w takich rękopisach jak: „Kodeks Baltazara Behema”, 1505 r.; „Pontyfikał biskupa Erazma Ciołka”, 1545 r. Ale nie tylko miniatury, a także ołtarze (w Pławnie) czy drzeworyty („Statuty Łaskiego”, 1506 r.; „Statuty Herburta”, 1570 r.; „Statuty Sarnickiego”, 1594 r.) oraz grafiki portretowe w książkach zawierają ważne informacje o ubiorze z danego okresu (Bartkiewicz, 1979, s. 56–57). Z czasem artyści sami zaczęli także tworzyć wzorniki zawierające – poza układami rąk, głowy, stóp – również wzory ubrań, budując przez to jednocześnie świadomość historyczną zmian, jakie zachodziły w ubiorze. Dokumentowały to od XVIII w. ilustrowane wydawnictwa prezentujące historię ubioru, których odbiorcami byli przede wszystkim aktorzy i malarze, a które – poznane w następnym wieku – powtórnie stały się źródłem nowych opracowań (np. Jana Matejki) (Straszewska 2012, s. 16–18).

Ubiór jako element świadomości patriotycznej, historycznej i jako element tradycji w obrazie

Odnosząc się do tematu stroju w kulturze w kontekście problematyki tradycji omówione zostaną przykłady sztandarowych polskich twórców, dla których ubiór narodowy i ludowy był szczególnie ważny – mowa tu o Zofii Stryjeńskiej i Janie Matejce.

W malarstwie historycznym strój był elementem nie tylko kompozycyjnym, nie tylko kreującym i wzmacniającym wizję artystyczną, ale również budował narrację i wpisywał scenę w określoną, kreowaną rzeczywistość. Strój pełnił rolę kostiumu. Dzięki dobranemu ubraniu z epoki w naturalny sposób przenosił malowaną osobę w wybrany okres przeszłości. Już w quattrocento zwracano uwagę na dobieranie odpowiedniego stroju do przedstawianej epoki, a później Lodovico Dolce wprowadził zasadę *convenevolezza*, która mówiła również o odpowiednim oddaniu strojów – w zależności od przedstawianego w obrazie czasu (Straszewska, 2012, s. 15–16).

I tu najważniejszym przykładem w polskiej sztuce jest twórczość Jana Matejki. Znane jest jego zamiłowanie do historycznych strojów, a w „Skarbczyku” – przykładzie artystycznych i wręcz archeologicznych

studiów nad dawną Polską, zawierającym tysiące szkiców – znajdziemy również rysunki starych kostiumów (Starzyński, 1973, s. 12). U Matejki bardzo duże znaczenie miały ubrania budowanych postaci – bohaterów obrazów. Strój był dla artysty nie tylko istotnym rekwizytem, na którym opierał swoją historyczną opowieść, ale również wyznacznikiem patriotyzmu i mocarstwowej pozycji dawnej Polski. Owe stroje Matejko malował bardzo realistycznie, z wręcz archeologicznym zacięciem. Jak pisał Stanisław Witkiewicz:

Matejko wszedł ze swoim bezwzględny realizmem, biorąc formy dawnego życia tak, jak mu się one przedstawiały w oryginalnych zabytkach, lub w wiernie odwarzających je kopych. Żle czy dobrze, zgrabnie czy nie zgrabnie, wdzięcznie czy grubiańsko wyglądali ci dawni Polacy w swoich szatach, Matejko tych szat nie korygował, nie podpinał, nie starał się ich zamienić na *draperje*, – malował je takimi, jakimi były (Witkiewicz, 1903, s. 52).

Wiadomo, że malarz przed pracą nad motywem wykonywał studia kostiumów. Miał ogromną kolekcję różnych strojów oraz obszerną rekwizytornię. Zbierał, poza cennymi rzeczami, także dawne ubiory, tkaniny, pasy, koronki, rękawy, sakiewki (na przełomie 2012 i 2013 r. miała miejsce wystawa strojów i kostiumów z jego kolekcji w Muzeum Narodowym – Domu Jana Matejki). Z misterią godną mistrza odtwarzał te stroje później w monumentalnych kompozycjach ukazujących najważniejsze wydarzenia z historii Polski.

Matejko zresztą nie tylko zbierał stroje, ale także sam je projektował (przykładem jest *Portret żony w ślubnej sukni* z 1879 r. przedstawiający Teodorę Matejko w stroju zaprojektowanym przez artystę (Żelazińska), a także opracowane przez niego ubiory dla druhen (Straszewska, 2012, s. 143–144)).

O tym, jaką wagę do stroju przywiązywał Matejko, świadczy fakt, że już na początku swojej drogi artystycznej, mając 22 lata, opublikował – w 1860 r. – album *Ubiory w Polsce 1200–1795*, składający się z 10 tablic litograficznych, na których rozrysował wygląd polskich strojów i zachodzące w nich zmiany, stając się prekursorem tego rodzaju trendu w sztuce (Straszewska, 2016, s. 8). Ich ważność potwierdza również to, że zostały one przez niego przekazane (po jednym własnoręcznie kolorowanym egzemplarzu) do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie i Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie (Treter, 1939, s. 191). Przedstawił tam ubiory uczniów, duchowieństwa, chłopów, szlachty, króla, mieszczan, dworu, Żydów oraz ubiory cechów i bractw. Dzięki jego artystycznemu temperamentowi owe prace wykraczają daleko ponad typowe przedstawienia oddające

dawne ubiory. Dały mu one również możliwość pokazania charakteru i cech ówczesnych Polaków (Witkiewicz, 1908, s. 27–28; Treter, 1939).

