



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Tradycja kulturowa jako czynnik kształtujący formę ubioru

Praca doktorska w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Autor: mgr Sara Betkier
Promotor: prof. dr hab. Urszula Smaza-Gralak

Wrocław 2026

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
CZĘŚĆ TEORETYCZNA	
ROZDZIAŁ I.....	10
I.1. DEFINICJA TRADYCJI KULTUROWEJ.....	10
I.2. DEFINICJA UBIORU I MODY.....	16
I.3. CZYNNIKI KSZTAŁTUJĄCE FORMĘ UBIORU	19
I.4. ANALIZA CZYNNIKÓW KSZTAŁTUJĄCYCH UBIÓR W WYBRANYCH TRADYCJACH KULTUROWYCH.....	25
I.4.1. EUROPA – POLACY	25
I.4.2. AZJA – JAPOŃCZYCY	29
I.4.3. AMERYKA PÓŁNOCNA – INDIANIE	31
I.4.4. ARKTYKA – ALEUCI.....	33
I.4.5. AFRYKA – ZULUSI.....	35
I.4.6. AMERYKA POŁUDNIOWA – PERUWIAŃCZYCY.....	36
ROZDZIAŁ II	38
II.1. TRADYCJA KULTUROWA PLEMENIA H'MONG.....	38
ROZDZIAŁ III.....	56
III.1. ANALIZA KOLEKCJI WYBRANYCH PROJEKTANTÓW	56
III.1.1. ALEXANDER MCQUEEN – THE WIDOWS OF CULLODEN 2006	56
III.1.2. JEAN PAUL GAULTIER – FALL/WINTER 2002	58
III.1.3. JOHN GALLIANO – HAUTE COUTURE SPRING/SUMMER 2007	58
CZĘŚĆ PRAKTYCZNA	
ROZDZIAŁ IV	61
IV.1. OPIS PROCESU PROJEKTOWEGO/ARTYSTYCZNEGO.....	61
IV.1.1. ZAŁOŻENIA PROJEKTOWE	62
IV.2. ETAPY PROCESU PROJEKTOWEGO/ARTYSTYCZNEGO.....	63
IV.2.1. ANALIZA RYSUNKOWA STROJU PLEMENIA H'MONG	63
IV.2.2. SYMBOLE H'MONG.....	67

IV.2.3. TABLICE INSPIRACJI	68
IV.2.4. SZKICE KONCEPCYJNE.....	74
IV.2.5. PROJEKTY WSTĘPNE.....	85
IV.2.6. WARIANTOWE ROZMIESZCZENIE ELEMENTÓW – WERSJE MONOCHROMATYCZNE I BARWNE.....	91
IV.2.7. RYSUNKI WEKTOROWE MODELI.....	95
IV.2.8. WIELKOŚCI I SKALA ELEMENTÓW POWTARZALNYCH	99
IV.2.9. PRÓBY TECHNOLOGICZNE I MATERIAŁOWE	111
IV.2.10. PROPOZYCJE UKŁADÓW KOMPOZYCYJNYCH – WERSJE MONOCHROMATYCZNE I BARWNE.....	124
IV.2.11. WIZUALIZACJE WARIANTOWE	140
IV.2.12. WIZUALIZACJE PROJEKTÓW I DOBÓR MATERIAŁÓW	149
IV.2.13. KONSTRUKCJA UBIORÓW I WYKROJE FORM.....	157
IV.2.14. WYMIAROWANIE DETALI.....	165
ROZDZIAŁ V	173
V.1. PREZENTACJA KOLEKCJI	173
V.2. STYLIZACJE Z WYKORZYSTANIEM WYBRANYCH CZĘŚCI UBIORU	189
PODSUMOWANIE I WNIOSKI.....	206
WYBRANA BIBLIOGRAFIA.....	209
OPRACOWANIA OGÓLNE	209
ARTYKUŁY ELEKTRONICZNE	210
STRONY INTERNETOWE	212
SPIS FOTOGRAFII	212
SPIS ILUSTRACJI	215

WSTĘP

Tradycja kulturowa odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu formy ubioru. Jest to zjawisko związane z wieloma czynnikami, takimi jak historia, religia, klimat, obyczaje i wartości społeczeństwa. Historia danej społeczności i jej tradycje mają istotny wpływ na rodzaj ubioru. W niektórych krajach ubiór tradycyjny może być głęboko zakorzeniony w czasach historycznych i symbolizować dziedzictwo narodowe. Elementy takie jak wzory, tkaniny, kroje i ozdoby, od wieków tworzone i wytwarzane można śledzić, wszak to one zawierając unikalne cechy pozwalają poznawać ewolucyjne zmiany kulturowe.

W książce *„Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej”*, Gabriela Żuchowska-Zimnal przedstawiła relacje między modą a tradycją jako dwoma różnymi sposobami przekazu wartości, norm i wzorców kulturowych w społeczeństwie. Tradycja jest postrzegana jako przekazywanie wartości i norm z pokolenia na pokolenie w sposób pionowy, między różnymi generacjami. Jest ona zakorzeniona głęboko w historii i kulturze danej społeczności, często opiera się na przekazie ustnym i może być uznawana za stałą i niezmienną. Moda natomiast reprezentuje sposób przekazywania wartości i wzorców kulturowych, który jest bardziej horyzontalny i odbywa się między osobami należącymi do tego samego pokolenia lub grupy wiekowej¹. Dodatkowo moda jest bardziej dynamiczna i zmienia się w krótkich cyklach, zazwyczaj pod wpływem trendów, mediów i grup społecznych. Jest to przekaz często ikoniczny, oparty na obrazach i symbolach, choć może być również werbalny, zwłaszcza w komunikacji medialnej. Te dwa sposoby przekazywania wzorców kulturowych mogą funkcjonować równolegle, ale także mogą konkurować ze sobą jako źródła reprezentatywne dla różnych stylów życia. W społeczeństwie mogą istnieć obszary, które są kultywowane i uznawane za tradycyjne, podczas gdy inne są bardziej podatne na wpływ mody. W ten sposób moda i tradycja odzwierciedlają różnorodność sposobów, w jakie kultura jest przekazywana i ewoluuje w społeczeństwie, co może prowadzić do różnorodności i zmian w sposobach życia. W głębi tematu, osadzonego w bogactwie tradycji kulturowej, skrywa się fascynujący świat ubioru, który nie tylko odzwierciedla historię i wartości społeczeństwa, lecz jest także wyrazem tożsamości i przynależności. Ta podróż do korzeni kulturowego dziedzictwa ukazuje wielowymiarowy wpływ tradycji na kształtowanie form ubioru, odsłaniając przy tym tajemnice i piękno różnorodności kulturowej.

We wstępie do pracy została opisana definicja tradycji kulturowej oraz elementy, które się na nią składają a w dalszej części pracy, czynniki mające wpływ na kształt formy ubioru. Poprzez analizę złożonych relacji między tradycją a ubiorem oraz ich wpływem na wybór ubioru jednostek i społeczności, zostały przedstawione zależności występujące pomiędzy nimi. Obrana droga poszukiwań, w której każdy szew czy wzór ma często swe pokoleniowe uwarunkowania, pozwala bardziej zrozumieć subtelne więzi łączące tradycje ze współczesnością mody i ubioru.

W treści podrozdziałów analizie poddano czynniki mające wpływ na formowanie się ubioru w różnych obszarach i społecznościach, poczynawszy od warunków geograficznych, poprzez rytuały, wierzenia i obrzędowość, aż po zasoby naturalne i wytwórstwo rzemieślnicze.

¹ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 48

Szczególną uwagę poświęcono ubiorowi postrzeganemu w kategoriach medium informacyjnego oraz symbolu, traktowanego nie tylko jako przedmiot użytkowy o określonej estetyce, ale jako nośnik znaczeń, opowieści i tożsamości. Wędrowka przez te zagadnienia zaowocuje wypowiedzią, w której historia, antropologia i socjologia spletają swe wątki.

Zasadniczy wątek tematyczny dotyczy tradycyjnego ubioru plemienia Czarnych H'mongów zamieszkujących tereny północnego Wietnamu. Impulsem do sięgnięcia po inspiracje w ten obszar geograficzny były moje fascynacje związane z poznawaniem kultur na innych kontynentach. Wyprawa studyjno-poznawcza do Azji, która została zrealizowana we wrześniu 2022 roku, umożliwiła mi autentyczne doświadczenie materialnej i niematerialnej kultury społeczności H'mong oraz zgłębienie tajemnicy lokalnych technik rzemieślniczych, stając się fundamentem dla zagadnień problemowych zebranych na łamach niniejszej pracy. Analityczne spojrzenie na barwny i bogaty w symbolikę ubiór ludów H'mong otwiera drogę do zbadania kulturowej tkanki i odzwierciedla nie tylko historię oraz codzienne życie społeczności, ale jest nośnikiem wierzeń, przekonań, tradycji.

W jednym z rozdziałów została scharakteryzowana twórczość kilku współczesnych kreatorów mody, tych, dla których tradycja kulturowa stanowi inspirację do poszukiwań ideowych i stylistyczno-estetycznych. Prezentując wybrane kolekcje dążyłam do przybliżenia różnorodnych postaw twórczych oraz strategii wplatania elementów tradycyjnych w nowoczesne wzornictwo, chcąc tym samym unaocznić ponadczasowość i uniwersalność dziedzictwa kulturowego, niezmiennie obecnego w praktyce projektowej. Spostrzeżenia i analizy przemawiają za tezą mówiącą o tym, że współczesna moda coraz częściej staje się tygłem kulturowym, a tradycja — katalizatorem twórczej inwencji, ekspresji i innowacji.

Rozważania teoretyczne zebrane w autorską wypowiedź na temat mody i jej miejsca w kontekście kultury i sztuki stanowią formę unikalnego dialogu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Składa się na to wiele czynników mających wpływ na kształtowanie form ubioru. Są to m.in.: historia, sztuka, religia, klimat. Można przyjąć, że: tradycyjny strój nie stanowi jedynie reliktu przeszłości, lecz pozostaje żywym nośnikiem tożsamości; każda kultura posiada własny cykl ewolucyjny w zakresie kształtowania ubioru; formy tradycyjne przenikają do współczesności przekształcane i adaptowane do nowych realiów estetycznych i technologicznych; ubiór staje się znaczącym ogniwem w przestrzeni wymiany kulturowej i sztuki projektowania.

Treść drugiej części rozprawy została wypełniona opisem przebiegu poszczególnych etapów procesu projektowego/artystycznego i dokumentacją ilustrującą materializowanie idei. Punktem wyjścia do stworzenia autorskiej kolekcji ubiorów damskich było wzornictwo obecne w tradycji ludów H'mong.

Uwzględniając przyjęte założenia projektowe pod kątem formy i funkcji, na kartach rozprawy została zamieszczona analiza rysunkowa odzieży plemiennej, symbole stosowane w wyrobach i tablice inspiracji. Na ich podstawie powstały mapy myśli, szkice koncepcyjne i projekty wstępne. W oparciu o wybrane propozycje zapisane jako wizualizacje finalne wykonane w programie graficznym, opracowane zostały elementy powtarzalne, ich wielkości oraz wariantowe układy kompozycyjne w wersjach monochromatycznych i barwnych.

Dokumentacja została poszerzona o fotografie przedstawiające poszukiwania materiałowe i próby technologiczne oraz uzupełniona o elementy związane bezpośrednio z realizacją, typu: konstrukcja form, wykroje krawieckie i wymiarowanie detali.

W ostatnim z rozdziałów została zaprezentowana autorska kolekcja ubiorów, która stanowi próbę połączenia interpretacji tradycyjnego rzemiosła z nowoczesnym podejściem do projektowania mody. Powstałe realizacje łączą pierwiastek kulturowy z innowacyjnymi materiałami, tworząc nową jakość artystyczno-użytkową przy zachowaniu autentyczności przekazu. Plenerowa sesja fotograficzna z udziałem modelki Andżeliki Karabin odbyła się na plaży nadmorskiej w Unieściu k/Mielna w październiku 2024 roku. Autorką zdjęć była Izabela Bobrowicz.

W pracy doktorskiej przedstawione zostały także stylizacje z wykorzystaniem wybranych elementów ubioru z ww. kolekcji, zestawione pod kątem zastosowań typu fast fashion ze wskazaniem na praktyczny potencjał proponowanych rozwiązań. Taki zabieg estetyczno-formalny pomaga w sposób poglądowy zwizualizować tezę, mówiącą o tym, że tradycja zyskuje nowy wymiar będąc nie tylko źródłem inspiracji, lecz także narzędziem świadomego projektowania, wpisanego w slow design oraz globalny dyskurs o tożsamości kulturowej i etyce mody. Studyjna sesja fotograficzna z udziałem modelki Oliwii Gudyno odbyła się w Studio Fotograficznym Aneta Nowacka w Bydgoszczy w styczniu 2025 roku.

W podsumowaniu zebrane zostały wnioski udokumentowane rezultatami działań artystycznych/projektowych. Sformułowane wnioski wskazują, że tradycja kulturowa jest jednym z kluczowych czynników kształtujących formę ubioru zarówno w przeszłości, jak i współcześnie. Jej wpływ przejawia się nie tylko w formie, funkcji, estetyce, ale również w strukturze znaczeń, sposobach komunikacji i zaznaczeniu tożsamości kulturowej zarówno twórców jak i użytkowników odzieży.

Wnioski zredagowane w końcowej części dysertacji wynikają z przeprowadzonego procesu studyjno-badawczego, wiedzy pozyskanej z literatury tematycznej, osobistego doświadczenia podróży w rejon Sa Pa w Wietnamie Północnym a zarazem wieloletniej praktyki na rynku odzieżowym w charakterze projektanta ubioru oraz wykładowcy akademickiego na kierunku wzorniczym. Refleksje wynikające z analitycznego podejścia do tematu, praktyki zawodowej, działań twórczych oraz intuicji zostały skoncentrowane na relacjach zachodzących między współczesnym wzornictwem ubioru a tradycją kulturową i oparte na uaktualnionym myśleniu o znaczeniu tradycji w kontekście przeobrażeń cywilizacyjnych.

Próba dowiedzenia, że tradycja kulturowa jest czynnikiem kształtującym formę ubioru i ukazanie roli jaką odgrywa w dziedzinie mody podjęta w niniejszej rozprawie może stanowić ważny głos w akademickiej dyskusji nad miejscem tradycji w globalnym świecie mody oraz rolą ubioru jako medium informacyjnego, kulturowego i artystycznego.

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

ROZDZIAŁ I

I.1. Definicja tradycji kulturowej

„Każde społeczeństwo żyje we własnym kręgu kulturowym, w którym tworzy i odtwarza swoje tradycje, obyczaje, ceremonie i obrzędy”.²

Jan Stanisław Bystroń w książce pt. „Kultura Ludowa”, wskazuje, że w obrębie każdego społeczeństwa tkwią korzenie głęboko osadzone w kulturze, które wykwitają w postaci tradycji, obyczajów, ceremonii i obrzędów. Te misternie utkane wątki stanowią nie tylko fundamenty dziedzictwa, ale również most, który łączy przeszłość z teraźniejszością; czuwają nad ciągłością kultury narodowej; dają poczucie tożsamości i stabilności w zmiennym nurcie czasu. W ich gąszczu można odnaleźć nie tylko wspólnotę rodzin i narodów, ale także bogactwo emocji i wzruszeń, które definiują doświadczenia i wspomnienia. Te kruche a zarazem niezłomne tradycje towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów i są przekazywane z pokolenia na pokolenie.

Solidna tradycja nie rozwija się automatycznie poprzez samo przetrwanie danej praktyki czy wzoru zachowania. W rzeczywistości tradycja wymaga ciągłego potwierdzania³, uchwycenia i kultywacji. Jest ona aktywnym procesem, potrzebującym zaangażowania społecznego oraz świadomego dziedziczenia i pielęgnowania wartości, zwyczajów i obrzędów. Tradycja jest postrzegana jako forma przechowywania i zachowywania dziedzictwa kulturowego w zmieniającym się kontekście historycznym. Oznacza to, że tradycja nie jest statyczną i niezmienną formą przekazu, lecz jest stale kształtowana i modyfikowana przez ludzi w odpowiedzi na zmiany społeczne, ekonomiczne, polityczne i kulturowe.

Tradycja kulturowa jest zjawiskiem dynamicznym i nieustannie ewoluującym, które jest kształtowane przez interakcje między ludźmi oraz ich środowisko społeczne i naturalne. Ludzie nieustannie komunikują się, współdziałają i wymieniają pomysłami, wartościami i wzorcami postępowania. Relacje społeczne prowadzą do ciągłej ewolucji kultury poprzez adaptację do zmieniających się potrzeb, wyzwań i trendów społecznych. W społeczeństwach ery globalizacji ludzie coraz częściej stykają się z odmiennymi kulturami i wpływami z całego świata. Przejawem są migracje ludności, handel czy turystyka. Choć kultura niezmiennie pozostaje w ruchu, to jednak dziedzictwo kulturowe stanowi podstawę i bazę, na którym budowane są nowe wartości i jakości.

Przeszłe tradycje i praktyki nie tylko wpływają na współczesne społeczeństwa, ale są również reinterpretowane i modyfikowane w kontekście nowych realiów. Rozwój technologii we wszystkich obszarach, zwłaszcza w dziedzinie komunikacji, transportu i mediów, umożliwia szybką i szeroką wymianę informacji i idei na całym świecie. To prowadzi do szybszego rozprzestrzeniania się nowych trendów kulturowych i zmian w społeczeństwach.

² Bystroń, Jan Stanisław, *Kultura ludowa*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa, 1947, s. 18

³ Gadamer, Hans Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, Inter Esse, Kraków, 1993, s. 269

Kultura jest również kształtowana przez środowisko naturalne, w tym postępujące zmiany klimatyczne, katastrofy czy rozwój technologii ekologicznych.

Odniesienie do czasu i przeszłości w kulturze⁴ pomaga kształtować tożsamość społeczną, określać wartości oraz umożliwiać przekazywanie tradycji z pokolenia na pokolenie. Jednocześnie, mimo że kultura jest zbudowana na fundamencie historycznych doświadczeń, jej znaczenie i wartość mogą być traktowane jako uniwersalne, ponadczasowe a tym samym przekraczające granice konkretnych epok czy okresów historycznych. W ten sposób, kultura nie tylko odzwierciedla naszą relację z czasem i przeszłością, ale także tworzy niezmienną, transcendentną wartość, która może przetrwać zmienne warunki społeczne i historyczne. Wartościowane elementy tradycji kulturowej mogą obejmować różnorodne aspekty życia, takie jak obrzędy, zwyczaje, rytuały, legendy, sztukę ludową, rzemiosło, symbole itp. Są one przekazywane przez pokolenia, co pozwala na zachowanie ciągłości tradycji⁵ a tym samym tożsamości kulturowej w społecznościach. Wprowadzając te elementy do dorobku kulturowego społeczeństwa, tradycje ludowe odgrywają istotną rolę w kształtowaniu tożsamości lokalnej, wspólnotowej oraz narodowej, budując więzi społeczne i określając unikalny charakter danej społeczności.

Jest wiele czynników, składających się na tradycję kulturową. Jednym z nich jest położenie geograficzne, które może ułatwiać lub utrudniać kontakty między różnymi zbiorowościami. Społeczności zlokalizowane blisko siebie mogą częściej nawiązywać interakcje kulturowe, wymieniając się ideami, technologiami i praktykami, a to prowadzi do rozwoju, wzajemnego wpływu i ewolucji kulturowej. Przykładowo Wikingowie, dzięki tradycji budowania statków i rozwijania umiejętności żeglarskich⁶ mieli styczność z różnymi krajami, przemieszczając się na ich tereny, co prowadziło do aktywnej wymiary handlowej i kulturowej.