Szczególny związek i więź ze strojem widać również w twórczości Zofii Stryjeńskiej. Sam biogram Stryjeńskiej jest zresztą także przykładem na przebieranie i ukrywanie – podczas studiowania w Akademii w Monachium artystka przez ponad rok ukrywała się w przebraniu męzczyzny, podając się za swojego brata Tadeusza Grzymałę (Bańkowska, 2020). Dzięki temu fortelowi mogła podjąć studia.

W jej bogatym dorobku artystycznym szczególne znaczenie ma sztuka ludowa, którą się inspirowała i która była jej fascynacją – obrazowała strój góralski, weselny, zbójnicki. To nie tylko zainteresowanie strojami ludowymi, ale także polską tradycją, tradycją ściśle zespoloną z naturą, z jej rytmem. Prace Stryjeńskiej nasycone dynamiką i energią, zrytmizowane i napięte kierunkami kompozycyjnymi, wyróżniają się ostrymi kontrastami, zestawieniami nasyconych barw, dekoracyjnością oraz narracją i operowaniem detalem.

Stryjeńska transponowała stroje, przerabiała ornamenty, trawestowała szeroko pojętą ludowość i wykorzystywała ją do swoich kompozycji. Bardziej interpretowała strój, wyróżniając najważniejsze dla niej cechy. Jej metoda pracy była inna niż u Matejki, nie dokumentowała strojów, a wiedzę o nich czerpała z muzeów (Słomska, 2008, s. 263). Tworzyła również kostiumy sceniczne, dekoracje i gobeliny (Culture.pl, 2021). Przykładem je zainteresowań jest teka charakteryzująca się etnograficznym podejściem do tematu: *Polskie stroje ludowe*, wydana w Nicei w 1939 r. (Grońska, 1991, s. 30).

Ikonografia ubioru – współczesne wykorzystanie ubioru lub wizerunku ubioru, na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej

Zakrywanie, ukrywanie, element mistycznego traktowania rzeczywistości, wspomnienie. Malowanie, ozdabianie ciała

Użycie ubioru w sztuce, a szczególnie w malarstwie, można podzielić na wykorzystanie gotowego, realnego elementu stroju lub też namalowanie ubioru, który staje się najważniejszą częścią kompozycji. Oczywiście użycie ubioru w scenach figuralnych jest powszechne, ale bez wyraźnego ukierunkowania na ten problem. Należy tu również wskazać odrębne zagadnienia bodypaintingu i tatuażu.

Świetnym przykładem relacji stroju i sztuki z XX w. będzie twórczość Tadeusza Kantora, który od 1963 r. dodawał do obrazów różne, malowane przez niego przedmioty: worki, ubrania (Górska, red., 2011, s. 244–245). Budując swoje asamblaże, używał elementów ubioru: parasolki (*Szara parasolka*, 1972 r.), koszuli, spodni (*Trzymam obraz, na którym jestem namalowany, jak trzymam obraz*, 1987 r.). Wprowadzony do obrazu realny przedmiot kreuje grę z widzem. Przedmiot zniszczony, wyrzucony, wyrwany z użycia, często zużyty, jest podniesiony do roli dzieła sztuki, dostaje nową, nobilitującą funkcję. Przedmiot zużyty, niepotrzebny odzyskuje swoją rangę właśnie w sztuce (Culture.pl, 2023).

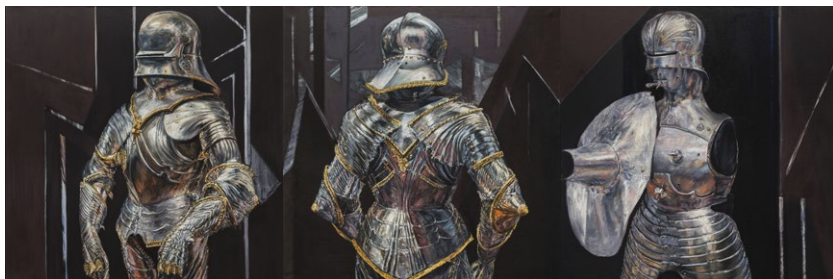
Kolejną artystką przedstawiającą strój w obrazach jest Jadwiga Sawicka. Maluje ona fragmenty ubrań, a jej twórczość jest przypisywana do sztuki krytycznej (Górska, red., 2011, s. 572). W latach 90. ubiegłego wieku zaczęła przedstawiać na jasnych tłach wypreparowane z otoczenia przedmioty, ubrania, pojedyncze elementy garderoby. Sposób potraktowania przedmiotu, zastosowana tonacja barwna, a także zdecydowana kompozycja wzmagają niepokojący wyraz obrazów (Culture.pl, 2016). Powstały prace ukazujące marynarkę, sukienkę, garnitur, spódnicę. Tym, co łączy te wszystkie przedstawienia, jest pojedynczy obraz poszczególnego obiektu malarskiego i sposób prezentacji przedmiotu *en face*. Portret ubrania-przedmiotu traktowany jest tutaj jako manifestacja, jako demonstracja i wyraz krytyki współczesnego świata.

Częstym przykładem ubioru, który pojawia się na dawnych obrazach, jest zbroja. W królewskiej zbrojowni w Pałace Royal w Madrycie prezentowano kilka postumentów koni naturalnej wielkości z manekinami jeźdźcami w pełnym rynsztunku, zbroję konną oraz zbroję rycerza. Przy opisie informującym o szczegółach stroju ustawiono tabliczki odnoszące owe przedmioty do znanych portretów królów hiszpańskich malowanych przez najważniejszych malarzy nadwornych. Tym sposobem umożliwiono widzom porównanie oryginalnych strojów z tym, jak zostały namalowane. Można było także prześledzić, w jaki sposób zobaczył zbroję artysta, jak ją ujął, jakich użył środków wyrazu, jakiej syntezy dokonał, jak ją przeobraził, czy i jak uprościł. Okazuje się, że mimo sporej wierności formie artyści dokonywali także wielu zmian i przetworzeń zarówno stroju, jak i innych elementów. Transpozycja formy z natury na obraz miała zatem swoje meandry kreacji artystycznej.

Przykładem współczesnej inspiracji zbroją są prace krakowskiego artysty zafascynowanego naturą i sztuką minioną (Górska, red., 2011, s. 587) – Mirosława Sikorskiego, który namalował całą serię obrazów je przedstawiających. Artysta skupił się na oddaniu blasku metalu, załamaniu światła na obłych elementach zbroi. Co ciekawe, obrazy mają swoje pierwowzory w zbrojach pochodzących z wiedeńskiego Waffensammlung. Artysta,

malując prace, inspirował się późnogotyckimi pancerzami norymberskimi, należącymi do cesarza Maksymiliana (obrazy *Nos otros II* i *Nos otros III*)¹. Mirosław Sikorski jest artystą o świetnym warsztacie, który wykorzystuje do oddania właściwości świetlnych malowanych form, struktury materiału czy materii, co szczególnie widać w przedstawieniu strojów (stroje kardynałów), które artysta maluje po mistrzowsku.

Il. 1. Mirosław Sikorski, *Nos otros II*, tempera, olej na płótnie, 100 × 300 cm, 2002–2004



Źródło: fot. Mirosław Sikorski.

Następnym przykładem związku malarstwa ze strojem, a w szczególności z wyznacznikiem zakrywania, maskowania ale i kreowania jest twórczość malarki Ewy Juszkiewicz, która w obrazach przedstawia postać ludzką zakrytą za sztafażem historycznego ubrania, roślinnej dekoracji czy dziwnej maski. Motyw ukrywania fizjonomii modelki w połączeniu z klasycyzującym strojem powoduje odczucie dziwności i tajemniczości, co koreluje z wcześniejszymi, historycznymi już poszukiwaniami artystów dotyczącymi piękna rozumianego właśnie jako zaskakiwanie widza tajemniczością, ekscentrycznością czy fantazyjnością.

We współczesnym polskim malarstwie postawy dwóch kolejnych artystek – Beaty E. Białeckiej oraz Aldony Mickiewicz – wyróżniają się szczególnie. W ich twórczości strój ma istotną wagę.

Beata E. Białecka to malarka żyjąca w Gdańsku, natomiast Aldona Mickiewicz, artystka mieszkająca w Małopolsce, związana jest z artystycznym środowiskiem krakowskim, obie artystki studiowały na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. We wrześniu 2022 r. ich twórczość była prezentowana na wspólnej wystawie z cyklu ET IN ARCADIA EGO w Otwartej Pracowni w Krakowie.

Białecka naszywa na swoich obrazach elementy kompozycji, niejako ubiera obraz, tworząc nową jakość. Artystka maluje konterfekty,

1 Informacje uzyskane od autora obrazów.

wykorzystuje haft, przekuwając obraz, raniąc go, zakrywając, atakując malaturę. Jest przy tym perfekcyjna. Maluje, zastępując nieobecność osoby obecnością obrazu i jednocześnie ubierając go, zszywa (jak pisze w swoich tekstach) dwie rzeczywistości. Pracuje nad obrazowaniem przedstawienia trumiennego, ubiera osobę-malunek w rzeczywistą materię tkaniny. Nie robi tego jednak delikatnie, lecz kłuje obraz igłą, co jest specyficznym i równie tragicznym sposobem przedstawiania. To rodzaj pewnego bólu zadawanego obrazom. W kategorii kontestowanie przykładem może być obraz *Kapłanka* z 2017 roku, który porusza (i kontestuje) fakt, że w religiach chrześcijańskich kapłanem może być tylko mężczyzna.