Różnice w klimacie, ukształtowaniu terenu czy dostępności do zasobów naturalnych wpływają na rolnictwo, łowiectwo i zbieractwo⁷, prowadząc do różnic w sposobie życia, diety i praktyk gospodarczych. Społeczności zamieszkujące trudno dostępne miejsca mogą rozwijać inne strategie obronne oraz mieć odmienne doświadczenia związane z konfliktami zewnętrznymi. To może wpływać na ich strukturę społeczną, organizację polityczną i kulturowe wyobrażenia. Znanym symbolem siły ekonomicznej a zarazem potęgi militarnej jest mur chiński⁸, który chronił państwo przed najazdami koczowników.

Inne, charakterystyczne cechy geograficzne, takie jak góry, rzeki czy morza, często odgrywają istotną rolę w religijnych wierzeniach i mitologii społeczności, co może skutkować powstaniem unikalnych praktyk religijnych i ceremonii. Poza wymienionymi, położenie geograficzne może wpływać na wybór materiałów do tworzenia budowli a także na formy i style artystyczne, które rozwijają się w danej społeczności.

⁴ Białostocki, Jan, *Innowacja i Tradycja*, w *Tradycja i innowacja: materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1981, s. 10

⁵ Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 5

⁶ Piotrowski, Bernard, *Tradycje jedności Skandynawii. Od mitu wikińskiego do idei nordyckiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2006, s. 21-22

⁷ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res, Gdynia, 2014, s. 60

⁸ Fereński, Piotr Jakub, Soboń, Grzegorz, *Mury*, kultura-historia-globalizacja, nr. 27, 2020, s.30

Na przykład w Indiach występuje nasilona wilgotność, bardzo wysokie temperatury i ostre słońce, co przyczynia się do szybkiego rozkładu materiałów i przedmiotów codziennego użytku⁹. W takich warunkach wypracowano specjalne techniki produkcji i konstrukcji, które są bardziej odporne na warunki klimatyczne. Na Syberii, w kulturze Eskimosów, budowane były igloo¹⁰ jako domy mieszkalne, a głównym materiałem budowlanym, którego było pod dostatkiem, śnieg. Innym przykładem może być Baku - stolica Azerbejdżanu. Tam miałam okazję podziwiać żółte budowle wykonane z piaskowca, z którego słynie ten kraj. Warunki geograficzne mogą determinować sposoby organizacji społecznej, np. rozkład wsi czy miast, systemy irygacyjne, czy lokalizację świątyni i ważnych obiektów społecznych.

Kolejnym z czynników, wpływających na tradycję kulturową społeczności odgrywającym istotną rolę w kształtowaniu instytucji, relacji społecznych i kultury politycznej jest ustrój polityczny. Ma to miejsce w przypadku reżimu w Korei Północnej. Innym są wierzenia, na przykład w mediumiczne sny¹¹ w tradycjach indiańskich, kształtujących postrzeganie zdrowia i choroby oraz wpływających na praktyki lecznicze i terapeutyczne, a także reinkarnacja¹² obecna w kulturze Afryki lub jej odmiany w hinduizmie czy buddyzmie, wpływające na sposób, w jaki ludzie rozumieją swoje relacje z przodkami i wspólnotą.

Następnym elementem składającym się na tradycję kulturową są obrzędy i święta. Jak w przypadku polskiej wieczerzy wigilijnej¹³, są one nie tylko chwilami uroczystości czy radości, lecz także fundamentalnymi czynnikami, które kształtują tożsamość, łączą społeczności i przekazują mądrość z pokolenia na pokolenie. Na pierwszy rzut oka, obrzędy i święta mogą jawić się jedynie jako zbiór symbolicznych gestów czy tradycji, ale gdy im się bliżej przyjrzymy, odkrywamy, że są one głęboko zakorzenione w historii, wierzeniach i wartościach danej zbiorowości. Są one jak kamienie milowe, które oznaczają ważne momenty z życia jednostki lub całego społeczeństwa – chrzciny, ślub, pogrzeb czy wejście w dorosłość. W przypadku afrykańskiego plemienia Nandi, oznacza to tortury połączone z obrzezaniem¹⁴, co w wielu krajach zostało zakazane.

Obrzędy ustanawiają porządek i znaczenie w chaosie codzienności, tworząc ramy dla doświadczeń i emocji. W wielu kulturach obrzędy służą temu, by sprowadzić błogosławieństwo lub przywrócić komuś zdrowie, jak w przypadku Nawahów oraz niektórych grup Apaczów¹⁵, a także pomyślność na przykład podczas żniw lub ceremonii sumo¹⁶. Obrzędy i święta są także źródłem inspiracji, kreatywności i wyobraźni. Stanowią one płodne pole dla muzyki, tańca, kulinariów i wielu innych form wyrazu sztuki.

⁹ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s. 19

¹⁰ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 217

¹¹ Ibidem, Wstęp, s. X

¹² Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 15

¹³ Dunin-Karwicka, Teresa, *Rola tradycji w kulturze wsi kujawskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2000, s. 103

¹⁴ Benedict, Ruth, *Wzory kultury*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa, 2005, s. 106-107

¹⁵ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 58

¹⁶ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 20

Innym czynnikiem kształtującym tradycję kulturową są zwyczaje, ponieważ odzwierciedlają wartości głęboko zakorzenione w danej społeczności. Poprzez ich praktykowanie, ludzie uczą się i przekazują następnym pokoleniom, jakie są istotne dla nich zasady moralne, etyczne i społeczne. W indiańskim plemieniu Wron jest to na przykład zabieranie skalpu¹⁷ lub zaliczanie przewag¹⁸. Zwyczaje pomagają jednostkom i grupom identyfikować się jako członkowie określonej grupy, społeczności, kraju czy regionu. Poprzez wspólne praktyki kulturowe ludzie czują więź z innymi członkami swojej rodziny lub społeczności i wzmacniają poczucie przynależności. Przykładem może być przekazywanie kimona¹⁹ lub ceremonia parzenia herbaty²⁰, praktykowane w Japonii. Obrzędy, święta, ceremonie, rytuały i zwyczaje pełnią funkcję społeczną, integrując ludzi wokół wspólnych doświadczeń i wartości. Dając ludziom poczucie przynależności i wspólnoty, tworzą potrzebę zachowania ciągłości z przeszłością oraz nadzieję na przyszłość. Poprzez uczestnictwo ludzie wzmacniają więzi międzyludzkie, nawiązują nowe relacje i pogłębiają istniejące.

Kolejnym ważnym aspektem, składającym się na tradycję kulturową jest sztuka, umożliwiająca ludziom wyrażanie swoich emocji, przemyśleń i doświadczeń w sposób twórczy i symboliczny. Pomimo różnic kulturowych, historycznych i społecznych ludzka potrzeba wyrażania się przez sztukę jest powszechna i istnieje niezmiennie od czasów prehistorycznych. Nawet w najbardziej pierwotnych społecznościach można dostrzec sztukę w postaci malowideł naskalnych, rzeźb z drewna czy kamienia. Te wytwory artystyczne nie tylko spełniały funkcje praktyczne, ale także miały znaczenie symboliczne, religijne oraz społeczne. W przypadku Aborygenów, sztuka na ścianach jaskiń wykonana podstawowymi metodami: „*skrobania, dziobania, dłubania bądź pocierania*”²¹, spełniała funkcje religijne a nawet szamańskie.

Ekspozycje w muzeach przekazują nam informacje o codziennym życiu ludzi, ich umiejętnościach rzemieślniczych, preferencjach estetycznych, a także o relacjach społecznych i ekonomicznych panujących w danej wspólnocie²², biorąc pod uwagę pryzmat czasu. Są to naczynia, biżuteria, narzędzia, ubrania, meble i inne artykuły, które były używane przez ludzi w różnych okresach historycznych i kulturowych. W Muzeum Larco w Limie, ogromne wrażenie wywarła na mnie kolekcja rzeźb (fot. 1), stanowiąca fascynujący przegląd rozwiązań, jakimi posługiwały się starożytne peruwiańskie kultury przedstawiając ludzkie ciało i seksualność. Ukazana w nich interpretacja ludzkiej cielesności, stanowi ważne narzędzie edukacyjne, które pomaga przełamywać obecne stereotypy i ograniczenia, narzucone przez europejską tradycję i kulturę.

¹⁷ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res, Gdynia, 2014, s. 221

¹⁸ Lear, Jonathan, *Nadzieja radykalna: etyka w obliczu spustoszenia kulturowego*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa, 2013, s. 19-22

¹⁹ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 17-18

²⁰ Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2005, s. 160

²¹ Bednarowicz, Ryszard, *Sztuka Aborygenów*, galeriar, Poznań 2004, s. 107-108

²² Morris, William, La Sizeranne, Robert, Ree, Johann, *Podstawy Kultury estetycznej*, Lwów, Warszawa, 1906, s.15



Fot. 1. "Przyjmująca kobieta", Kultura Mochica (1-800 n.e.), Museo Larco, Peru, Lima

Sztuka jest sposobem wyrażania emocji, przekazywania historii, tworzenia tożsamości kulturowej i budowania więzi społecznych. Nawet w najbardziej podstawowych formach życia społecznego, sztuka odgrywa istotną rolę, pozwalając wyrażać swoją wrażliwość, marzenia i pragnienia. Na przestrzeni wieków twórczość plastyczna miała istotny wpływ na kulturę narodową. Służyła ona nie tylko lokalnemu społeczeństwu, lecz była adaptowana i przyjmowana przez grupy społeczne spoza danego regionu, które identyfikowały się z jej formami.

W kontekście polskim sztuka tradycyjna, taka jak np. ceramika czy tkaniny ludowe, miała znaczący wpływ na życie wiejskie, pełniąc funkcje zarówno użytkowe jak i dekoracyjne²³. W ten sposób sztuka tradycyjna stała się nie tylko ważnym elementem kultury lokalnej, ale także narodowej, przenikając różne środowiska społeczne i przyczyniając się do kształtowania tożsamości kulturowej i estetycznej narodu.

Przykładem z innego obszaru geograficznego może być wioska rzemieślnicza w Bát Tràng w Wietnamie, gdzie zachwyliła mnie tradycja ręcznie wyrabianej ceramiki (fot. 2-3). Sztuka często odzwierciedla charakterystyczne cechy społeczności, narodu lub kultury. Od wieków pełniła rolę nośnika historii i wartości kulturowych. Poprzez malarstwo, rzeźbę, muzykę, teatr czy literaturę przekazywana jest wiedza, tradycja, legendy i mitologia kolejnym pokoleniom.

²³ Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s.13



Fot. 2. Kobieta malująca wazon, Bát Tràng



Fot. 3. Kobieta malująca wazon, Bát Tràng

Podążając tropem historii kultury, ważnym czynnikiem są symbole, znaki czy egzotyczne wizerunki, które mogą być noszone jako ozdoby lub elementy ubioru²⁴, a także widnieć na opakowaniach produktów, reklamach i wszelkiego rodzaju materiałach marketingowych, często w postaci logo. Te elementy mają za zadanie przyciągnąć uwagę konsumentów, budować rozpoznawalność marki i komunikować określone wartości czy cechy produktu. W ramach określonych grup społecznych czy subkultur symbole, znaki bądź gesty służą do wyrażania przynależności, identyfikacji, szyfrowania przekazów, wyrażania uczuć czy poglądów, a także do budowania więzi międzyludzkich i określania tożsamości grupowej.

Ozdoby od zawsze odgrywały istotną rolę w różnych kulturach na całym świecie. Wiele ozdób ma głębokie znaczenie religijne lub duchowe. Są to na przykład krzyże w chrześcijaństwie, mandale w hinduizmie i buddyzmie czy różańce w katolicyzmie używane jako symbole wiary i oddania. W niektórych kulturach noszenie określonych ozdób może być znakiem statusu społecznego lub przynależności do określonej grupy. W starożytnym Egipcie tylko osoby z wyższych klas społecznych mogły nosić biżuterię z drogich kamieni i metali.

Ozdoby często są używane do wyrażania tożsamości kulturowej i etnicznej. Mogą to być tradycyjne wzory, kolory lub symbole. Znakomitym przykładem może być noszenie sari w Indiach czy tradycyjnej biżuterii przez Indian Navaho. Ozdoby mogły również symbolizować kontynuację linii rodowej, jak w przypadku Wikingów, gdzie do produkcji ozdób w kolorze siwym wykorzystywano owłosienie twarzy z zarostu starców²⁵.

²⁴ Kryg, Jacek, *Siła symboli i talizmanów Wschodu*, Dom Wydawniczy "Rebis", Poznań, 1994, s. 7

²⁵ Buck, Peter Henry, *Wikingowie Pacyfiku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983, s. 134

W wielu kulturach noszenie ozdób jest związane z okazjami specjalnymi, takimi jak śluby, urodziny czy ceremonie religijne i świadczy o statusie społecznym. Na przykład w Afryce kobieta poszukująca partnera może nosić inne ozdoby niż kobieta zamężna czy po menopauzie²⁶. W Afryce ozdoby pełnią również rolę nośników symbolicznych wiadomości. Mogą one informować o pochodzeniu rodowym, statusie małżeńskim, dostępności seksualnej, a nawet o problemach osobistych danej osoby. W niektórych kulturach ozdoby są używane jako środki ochronne przed złymi duchami lub nieszczęściami. Amulety, talizmany i naszyjniki z symbolicznymi przedmiotami mogą być noszone zarówno w celu zapewnienia ochrony przed niebezpieczeństwem, jak i w celach pokutnych.

Tradycja kulturowa stanowi ciągłość między przeszłością a teraźniejszością przenosząc wartości, wierzenia, historię oraz umiejętności z jednego pokolenia na kolejne. Dzięki temu przekazywane są cenne tradycje rodzinne, etniczne i narodowe. Tradycja kształtuje system wartości społecznych i moralnych, definiując, co jest ważne i cenione w danej społeczności. Dzięki niej ludzie uczą się szacunku, solidarności, lojalności i uczciwości. Poprzez tradycję kulturową pokolenia mogą się ze sobą identyfikować i budować więzi międzypokoleniowe, przekazując swoje doświadczenia i mądrość życiową młodszemu. Tradycja kulturowa nie zawsze oznacza utrzymywanie się w niezmienionym stanie, lecz często stanowi źródło inspiracji dla nowych pomysłów.

1.2. Definicja ubioru i mody

Ubrania to najbardziej osobiste rzeczy²⁷, są jak druga skóra, noszona na co dzień. To zewnętrzna warstwa materiału, zakładana przez ludzi w celu ochrony ciała przed czynnikami atmosferycznymi, takimi jak deszcz, wiatr, słońce czy zimno. „*By chronić delikatną, bezwłosą skórę, nasi przodkowie wymyślili niesamowite przedmioty – ubrania.*”²⁸

Ubiór od czasów prehistorycznych zapewnia ochronę przed urazami i obrażeniami ciała, niegdyś podczas polowań na zwierzyne, uprawiania roli, przemieszczania się przez dżungle lub leśne tereny w poszukiwaniu miejsca do stworzenia osad aż do teraz, zwłaszcza w przypadku ubioru ochronnego i specjalistycznego, np. kasków, ochraniaczy czy kombinezonów antyseptycznych. Może obejmować różnorodne elementy, takie jak odzież, obuwie, nakrycia głowy i biżuterię.

Ubrania wyrażają osobowość i indywidualność. Od dżinsów i t-shirtów po eleganckie garnitury i suknie balowe. Ubrania mówią o właścicielach więcej niż mogliby wyrazić słowami. Uniwersalne w swoim zastosowaniu ubrania towarzyszą ludziom w każdej dziedzinie życia. Od pracy po relaks, od sportu po uroczyste okazje. W ubraniach można czuć się pewnie i komfortowo, wyrażając swój styl. W codziennym życiu tworzymy z ubraniami intymną relację²⁹, która często wykracza poza funkcjonalność czy modę.

²⁶ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 93

²⁷ Sulej, Katarzyna, *Rzeczy osobiste: opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa, 2020, s. 16

²⁸ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 81

²⁹ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po slow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 16

To one towarzyszą człowiekowi w chwilach radości i smutku, w momentach sukcesów i porażek. Ubrania są także nośnikiem wspomnień i emocji. Stare, zakurzone dżinsy mogą przypominać o dawnych przygodach i podróżach, podczas gdy elegancka sukienka może być symbolem ważnego wydarzenia czy jubileuszu. Nawet zniszczone, mogą być cennymi relikwiami, nosząc w sobie historię i doświadczenia. Tak więc ubrania są nie tylko materiałem okrywającym nasze ciała, ale również wyrazem naszej osobowości, historii i relacji z otoczeniem.

Ubiór jest nie tylko funkcjonalny, jest ważnym narzędziem komunikacji kulturowej, wyrażając status społeczny³⁰ noszącej go osoby. Eleganckie stroje, bogato zdobione tkaniny czy drogie dodatki mogły być symbolem zamożności. Z kolei ubrania prostsze, wykonane z tańszych materiałów mogły wskazywać na niższe pochodzenie społeczne. Ubiór może służyć do oznaczania przynależności do określonych instytucji, organizacji czy grup społecznych a styl być powiązany z subkulturami, zawodami, czy też zróżnicowaniem wiekowym. Za przykład mogą posłużyć mundury wojskowe, uniformy służb mundurowych, stroje sportowe czy szkolne. Ubiór jest również symbolem wyrażania indywidualności i preferencji stylistycznych osoby noszącej. Moda na koncertach i festiwalach często jest przejawem wolności, odzwierciedlając ducha ekspresyjnej indywidualności. Nieformalna atmosfera wydarzeń zachęca do noszenia ubrań, wyrażających osobiste przekonania poprzez odważne stylizacje, bez ograniczeń narzucanych przez konwencje czy normy społeczne. Dla wielu osób *Przystanek Woodstock* był miejscem, gdzie ludzie z różnych środowisk spotykali się, by celebrować muzykę i ideały pokojowego protestu. Obecnie istotne są marsze równości, podczas których noszone są stroje, wyrażające osobowość i poglądy. Nie ma tu reguł ani ograniczeń – każdy może wyrazić się przez ubiór, makijaż lub kostium.

Ludzie często ubierają na siebie rzeczy spójne z ich zainteresowaniami czy też aktualnym nastrojem. W ten sposób strój pełni rolę komunikacji niewerbalnej, przekazując informacje o intencjach czy stanach emocjonalnych. Na przykład ubiór formalny może sygnalizować gotowość do ważnej dyskusji lub wydarzenia, podczas gdy strój luźny i swobodny może sugerować chęć relaksu.

Ubiór jako forma wyrażania sztuki, wykorzystywany jest jako medium artystyczne przez projektantów mody, w tworzeniu niezwykłych form, struktur i kombinacji kolorystycznych. Ubiór odzwierciedla nie tylko przynależność do określonej grupy społecznej, ale także kulturową tożsamość. Przykładem jest Sasaki Eiko, która w wywiadzie, zamieszczonym w książce Barbary Zaborowskiej opowiedziała, jak kimono wzmacniało jej poczucie bycia Japonką³¹. Przez wieki ludzie ubierali się zgodnie z lokalnymi tradycjami, zwyczajami oraz wartościami. Ubranie jest więc ważnym elementem kulturowej identyfikacji i wyrażania przynależności a także kluczowym elementem samopoczucia i godności. Dbłość o siebie jest wyrazem głębokiego szacunku dla własnej osoby, budowaniem poczucia własnej wartości i pewności siebie. Więźniowie z obozów koncentracyjnych, którzy podczas niewoli nosili piętnujące „pasiaki”, po wojnie uważają dbanie o siebie za potrzebę moralną³². Jest to także forma samoakceptacji i może przyczynić się do podniesienia jakości życia i zapewnienia szczęścia.

³⁰ Targus, Karolina (red. prow.), Koblańska, Dorota (tłum.), *Historia ubioru: Historia chińskiej cywilizacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2017, s. 50

³¹ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 21

³² Sulej, Karolina, *Rzeczy osobiste: opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa, 2020, s.179

Ubrania pełniły także funkcje praktyczne w społeczeństwie, głównie w odniesieniu do religii. Na przykład stroje ceremonialne czy uroczyste, jak ślubna patola³³ w Indiach, czy suknia ślubna w Polsce są wyrazem okazji i godności, pełniąc rolę symbolu wiary i religijnego wyznania. Specjalne stroje i ozdoby noszone przez duchownych również są wyrazem oddania czci bóstwu lub oznaką przynależności do określonej wspólnoty religijnej. Przykładem może być alba w katolicyzmie, szaty liturgiczne³⁴ w chrześcijaństwie czy komża w japońskim buddyzmie³⁵.

Odnosząc się do mody, traktowanej jako zjawisko kulturowo-społeczne, można uznać, że łączy ono odzież z tym co dzieje się globalnie i w obrębie wybranego otoczenia. Przykładem może być „*strój dla palaczki*”³⁶, stworzony w 1920 roku jako swoista promocja i wyraz przyzwolenia dla publicznego palenia papierosów przez kobiety. Natomiast seria sukienek Yves Saint Laurenta, niewątpliwie wspomagала przemysł abstrakcjonizmu w innej dziedzinie sztuki.

W czasie pandemii COVID-19, rynek oszalał na punkcie homewearu - wygodnych dresów, zaś w początkowym etapie wojny między Rosją a Ukrainą widoczna była społeczna tendencja do noszenia odzieży militarnej - czarnej lub w kolorze khaki, często zestawianej z butami w typie glanów. Takie przykłady świadczą o świadomej fuzji świata z modą, odzwierciedlając aktualne trendy i potrzeby danej epoki. Moda obejmuje nie tylko odzież, ale także inne aspekty życia codziennego, takie jak makijaż, fryzury, kapelusze czy akcesoria. Jest to nieustanny proces, w którym pewne wzorce, stylizacje i tendencje stają się popularne w danej społeczności, a następnie ewoluują lub zanikają wraz z upływem czasu, dając miejsce nowym.

Wspomnieć należy również o branży przemysłowej, która obejmuje projektowanie, produkcję, dystrybucję, promocję ubrań oraz innych produktów związanych ze stylem życia. W modzie wyróżniamy dwie główne kategorie: haute couture i Prêt-à-Porter³⁷. To pierwsze określenie reprezentuje ekskluzywne i wysokiej jakości kreacje, często tworzone w pojedynczych egzemplarzach dla klientów zamożnych, na zamówienie. Mając swoją pracownię wykonywałam takie ubiory dla klientów indywidualnych, kładąc nacisk na odpowiednią jakość materiałów, precyzyjne wykonanie i niepowtarzalne zdobienia. Kreacje były projektowane głównie na wyjątkowe okazje, takie jak wesela czy bale, zdobione głównie koronkami, ręcznie wykonanymi ozdobami lub haftami. Wyróżniały się profilowaniem sylwetki za pomocą kroju, zakrywającego mankamenty w budowie ciała, jak np. asymetryczny biust, obwisła skóra przedramion czy inne deformacje, podkreślając jednocześnie atuty sylwetki, np. zgrabne nogi czy dekolt. Pracując w firmie odzieżowej projektowałam odzież pod kątem produkcji seryjnej, w stylu Prêt-à-Porter. Taka odzież jest przeznaczona do sprzedaży komercyjnej i użytkowania przez szerokie grono odbiorców. Jest ona bardziej przystępna cenowo niż ubrania typu haute couture, dzięki czemu projektowanie takie jest szeroko rozpowszechnione, a projektanci skupiają się na łączeniu estetyki z funkcjonalnością.

³³ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s.133

³⁴ Mielnik, Dawid, *Jak postrzegany jest kapłan Pański? Obraz celebransa na podstawie symboliki szat liturgicznych*, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Studia Warminskie 54, 2017, s. 143

³⁵ Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2005, s. 93

³⁶ Blackmann, Cally, *100 lat mody*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2023, s. 51

³⁷ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 48-49

Globalna chęć bycia „na czasie” wraz ze zmieniającymi się nawet kilkanaście razy w roku trendami modowymi prowadzi do nadmiernej konsumpcji, co z kolei ma negatywne konsekwencje dla środowiska naturalnego przez generowanie nadmiaru odpadów tekstylnych oraz wyzysk w przemyśle odzieżowym³⁸, o czym można przeczytać w książce pt. „Pracownice chińskich fabryk”.

Moda inspirowana jest kontekstami społecznymi, ekonomicznymi, politycznymi i kulturowymi danej epoki. Zmiany często są wynikiem wpływu różnych czynników, takich jak globalizacja, zmieniające się wartości czy rozwój technologiczny.

1.3. Czynniki kształtujące formę ubioru

„Ubiór, będąc przedmiotem codziennego użytku, jest zarazem wytworem kulturowym, podlegającym w ciągu dziejów różnym przemianom”³⁹

Kształtowanie ubioru jest rezultatem interakcji z różnymi aspektami życia społecznego, wyrazem zmian w polityce, gospodarce, hierarchii czy konfrontacji z przyjętym systemem wartości. Na przykład okresy rewolucji czy transformacji społecznej mogą znacząco wpłynąć na kształt i styl ubioru. W jego zmianach można dostrzec nie tylko ewolucję estetyczną, ale także przekształcenia w funkcjach społecznych i symbolicznych.

Bardzo ważnym czynnikiem mającym wpływ na kształtowanie ubioru były małżeństwa polityczne⁴⁰. Kiedy królowie czy książęta zawierali związki małżeńskie z wybrankami z różnych państw, przynosiło to ze sobą przepływ nowych stylów i trendów modowych. Moda francuska, hiszpańska czy włoska mogła znaleźć swoje odzwierciedlenie w ubiorze królowych i księżniczek, wpływając tym samym na lokalne preferencje w ubiorze niższych warstw społecznych. Małżeństwa polityczne często prowadziły do importu nowych tkanin i materiałów z zagranicy oraz do migracji wykwalifikowanych krawców między krajami. To z kolei przyczyniało się do wymiany wzorców krawieckich i technik szycia.

W Polsce do XIII wieku różnorodność odzieży była determinowana przez modele reprezentatywne⁴¹, które wyznaczał dwór królewski lub książęcy. Ubrania noszone przez monarchów, arystokrację oraz duchowieństwo były obficie zdobione i wykonane z kosztownych materiałów, takich jak jedwab czy futra i często stanowiły wzór do naśladowania dla innych warstw społeczeństwa. Ponadto ubiór miał także funkcję symboliczną, odzwierciedlającą rolę danej osoby. Na przykład stroje noszone przez rycerzy czy możnowładców miały oznaczenia rangi, co było ważne w hierarchicznej strukturze feudalnej. W Chinach urzędnicy nosili aplikacje, zwane „buzi”⁴² - służba cywilna z symbolami ptaków, nawiązującymi do kultury, a służba wojskowa - ze zwierzętami jako oznaką potęgi.

³⁸ Ngai, Pun, *Pracownice chińskich fabryk*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „trójka”, Poznań, 2010

³⁹ Głapa, Adam, *Ubiór Chłopski* w Błaszczak, Stanisław, *Kultura Ludowa Wielkopolski T. 1*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 1960, s. 497

⁴⁰ Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979, s. 10-11

⁴¹ Ibidem

⁴² Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 120-121

Ścisła hierarchia była mocno połączona z ubiorem, ponieważ „strój jako symbol statusu [...] stopniowo tworzył swój własny system, którego wszyscy musieli przestrzegać, poczynawszy od cesarza, a skończywszy na zwykłych ludziach”⁴³. Współcześnie oznaczenia lub kroje odzieży, mające związek z pełnioną funkcją, są przyjęte w instytucjach państwowych, jak wojsko czy policja.

Kolejnym czynnikiem, wpływającym na kształtowanie ubioru jest tryb życia. Ludzie prowadzący aktywny tryb życia, tacy jak sportowcy czy miłośnicy outdooru, mogą potrzebować specjalistycznej odzieży i obuwia, które zapewniają wygodę i wsparcie podczas intensywnego treningu lub ruchu w terenie. Ostatnio widoczny jest trend – athleisure, czyli połączenie ubrań codziennych ze sportowymi. Wynika to z zapotrzebowania na wygodne i funkcjonalne ubrania, które można nosić zarówno podczas ćwiczeń jak i w codziennych sytuacjach. Wśród kobiet coraz popularniejsze stają się legginsy, w męskiej odzieży wzrasta zapotrzebowanie na koszule polo, idealne zarówno na spotkania biznesowe, jak i nieformalne wyjścia. Popularność zyskuje luźna, oversizowa odzież oraz sportowe obuwie, dobierane do codziennych stylizacji, a także noszenie ubrań z zastosowaniem różnych technologii odzieżowych, łączących funkcjonalność z modnym designem.

Sposób, w jaki ludzie spędzają czas i wykonują swoje obowiązki, wpływa na ich potrzeby dotyczące odzieży. Profesje również odgrywają istotną rolę w kształtowaniu ubioru, ponieważ sposób, w jaki się ubieramy często odzwierciedla nasze role społeczne, obowiązki zawodowe oraz wymagania dotyczące wygody i bezpieczeństwa w miejscu pracy. W zawodach związanych z bezpieczeństwem i ochroną, takimi jak: policja, straż pożarna czy służby ratownicze, ubiór jest projektowany tak by zapewnić maksymalną ochronę i wygodę podczas wykonywanych obowiązków. Mogą to być specjalne mundury, kombinezony czy odblaskowe kamizelki, które pomagają w odróżnieniu pracowników od innych osób oraz zapewniają widoczność w różnych warunkach. W zawodach wymagających pracy fizycznej typu: budownictwo, rolnictwo, górnictwo czy przemysł, ubiór powinien być funkcjonalny i wytrzymały, zapewniając ochronę przed otarciami, skaleczeniami i innymi urazami mechanicznymi. Często są to ubrania ochronne, takie jak kaski, kombinezony robocze i buty ochronne, które zapewniają bezpieczeństwo podczas pracy a także odzież robocza, wykonana z mocnych materiałów, takich jak denim czy popelina oraz wyposażona w liczne kieszenie, przegródki i pętle na narzędzia. W branży medycznej ubiór jest projektowany tak, aby spełniać wymagania higieniczne i zapewniać komfort podczas pracy lekarzy, pielęgniarek czy techników medycznych, noszących go przez długie godziny, który także będzie budzić zaufanie wśród pacjentów. Zazwyczaj jest to biały fartuch, biały komplet, strój prosektoryjny czy chirurgiczny, zapobiegający rozprzestrzenianiu się zarazków i ułatwiający utrzymanie czystości. W biurach i środowiskach korporacyjnych ubiór jest zazwyczaj bardziej formalny i profesjonalny⁴⁴. Może to być garnitur, marynarka i spodnie, sukienka czy koszula i spodnie, które odzwierciedlają powagę i profesjonalizm oraz przestrzeganie kodeksu ubioru obowiązującego w danym miejscu pracy. Przykładowo prawnicy ubierają togi, związane z etykietą panującą w sali sądowej.

⁴³ Targus, Karolina (red. prow.), Koblańska, Dorota (tłum.), *Historia ubioru: Historia chińskiej cywilizacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2017, s. 24

⁴⁴ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 129-178

W branżach związanych ze sztuką i kulturą jak np.: aktorstwo, muzyka czy sztuki plastyczne, odzież bywa ekspresyjna i oryginalna, odzwierciedlając indywidualność i kreatywność zawodową. Może to być sceniczna kostiumografia, artystyczne stroje czy odważne akcesoria, które pomagają w wyrażaniu spersonalizowanych wizji i emocji.

Idąc tropem trybu życia, warto wspomnieć o tych dniach, kiedy jest wiele okazji, wydarzeń i okoliczności, które wymagają stosownego ubioru, zwłaszcza tych związanych z wiarą. Podczas ślubu noszone są zazwyczaj stroje formalne, odzwierciedlające charakter uroczystości. Panowie noszą garnitur lub frak, a panie elegancką sukienkę lub strój okazjonalny. W pracy, w zależności od branży i polityki firmy, ubrania mogą być formalne, półformalne lub swobodne. Podczas imprez, takich jak bankiety, gale, bale czy przyjęcia, zazwyczaj wybierane są eleganckie stroje wieczorowe, podczas gdy na imprezach nieformalnych, takich jak przyjęcia urodzinowe, spotkania towarzyskie, randki czy wieczory z przyjaciółmi preferowane są bardziej swobodne i wygodne ubrania, odpowiednie do relaksu oraz zabawy. Mogą to być stylizacje casualowe jak jeansy, koszulki, t-shirty czy sukienki koktajlowe. Podczas aktywności sportowych i rekreacyjnych noszone są stroje zapewniające wygodę, takie jak legginsy, topy, koszulki techniczne, krótkie spodenki czy dresy. Podobne części garderoby wybierane są na czas podróży, które często trwają wiele godzin, gdzie liczy się wygoda i praktyczność.

Położenie geograficzne ma istotny wpływ na formę ubioru, ponieważ warunki klimatyczne, środowiskowe oraz terenowe różnią się w zależności od regionu. W pustynnych obszarach, gdzie występują ekstremalnie wysokie temperatury i niewielkie ilości wody, wybierane są przewiewne ubrania, chroniące przed słońcem a jednocześnie pozwalające na swobodną cyrkulację powietrza, zapobiegając przegrzaniu. Przykładem mogą być tradycyjne stroje arabskie, takie jak galabija dla mężczyzn i abaya⁴⁵ dla kobiet. W niektórych afrykańskich plemionach, zamieszkujących tereny, gdzie panują bardzo wysokie temperatury, odzież jest zastępowana wyrabianym z trawy pasami amaxhama⁴⁶. W gęstych dżunglach o wilgotnym klimacie i obfitej roślinności noszone są lekkie, przewiewne ubrania, zapewniające ochronę przed insektami i wilgocią. Na terenach nadmorskich preferowana jest odzież, która chroni przed wiatrem, wilgocią i promieniowaniem UV. Mogą to być na przykład przeciwwietrzne kurtki, płaszcze przeciwdeszczowe, czapki z daszkiem lub kapelusze chroniące przed słońcem. Na obszarach tundry, gdzie występują niskie temperatury i niewielka ilość roślinności zakładane są ciepłe, izolujące ubrania, jak futra, kurtki puchowe i grube swetry. W górskich regionach o zmiennych warunkach pogodowych i nierównomiernym terenie pożądane są warstwowe ubrania, które zapewniają ciepło i ochronę przed wiatrem i deszczem. Za przykład mogą posłużyć wspinacze górscy lub profesjonalni alpinieści, noszący odzież termiczną oraz specjalistyczne kurtki i spodnie, wykonane z technicznych materiałów, co zapewnia izolację termiczną, higroskopijność i oddychalność.

Zanim tkaniny stały się powszechnie dostępnym materiałem, sięgano po skóry upolowanych zwierząt⁴⁷, aby się okryć i ochronić przed zimą oraz deszczem.

⁴⁵ Michalak-Pikulska, Barbara, *Tradycja i współczesność w twórczości pisarzy Półwyspu Arabskiego*, 2002, s. 125

⁴⁶ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: anatologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 127

⁴⁷ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 23

Już w czasach wczesnohistorycznych skóry i futra stanowiły główny element garderoby, który był na tyle ciepły by chronić ciało przed mrozami. Za przykład mogą posłużyć Indianie kanadyjscy, którzy nosili futra odwrócone włosami do ciała⁴⁸, mieszkańcy Arktyki natomiast do wyrobu nieprzemakalnych i wiatroszczelnych kurtek wykorzystywali błonę podśluzową ze zwierzęcych narządów wewnętrznych, takich jak jelita, pęcherz a nawet przełyk.

Skrajne zmiany temperatury, jakie panowały na różnych obszarach Ziemi, na których żyli nasi przodkowie, wpłynęły na kształtowanie się stroju prehistorycznego, ponieważ przeżycie w warunkach sięgających od 9°C latem do -25°C zimą, jak to miało miejsce na obszarze Neuchatel w Szwajcarii 12 tysięcy lat temu⁴⁹, wymagało nie tylko innowacyjności, ale również konieczności przystosowania się do surowego klimatu epoki lodowcowej i sezonowych zmian. Wkładanie na siebie wielu warstw ubrań, precyzyjnie dopasowanych do warunków panujących za zewnątrz, stawało się nieodzownym elementem codzienności, służącym do skutecznej izolacji przed mrozem i chłodem. Istniały również alternatywne metody ochrony ciała przed mrozem, jak pokazało plemię Jaganów z Ziemi Ognistej (Argentyna), które „[...] *wolało pokrywać skórę tłuszczem foki i chodzić nago, nawet przy ujemnych temperaturach.*”⁵⁰ W tradycjach wielu ludów nagość oznaczała gloryfikację ciała, a ubiór zastępowany był rysunkiem lub tatuażem. Barwienie ciała było nie tylko oznaką pozycji społecznej, lecz przy zastosowaniu gorzkich barwników roślinnych także skuteczną ochroną przed insektami⁵¹.

Surowce naturalne, które były używane do produkcji odzieży, miały znaczący wpływ na kształtowanie formy ubioru a ich dostępność często korelowała z warunkami klimatycznymi danego regionu. Przewiewny i miękki jedwab⁵² pozyskiwany jest w klimacie tropikalnym lub subtropikalnym, ze względu na odpowiednią temperaturę i wilgotność, które są kluczowe dla rozwoju jedwabników i jakości jedwabiu. Większość produkcji ma miejsce w krajach o ciepłym klimacie, takich jak Chiny, Indie, Brazylia i inne kraje o podobnych warunkach pogodowych.

Idealne warunki do uprawy przyjemnej dla skóry i przewiewnej bawełny⁵³ to ciepłe lata i umiarkowane zimy oraz wystarczająca ilość opadów deszczu lub dostęp do irygacji. Głównymi producentami bawełny są Chiny, Indie, Stany Zjednoczone, Uzbekistan i Brazylia. Jednakże bawełna jest produkowana w wielu innych krajach, posiadających podobne uwarunkowania sprzyjające jej uprawie.

Wykorzystywany już w starożytności len⁵⁴ jest higroskopijny i dobrze przewodzi ciepło⁵⁵, preferuje umiarkowany klimat, szczególnie chłodne lata i niewielkie opady deszczu, dlatego jego uprawy występują w regionach o łagodnym klimacie. Największymi producentami lnu są Rosja, Białoruś, Polska, Francja, Ukraina, Kanada i inne kraje europejskie oraz obszary Ameryki Północnej.

⁴⁸ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 84

⁴⁹ Ibidem, s. 87

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 26

⁵² Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 39

⁵³ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po słow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 223

⁵⁴ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 9

⁵⁵ Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 38

Tak stare jak len i mające podobne właściwości są również ubrania z włókna konopi⁵⁶. Konopie to rośliny lubiące umiarkowany klimat o odpowiedniej ilości światła słonecznego i opadów deszczu. Są uprawiane w różnych regionach świata, w zależności od warunków klimatycznych i lokalnych przepisów prawa, ze względu na skojarzenie z produkcją marihuany⁵⁷. Najwięksi producenci tkanin z konopi znajdują się w Kanadzie, Chinach, Stanach Zjednoczonych, Holandii, Wietnamie i niektórych krajach europejskich.