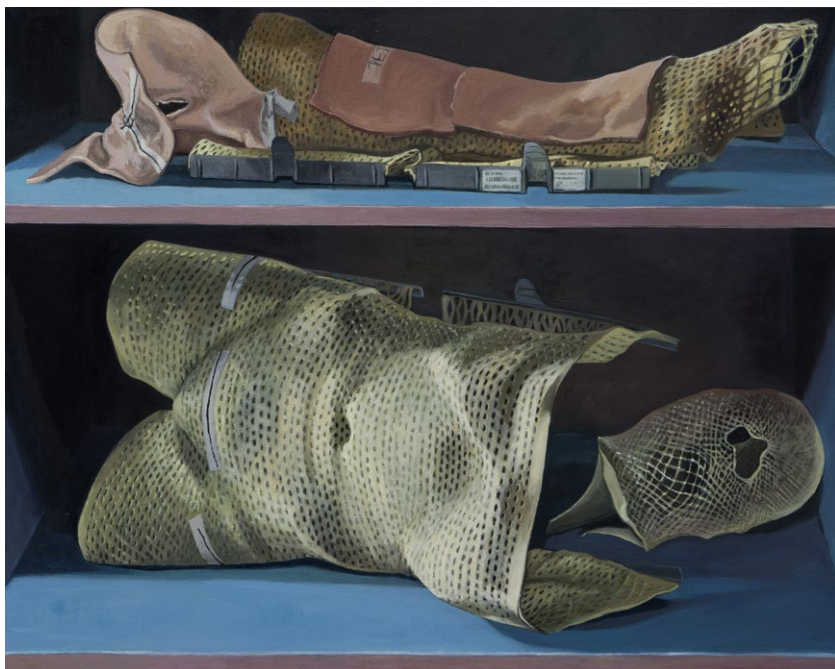
Il. 2. Beata E. Bialecka, *Hodegetria Srebrna*, olej na płótnie, haft, cekiny, koraliki, 150 × 90 cm, 2009/2014



Źródło: fot. Jacek Zdybel.

Aldona Mickiewicz w swojej twórczości niejednokrotnie odnosi się do tematyki chrześcijańskiej (Górska, red., 2011, s. 388). Od wielu lat maluje obrazy przedstawiające różne ubiory, są to np. koszule, kaftany, ubrania liturgiczne, sutanny, stuły, ornaty, birety, piuski, sukienki (Dzieciątka Jezus z Beaulieu-sur-Dordogne). Stroje nasycone światłem potraktowane są przez artystkę bardzo skrupulatnie. Przedmioty zostają podniesione do rangi znaku, symbolu i śladu misterium. Szczególnym przedstawieniem ubioru jest cykl obrazów „Et in Arcadia ego” obrazujący medyczne odlewy – siatki, maski do radioterapii.

Il. 3. Aldona Mickiewicz, *Et in Arcadia ego II*, olej na płótnie, 80 × 100 cm, 2014



Źródło: fot. Tadeusz Boruta.

Przedmioty te, wykonane z masy termoplastycznej, nakłada się na określony fragment ciała, który ma być naświetlany. Służą one do unieruchomienia pacjenta, by uniemożliwić ruch ciała, tak aby precyzyjnie trafić w komórki nowotworowe. Na tych obiektach widzimy dodatkowe oznaczenia flamastrem, które mają na celu precyzyjną likwidację zmiany wiązką promieniowania X. Maska zakładana jest przed każdym naświetleniem i jest dodatkowo przyśrubowana do podestu, na którym leży chory (Mickiewicz, 2021 oraz informacja uzyskane od artystki).

Niejako tropem malarstwa Aldony Mickiewicz podąża młody malarz ze Słowacji, Matus Niemiec (prace: *Dalmatyka ze zbiorów Panien Prezentek*, pastele na papierze, 67 × 30 cm, 2022; *Ornat VII*, olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2020; *Ornat IX*, olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2020). Pracując nad motywem paramentów, szat liturgicznych, dochodzi do własnych rozwiązań formalnych, akcentując trochę inaczej ten obszar poznawczy.

Jarosław Kawiorski po przeżytej stracie maluje obrazy żałobne (Baranowa, 2021). Po śmierci małżonki artysta zaczął tworzyć bardzo intymne obrazy przedstawiające szlafrok, czaszki czy elementy martwej natury. Główny motyw – szlafrok z Ikei, ubiór osobisty – jest wspomnieniem

obecności (Baranowa, 2021) bliskiej osoby. Malarz nie tylko przenosi na płótno swoje uczucia, ale również wspomnienia. Reprezentantem wspomnień wziętym bezpośrednio z rzeczywistości jest wydruk szlafroka, który poddawany jest procesowi obserwacji i tworzenia malowanej formy ubioru bezpośrednio obok – na płótnie. Prostota i trafność użytych środków tylko podkreśla wstrząsający i ponadczasowy wydźwięk dzieł. Artysta łączy druk cyfrowy z malarstwem, niejako tworząc metaforę zderzenia rzeczywistości z wyobrażeniem, własnego wspomnienia z kreowanym obrazem. Wykorzystuje kontrast realizmu zdjęcia, jego płaskość z ekspresją gestu, materią i strukturą farby.

Il. 4. Jarosław Kawiorski, *Szlafrok z Iłkei I*, druk cyfrowy (zdjęcie), akryl, olej na płótnie, 150 × 120 cm, 2013



Źródło: fot. Marta Kawiorska.