Z kolei wełna pochodzi z regionów o umiarkowanych lub chłodnych temperaturach, z dostateczną ilością opadów lub dostępem do wody, gdzie występują zwierzęta, z których pozyskiwane jest runo. W strukturze wełny zatrzymuje się dużo powietrza⁵⁸, co wpływa na doskonałą izolację ciepła oraz łatwą wchłanianie wilgoci⁵⁹. Wełna trudno nasiąka wodą, jest szybkoschnąca i ma właściwości antybakteryjne. Jedne z najbardziej luksusowych wełen są pozyskiwane z kóz kaszmirskich, hodowanych na terenach Mongolii i Indii⁶⁰ oraz królików angorskich, wielbłądów, alpak (fot. 4) i wikunii andyjskich. Najwięksi producenci wełny znajdują się w Australii, Nowej Zelandii, Chinach, Argentynie, Urugwaju, Szkocji i Wielkiej Brytanii.



Fot. 4. Alpaki wypasające się w górach, Vinicunca, Peru

Czynniki, które wpłynęły na kształtowanie formy ubioru to rozwój tradycji rzemieślniczych i ewolucja technik produkcji tkanin. Są one wynikiem wielowiekowej historii ludzkości i różnorodnych kultur na całym świecie, a także dostępności surowców naturalnych.

⁵⁶ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 10

⁵⁷ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po slow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 233

⁵⁸ Ibidem, s. 243-244

⁵⁹ Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 39

⁶⁰ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s.132

Przykładowo w regionach o bogatej tradycji uprawy bawełny czy jedwabiu, rozwinięto zaawansowane techniki pozyskiwania, przędzenia i tkactwa, co doprowadziło do powstania unikalnych wzorów i tekstur. Tkactwo jest jedną z najstarszych technik produkcji tkanin, sięgającą tysięcy lat i wyróżnia różne rodzaje krosien: poziome, pionowe lub ręczne. Farbowanie tkanin jest kolejną, starożytną techniką, która rozwijała się na przestrzeni wieków. Ludność korzystała z naturalnych barwników pochodzenia roślinnego, mineralnego i zwierzęcego zanim wynaleziono syntetyczne. Inną tradycją rzemieślniczą jest haftowanie, czyli ręczne zdobienie tkanin. To umiejętność, która była przekazywana z pokolenia na pokolenie i często wykorzystywana do tworzenia ozdobnych detali na ubraniach i tekstyliach domowych. Kolejnym, tradycyjnym sposobem produkcji tkanin jest wyplatanie i plectenie, często stosowane do wykonywania mat, koszy, torebek i innych artykułów codziennego użytku.

Rewolucja przemysłowa⁶¹ była przełomowym momentem w historii ludzkości i miała ogromny wpływ na rozwój techniki, przemysłu oraz społeczeństwa. Otworzyła nowe możliwości produkcyjne i przyniosła liczne innowacje, które zmieniły sposób pracy i produkcji. Przed rewolucją przemysłową proces produkowania oparty był na pracy ręcznej oraz umiejętnościach rzemieślniczych. Wytwarzanie przedmiotów było czasochłonne, a realizacja ograniczona możliwościami ludzkich rąk. W prehistorii na terenach Afryki igły były wyrabiane z wydłużonego rogu renifera lub długiej kości⁶² a na Syberii odzież ze skór reniferów zszywano nićmi ze spreparowanych żył biegnących wzdłuż ich grzbietu⁶³. Wraz z nadejściem rewolucji przemysłowej sytuacja ta uległa radykalnej zmianie. Jednym z kluczowych aspektów w jej przebiegu był rozwój przemysłu tekstylnego. Maszyny tkackie i przędzalnice umożliwiły masową wytwórczość tkanin i odzieży, co zmieniło nie tylko sposób, w jaki ludzie się ubierają, ale także sposób, w jaki są one produkowane.

Produkty, które wcześniej były luksusowe i dostępne tylko dla nielicznych, stały się tańsze⁶⁴, powszechne i dostępne dla większej liczby ludzi. Rewolucja przemysłowa umożliwiła masową produkcję narzędzi, maszyn i innych przedmiotów, co miało ogromne konsekwencje dla rozwoju gospodarczego i technologicznego. Jednocześnie spowodowała liczne zmiany społeczne i ekonomiczne, w tym migrację ludności do miast⁶⁵, wzrost zatrudnienia w przemyśle oraz rozwój nowych klas społecznych. Nie bez znaczenia był także wpływ rewolucji przemysłowej na warunki pracy i życia ludności, zarówno pozytywne, jak i negatywne.

W kształtowaniu formy ubioru znaczącą rolę odgrywała również tradycja i kultura, ponieważ stroje noszone w różnych krajach i regionach są silnie zakorzenione w historii, religii i lokalnym środowisku. W niektórych kulturach istnieją przepisy dotyczące stylu ubioru i nakazują noszenie odpowiednich strojów nawet na co dzień. W wielu społecznościach muzułmańskich kobiety noszą hidżab⁶⁶ czy burkę jako wyraz swojej wiary. W Indiach tradycyjne stroje różnią się w zależności od regionu, kasty, religii i okazji.

⁶¹ Przedpełski, Andrzej, *Forma i funkcja*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1979, s. 11

⁶² Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 84

⁶³ Urbanowski, Henryk, *Syberia pełna tajemnic*, Świat Książki, Warszawa, 2005, s. 169

⁶⁴ Kozłowski, Tomasz, *Dobrobyt contra dobrostan konsumpcjonizm a ideał dobrego życia z perspektywy psychologii pozytywnej*, Polska Akademia Nauk, 2013, nr 4

⁶⁵ Pun Ngai, *Pracownice chińskich fabryk*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „trójka”, Poznań 2010, s. 211

⁶⁶ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 225

Przykładami są wełniane orhini lub haftowany kaftan – kerija⁶⁷, noszone podczas ślubów, festiwali czy innych uroczystości. Mogą one być wykonane z różnych materiałów, takich jak jedwab, bawełna czy len oraz zdobione bogatymi haftami, kamieniami czy złotem, podobnie shenyi i tangzhuang⁶⁸ w Chinach.

W Japonii tradycyjne stroje takie jak kimono i yukata⁶⁹, ubierane są na śluby, koncerty czy uroczystości religijne. Podobnie jak w Chinach, japońska odzież również wykonywana jest z wysokiej jakości materiałów, często zdobiona pięknymi wzorami i haftami, nawiązując do fauny i flory oraz wierzeń. W Szkocji natomiast tradycyjnym strojem jest kilt⁷⁰, który identyfikuje mężczyznę jako członka klanu lub organizacji, zwykle noszony podczas specjalnych okazji, takich jak wesela, parady i często dziedziczony z pokolenia na pokolenie.

I.4. Analiza czynników kształtujących ubiór w wybranych tradycjach kulturowych

I.4.1. Europa – Polacy

Zarówno estetykę jak i funkcjonalność odzieży w Polsce ukształtowało wiele czynników na przestrzeni wieków, ewoluując od prostych, funkcjonalnych strojów do bogato zdobionych ubrań szlacheckich i nowoczesnej mody współczesnej. Historia polskiego stroju jest bogata i różnorodna a na jej rozwój miały wpływ takie aspekty jak: położenie geograficzne, historia, zmiany polityczne, kontakty z innymi krajami oraz rozwój sztuki i kultury.

Ubiór w Polsce był dostosowany do zróżnicowanych warunków klimatycznych, ponieważ Polska znajduje się w strefie klimatu umiarkowanego, z mroźnymi zimami i ciepłymi latami. Konieczność dostosowania ubioru do warunków pogodowych, miała wpływ na wybór materiałów i fasonów odzieży. Surowe zimy z temperaturami poniżej 0 stopni, śniegiem i silnym wiatrem wymagały, aby odzież na tę porę roku była zaprojektowana tak, aby zapewnić ciepło i ochronę. Często wykorzystywano wełnę, futra oraz grube bawełniane i lniane tkaniny. Ludność ubierała się warstwowo, by zatrzymać ciepło; noszono koszule, kaftany, żupany, delie, kontusze i futrzane płaszcze. Pora letnia bywała ciepła, a czasem gorąca, co wymagało lżejszej odzieży, wykonanej z materiałów zapewniających komfort i przewiewność, takich jak tkaniny lniane, bawełniane i jedwabne.

W średniowieczu polskie, królewskie oraz magnackie dwory były głównymi centrami mody, gdyż arystokracja, podróżująca po Europie, przywoziła ze sobą nowe pomysły oraz nowości, które były adaptowane w społeczeństwie. Dzięki wpływom z innych krajów, wynikających z handlu czy stosunków dyplomatycznych, stroje cudzoziemskie⁷¹ przenikały do Polski, począwszy od dworu królewskiego, następnie wpisując się w inne klasy społeczne.

⁶⁷ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s.133

⁶⁸ Grela-Chen, Magdalena, *Relacje pomiędzy strojem a polityką. Przekaz pozawerbalny w działalności politycznej kobiet w Chinach i Indiach. Przypadki wybitnych przedstawicieli życia politycznego obu krajów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2021

⁶⁹ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017

⁷⁰ Małecka, Aleksandra, *Odrębność kulturowa Szkotów i szkockie dążenia separatystyczne w Europie swoich, Europa obcych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2017, s. 168

⁷¹ Gołębiowski, Łukasz, *Ubiory w Polsce*, druk. A. Gałęzowskiego i komp., Warszawa, 1830, s. 6

Te natomiast były silnie zhierarchizowane, co miało wpływ na różnice w ubiorze, pomiędzy ludźmi reprezentującymi odmienne warstwy społeczne. Szlachta nosiła bogato zdobione stroje, wykonane z drogich materiałów, chłopci i mieszczaństwo ubrania proste i bardziej praktyczne. Różne typy zajęć⁷² również miały wpływ na kształtowanie ubioru, przykładowo w rolnictwie, hodowli, produkcji rzemieślniczej, górnictwie oraz rzemiośle wojskowym (kowale, zbrojmistrzowie) strój musiał być dostosowany do pracy z różnymi, czasem niebezpiecznymi przyrządami czy materiałami.

Ogromny wpływ miały także wydarzenia polityczne, takie jak rozbiory Polski, czasy wojen oraz zmiany ustrojowe. To one kształtowały zarówno estetykę jak i praktyczność odzieży, w zależności od epoki, zewnętrznych wpływów i wewnętrznych przemian społecznych oraz gospodarczych. Przykładowo żupany i kontusze wzbogaciły polski strój szlachecki⁷³, dzięki wpływom litewskim, w trakcie trwania Unii Lubelskiej. Kobiety w tym czasie nosiły gorsety i bogato zdobione suknie z szerokimi spódnicami, często uzupełniane o ozdobne nakrycia głowy i biżuterię.

Między XVI a XVIII wiekiem w Polsce panowali obcy królowie elekcyjni, którzy wprowadzili modę francuską i włoską na dwór królewski, co spowodowało pojawienie się nowości w fasonach, krojach, tkaninach i ozdobach⁷⁴. Rozbiory Polski przez Rosję, Prusy i Austrię również odcisnęły swoje piętno na polskiej modzie. Nasz kraj został podzielony między trzy mocarstwa, wtedy style cudzoziemców przenikały się z ubiorem Polaków, zwłaszcza wojskowym. W zaborze austriackim pojawiły się wpływy austriackie, w zaborze pruskim - niemieckie, a w rosyjskim – wschodnie⁷⁵. Utworzenie przez Napoleona Bonaparte Księstwa Warszawskiego przyniosło silne wpływy francuskie, gdyż moda empire⁷⁶, zdominowała szlachtę i dwór. W okresie powstań narodowych (listopadowe i styczniowe), Polacy szyli mundury i kożuchy dla powstańców⁷⁷ a powstańczym mundurem, stała się czamara⁷⁸, noszona z dumą w późniejszych latach przez studentów, jako synonim patriotyzmu i walki o niepodległość.

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku Polacy dążyli do odbudowy swojej narodowej tożsamości, kobiety zaczęły aktywnie uczestniczyć w życiu społecznym i politycznym. Moda stanowiła wtedy narzędzie do wyrażania osobowości, poglądów, niezależności i wolności. W tamtym czasie kultura popularna w tym prasa, kino, reklama i sport, dostarczały inspiracji, umożliwiając tworzenie własnego wizerunku. W okresie międzywojennym moda stała się demokratyczna⁷⁹ i przestała być jedynie oznaką statusu społecznego, dostosowując się do nowych potrzeb estetycznych i użytkowych.

⁷² Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979, s.10

⁷³ Tazbir, Janusz, *Sarmatyzm a barok*, *Kwartalnik Historyczny* 76.4 (1969): 815-830, s.820

⁷⁴ Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1968, s. 379

⁷⁵ Ostrowski, Jan K., Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman, *Wpływ Orientu na kulturę dawnej Polski*, 2000, 68-79, s.78

⁷⁶ Letkiewicz, Ewa, *Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona*, *TECHNE. Seria Nowa* 2, 2018, 109-127

⁷⁷ Lipiński, Tadeusz, *Powstanie Styczniowe w Łomżyńskim*, *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 17, 2003, s. 32

⁷⁸ Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968, s. 764

⁷⁹ Kucner, Monika, *Wizerunek nowoczesnej kobiety na łamach niemieckojęzycznych dodatków beletrystycznych do „Neue Lodzer Zeitung” w Łodzi w okresie międzywojennym*, *Acta Universitatis Lodzensis, Folia Germanica* 16, 2022, 121-134, s. 122

II wojna światowa miała niekorzystny wpływ na życie codzienne i modę. Brak materiałów, ograniczenia i konieczność dostosowania się do warunków okupacji sprawiły, że ubiór stał się bardziej praktyczny i skromny a także trudno dostępny. Kobiety często przerabiały stroje lub same szyły ubrania, używając dostępnych materiałów.

Po II wojnie światowej, w okresie PRL-u, wiodącymi hasłami w modzie były skromność i funkcjonalność. Wszystko było kontrolowane przez państwowe przedsiębiorstwa a także wprowadzony został system kartkowy na odzież, co dodatkowo utrudniło dostęp do nowych wzorów i fasonów. Polacy musieli być kreatywni a szycie własnych ubrań stało się powszechną praktyką. Kiedy upadł komunizm, uruchomiona została gospodarka rynkowa, dzięki czemu Polska otworzyła się na wpływy zachodnie. W latach 90. XX wieku i na początku XXI wieku moda gwałtownie się rozwinęła. Na rynku pojawiły się zagraniczne marki a polscy projektanci zaczęli zdobywać uznanie w Europie. Ludzie zaczęli podróżować, globalne trendy przybywały do Polski a przemysłowe metody produkcji umożliwiły masowe wytwarzanie odzieży, która stała się dostępna i różnorodna.

Nie sposób pominąć wpływu religii katolickiej na kształtowanie ubiorów w Polsce i zaakcentować skromność ubioru, która jest wyrazem pokory podczas nabożeństw i ceremonii. Są to eleganckie ubiory, sukienki lub spódnice zakrywające ramiona i kolana, noszone przez kobiety oraz długie spodnie i koszule przez mężczyzn. Wiele zwyczajów i tradycji, praktykowanych do dziś, wynika z tradycji chrześcijańskich, np. Wigilia Bożego Narodzenia. Tego wieczoru każdy dba o to, by wyglądać schludnie, uroczyście i sztywnie. Wielkanoc jest kolejnym świętem, podczas którego w Wielką Sobotę wierni przynoszą do kościoła jedzenie do poświęcenia a w „*Lany Poniedziałek*”, w wielu miejscowościach na terenie kraju można jeszcze podziwiać grupy ludzi ubranych w odświętne stroje regionalne. Do innych ceremonii zalicza się chrzest dziecka, ślub czy pogrzeb, które również zobowiązują gości do okazjonalnych strojów.

Przed utworzeniem państwa polskiego, dzisiejszy obszar Polski był zamieszkiwany przez wiele plemion słowiańskich, z których każde miało swoją odrębną, unikalną kulturę, inne tradycje i struktury społeczne. Ze względu na lokalizację wyróżniamy: Polan, Wiślan, Mazowszan, Pomorzan, Ślęzan, Łędzian, Goplan, Bobrzan, Dziadoszan, Opolan, itd. Jednym z najstarszych zwyczajów słowiańskich jest Noc Kupały, obchodzona w najkrótszą noc w roku, związana z osobą Jana Chrzciciela. Podczas święta młode dziewczyny ubierają białe suknie a na głowach mają kwiatowe wianki.



Fot. 5. Portret szlachcica w stroju kontuszowym, XVIII w.



Fot. 6. Polscy ziemianie w stroju narodowym, koniec XIX w.



Fot. 7. Strój kujawski (1953)



Fot. 8. Strój kujawski (1953)

I.4.2. Azja – Japończycy

Prowadząc rozważania o japońskich źródłach tożsamości oraz o czynnikach, które ukształtowały tamtejszy ubiór, można wymienić położenie geograficzne, język, religię oraz historię. Wyspiarskie położenie Japonii, otoczonej morzami, miało wpływ na ukształtowanie jednolitego etnicznie społeczeństwa⁸⁰, które świadomie kształtowało procesy zmian kulturowych. Położenie chroniło kraj przed nowymi trendami oraz zewnętrznymi ingerencjami, a także działało jako bufor bezpieczeństwa w okresach izolacji, umożliwiając adaptację nowości w lokalnych warunkach. Osadnictwo na wyspach japońskich szacuje się na około 200 tysięcy lat temu⁸¹, gdzie przybyły ludy z obszarów dzisiejszej Korei, Chin a później z Europy⁸², integrując się z mieszkańcami a pierwotne formy japońskich strojów mogły być inspirowane odzieżą tam noszoną. Ważnym czasem w kształtowaniu kultury japońskiej był VIII wiek, kiedy powstała mitologia, budująca mistyczne pochodzenie postaci cesarza jako potomka bogów⁸³. Wtedy również powstała unikatowa kultura arystokratyczna, która kładła duży nacisk na wygląd zewnętrzny, co przejawiało się w starannym doborze kolorów, tkanin i dodatków a także bogatych zdobieniach, takich jak koronki, hafty i klejnoty.

Najpopularniejszym obecnie ubraniem w kraju kwitnącej wiśni jest kimono, strój najbardziej reprezentatywny dla kultury japońskiej. Składa się ono z luźnej sukni z szerokimi rękawami, zwykle wiązanej szerokim pasem, obi. Wzory, tkaniny i kroje odzwierciedlają sezon, okazję i status społeczny noszącej je osoby, kładąc nacisk na indywidualność⁸⁴. Kimono były noszone przez wiele wieków jako codzienne ubranie w Japonii i do dzisiaj są użytkowane podczas specjalnych okazji i ceremonii. Od zawsze kimono było strojem praktycznym, które można w prosty sposób zakładać i zdejmować, a jego kształt został dopasowany do ówczesnego sposobu życia, kiedy popularne były kąpiele publiczne i częste zmiany ubrań.

Kimono rozwinęło się wraz z rozkwitem państwa między XVII a XIX wiekiem, zwłaszcza w okresie Edo.⁸⁵ W tamtym czasie Japonia doświadczyła okresu stabilizacji oraz rozwoju nowych technik i zwyczajów. Rozwój handlu oraz miast spowodował napływ kosztownych materiałów, kolorowych barwników, jednak wciąż obowiązywały zasady, regulujące zakup dóbr luksusowych przez niższe klasy społeczne⁸⁶.

Japonia jest krajem o zróżnicowanym klimacie, od chłodnych zim, po gorące lata, dlatego noszona odzież jest dostosowywana do sezonów. Krój prostokątnego i luźnego kimona, zapewniającego wygodę i swobodę ruchów był odpowiedni na zimę, kiedy było wykonane z cięższych i grubszych materiałów, zakładanych warstwowo oraz lekkich i przewiewnych na lato.

⁸⁰ Splisgart, Jacek, *Obrzędowość okresu dorastania jako istotny składnik procesu kształtowania się tożsamości kulturowej i etnicznej we współczesnej Japonii*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2012, s. 115

⁸¹ Henshall, Kenneth G., przek. Wiśniewska, Karolina, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa, 2011, s. 20

⁸² Slade, Toby, *Japanase Fashion: A Cultural History*, Berg, Oxford, 2009, s. 92

⁸³ Splisgart, Jacek, *Obrzędowość okresu dorastania jako istotny składnik procesu kształtowania się tożsamości kulturowej i etnicznej we współczesnej Japonii*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2012, s. 115-160

⁸⁴ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017, s. 255-256

⁸⁵ Kamińska, Ewa, *Kimono w kulturze Japonii: od ubioru po symbol „japońskości”*, *Perspektywy Kultury*= *Perspectives on Culture* 43.4/2, 2023, s. 411-418

⁸⁶ Ibidem, s. 417

Tradycyjny strój japoński miał także znaczenie symboliczne i estetyczne. Jego prosty, elegancki design odzwierciedlał japońską estetykę, opartą na zasadach harmonii, równowagi, prostoty i subtelności, a także idealizowane kanony kobiecej urody w kulturze. Krój delikatnie podkreślał części ciała, takie jak kark, biodra i kostki u stóp, jednocześnie zakrywając piersi, nogi czy talię. Ten oryginalny ubiór niegdyś przekazywał również komunikat na temat stanu cywilnego kobiety⁸⁷. Informacje te zawarte były w szerokości rękawów. Niezamężne kobiety wybierały kimono z szerokimi, sięgającymi kostek rękawami, zwane furisode. Po zmianie stanu cywilnego mężatki zaczynały nosić kimono o węższych rękawach, nazywane tomesode⁸⁸.

Kimono ewoluowało przez wieki, łącząc w sobie wpływy chińskie z lokalnymi tradycjami i potrzebami. Z czasem, wraz z rozwojem rzemiosła i produkcji tkanin, japońskie kimono stawało się bardziej wyrafinowane i różnorodne pod względem zdobień. Obecnie dzięki wpływom z różnych kultur jest modernizowane i staje się nowoczesne w swojej ponadczasowości i niezmienności w formie. Dzięki temu kimono stało się nie tylko wyjątkowym symbolem japońskiej tożsamości, ale także ikoną światowej mody.



Fot. 9. Cesarz Akihito w trakcie koronacji, 1990 r.



Fot. 10. Cesarzowa Michiko w trakcie koronacji, 1990 r.

⁸⁷ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017, s. 255

⁸⁸ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 81

1.4.3. Ameryka Północna – Indianie

Ubiór Indian, rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej, był wynikiem złożonej interakcji różnych czynników, związany z klimatem, geografą, dostępnością zasobów naturalnych oraz kulturą i tradycją poszczególnych plemion.

Każde plemię, zamieszkujące Amerykę Północną, miało swoje unikalne tradycje, odzwierciedlające kulturę, zasoby naturalne, wzajemne wpływy handlowe, oparte na kontaktach z innymi grupami, itd. Ubiór rdzennych mieszkańców Stanów Zjednoczonych, nazywanych Indianami, był dostosowany do specyficznych warunków klimatycznych i środowiskowych, ponieważ krajobraz Ameryki Północnej był różnorodny: od pustyń przez lasy po równiny. Wpływał on na dostępność materiałów i potrzebę określonych grup ludności pod względem typów odzieży. Na przykład plemiona zamieszkujące region Południowo-Zachodni, jak Nawaho, do wyrobu odzieży używały skór wiewiórczych⁸⁹, wełny a także skóry kuguara do wyrobu akcesoriów na broń. Używano również bawełny, do produkcji odzieży lżejszej, np. tunik oraz sukienek i przyozdabiano je charakterystycznymi elementami takimi jak tkane paski czy biżuteria.

Indianie Regionu Południowo-Wschodniego - Pimowie, do wyrobu kurtek używali skór jelenia⁹⁰. Zamieszkiwali oni obszary nad rzeką Gila, dzięki czemu ich tereny były podatne pod uprawę warzyw oraz bawełny, którą wykorzystywali do wyrobu ubrań. Hodowano również owce, z których pozyskiwano wełnę, a zalesione tereny przyciągały jelenie, na które polowano dla skór.

Plemię Osage, zamieszkujące teren między jeziorami na Wielkich Równinach, słynęło z połowów ryb, polowań na jelenie i antylopy. Znalezione przez archeologów w tamtym obszarze akcesoria i elementy odzieży, wskazują na stroje ceremonialne i obrzędowe, należące do wodza i świadczące o wykorzystywaniu piór orła i pawia, futra wydry, skór jeleni, łosi i bizonów⁹¹, których było pod dostatkiem na tamtych terenach. Wielkie równiny zamieszkiwały również plemiona Siuksów, Czejenów i Komanczy, które poruszały się konno i często polowały, dlatego ze względu na ich tryb życia ubiór musiał być wygodny i lekki; często były to skórzane legginsy i tuniki z jelenia, łosia lub bizona.

Tradycyjne ubrania Indian zamieszkujących Płaskowyż i Wielką Kotlinę - plemiona Coeur d'Alène i Nez Percé, były wykonane z miętko wyprawionych skór⁹². Zwierzętami, z których pozyskiwano materiał do wykonania strojów były jelenie, wydry, bobry, łosie i antylopy.

Natomiast mieszkańcy terenów Kalifornii, jak na przykład plemię Wintu, które było ludem górskim, pozyskiwało skóry głównie z jeleni, lecz do ozdabiania ubrań wykorzystywało łupiny z orzeszków pinii⁹³ i sznurki z włókien roślinnych.

⁸⁹ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 60-61

⁹⁰ Ibidem, s. 52

⁹¹ Ibidem, s. 73

⁹² Ibidem, s. 104

⁹³ Ibidem, s. 138

Ogromny wpływ na ubiór Indian miały czynniki związane z kulturą, takie jak ceremonie, rytuały i obrzędy, podczas których stroje symbolizowały status społeczny oraz przedstawicielstwo duchowej mocy. Ubiory te były zdobione piórami, muszlami, koralikami i frędzlami. Posiadały również symbole i wzory, nawiązujące do totemów, duchów oraz historii plemienia. Wzory były haftowane lub nanoszone substancjami pozyskanymi z minerałów i roślin⁹⁴.

Struktura społeczna również przyczyniła się do różnicy w ubiorze, ponieważ wodzowie czy wojownicy nosili ubrania często zdobione lub wykonane z lepszej jakości materiałów, podkreślające ich status. Tryb życia, polegający na polowaniach, zbieractwie, jeździe konnej oraz rolnictwie był kluczowy, ponieważ bardzo ważna była praktyczność ubrań, związana z ich trwałością i wygodą.

Innym elementem, mającym nieobojętny wpływ na ubiór Indian były kontakty z innymi plemionami, opierające się na handlu. W przypadku plemion Wielkiej Kotliny, Indianie po pozyskaniu koni, mogli podróżować do dalszych regionów, w celu pozyskania gliny katlinitowej⁹⁵ do wyrobu przedmiotów kultu, gotowych ubrań oraz skór bizonów.



Fot. 11. Rodzina Siuksów



Fot. 12. Wojownicy Siuksów

⁹⁴ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 26

⁹⁵ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 104

I.4.4. Arktyka – Aleuci

Ubiór w tradycji kulturowej ludów zamieszkujących Arktykę jest wynikiem interakcji między ekstremalnymi warunkami klimatycznymi, dostępnymi zasobami naturalnymi, normami kulturowymi i społecznymi. Obecnie mieszkańcy Arktyki czerpiąc wiele z tradycji adaptują jednocześnie nowocześniejsze technologie i materiały by utrzymać ciągłość w przystosowywaniu się do życia w jednym z najbardziej wymagających i surowych środowisk na Ziemi. Na przykładzie Aleutów, do których należą również ludy Jupik i Inuit⁹⁶, zostaną przybliżone czynniki, które przez lata kształtowały tamtejszą odzież.

Najważniejszym czynnikiem jest konieczność ochrony przed ekstremalnym mrozem. Temperatury w Arktyce spadają do -40°C, co wymaga używania materiałów, zapewniających doskonałą izolację cieplną. Dlatego tradycyjne stroje Inuitów wykonane były z futer i skór zwierzęcych, które stanowiły naturalną metodę ochrony ciała i odtworzenia tego, czego pozbawiła ich ewolucja, czyli owłosienia⁹⁷. Używano futer reniferów, lisów lub niedźwiedzi polarnych, a szczególnie futra dzikiego rena – karibu, które było wyjątkowe ze względu na swoją objętość. Jego włosy są rurkowate⁹⁸ i zamykają wewnątrz warstwę powietrza. Odzież była szyta z dwóch warstw furta, licem do siebie. Włosie zewnętrznej warstwy układano z góry na dół, by śnieg mógł łatwo opaść a powietrze pozostać wewnątrz. Włosie warstwy wewnętrznej, mające kontakt z ciałem – było układane ku górze, by powietrze oddawane przez skórę mogło się ulatniać⁹⁹. Takim sposobem, między obiema warstwami, stykających się ze sobą skór, tworzyła się warstwa izolująca.

Inuici noszą ubrania wykonane niemal wyłącznie z futer, co jest związane z ich modelem gospodarczym¹⁰⁰, opartym głównie na polowaniach i rybołówstwie. Jako społeczność łowiecko-zbieracka, z naciskiem na myślistwo, dostosowali swoje odzienie do arktycznych warunków klimatycznych, czerpiąc surowce z natury. Polowania dostarczają nie tylko pożywienia, ale również materiału do budowy schronień, kajaków (bajdarek), narzędzi oraz wytwarzania odzieży, której funkcjonalność i forma wypracowywane były od pokoleń, niezależnie od wpływów innych państw, gdyż przez lata żyli w izolacji od świata¹⁰¹. Ich umiejętność obróbki oraz przetwarzania skór i futer świadczy o głębokiej harmonii z otaczającym środowiskiem.

Na Arktyce, ochrona przed wilgocią i wiatrem jest kluczowa, ponieważ wiatry mogą być bardzo silne, a wilgotność dodatkowo obniża odczuwalną temperaturę. Do wyrobu okryć wiatroszczelnych, zwanych anorakami, wykorzystywano cieńszy materiał, pozyskiwany z błony podśluzowej wewnętrznych narządów (pęcherz, jelita i przełyk) ssaków morskich, takich jak lwy morskie czy foki¹⁰².

⁹⁶ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 204

⁹⁷ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 55

⁹⁸ Ibidem, s. 56-57

⁹⁹ Ibidem, s. 57

¹⁰⁰ Ibidem, s. 54

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 104

Innym czynnikiem kształtującym ubiór ludów Arktyki była tożsamość kulturowa oraz przynależność do danej grupy. Kolory, wzory i techniki szycia symbolizują status społeczny czy przynależność do klanu. W niektórych społecznościach zdobienia na ubraniach wskazują na pochodzenie regionalne¹⁰³, jak np. kapelusz z giętego drewna w kształcie stożka, pokryty barwnymi wzorami abstrakcyjnymi z przypiętymi na tyle wąsami lwa morskiego, czy torba wykonana z jelita lwa morskiego, zdobiona kolorowymi, dekoracyjnymi taśmami.

Umiejętności w zakresie przetwarzania materiałów i szycia były przekazywane wraz z tradycją rodzinną. Techniki były dostosowane do dostępnych przyrządów i materiałów, biorąc pod uwagę potrzeby związane z surowymi warunkami klimatycznymi. Tradycyjnym sposobem szycia ubrań jest używanie igieł wykonanych z kości zwierząt i nici z ich jelit. Z biegiem czasu, pod wpływem kultur zachodnich, społeczności Arktyki adaptowały do tradycyjnej odzieży nowe tworzywa, narzędzia i materiały, takie jak bawełna czy tkaniny syntetyczne a nawet materiały izolacyjne, łącząc tradycyjne wzornictwo z wykorzystaniem futer z uaktualnionym spojrzeniem na modę.



Fot. 13. Mężczyźni ludu Inuit



Fot. 14. Tradycyjne stroje Inuitów, wykonane: po lewej z foki, po prawej z karibu

¹⁰³ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 208-209

I.4.5. Afryka – Zulusi

Tradycyjny strój w Zuluskiej tradycji kulturowej, jednego z największych plemion zamieszkujących Afrykę, jest powiązany z ich środowiskiem naturalnym, historią, rytuałami oraz strukturą społeczną, pełniąc funkcje praktyczne, dostosowane do warunków klimatycznych regionu, który zamieszkują.

Głównym elementem wpływającym na kształtowanie ubioru Zulusów jest klimat, gdzie znajdują się ciepłe wybrzeża i chłodniejsze tereny wyżynne. W takich warunkach odzież musi być funkcjonalna, zważając na zmienne temperatury. Ze skór zwierzęcych, zwłaszcza krowich, wytwarzane są elementy ubioru, takie jak spódnice, przepaski biodrowe i narzuty, zapewniające ochronę przed zimnem a jednocześnie będące przewiewnymi w cieplejszych miesiącach. W społeczności popularne są pasy wyrabiane z trawy, czasem kolorowe i zdobione paciorkami, nazywane amaxhama¹⁰⁴, powiązane społecznie z rolą płci. Mężczyźni i kobiety zakładają różne stroje, wskazujące na ich statusu społeczny, wiek i funkcje w społeczeństwie. Przykładowo, kobiety niezamężne noszą spódnice obszyte koralikami i nie zasłaniają piersi, co oznacza ich dostępność do zamążpójścia. Natomiast kobiety zamężne zakrywają piersi i ubierają bardziej strojne stroje, wskazując na status zamężnej.

Ubiór Zulusów kształtowany jest również przez różnorodne święta, obrzędy i obyczaje, gdzie podczas ceremonii, takich jak rytuały inicjacyjne czy wesela stroje są bogato zdobione piórami i koralikami. Ozdoby są wykonywane ręcznie i układane w złożone wzory, mające funkcje dekoracyjne a także symboliczne i komunikacyjne. Zulusi, zamieszkujący południową Afrykę, mają bogatą tradycję rzemiosła artystycznego, w tym wytwarzania biżuterii z różnych materiałów, takich jak paciorki, perły, kość słoniowa czy metale. Wyrabianie i przekazywanie biżuterii miało stanowić swoisty sposób na wyrażenie uczuć, w tym także zalotów. Marian Vanhaeren, badaczka z CNRS, wspomina o praktyce młodych Zulusek, które tworzą ozdobne napierśniki z paciorków dla osób, które pragną poślubić¹⁰⁵. Te ozdoby nie tylko są wyrazem kunsztu rzemieślniczego, ale również pełnią rolę nośników symbolicznych wiadomości. Stanowią formę prywatnej korespondencji czy komunikacji emocjonalnej, umożliwiając młodym Zulusom wyrażenie swoich uczuć i intencji w sposób symboliczny i artystyczny.

Ozdoby mogą informować o pochodzeniu rodowym, statusie małżeńskim, dostępności seksualnej, relacjach rodzinnych a nawet o problemach osobistych danej osoby. Kombinacje kolorów i wzorów używanych w ozdobach mogą przekazywać szczegółowe informacje na temat statusu społecznego czy intymnych aspektów życia jednostki. Układ czerwonych i czarnych koralików we wzorze uwalivali może oznaczać, że kobieta nosząca taki naszyjnik jest mężatką i ma dzieci, podczas gdy wzór niebiesko-czarny może wskazywać, iż w momencie wychodzenia za mąż kobieta była dziewicą. Innym przykładem są frędzle na weselnych narzutkach, izikoti, które informują o dziewictwie osoby noszącej. Ponadto, ozdoby zawierające paciorki mogą służyć jako środek wyrazu dla napięć oraz problemów osobistych¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: anatologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 127

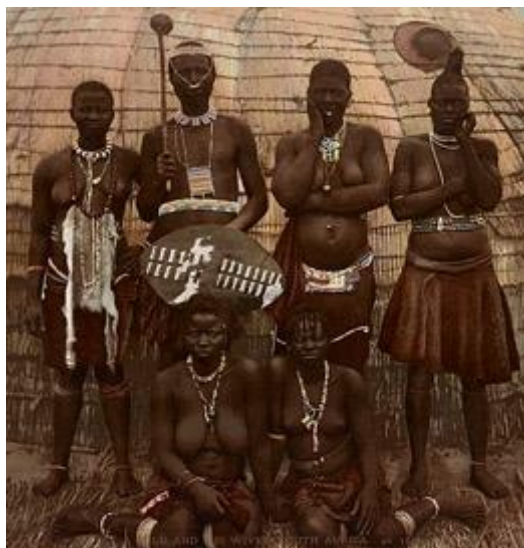
¹⁰⁵ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 70

¹⁰⁶ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 119

Czynnikiem, który miał znaczący wpływ na tradycyjny ubiór Zulusów miały wydarzenia historyczne. Zwłaszcza okres wojenny na początku XIX wieku, pod wodzą króla Shaka Zulu¹⁰⁷. Przywódca zreformował Zuluską armię, wprowadzając skórzane tarcze oraz mundury wojskowe, wykonane z skóry i futer, które były praktyczne i bardziej odpowiednie do walki, nie ograniczające ruchów wojowników. Te zmiany miały ogromny i długotrwały wpływ na tradycyjny ubiór militarny.



Fot. 15. Zulusi w tradycyjnych strojach



Fot. 16. Mężczyźni plemienia Zulu z żonami

1.4.6. Ameryka Południowa – Peruwianczycy

Ubiór w kulturze Peruwiańskiej jest wynikiem złożonego połączenia wpływów środowiskowych, historycznych, społecznych i religijnych. Tradycyjne stroje peruwiańskie odzwierciedlają unikalną kulturę, różnorodność etniczną oraz adaptację do złożonych warunków życia w zróżnicowanych krajobrazach Peru.

Peru jest krajem o ogromnej różnorodności geograficznej, obejmującej Amazońską dżunglę, andyjskie góry i wybrzeża Pacyfiku. Regiony kraju są położone na wysokościach od zera na wybrzeżu do 6768 metrów n.p.m., co oznacza, że ciało musi być przygotowane na zróżnicowane wysokości. Tradycyjny ubiór musi być dostosowany do warunków klimatycznych, panujących w danym obszarze. We wrześniu 2023 roku odwiedziłam Peru i osobiście mogłam doświadczyć różnic klimatycznych. W wysokich Andach i w okolicach wulkanów niedaleko Limy panują niskie temperatury, które wymagają ubrań, zapewniających ciepło. Charakterystyczne dla tych regionów jest odzienie wykonane z wełny alpaki czy wikuni andyjskiej¹⁰⁸, bogato zdobione i kolorowe poncha oraz czapki z nausznikami, które są lekkie i jednocześnie bardzo ciepłe. W regionach dżungli i wybrzeża, gdzie jest cieplej i wilgotniej, tradycyjny ubiór jest mniej warstwowy i lżejszy, często lniany lub bawełniany.

¹⁰⁷ <https://historia.dorzczy.pl/xix-wiek/61988/wojna-brytyjczykow-z-zulusami.html>

¹⁰⁸ Zająchkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po słow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 248-249

Ubiór i kultura Peruwianczyków są zakorzenione w dziedzictwie andyjskich cywilizacji - Inków, posługujących się zaawansowanymi technikami tkackimi. Tkanie było ważną sztuką zbiorowej tożsamości mieszkańców Peru, przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Tkaniny i odzież były wyrazem religijnym a także formą waluty¹⁰⁹ jako części negocjacji wojskowych i politycznych.