Z kolei Zbigniew Sprycha w swojej twórczości, w której malował zarówno postać, jak i bogatej materii dywany, zrealizował także prace inspirowane infantką z *Las Meninas* Velázquez. Szczególnie zwracał w nich uwagę na suknię, którą oddawał z wyszukaniem światła i koloru, budując wyrazisty światłocień. To odniesienie się do materii, migotliwych tkanin, fragmentu garderoby, wręcz „wyczarowywanie” piękna z pozornie nieatrakcyjnej osadzonej w brązach gamy barwnej jest cechą charakterystyczną tego malarstwa. W jego malarstwie, bardzo prywatnym, wyszukanim, o bogatej

materii i pewnej teatralności przedstawienia, widzimy drogę w stronę skoncentrowanego wyrazu, obrazu o mocnym ascetycznym charakterze, w którym ważne jest wspomnienie (Górska, red., 2011, s. 597–598).

Również tatuaż i bodypainting można tutaj przywołać jako szczególny rodzaj ubioru, mającego na celu zasłanianie nagości. Zarówno tatuaż, jak i bodypainting są rysowane, malowane na ciele, będąc indywidualnym wyrazem gustów epoki twórcy i właściciela „podłoża”.

Choć słowo „tatuaż” pojawiło się w Europie stosunkowo późno (bo wraz z podróżą kapitana Cooka), sama technika ozdabiania ciała jest starsza i używana była od tysięcy lat (egipskie mumie, świadectwa Piliniusza, Herodota). Tatuaż od bardzo dawna służy do dekoracji ciała w wielu kulturach i nacjach na całym świecie, od antycznej Grecji poprzez Eskimosów, do Aborygenów. Dekorowanie ciała w ten sposób ma na celu również pokazanie pozycji społecznej, przynależności plemiennej czy grupowej właściciela tatuażu (Czerni, 2008). Pierwotnie tatuaż używany był w celach rytualnych, magicznych, jest jedną z najstarszych form ozdabiania ciała. Pełnił również formę identyfikacji w grupach przestępczych, tatuażem znakovano niewolników, a obecnie przetrwał w środowisku m.in. młodzieży, artystów, w subkulturach (Wasilewska, 2017, s. 351–372). Tatuaż, mimo występowania na gołym ciele, niejako zasłania to ciało, ubiera je we wzory, wizerunki ważne dla określonych grup, będące ich wyróżnikiem.

Przykładem artystycznego ujęcia problemu związanego z tatuażem jako ubiorem jest seria prac „Tatuaże” z lat 90. autorstwa Zbigniewa Bajka. Artysta nie okalecza swojego ciała typowymi tatuażami, używa materii fotografii, inscenizuje nową rzeczywistość (Czerni, 2008, s. 86). Bajek używa swojej twarzy, maski z PCV, a także ciała modeli, wyświetlając na gołej skórze znane dzieła sztuki (prace m.in. Dürera, Michała Anioła, Boscha, Muncha), niejako „ubierając” ją. Jak pisze Krystyna Czerni, nagie ciała z serii „Tatuaże” Zbigniewa Bajka nie tylko negują nagość, ale również wskazują na tatuaż „kultury” jako kostium, który uniemożliwia bycie całkowicie nagim (Czerni, 2008, s. 87).

Ubiór jako autoprezentacja i autokreacja oraz obraz w przestrzeni ubioru na wybranych przykładach sztuki współczesnej

Powszechnie znanym przykładem jeszcze innego podejścia do ubioru jest twórczość Fridy Kahlo.

Za Martą Skwirowską można zacytować słowa Fridy: „mój strój to ja” (Furmanik-Kowalska, 2018). Jak wiadomo, Frida w dzieciństwie była chora na polio, a w młodości odniosła poważne obrażenia w wypadku

autobusu, który zdeterminował jej życie i twórczość (Dobosz, 2022). Malarstwo było dla niej formą terapii i walki z cierpieniem.

Artystka świadomie budowała swój wizerunek również poprzez ubiór, ubierając się w kolorowe stroje gwatemalskie oraz meksykańskie (Furmanik-Kowalska, 2018). Malowała się w tych strojach, gorsetach, dekorowała również gorsety, które tak bardzo współtworzyły jej tożsamość artystyczną. Wątek ten został współcześnie wyeksponowany na dużych wystawach poświęconych twórczości Fridy (na przełomie 2022 i 2023 r. miała miejsce wystawa przedmiotów osobistych, malowanych gorsetów oraz strojów Fridy Kahlo w Palais Galliera w Paryżu (Delikta, 2022)). Barwne, bogate w fakturę ubiory nie tylko były wysmakowanymi, kolorowymi kompozycjami, ale również ukrywały defekty jej ciała. Strój eksponował i budował tożsamość artystki oraz zasłaniał, ukrywał noszone przez nią gorsety czy ortopedyczne obuwie. Malarka, przedstawiając siebie na obrazach, pieczołowicie zachowywała na płótnach ubiór, tworząc z niego ważny element ideowy i wyrazowy. Stroje i malowane gorsety nazwano nawet w tekstach towarzyszących wystawom jej „drugą skórą” (Furmanik-Kowalska, 2018). Sama Frida Kahlo jako postać, malarka, ale również jej twórczość o mocnej kolorystyce były inspiracją dla wielu projektantów mody (m.in. takich jak Maya Hansen, Karl Lagerfeld, Yohji Yamamoto) (Delikta, 2022).