Dobór technik, kolorów i wzorów do zdobienia i wyrobu odzieży określał status ekonomiczny i społeczny noszącej je osoby. Ubioru wykonane z delikatnej wełny wikunii były przywilejem inkaskich władców¹¹⁰ a białe poncza z czarnym lub czerwonym środkiem zarezerwowane były dla generałów i szlachty. Szlachta miała również przyporządkowane jasne kolory ubrań, natomiast dla osób z niższym statusem społecznym przewidziane były ciemne. Odzież była zdobiona wzorami przedstawiającymi postaci ludzkie, węże i ptaki, lamy, alpaki. Kobiety w niektórych regionach Andów noszą duże prostokątne kawałki tkaniny, służące jako okrycie wierzchnie lub jako worek do noszenia produktów i dzieci. Sposób noszenia tkaniny wskazuje na status cywilny kobiety.

Innym czynnikiem, mającym wpływ na kształtowanie ubioru peruwiańskiego były wpływy europejskie. Wraz z kolonizacją hiszpańską w XVI wieku sprowadzone zostały nowe wzorce kulturowe a także owce¹¹¹, z których runa zaczęto wytwarzać tekstylia. Wpływy te są widoczne w noszonych przez kobiety szerokich, marszczonych spódnicach, które miały początek w hiszpańskiej modzie, ale zostały zintegrowane ze stylem lokalnym przez dodanie wielobarwnych haftów i wzorów.

Niemalý wpływ na kształt ubioru miał także sposób produkcji odzieży. W Peru do dziś wytwarzanie materiałów odbywa się za pomocą krosna tekstylnego¹¹², metody znanej już w starożytności. W tej technice wytworzenie tkaniny z alpaki trwa około 62 dni, natomiast z wełny owczej około 45. Czas wytwarzania tkaniny warunkuje grubość włókien.

Rytuały religijne także odgrywają rolę w kształtowaniu tradycyjnych strojów. Wśród ludności andyjskiej ubiór łączy elementy wiary katolickiej z wierzeniami z czasów sprzed kolonizacji. Podczas tradycyjnych festiwali stroje są pięknie zdobione i nawiązują do andyjskich bóstw. Również w czasie katolickich świąt - Wielkanoc czy Boże Narodzenie, Peruwianczycy zakładają tradycyjne stroje, z chrześcijańskimi symbolami i lokalnymi wzorami.

¹⁰⁹ Kuźnicka, Ewa Marta, "Kolorowy świat Inków-wełna andyjskich wielbłądowatych jako surowiec Część II. Wełniane tkaniny peruwiańskich twórców jako dziedzictwo kulturowe mieszkańców Imperium Inków", *Wiadomości Zootechniczne*, R. LIX (2021), 1-2: 77-84, s. 78

¹¹⁰ Ibidem, s. 77

¹¹¹ Ibidem, s. 79

¹¹² Ibidem, s. 81



Fot. 17. Mężczyźni w peruwiańskim poncho



Fot. 18. Kobiety w tradycyjnych peruwiańskich strojach

ROZDZIAŁ II

II.1. Tradycja kulturowa plemienia H'mong

Jedną z pierwszych wypraw, które odbyłam w poszukiwaniu inspiracji, była podróż do Kambodży. Tam mogłam poznać zwyczaje Khmerów i zwiedzić budowle należące do powstałego w XII wieku kompleksu Angkor Wat. Przypadek sprawił, że w tym rejonie Azji spotkałam kobietę z plemienia H'mong. Była dużo niższa ode mnie, miała ciemną karnację i perfekcyjnie władała językiem angielskim. Strój kobiety zachwycał kolorystyką oraz precyzją i subtelnością ręcznie wytwarzanych, etnicznych wzorów. Postanowiłam dowiedzieć się więcej o kraju jej pochodzenia.

Historia narodu H'mong sięga ponad 4000 lat¹¹³. Legendy głoszą, że ich przodkami było plemię San Miao, pochodzące z obszarów, gdzie były surowe zimy i długie noce, a ziemia pokryta lodem, co wskazuje na Mongolię, Tybet i Syberię. Plemiona H'mong, zamieszkujące ziemie chińskie, nigdy nie uzyskały zgody na posiadanie własnego pisma a ludność była narażona na represje. Ludy H'mong przenieśli się w góryste regiony na południu kraju, uzyskując w ten sposób pewien stopień autonomii regionalnej¹¹⁴. Z czasem władza centralna zaczęła tracić kontrolę nad odległymi terenami a lokalni mieszkańcy mieli roszczenia do ziem plemienia. Chińscy kupcy ustalili nowe prawo oraz surowe kary dla plemienia, osiedlając się na ich terytorium. Prześladowania miały dramatyczne konsekwencje dla grupy etnicznej H'mongów, prowadząc do ogromnych strat ludzkich i materialnych oraz znacznych zmian w strukturze społecznej.

¹¹³ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 96

¹¹⁴ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s.12-13

Gdy naród nie posiada własnego państwa¹¹⁵, a co za tym idzie, nie ma zewnętrznej struktury zapewniającej spójność i bezpieczeństwo, kultura staje się kluczowym elementem wewnętrznego spoiwa. Zastępuje brakującą zewnętrzną władzę i prawa, sumieniem, moralnością oraz organizacją uczuć i wyobraźni. To właśnie te wartości i więzi emocjonalne mogą zespolić społeczność od wewnątrz, zapewniając ciągłość i tożsamość narodową w warunkach braku państwowości. Tradycja stanowi istotny element, wiążący grupy społeczne¹¹⁶, w przypadku rodzin, aż po wielkie wspólnoty narodowe, od członków kolejnych pokoleń poprzez pamięć o dalekich przodkach, ich osiągnięciach i charakterze. Odwołuje się do ważnych wydarzeń, bohaterów oraz symboli narodowych, które legitymizują i uzasadniają poczucie wspólnoty wewnątrz grupy, pomagając kształtować tożsamość narodową i odrębność wobec innych grup społecznych. Takie postawy związane są z diasporami, oznaczającymi migrację z pierwotnej ojczyzny na inny obszar lub wiele obszarów, często w wyniku traumatycznych doświadczeń.

H'mongowie tworzą wyraźną diasporę¹¹⁷, definiowaną jako przemieszczona zbiorowość etniczna, pozbawiona bazy terytorialnej. Są uznawani za jedną z najbardziej rozproszonych¹¹⁸ mniejszości kulturowych na świecie. Podobnie jak inne grupy diasporyczne, mają historię rozproszenia, mity i wspomnienia ojczyzny oraz wyobcowania w nowych krajach. Ponad trzy miliony osób mieszka obecnie w Chinach, ich pierwotnej ojczyźnie, blisko milion żyje w krajach sąsiednich, takich jak: Wietnam, Laos, Tajlandia i Birma, gdzie osiedlili się w wyniku presji ludnościowej w Chinach i okupacji ich rodzimych terytoriów przez Chińczyków.

To rozproszenie rozpoczęło się na początku XIX wieku i trwało do późnych lat pięćdziesiątych XX wieku po francuskiej klęsce militarnej z Viet Minhem w 1954 roku. H'mongowie w Wietnamie i Laosie byli zaangażowani w konflikt globalnych ideologii, który przerodził się w wojnę w Wietnamie. Pod wieloma względami ich dzisiejszą sytuację globalną i rozproszenie można powiązać bezpośrednio z tym doniosłym konfliktem. W północnym Wietnamie ludy H'mong walczyły po obu stronach pierwszej wojny indochińskiej (1946–1954), gdy siły komunistyczne Ho Chi Minha walczyły ze starymi francuskimi władcami kolonialnymi, po zakończeniu II wojny światowej i japońskiej okupacji Wietnamu. Plemiona H'mong odegrały kluczową rolę w wojnie. Większość walk toczyła się na surowych górskich pograniczach, wzdłuż granic państw, które były zamieszkiwane przez H'mongów, dlatego uniknięcie udziału w konflikcie było niemożliwe. Często starali się unikać zaangażowania politycznego i przyjmowali postawę neutralną, jednak brali udział po obu stronach jako wojownicy, przewodnicy, tragarze i szpiedzy. Byli również producentami opium, z którego dochody były przeznaczone na finansowanie wojsk obu stron. Największa diaspora H'mongów powstała po 1975 r., po amerykańskiej porażce w Wietnamie i Sekretnej Wojnie w Laosie, które zakończyły się wysiedleniem ponad 180 000 H'mongów z samego Laosu do obozów dla uchodźców w Tajlandii. Większość tych uchodźców została ostatecznie przesiedlona do krajów zachodnich, takich jak: Stany Zjednoczone, Francja, Kanada, Australia, Argentyna i Niemcy.

¹¹⁵ Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 37

¹¹⁶ Białostocki, Jan, *Innowacja i Tradycja*, w *Tradycja i innowacja: materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1979, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1981, s. 10

¹¹⁷ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 2-12

¹¹⁸ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 94-95

Plemię H'mong znane jest z prowadzenia niezależnego, rolniczego¹¹⁹ stylu życia. H'mongowie byli całkowicie zadowoleni z tego, co mogli uprawiać, upolować, wyhodować, wytwarzać. Zawsze prowadzili ciężkie życie, ale z dumą i godnością. Ich dzieci nie chodziły do szkół, ponieważ zamieszkiwali tereny znacznie oddalone od miast i nie posiadali majątków by opłacić edukację. Społeczność nie umie pisać i czytać¹²⁰, a tym samym ich tradycja kulturowa nie była przekazywana w sposób piśmienny. Po wojnie, w obozach dla uchodźców w Tajlandii, zaczęli aktywnie tworzyć gobeliny i tkaniny fabularne, przedstawiające ich historię, wierzenia, tradycyjne życie, zwyczaje i wspomnienia z wojny. Być może wynika to z obawy, że ich tradycja i historia nie przetrwa. Plemię H'mong wierzy, że taki sposób przekazywania informacji jest trwalszy niż opowieści ustne, dlatego wszystkie istotne momenty są utrwalane za pomocą rękodzieła i przekazywane z pokolenia na pokolenie.

W obliczu trudnych okoliczności, H'mongowie mieszkający w Laosie, opracowali formę sztuki tekstylnej, znaną jako tkanina fabularna (fot. 19-22). Technika wykorzystywana w tworzeniu tkanin polega na haftowaniu wzorów i obrazów na płótnie, układających się w całość i reprezentujących zarówno indywidualne jak i zbiorowe doświadczenia plemienia, związane z autentycznymi doświadczeniami i osobistymi historiami. Najpierw wykonywane są ramki z figur geometrycznych, za pomocą odwróconej aplikacji, czyli naszywania wzorów z tkaniny (w tym przypadku trójkątnych) na tkaninę bazową, krawędzie są następnie podwijane i przyszywane ręcznie. Wnętrze wypełnia się detalami, takimi jak symbole, rośliny, sylwetki postaci i zwierząt, które mają tworzyć opowieść za pomocą ręcznych haftów, wykonanych misternymi i niewielkimi ściegami z różnokolorowych nici.

Linda A. Gerdner w książce zatytułowanej „Hmong story clothes”, wykorzystuje tkaniny fabularne jako trwałe medium wizualnej dokumentacji dziedzictwa historycznego i kulturowego plemienni H'mong. Za pomocą analizy oraz uzupełnienia narracjami i osobistymi historiami wypowiedzi przedstawicieli plemienia, przekazuje w sposób piśmienny momenty istotne dla tej społeczności, ich historie, wierzenia i zwyczaje.

Jednym z najważniejszych zwyczajów dla społeczności H'mong są obchody Nowego Roku¹²¹. Powyższa tkanina fabularna (fot. 19) przedstawia jak H'mongowie świętują odejście roku. Koncentrują się na pozbyciu się wszystkiego, co minęło oraz odrzuceniu nieszczęść, które nagromadziły się w trakcie upływającego roku. Nowy Rok oznacza początek nowego cyklu upraw¹²² oraz odrodzenie działalności rolniczej. Uroczystości trwają od trzech do piętnastu dni i obejmują rytuały mające na celu promowanie harmonii między światem widzialnym a niewidzialnym. Ma to związek z wiarą w duchy i istoty nadprzyrodzone. Ważnym elementem jest w tym czasie otaczanie się rodziną i przyjaciółmi, gdyż zwiastuje to poczucie wspólnoty w kolejnym roku. Członkowie plemienia odwiedzają swoje domy całymi rodzinami, dlatego na pierwsze dni Nowego Roku przygotowuje się około 30 dań z mięsa i ryżu.

¹¹⁹ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s.12

¹²⁰ Gerdner, Linda A., *Hmong story clothes*, Shiffer Publishing, Atglen, 2015, s. 8-9

¹²¹ Ibidem, s. 78-92

¹²² Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s. 48



Fot. 19. Tkanina fabularna: Nowy Rok H'mong



Fot. 20. Tkanina fabularna: Sekretna Wojna w Laosie



Fot. 21. Tkanina fabularna: Zbieranie jedzenia



Fot. 22. Tkanina fabularna: Dzika przyroda

Nowy Rok to również czas, w którym ludzie mogą się pochwalić osiągnięciami minionego roku¹²³ oraz najcenniejszymi skarbami – pięknymi ubraniami, biżuterią, dziećmi, rodziną. Podczas wydarzeń towarzyszących obchodom Nowego Roku, takich jak np. spektakle, podczas gdy trwają zabawy, śpiewanie tradycyjnych pieśni ludowych, strzelanie z kuszy i walk byków, odbywają się również wydarzenia towarzyskie. Młodzi ludzie mają okazję się poznać, a rodzice poszukują potencjalnych małżonków dla swoich dzieci.

Podróżując po Wietnamie w 2022 roku, odwiedziłam wioskę zamieszkiwaną przez Czarnych H'mongów, w okolicach miejscowości Sa Pa. Ludzie żyją tam skromnie, z dala od cywilizacji a każdy zna swoją rolę w społeczeństwie. Rola mężczyzny w plemieniu Czarnych H'mongów skupia się na uprawianiu ryżu, kukurydzy i warzyw, hodowli bawołów, świń i drobiu. Każda rodzina posiada swój niewielki dom i ziemię. Rodziny są samowystarczalne, stąd wyprawy do miasta czy robienie zakupów w marketach są zbędne. Dzieci Czarnych H'mongów, zamieszkujących góryste tereny, z dala od miast nie uczęszczają do szkoły i nie posiadają dostępu do edukacji.

Do miasta jest daleko, autobusy nie kursują w odległe tereny. Poza tym edukacja w Wietnamie jest płatna i bardzo droga. Tworzenie ubrań i ozdób jest formą edukacji dla młodych dziewczyn, które mogą uczyć się technik i symboliki wzorów od starszych kobiet społeczności H'mong a także jest formą zarobku. Dziewczynki już od najmłodszych lat uczą się precyzyjnego rzemiosła od swoich matek, ciotek. Ich zdolności do pełnienia kobiecych ról¹²⁴ ocenia się na podstawie jakości tego, co mogą wykonać manualnie. Rolą kobiety w społeczeństwie Czarnych H'mongów było i jest tworzenie artystycznych dzieł. Kobiety odpowiedzialne są za produkcję pięknych tkanin, ubrań oraz torebek. Wytworzenie ich zajmuje tygodnie a nawet miesiące, ponieważ jest to indywidualna, żmudna, misterna, ręczna praca, której efekty są wyjątkowe, ponieważ przedmioty odznaczają się ogromną precyzją i dopracowaniem detalu. Gdy zostanie wykonana wystarczająca ilość produktów, kobiety wędrują na targ, oddalony od wiosek o wiele kilometrów, niosąc na plecach kosze pełne wyrobów. Zdarza się, że zostają na targu przez kilka dni, dopóki nie sprzedadzą swoich dzieł. W Miejscowości Sa Pa są dwa ogromne targowiska, czynne codziennie, nawet w godzinach nocnych. Oprócz wyrobów plemienia H'mong można tam spotkać również stoiska sprzedażowe kobiet z wielu innych wietnamskich plemion. H'mongom, których poznałam, daleko do technologii i specjalnych maszyn przemysłowych, które po zaprogramowaniu same będą haftować lub tkać. Większość z nich nie ma w domu prądu ani telefonów. Wszystko jest wykonywane ręcznie lub za pomocą narzędzi i konstrukcji, produkcji własnej. Część rodzin wzbogaciło się na handlu¹²⁵, lecz zdecydowana większość dalej żyje w ubóstwie.

Kobiety H'mong pełniły w społeczeństwie role związane z ideologią płci zakorzenionych w otaczających je dyskursach. Były przedstawiane jako ofiary patriarchalnej kultury i wojen¹²⁶, które odcisnęły swoje piętno na ich historii. Były również opisywane jako uwieszone pomiędzy kulturowymi normami społecznymi a narastającą globalną industrializacją.

¹²³ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s. 57-58

¹²⁴ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s.104

¹²⁵ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 98

¹²⁶ Vang, Chia Youyee, Nibbs, Faith, Vang, Ma (editors), *Introduction: Hmong Women, Gender, and Power in Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016, s. 98-100

Niektóre badania przedstawiają je jako „prymitywne” oraz ukazują jako grupę, która zaczyna wyłaniać się na nowo, dążąc do większej niezależności. Jednakże, nowsze badania i analizy skupiają się na bardziej złożonym i wielowymiarowym obrazie społeczności H'mongów, uwzględniając różnorodność ich doświadczeń oraz dynamikę zmian społecznych i kulturowych, w tym także rolę i doświadczenia kobiet, jako grupy, która zaczyna „się usamodzielniać”. Pedagog Katarzyna Szolc odwiedzając plemiona H'mong w mieście Sa Pa, zauważyła, że tamtejsze kobiety stały się samodzielne, przedsiębiorcze i niezależne¹²⁷. Niektóre kobiety plemienia Czarnych H'mongów, choć nigdy nie uczęszczały do szkoły i nie umieją pisać, znakomicie znają język angielski, którego nauczyły się ze słuchu, rozmawiając z turystami. Obecnie rola kobiet w społeczeństwie jest bardzo ważna, ponieważ zajmują się przyjmowaniem do domów turystów, oferują wyżywienie i noclegi, są przewodniczkami po górach i organizują lekcje haftu czy batiku (fot. 24).



Fot. 23. Widok na uprawy ryżu



Fot. 24. Oferta warsztatowa

Podczas pobytu zdecydowałam się na udział w kilku oferowanych warsztatach. Pierwszym z nich była lekcja batiku¹²⁸, czyli techniki, polegającej na używaniu płynnego i gorącego wosku, by nanieść wzór na bawełnianą tkaninę. Wykorzystuje się do tego różne narzędzia, np. pędzle, patyczki lub szpatułki. Następnie tkaninę zanurza się w zimnej wodzie z barwnikiem. Po kilku godzinach moczenia tkaniny w barwniku, miejsca pokryte woskiem pozostają w kolorze naturalnym tkaniny, a reszta przybiera kolor barwnika. Po wysuszeniu tkaniny można nałożyć kolejną warstwę wosku i ponownie barwić, uzyskując ciemniejszy odcień. Czynność tę można powtarzać wielokrotnie, dla uzyskania lepszego efektu.

¹²⁷ Szolc, Katarzyna, *Upełnomocnianie (empowerment) kobiet z plemienia Hmongów w Wietnamie w Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze*, 586, 1, 2020, s. 60-69

¹²⁸ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 100



Fot. 25. Palenisko w domu mieszkalnym H'mong



Fot. 26. Wnętrze domu Czarnych H'mongów

Zdjęcia powyżej przedstawiają typowy dom mieszkalny. W centrum znajduje się palenisko (fot. 25-26). Wszystkie domostwa rodzin z plemienia Czarnych H'mongów, które odwiedziłam podczas swojego pobytu, wyglądały podobnie. Surowe podłogi i ściany zbite z desek, pomiędzy których widać podwórko. W środku nie ma okien, jednak drzwi wejściowe wielkością przypominają polskie bramy garażowe, dwuskrzydłowe. Przez cały dzień są otwarte na oścież, dzięki temu do wnętrza wpada światło dzienne. Z właścicielką jednego z domów odbyłam swoją pierwszą lekcję techniki farbowania tkanin.