Ważna jest rola ubioru w arcydziele Fridy Kahlo *Dwie Fridy*, na którym przedstawiła siebie w stroju, jaki nosiły bogate kobiety w Meksyku, oraz w kolorowym – meksykańskim (z regionu Tehuantepec): interpretuje się je jako zderzenie tych dwóch różnych światów, w których żyła, czy też wewnętrznych rozterek autorki. Sama malarka wskazywała, że to przedstawienie samotności (Dobosz, 2022).

Dopełniając obrazu relacji ubioru z dziełem sztuki, warto wskazać kilka przykładów bardzo różnorodnych postaw artystycznych, kiedy twórcy, wykorzystując w swojej sztuce strój, odnosząc się do niego, wchodzi w relację i kreują nową jakość. Jest to szeroko rozumiane pojęcie obrazu wkraczające w przestrzeń, gdzie forma rzeźbiarska łączy się z relacjami kolorystycznymi, tworząc obiekt przestrzenny i następuje przenikanie się klasycznych dziedzin malarstwa, rzeźby oraz wprowadzenie różnorodnych środków wyrazu. Odchodzimy w tym wypadku od obrazu rozumianego jako zestawienie plam na płaszczyźnie.

Pierwszym przykładem artysty, który działa na pograniczu trzech dyscyplin (malarstwa, performeru oraz rzeźby), jest amerykański performer Nick Cave. W swojej twórczości artysta inspirował się afrykańskim ubiorem oraz maskami obrzędowymi. Artysta od lat realizuje niezwykle bogate wizualnie, o rozbudowanej kolorystyce i różnorodnej strukturze oraz materii kostiumy-objekty, które można nazwać kostiumami-rzeźbami. To szczególne stroje, nawiązujące do przebrań kultowych,

rytualnych. Obiekty-ubioiry, które performer nazwał „Soundsuits”, są ruchome. Buduje je z różnych dziwnych materiałów, gotowych elementów, tekstyliów, włosów itp. Obiekty-kostiumy są później używane przez autora w performansie – tańczą, poruszając się, wydają dźwięki, towarzyszy temu muzyka (Art21). Można to nazwać taką ruchomą polichromią, ruchomym obrazem. Maską zakrywającą całą postać, ukrywającą osobę. Obiekty zbierane są w grupy, tańcząc w rytmie. Jest to przykład ubioru-zasłony, kostiumu przywołującego także elementy tańców kultury afrykańskiej.

Następnym przykładem twórczości na styku rzeźby i malarstwa są działania japońskiego artysty Aiko Hachisuki. Wykorzystuje on ubiór, tkaninę do kreacji rzeźb-obrazów. Realizuje obiekty dużych rozmiarów, wykonuje je ze zużytych tkanin, ubrań (w tym swoich). Wypełnia je pianką, tworząc z wypchanych tkanin formy o obłych kształtach przypominających ciało (Artsy.net).

Z kolei artystka japońska Chiharu Shiota, mieszkająca w Berlinie, tworzy instalacje, otaczając obiekty pajęczyną nici. Pracuje ze zwykłymi i pospolitymi przedmiotami – ubraniami, butami (Shiota, *Biography*). Przykładem wykorzystania stroju w jej instalacjach są prace *Seven Dresses* z 2015 r. (Shiota, *Seven Dresses*, 2015) czy *Reflection of Space and Time* z 2018 r. (Shiota, *Reflection of Space and Time*, 2018). W projekcie „Unconscious Anxiety # 1” z 2008 r. Chiharu Shiota wpisuje w pokój z oknem białą suknię panny młodej, którą kontrastuje z jednej strony z mocnym światłem z okna, a z drugiej z siatką czarnych nici, tworząc wyjątkową przestrzeń (Dahy, 2009, s. 6–7). Artystka oplata sukienki, sukienkę w gęstwinę nici, tworząc przestrzenny, wizualny ekwiwalent obrazu (czy może przestrzennego rysunku). Często operuje jedną główną barwą, np. czerwienią, czernią. Swoimi pracami „owija”, „spowija” przestrzeń wnętrza czy budynku (Shiota, *Tracing Boundaries*, 2021). Siecią wełnianych nici łączy przestrzeń w jedną całość, zagęszcza ją i tka, buduje niejako taki trójwymiarowy obraz.

Jeszcze inaczej problem stroju rozwiązuje w swojej sztuce Li Xiaofeng. Artysta studiował w Hubei Huanggang College jako muralista, później zajął się rzeźbą (Akademia w Pekinie), pracuje też nad ceramiką. Przerabia fragmenty ceramiki na ubrania, sukienki, garnitury. Wykorzystuje zbierane setki fragmentów starych odłamków, okruchów naczyń pochodzących z dynastii Song, Ming, Yuan i Qing. Z elementów zniszczonych, poddanych destrukcji powstają zatem obiekty-ubrania.

Xiaofeng kształtuje, zmienia funkcję ceramiki, nadając twardej ceramicie lekkość ubrania. Ciekawostką jest, że jego ubrania można nosić. Dla artysty ważne jest, że jego dzieła emanują blaskiem kawałków rozbitych naczyń (Colección SOLO; Stewart, 2018).