Kobieta przygotowała rozżarzony węgiel w ceramicznej dużej misce (fot. 27), w którą włożyła mniejszą miseczkę z woskiem. Wosk pod wpływem temperatury rozpuścił się. Dalej, na sosnową deskę (fot. 28), naciągnęła bawełnianą, białą tkaninę, która stanowiła bazę do malowania płynnym woskiem. Kolejnym etapem było wybranie wzoru oraz realizacja pracy. Specjalnym dłutem należało zrobić delikatne wgłębienia (fot. 29), a następnie w ich środek zaaplikować wosk, za pomocą specjalnego narzędzia, którego budowa jest zbliżona do pióra (fot. 30). Tak przygotowaną tkaninę (fot. 31) poddaje się procesowi barwienia. Kobieta zanurzała materiał w beczce, w której był przygotowany naturalny barwnik (fot. 32). Po serii kąpieli tekstylnego kawałka, miejsca, na które nałożony został wosk zostały nietknięte. W rezultacie powstał piękny biały wzór na tle w kolorze indygo (fot. 33).



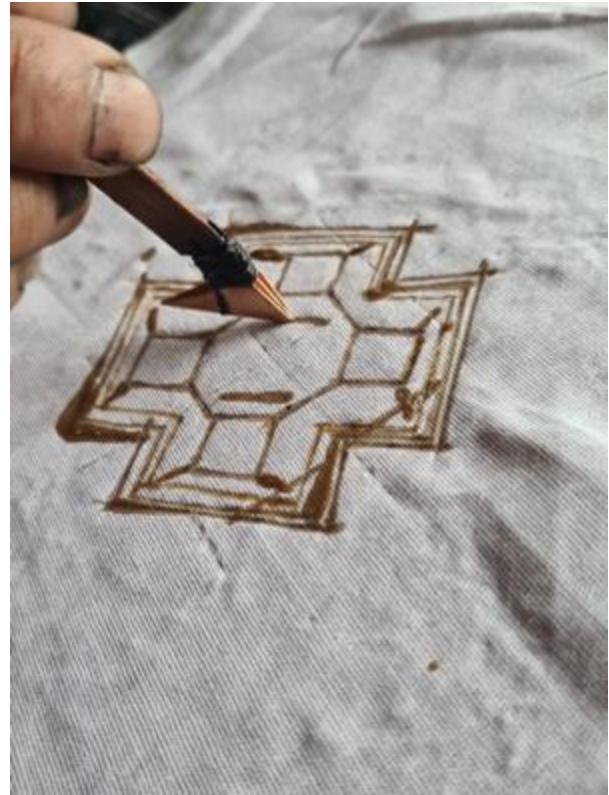
Fot. 27. Przygotowanie węgla, do podgrzania wosku



Fot. 28. Niezbędne przedmioty podczas lekcji batiku



Fot. 29. Żłobienie dłutem



Fot. 30. Nanoszenie wosku za pomocą narzędzia



Fot. 31. Wzór naniesiony woskiem



Fot. 32. Kąpiel tkaniny w barwniku



Fot. 33. Wzór wykonany techniką batiku podczas warsztatów



Fot. 34. Kobieta H'mong z pękami sznurków



Fot. 35. Wałkowanie przędzy

Podczas trekkingu po terenach H'mongów, przewodniczka Lam Thao Thi Lam opowiedziała o naturalnym barwniku, którym farbuje się ubrania. Jest on pozyskiwany z liści indygowca barwierskiego, uprawianego przez plemię, które można zbierać już po 90 dniach od zasiań. Proces uzyskiwania barwnika polega na moczeniu liści indygowca w wielkich beczkach, gdzie podlegają one fermentacji, następnie do roztworu dodaje się wapna, pozyskanego z gór, które utrwala farbę na włóknach tkanin.

Bogactwo lokalnych zasobów również miało wpływ na wybór materiałów używanych do produkcji trwałych i funkcjonalnych ubrań. Przy każdym domostwie można spotkać kobiety z przypiętymi do pasa sznurkami (fot. 34). Są to rozdzielone włókna łodyg konopi, uprawianej przez H'mongów, by wytworzyć własną tkaninę¹²⁹. Kobiety przywiązują je do pasa po to, aby łatwiej było je ze sobą łączyć, tworząc przędzę. Następnie przędze są namaczane i gotowane w specjalnie przygotowanej metalowej, wielkiej misie. Kolejnym etapem jest wałkowanie i osuszanie za pomocą ogromnego drewnianego wałka, którym porusza kobieta, stojąca na desce (fot. 35). Rozwałkowane i rozdzielone kawałki rośliny, rozwiesza się na specjalnej konstrukcji, by mogły wyschnąć (fot. 36). Ostatnim etapem, po namoczeniu i wysuszeniu, jest faza, kiedy pęki powstałych sznurków są owijane wokół dłoni (fot. 37) lub patyków, by stworzyć wrzeciona z dobrze przygotowaną przędzą, którą wykorzystuje się do wykonania tkaniny na krośnie.

¹²⁹ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 106



Fot. 36. Konstrukcja do suszenia konopi



Fot. 37. Łączenie sznurków - tworzenie przędzy

Ogromnym doświadczeniem, które zdobyłam, była nauka haftu. Jest to tradycja rzemieślnicza ręcznego wykonywania zdobieć, tworzących na dużej powierzchni piękne, misternie dopracowane wzory. Język graficzny oparty na symbolach umożliwia przedstawienie różnorodnych aspektów życia, historii plemienia i otaczającego świata. Motywy i kolory pojawiające się w tradycyjnym hafcie H'mong¹³⁰, inspirowane są naturą i przyrodą, wzorowane na kształtach zwierząt i roślin. Symbolizują głęboko zakorzenione znaczenia i wartości, którymi kieruje się społeczność oraz pokazują bliskie związki ludzi z naturalnym ukształtowaniem w górskim środowisku Azji, gdzie żyją i pracują, takie jak: rodzina, miłość, małżeństwo, wiara, zdrowie, góry, żniwa i plony. Tradycyjne wzory pojawiają na detalach ubiorów (fot. 38-41): na spodniach, spódnicach, kurtkach, rękawach, paskach, tasiemkach, nosidełkach dla dzieci, chustach, kołnierzach i szarfach. Najczęściej występujące motywy to kwiaty, warzywa, pestki ogórka, pestki dyni, brzoskwinie, stonogi, liście paproci, oko pawia, oko kurczaka, stopa kurczaka, ogon, rybnie łuski, spiralna muszla ślimaka a także figury geometryczne: trójkąty, symbolizujące góry, koła, półkola, nawiązujące do słońca oraz stopnie, oznaczające pola ryżowe. Hafty są powodem do dumy, gdyż wskazują na poziom zamożności rodziny.

¹³⁰ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2014, s. 103



Fot. 38. Haft Czarnych H'mongów na elementach odzieży



Fot. 39. Haft Czarnych H'mongów na elementach odzieży



Fot. 40. Haft Czarnych H'mongów na elementach odzieży



Fot. 41. Haft Czarnych H'mongów na elementach odzieży



Fot. 42. Paj Ntaub

Inną tradycyjną techniką sztuki tekstylnej ludów H'mong jest Paj Ntaub¹³¹. Jest prawdopodobnie najbardziej oryginalną sztuką uprawianą przez plemiona H'mong tysiące lat temu i udoskonalaną do dziś. Przed wojną w Wietnamie, sztuka Paj Ntaub wykorzystywana była do wytwarzania ubrań dla rodzin, natomiast po wojnie, służyła do finansowania pobytu uchodźców w obozach. H'mongowie mieli wtedy styczność z ludźmi z zachodu, przywożącymi żywność oraz świadczącymi różne usługi. Za otrzymywane dobra płacono tradycyjną sztuką haftu, która została w rezultacie wzbogacona o nowe formy, takie jak wspomniane wcześniej, tkaniny fabularne.

W filmie pod tytułem "What Is Hmong Paj Ntaub and How Did War Change It?" główna bohaterka na przykładzie swoich osobistych przeżyć opowiada, jak zdobione są ubrania i co oznaczają. Wspomina również o ucieczce z Wietnamu po wojnie, kiedy podczas przeprawy przez rzekę zginęli jej rodzice i rodzeństwo. Od momentu, kiedy straciła matkę, tradycyjny strój H'mong, techniką Paj Ntaub zrobiła dla niej ciocia, co tłumaczy jak ważny jest ubiór w społeczeństwie H'mong.

Sztuka tekstylna Paj Ntaub polega na zdobieniu ubrania¹³² za pomocą różnych technik szycia i wykorzystywania wielu odmian ściegów, takich jak ściegi łańcuszkowe, ściegi krzyżykowe, ściegi brzegowe. Do zdobień stosuje się żywe kolory, geometryczne wzory oraz aplikacje. Bardzo ważna jest umiejętność operowania igłą oraz estetyka wykonania dzieła, dlatego twórcy używają równych, drobnych lub niewidocznych szwów. Zawiłość projektu jest również znacząca, ponieważ dzięki bogatym i pięknie ozdobionym kreacjom zwiększało się prawdopodobieństwo przyciągnięcia uwagi mężczyzn, co prowadziło do szybkiego ślubu. Kobiety H'mong wierzą, że dzięki strojnym ubraniom, one same są piękniejsze.

¹³¹ <https://www.tptor originals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/>

¹³² Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 101-102

Stroje zdobione techniką Paj Ntaub były głównym wskaźnikiem tożsamości etnicznej H'mongów¹³³, kwestionującym normatywne struktury władzy. Były wizualnym przejawem utrzymania kultury w grupie etnicznej, w której sztuka zdobnicza była złożonym, wielowarstwowym językiem estetycznym połączonym z kreacją autorską oraz autentyzmem doświadczeń.



Fot. 43. Paj Ntaub: haft krzyżykowy

Jedna z kobiet o imieniu Chuayi Yang tłumaczy również różnicę między historią umieszczoną na tkaninie fabularnej a tradycyjnie ozdobionym strojem H'mong¹³⁴. Dla ludzi H'mong, zwłaszcza twórców Paj Ntaub najważniejsza jest sztuka i takie umieszczenie projektu, który będzie wyglądał atrakcyjnie na kreacjach, niekoniecznie przekazując wiadomość, związaną z przesłaniem historycznym czy naukowym. Jednak obcokrajowcom trudno jest zrozumieć idee i zamysły tradycyjnego rzemiosła Paj Ntaub, które jest odczytywane wyłącznie jako kolorowe, geometryczne kształty.

Wierzenia H'mongów mają istotny wpływ na ubiór. Są złożoną mieszanką animizmu, szamanizmu i wpływów religii, takich jak chrześcijaństwo, taoizm i buddyzm¹³⁵. Plemię wierzy w duchy przodków, duchy natury oraz w szamanów, przywracających równowagę zdrowia duchowego, co znajduje odzwierciedlenie w tradycyjnych strojach. Szamani pełnią rolę pośredników między światem ludzi a światem duchów. W istocie są duchowymi uzdrowicielami, tradycyjnymi ekspertami religijnymi¹³⁶, którzy mają zdolność diagnozowania chorób i leczenia cierpienia lub innych nieszczęść, takich jak susza czy głód. Rytuały szamańskie są często praktykowane w celu leczenia chorób, przynoszenia pomyślności czy ochrony przed złymi duchami.

¹³³ Geraldine, Craig, *Stitching Hmongness into Cloth: Pliable Identity and Cultural Agency in Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016

¹³⁴ <https://www.tptoriginals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/>

¹³⁵ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s. 132-156

¹³⁶ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 24

W filmie „Hmong textile Art or Flower Cloth”, wyreżyserowanym przez Traditional Arts and Ethnology Centre, można dowiedzieć się o istotnych elementach rękodzieła w kulturze plemienia H'mong. Jednym z nich jest „dab tsho”¹³⁷, który jest wykonywany przez Białych H'mongów z Luang Prabang w Laosie. „Dab tsho” jest naszywaną ozdobą, wykonaną techniką Paj Ntaub, pełniącą funkcję amuletu ochronnego. Jego nazwa wywodzi się od połączenia dwóch słów: „duch” i „kurtka”, gdyż element ten jest związany z wiarą plemienia w obecność duchów. Motywy umieszczone na „dab tsho” przypominają oczy. Naszywa się je z przodu i z tyłu ubrania, najczęściej na kobiecej kurtce, aby oszukać złe duchy i zapewnić sobie ochronę przed ich wpływem. Czasem umieszczone są dwie pary oczu lub więcej. Ten element rękodzieła ma więc nie tylko walory estetyczne, ale także głębokie znaczenie kulturowe i religijne, spełniające funkcję amuletu ochronnego w wierzeniach H'mongów.



Fot. 44. „Dab tsho”

Obok tradycji kulturowej i rzemieślniczej duży wpływ na kształtowanie ubioru plemienia H'mong miało położenie geograficzne. Społeczność zamieszkuje malownicze, górskie tereny Azji Południowo-Wschodniej, które charakteryzują się chłodniejszym klimatem. H'mongowie, dostosowali się do surowych warunków, tworząc stroje z grubych, wielowarstwowych ręcznie wykonywanych materiałów, doskonale chroniących przed zimnem a zapewniających ciepło i komfort. Ze względu na niskie temperatury, sięgające czasem do 0 stopni, tradycyjny strój Czarnych H'mongów składa się z luźnych spodni lub obszernej spódnicy oraz wyrabianej z konopi, bogato dekorowanej ręcznym haftem ciepłej kurtki i kamizelki, które są przewiązane w talii grubym haftowanym pasem. Łydki natomiast owijane są długim materiałem, który chroni przed zimnem, komarami i otarciami, podczas przemieszczania się przez pola ryżowe. Życie w trudnym, górskim terenie wymaga odzieży, która jest praktyczna i nie krępuje ruchów.

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pka8pmeK7wE&t=9s>

Tradycyjne stroje H'mongów są zaprojektowane z myślą o codziennych wyzwaniach, umożliwiających efektywną pracę w gospodarstwie oraz swobodne poruszanie się po stromych ścieżkach.

W czasach starożytnych haftowane wzory pełniły podwójną funkcję - dekorowania i komunikowania się. Kiedy jeszcze H'mongowie zamieszkiwali Chiny, zabroniono im używania oryginalnego języka pisanego, który składał się z symboli obrazkowych. Aby podtrzymać pamięć i nie dopuścić do utraty tożsamości, kobiety zaczęły w tajemnicy wszywać znaki w ubrania, aby w ten sposób przekazywać wiadomości, bogate w znaczenie i symbolikę. Geometryczne i roślinne wzory są powszechnie stosowane w hafcie H'mong, zdobiącym ich tradycyjny ubiór. Ubiór kobiet H'mong to nie tylko odzienie, to dumnie noszona szata, reprezentująca przynależność do grupy etnicznej, przepełniona historią i wartościami, którymi kierują się przez całe życie.

O H'mongach można powiedzieć, że są prymitywnym społeczeństwem. Ich sztuka nie obejmuje dzieł typowo artystycznych, wystawianych w galeriach czy wiszących na ścianach, takich, które swą estetyką urzekają odbiorcę i wywierają emocje. Zajmują się rzemiosłem funkcjonalnym¹³⁸ a ich wyroby są użytkowe i praktyczne, umożliwiające funkcjonowanie w życiu codziennym, jak tekstylia, narzędzia, rattanowe i bambusowe kosze do noszenia plonów i produktów na targ czy nosidełka dla dzieci.

„Sztuka to wyraz ludzkiej wrażliwości estetycznej ujawniającej się nawet wśród najbardziej prymitywnych ugrupowań.”¹³⁹

¹³⁸ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 99-107

¹³⁹ Nocoń, Rudolf H, *Kobieta w życiu Indian Ameryki Południowej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice, 1967, s. 59



Fot. 45. Kobiety Czarnych H'mongów w tradycyjnych ubraniach



Fot. 46. Kobiety Czarnych H'mongów w tradycyjnych ubraniach

ROZDZIAŁ III

III.1. Analiza kolekcji wybranych projektantów

Tradycja kulturowa jest niezwykle inspirującą biblioteką pomysłów. Odzwierciedla bogactwo ludzkich doświadczeń i wyobraźni. Wyraża różnorodność uczuć, myśli, poglądów i perspektyw, co stanowi ogromne źródło natchnienia i motywacji dla twórców różnych dziedzin, od literatury i nauki po sztukę i technologię. Kultura pozwala zanurzyć się w różne okresy historyczne, społeczne i geograficzne, poszerza horyzonty, zmienia sposób myślenia i otwiera nowe horyzonty. Kultura jest tym źródłem wartości, które prowadzą do zmian społecznych, równościowych i tolerancyjnych. Może być także miejscem, gdzie ludzie odnajdują swoją tożsamość, motywację oraz poczucie przynależności. Projektanci mody często wykorzystują różne tradycje kulturowe i czerpią z nich pomysły, tworząc kolekcje ubrań, odzwierciedlające bogactwo i różnorodność całego świata.

III.1.1. Alexander McQueen – The widows of Culloden 2006

Kolekcja zaprojektowana przez Alexandra McQueena „The Widows of Culloden” (fot. 47-55) na sezon jesień/zima 2006 nawiązuje do szkockich korzeni projektanta¹⁴⁰. Inspiracją do jej wykonania była bitwa pod Culloden z 1746 roku oraz upamiętnienie wdów, które straciły mężów i bliskich w krwawym konflikcie.

Ubrania są bogato zdobione precyzyjnymi haftami zaczerpniętymi ze szkockich wzorów, dodających historycznego kontekstu. Widoczne w haftach motywy kwiatowe symbolizują zarówno piękno jak i przemijanie, co podkreśla melancholijny ton kolekcji. Projektant zastosował ciężkie tkaniny takie jak wełna, aksamit i tweed oraz strukturalne kroje, nawiązujące do wojskowych mundurów i tradycyjnych szkockich ubrań, np. kiltu. Schludne tweedowe garnitury, zestawione z nakryciami głów z ptasich piór nawiązują do tradycji łowieckich w Szkocji. Kolekcja zawiera również elementy futra, które dodają luksusu i głębi. Do większości projektów została użyta również tradycyjna szkocka krata w ciepłej gamie czerwieni.

W całej kolekcji dominują ciemne, chłodne i stonowane kolory, takie jak: czarny, szary, beżowy i brązowy, które podkreślają melancholijny nastrój kolekcji. Pojawiają się również akcenty złota i czerwieni, dodając dramatyzmu i bogactwa oraz biżuteryjne ozdoby, podkreślające królewski charakter.

¹⁴⁰ Bolton, Andrew, *Alexander McQueen: Savage beauty*, Yale University Press, 2011, s. 19



Fot. 47.



Fot. 48.



Fot. 49.



Fot. 50.



Fot. 51.



Fot. 52.



Fot. 53.



Fot. 54.



Fot. 55.

III.1.2. Jean Paul Gaultier – Fall/Winter 2002

Jean Paul Gaultier jest znany ze swojego eklektycznego i awangardowego podejścia do mody. W 2002 roku zaprezentował kolekcję ubrań (fot. 56-64) na jesień i zimę, będącą hołdem dla dziedzictwa mieszkańców Arktyki, w tym Eskimosów, Inuitów i Aleutów. Kolekcja jest pełna elementów inspirowanych kulturą i tradycyjnymi strojami tych ludów, odzwierciedlając ich estetykę i praktyczność, jednocześnie nadając im luksusowego i nowoczesnego charakteru.