Przykładem na kontestowanie, manifestowanie oraz refleksję związaną ze wspomnieniami jest praca artystki z Hongkongu Leung Mee Ping (studiowała w Paryżu, jest profesorem na uczelni artystycznej w Hongkongu – pracuje w wielu mediach, zajmuje się wideo, instalacją multimedialną (Wikipedia.org)). W latach 1998–2006 wykonała instalację *Memorise the Future*, która składa się z 3000 dziecięcych butów. Buty te zrobiła z zebranych od ok. 10 000 osób ludzkich włosów. Osoby te były reprezentantami stu narodów oraz różnych grup demograficznych. Taki wybór artystki miał na celu symboliczne wskazanie na odmiennność i różnorodność wspomnień. Chcąc nadać ponadczasowy wymiar pracy, zacierać granice związane z przynależnością do konkretnej grupy, materiał włosów artystka mieszała, tworząc formy o podobnej strukturze włosów (Wikipedia.org).

Z kolei prace Yinkiego Shonibare to przykład zastosowania obioru jako elementu krytyki współczesnego świata. Wykonał on obiekt przedstawiający wiktoriańskie dziewczęce sukienki (MWW), które były zrobione z kolorowych tkanin afrykańskich. Tkaniny te nosi tradycyjnie z okazji świąt część społeczności afrykańskiej. Poprzez to zestawienie uzyskał odniesienie do epoki kolonialnej i spuścizny wszechobecnych wówczas podziałów, przepracowując trudną historię (MoMA; MWW).

Zakończenie

Przedstawione w tym artykule przykłady wskazują na dalekie i sytuujące się na różnych poziomach relacje ubioru i obrazu. Szczególnie widać te związki, kiedy zestawia się tradycję i współczesność. Ubiór „wchodzi” na obraz, „obdarzając” go historią, charakterem, ale też obraz „przechodzi” na ubiór, korzysta z jego przestrzenności i struktury. Poprzez ubiór możemy nie tylko komunikować się, wyrażać siebie (znamienny przykład Fridy Kahlo), badać tradycje i zwyczaje ludowe, zachowywać historię. Także ubiór podlega wpisaniu w różnorakie konteksty, historię, emocje i wyobrażenia jednostki, a także społeczeństwa. Oddziaływanie stroju na obraz i odwrotnie jest „żywe”, zmienia się i podąża za najnowszymi trendami sztuki, wchodzi w relacje z przestrzenią, jest także częścią obiektów, performance’u, będąc ważnym elementem kreacji osobowości artysty i ogólnie świata.

BIBLIOGRAFIA

- Bajek, Z. (2008). *W poszukiwaniu wyjścia z labiryntu*. Kraków: Zbigniew Bajek.
- Baranowa, A. (2021, czerwiec). Nawet rzeczy płaczą... Obrazy żałobne Jarosława Kawiorskiego. W: J. Kawiorski, *Szlafroki z Ikei/ Lacrimae rerum, malarstwo*, katalog wystawy w Galerii Rostworowski, Kraków.
- Bartkiewicz, M. (1979). *Polski ubiór do 1864 roku*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Biblia Jerozolimską* (2000). Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Czerni, K. (2008) Piętno. W: Z. Bajek, *W poszukiwaniu wyjścia z labiryntu*. Kraków: Zbigniew Bajek.
- Dahy, M. (2009). Windows. W: C. Shiota, *Unconscious Anxiety*. Paris: Galerie Christophe Gaillard.
- Furmanik-Kowalska, M. i Wasilewska, J. (red.) (2016). *Sztuka stroju, strój w sztuce*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako.
- Grońska, M. (1991). *Zofia Stryjeńska*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jankowska-Marzec, A. (2013). *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Jatczak, A. (2013). „Moda jako sztuka. O aspektach, które w 2. połowie XX wieku sprawiły, iż w elementach mody dostrzeżono komunikaty artystyczne”. W: M. Furmanik-Kowalska i J. Wasilewska (red.), *Strój – zwierciadło kultury*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako.
- Martin, R. i Koda, H. (1993). *Infra-Apparel*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Mickiewicz, A. (2021). *Obraz rzeczy*. Tarnobrzeg: Muzeum Historyczne Tarnobrzega.
- Możdżyńska-Nawotka, M. (2002). *O modach i strojach*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Polkowski, P.L. (2016). *Krajobraz i sztuka naskalna. W palimpseście egipskiej Oazy Dachla*. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- Raszewski, Z. (1990). *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Starzyński, J. (1973). *Jan Matejko*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Straszewska, A. (2012). *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*. Warszawa–Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, Liber pro Arte.
- Górska, A. (red.) (2011). *Wielka encyklopedia malarstwa polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Kluszczyński.

- Witkiewicz, S. (1903). *Jan Matejko*. Kraków: Wydawnictwo Bratniej Pomocy Uczniów Akademii Sztuk Pięknych.
- Witkiewicz, S. (1908). *Matejko*. Lwów: Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych.
- Treter, M. (1939). *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*. Lwów–Warszawa: Książnica – Atlas.
- Kołpanowicz, M., Kowalczyk, A. i Stefaniak, K. (red.) (2008). *Zofia Stryjeńska. 1891–1976*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.

Źródła internetowe

- Art History (2011, 26 lutego). *Sztuka prehistoryczna #4– Między paleolitem a neolitem*. Pozyskano z: <http://arthistory.blogspot.com/2011/02/sztuka-prehistoryczna-4-miedzy.html> (dostęp: 09.03.2023).
- Art21 (b.d.). *Nick Cave*. Pozyskano z: <https://art21.org/artist/nick-cave/> (dostęp: 09.03.2023).
- Artsy.net. (b.d.). *Aiko Hachisuka. Japanese, b. 1974*. Pozyskano z: <https://www.artsy.net/artist/aiko-hachisuka> (dostęp: 27.03.2023).
- Bańkowska, K. (2020). *5 ciekawostek o... Zofii Stryjeńskiej*. Pozyskano z: <https://sztukipiekne.pl/5-ciekawostek-o-zofii-stryjenskiej/> (dostęp: 08.03.2023).
- Colección SOLO (b.d.). *Li Xiaofeng*. Pozyskano z: <https://coleccionSolo.com/artists/li-xiaofeng/> (dostęp: 09.03.2023).
- Culture.pl (2016). *Jadwiga Sawicka*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka>, (dostęp: 09.03.2023).
- Culture.pl (2021). *Zofia Stryjeńska*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/tworca/zofia-stryjenska>, (dostęp: 08.03.2023).
- Culture.pl (2023). *Tadeusz Kantor*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor> (dostęp: 31.10.2023).
- Delikta, W. (2022). *Pozory mylą, czyli o związku Fridy Kahlo z modą*. Pozyskano z: <https://www.vogue.pl/a/wystawa-frida-kahlo-beyond-appearances-w-paryżu-zwraca-uwagę-na-związek-kahlo-z-moda> (dostęp: 07.09.2023).
- Dobosz, A. (2022). *Frida Kahlo „Dwie Fridy”*. Pozyskano z: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/frida-kahlo-dwie-fridy/> (dostęp: 09.03.2023).
- Furmanik-Kowalska, M. (2018). *Wyrażając siebie. Stroje Fridy Kahlo a jej twórczość*. Pozyskano z: <https://liniaprosta.com/wyrazajac-siebie-stroje-fridy-kahlo-a-jej-tworczosc/> (dostęp: 08.03.2023).
- MoMA (b.d.). *Yinka Shonibare*. Pozyskano z: https://www.moma.org/collection/works/86007artist_id=24869&page=1&sov_referrer=artist (dostęp: 09.03.2023).
- MWW (b.d.). *Yinka Shonibare – Selected Works*. Pozyskano z: <https://muzeum-wspolczesne.pl/mww/wystawy/yinka-shonibare-prace-wybrane/?lang=en> (dostęp: 22.07.2023).

- Shiota, C. (b.d.). *Biography*. Pozyskano z: <https://www.chiharu-shiota.com/profile> (dostęp: 27.03.2023).
- Shiota, C. (b.d.). *Reflection of Space and Time, 2018*. Pozyskano z: <https://www.chiharu-shiota.com/reflection-of-space-and-time> (dostęp: 27.03.2023).
- Shiota, C. (b.d.). *Seven Dresses, 2015*. Pozyskano z: <https://www.chiharu-shiota.com/seven-dresses-1> (dostęp: 27.03.2023).
- Shiota, C. (b.d.). *Tracing Boundaries, 2021*. Pozyskano z: <https://www.chiharu-shiota.com/tracing-boundaries> (dostęp: 27.03.2023).
- Spears Jones, P. (b.d.). *Nigeria | Yinka Shonibare: The Art of Victorian Dress*. Pozyskano z: <https://ofnotemagazine.org/2009/09/01/yinka-shonibare-the-art-of-victorian-dress/> (dostęp: 22.07.2023).
- Stewart, J. (2018). *Artist Uses Hundreds of Shards of Chinese Porcelain to Create "Wearable" Art*. Pozyskano z: <https://mymodernmet.com/li-xiaofeng-porcelain-dresses/> (dostęp: 09.03.2023).
- Wasilewska, J. (2017). Tatuaz jako znak przynależności. *Archiwa, Bibliotekę I Muzea Kościelne*, 107, 351–372. DOI: 10.31743/abmk.12148.
- Wikipedia.org (b.d.), *Leung Mee Ping*. Pozyskano z: https://en.wikipedia.org/wiki/Leung_Mee_Ping (dostęp: 27.03.2023).
- Żelazińska, J. (b.d.). *Walentynki w MNW: Jan Matejko, portret Teodory Matejko w stroju ślubnym, sala 105*. Pozyskano z: <https://przedobrazem.pl/jan-matejko-portret-teodory-matejko-w-stroju-slubnym/> (dostęp: 08.03.2023).

Grzegorz Wnęk – artysta malarz, absolwent Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie, dyplom obronił w pracowni prof. Stanisława Rodzińskiego w 1999 roku. Doktor habilitowany, profesor ASP, prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki 1998/1999, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2006, programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” 2007, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2021, Stypendium Twórczego Miasta Krakowa 2022. Nagroda Grand Prix 36. Ogólnopolskiego Konkursu Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień 2003. Finalista konkursu „Obraz Roku” im. Ewy Świtalskiej, Warszawa 2005. Wyróżnienie honorowe na VI Triennale Sztuki Sacrum w Częstochowie, 2006. III nagroda IV Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2020. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą.