Projektant użył ciężkich i ciepłych materiałów, takich jak zamsz, wełna i skóra. Do wykonania płaszczy, kurtek i akcesoriów wykorzystał futra¹⁴¹, które chronią ludy zamieszkujące Arktykę przed ekstremalnym zimnem. Stylizacje są skomplikowane i wielowarstwowe, co jest bardzo charakterystyczne dla odzieży Eskimosów i stosowane w celu efektywnego gromadzenia ciepła. W kolekcji można zauważyć różnorodne nakrycia głowy, nawiązujące do tradycyjnych czapek Eskimosów, wykonanych ze skóry i zdobionych futrem. Paleta barw przywołuje na myśl naturę Arktyki – dominują odcienie bieli, szarości i brązów oraz błękity i zielenie, odzwierciedlające tundrę i lodowe krajobrazy.

III.1.3. John Galliano – Haute couture Spring/Summer 2007

Kolekcja projektu Johna Galliano dla Diora (fot. 65-73) na sezon wiosna-lato 2007 Haute Couture emanuje dramatyzmem, luksusem i przepychem w połączeniu z teatralnością, która jest charakterystyczna dla stylu twórcy. W kolekcji można zauważyć wyraźną inspirację kulturą japońską, przejawiającą się w sztuce, historii i rzemiośle. Znaleźć tu można nawiązania do sztuki origami, teatru kabuki¹⁴² i kimon, przedstawionych w różnych wariantach - od form tradycyjnych po nowoczesne kreacje. Projektant użył bogatych detali, misternych haftów i ręcznie malowanych wzorów, zdobiących luksusowe tkaniny a także wyrafinowanych i masywnych drapowań, tworząc stroje niczym z orientalnej baśni.

Gama barwna, w której dominują pastelowe odcienie wzmocnione dominantą nasyconych kolorów, przywołuje na myśl barwne japońskie jedwabie i orientalne wazy. Tkaniny wykorzystane w kolekcji to organza, aksamit, jedwabie i satyny, podkreślające elegancję i wyrafinowanie każdego stroju. Stylizacje zostały uzupełnione o fantazyjne nakrycia głowy, które dodają garderobie teatralnego charakteru.

Sylwetki są dramatyczne i zróżnicowane. Bogato zdobione suknie balowe czy eleganckie, dopasowane do ciała kreacje posiadają często rozkloszowane lub opinające spódnice, szerokie ramiona, rękawy i podkreśloną talię. Projektant wprowadził także asymetryczne elementy i wielowarstwowość, które dodają dynamizmu i nowoczesności tradycyjnym formom ubiorów.

¹⁴¹ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 55

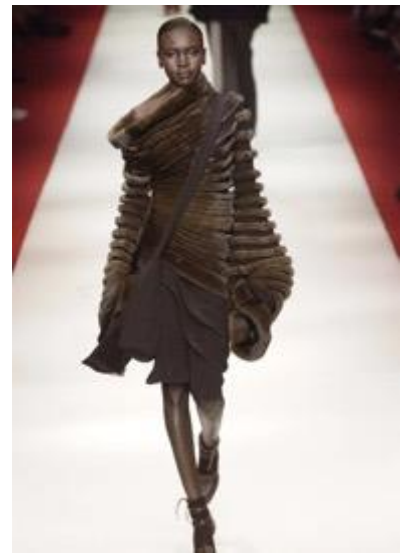
¹⁴² Zalewska, Anna, *Kostiumy w japońskim teatrze kyōgen: estetyka komizmu w Przegląd Orientalistyczny* 280.1-4, 2021, s. 48



Fot. 56.



Fot. 57.



Fot. 58.



Fot. 59.



Fot. 60.



Fot. 61.



Fot. 62.



Fot. 63.



Fot. 64.



Fot. 65.



Fot. 66.



Fot. 67.



Fot. 68.



Fot. 69.



Fot. 70.



Fot. 71.



Fot. 72.



Fot. 73.

CZĘŚĆ PRAKTYCZNA

ROZDZIAŁ IV

IV.1. Opis procesu projektowego/artystycznego

Na rezultaty niniejszej pracy doktorskiej z zakresu sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki istotny wpływ miały informacje pozyskane z ogólnodostępnej literatury i źródeł elektronicznych ze szczególnym odniesieniem do historii, tradycji, wzornictwa, rzemiosła. Zasadniczy wątek rozważań dotyczy plemienia H'mong i jest pokłosiem podróży w górzyste rejony Sa Pa w Wietnamie Północnym, gdzie obecnie zamieszkuje plemię. Zależności pomiędzy tradycją kulturową i czynnikami wpływającymi na kształtowanie form ubioru stały się impulsem dla twórczej ekspresji, stanowiąc bezpośrednią inspirację dla przeprowadzenia procesu projektowego/artystycznego.

Celem studyjno-badawczym było stworzenie kolekcji złożonej z sylwetek damskich, odzwierciedlających kunszt rzemieślniczy odzieży wytwarzanej ręcznie w połączeniu z dostępnymi technikami i technologiami, stosowanymi obecnie w praktyce projektowej. Podjęty temat stał się dla mnie nie tylko wyzwaniem twórczym i użytkowym, ale również próbą zmanifestowania interdyscyplinarnej synergii pomiędzy teorią a praktyką, techniką i sztuką.

Inspirując się tradycyjnym rzemiosłem plemienia H'mong, korzystałam z innowacyjnych technologii oraz niestandardowych materiałów, które były poddawane różnorodnym zabiegom realizacyjno-warsztatowym. Poszukiwania były próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie: czy projektowanie wzornicze osadzone pomiędzy przeszłością, teraźniejszością a przyszłością otwiera przed współczesnymi projektantami nowe możliwości kreacyjne i realizacyjne? Jestem przekonana, że balansowanie na granicy tradycji i nowoczesności ukierunkowane na osiągnięcie harmonijnej i spójnej całości stylistycznej oraz reinterpretacja klasycznych technik wytwórczych, wynikająca z różnic cywilizacyjnych, wzbogaca projektowanie o nowe wartości estetyczne, adaptując je pod współczesne możliwości interpretacji artystycznej i metodycznej. Kolekcja wzorowana na tradycyjnym rzemiośle plemienia H'mong w połączeniu z dostępnymi możliwościami wykonawczymi zyskuje unikalny wyraz artystyczny a zaproponowane rozwiązania mogą posłużyć jako prototypy do produkcji ubrań spełniających oczekiwania współczesnego użytkownika.

Kolorystyka kolekcji jest pochodną naturalnych odcieni, stosowanych w oryginalnych tkaninach, charakterystycznych dla plemienia. Przełamanie tej palety wyrazistymi akcentami barwnymi ma na celu podkreślenie detali i dodanie kolekcji autorskiego rysu. W projektach dominują proste kroje, wzorowane na warstwowym ubiorze plemienia H'mong i oszczędna stylistyka, pozostawiająca miejsce na ornamentykę i detale. Formy odzieżowe wyróżniają charakterystyczne układy kompozycyjne złożone z elementów wykonanych techniką haftu i druku 3D.

W dzisiejszych czasach projektanci mody kładą duży nacisk na innowacyjność, wciąż poszukując nowych rozwiązań projektowo – wykonawczych. Łatwo zauważyć, że kluczowe hasła odnoszące się do reklamy współczesnej mody, często przekraczają granice ogólnie przyjętych norm a nierzadko wzbudzają kontrowersyjne opinie. Większość oscyluje wokół różnorodności kulturowej, tożsamości płciowej i zrównoważonego rozwoju, sytuując modę poza rutyną życia codziennego lub traktując ją jako forma manifestu czy wręcz narzędzie do obnażania ważnych kwestii społecznych. Odpowiedzią projektantów są kolekcje oparte na wykorzystaniu tkanin pozyskanych z recyklingu, które są nie tylko przyjazne dla środowiska, lecz wprowadzają unikalną estetykę ubiorów. Mając na uwadze powyższe, ważnym aspektem w tworzeniu kolekcji było uwzględnienie produkcji zrównoważonej i zminimalizowanie odpadów materiałowych. Innowacyjność w dziedzinie mody nie oznacza wszak przepychu i przesady w formie, printach czy zdobieniach. Wprost przeciwnie, moda poszukuje subtelnych zmian w detalach, opartych na minimalizmie formalnym i funkcjonalnym przy jednoczesnym spełnianiu preferencji współczesnego rynku mody.

W odzieży tradycyjnej, wywodzącej się z różnych kręgów kulturowych, często szczegół może wpłynąć na przewartościowanie znaczenia danej odzieży lub jej części. Przykładowo tradycyjne stroje góralskie i łowickie składają się z kilku warstw, w skład których wchodzi spódnica, biała bluzka, kamizelka lub gorset oraz chusta zakładana na ramiona lub głowę – na pierwszy rzut oka te dwie kultury mają niemalże identyczny ubiór, jednak to właśnie hafty i ozdoby, nadają im niepowtarzalnego charakteru i czynią unikatowymi. Detale, kompozycja ornamentów oraz kolorystyka, często połączona z tradycyjnymi technikami, przekształcają ubiór w żywe świadectwo tradycji regionalnej. Natomiast sposób ingerencji, chociażby poprzez zmianę koloru nitki, przeskalowanie haftu czy modyfikacje zdobień jest odzwierciedleniem twórczej wizji projektanta, a także dowodem postępu technologicznego i ewolucji kulturowej.

IV.1.1. Założenia projektowe

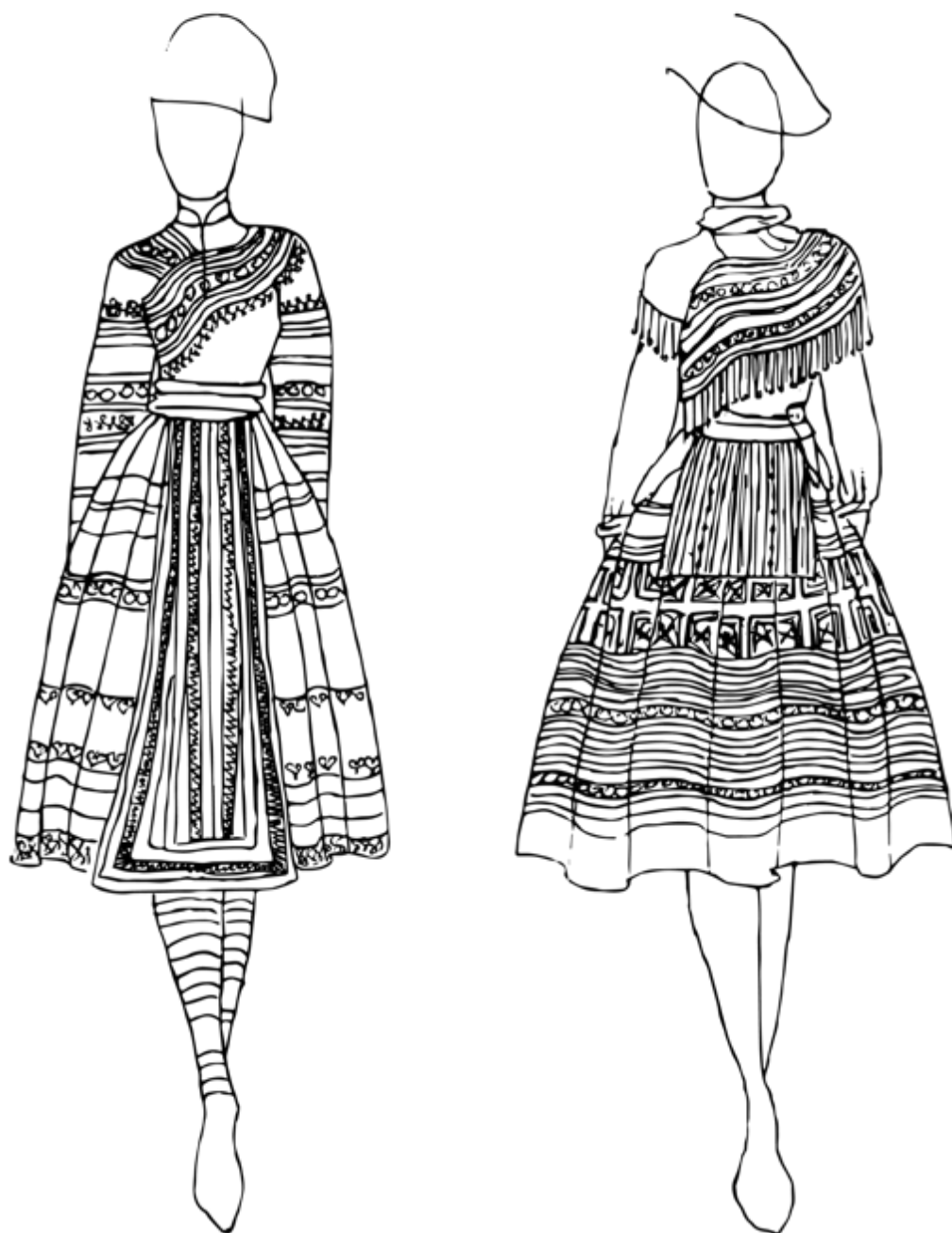
- Projekt kolekcji odzieży damskiej inspirowany tradycją i historią plemienia H'mong ze szczególnym nawiązaniem do życia codziennego;
- Podkreślenie oryginalności kunsztu rzemieślniczego, przejawiającego się w technikach zdobniczych i kanonach kompozycyjnych;
- Nawiązanie do symboli, wzorów oraz ornamentyki plemienia H'mong;
- Utrzymanie kolorystyki kolekcji w barwach charakterystycznych dla plemienia H'mong, przełamanych wyrazistymi akcentami barwnymi;
- Zachowanie prostych krojów, nieograniczających ruchów;
- Uwzględnienie potrzeb użytkowych - możliwość prania ręcznego, czyszczenia chemicznego i sposobów konserwacji;
- Zapewnienie komfortu użytkowania;
- Użycie materiałów naturalnych - tkanina konopna, bawełna, len, skóra;
- Inspiracje tradycyjnym rzemiosłem - tkanie, haft;
- Wykorzystanie nowoczesnych technik i technologii realizacyjnych.

IV.2. Etapy procesu projektowego/artystycznego

IV.2.1. Analiza rysunkowa stroju plemienia H'mong



Il. 1. Czerwony H'mong



Il. 2. Kwiecisty H'mong



Il. 3. Biały H'mong

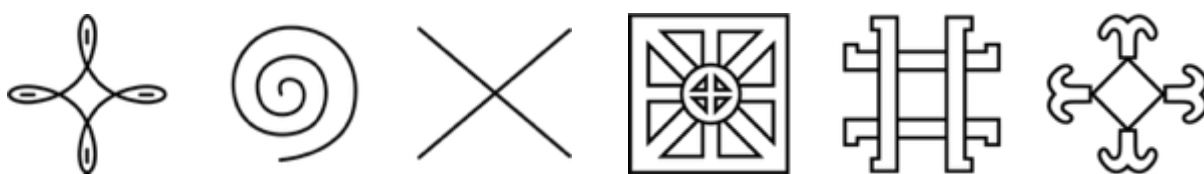


Il. 4. Czarny H'mong

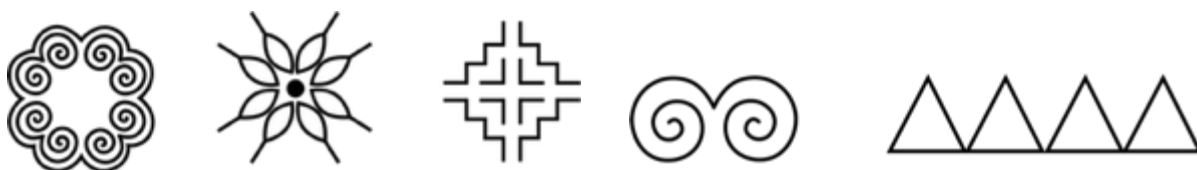
IV.2.2. Symbole H'mong



Od lewej: grzebień koguta lub smok; skolopendra; ręka ducha; latające owady; łuski ryb; kwitnące warzywa



Od lewej: oko pawia/ oko ryby; ślimak; skrzyżowanie; kamień/głaz; szczypce kraba; tygrys



Od lewej: odcisk stopy słonia; pestki dyni lub ogórka; dom; ślimak; góry



Od lewej: stopnie; liść paproci lub palmy; nasiona ryżu; małż; ogrodzenie



Od lewej: ogon smoka; barani róg; łapki kurczaka; gwiazda; słońce; słońce



Od lewej: wiatraczek; gwiazda; trzygłowy słoń; duch; nasiono ogórka; serce



Od lewej: winorośl ogórka; łuska ryby; brew tygrysa; ślad robaka; kwitnące warzywa; sieć pająka

Il. 5. Symbole używane w hafcie Czarnych H'mongów

IV.2.3. Tablice inspiracji

Proces projektowy rozpoczął się od opracowania tablic inspiracji, przedstawiających różne rozwiązania, wpisujące się w ogólną koncepcję pracy nad kolekcją. Powstałe kolaże, stanowią zbiór obrazów, pozyskanych ze źródeł elektronicznych oraz własnych archiwów i określają kierunek poszukiwań projektów wstępnych. Pierwszy moodboard (il. 6) podąża za fascynacją stylem reprezentowanym przez Rei Kawakubo i Issey'a Miyake, przenosząc odbiorcę w świat dekonstrukcji klasycznych form i surrealizmu. Awangardowa estetyka wybranych ubiorów przekracza granice przyjętych norm, zachęcając jednocześnie do podążania drogą manifestu artystycznego. Każdy obraz przemawia za transformacją rozwiązań i redefiniowaniem myślenia o modzie, proponując uaktualnione spojrzenie na opakowanie ciała.

Kolejna tablica inspiracji (il. 7) emanuje subtelnością i eteryczną złożonością, w których załączki rozwiązań tkwią w naturze i organicznych formach. Fotografie przedstawiają przefiltrowane przez wizję artystyczne i wzbogacone nowymi technologiami kreacje i struktury, wzorowane na kształtach występujących w przyrodzie. Znakomitymi przykładami są prace dwóch wybitnych projektantek: profesor Neri Oxman, zajmującej się implementacją biologicznych i ekologicznych rozwiązań do wzornictwa oraz holenderskiej projektantki mody - Iris van Herpen, której projekty ubiorów stanowią dzieła sztuki, łączące technologiczny aspekt wykonawczy z organiczną estetyką. Moodboard ukazuje wzajemne przenikanie i połączenie tych dwóch kierunków – technologii i natury. Uwagę przyciąga trójwymiarowość organicznych konstrukcji i płynnych kształtów, dzięki którym odczuwalna jest harmonia i głębia. Obie artystki traktując inspirację naturą jako bibliotekę pomysłów, wykorzystywały geometrię oraz spiralne kształty, zaczerpnięte z fraktalnych połączeń i neuronowych sieci.

Trzeci moodboard (il. 8) stanowi eklektyczny zbiór ujęć modowych, inspirowanych ponadczasową estetyką rzemiosła artystycznego i rękodzielniczego. Skomponowane elementy ukazują sycylijski folklor, połączony z barokową estetyką marki Dolce&Gabbana oraz finezyjne etniczne motywy i patchworkowe wzory, charakterystyczne dla marki Etro. Całość kompozycji tworzy nostalgiczną narrację symbolicznych zestawień, gdzie obrazy haftowanych detali i folkowych tkanin budują scenę plastycznej mozaiki. Uwagę zwracają kontrasty połączeń subtelnych koronek z ciężkimi żakardami oraz wymowne łączenie wielu tekstur i haftów, a całość wyróżniają skomplikowane i wielowarstwowe faktury, nadające wyjątkowego charakteru i ponadczasowej szlachetności.

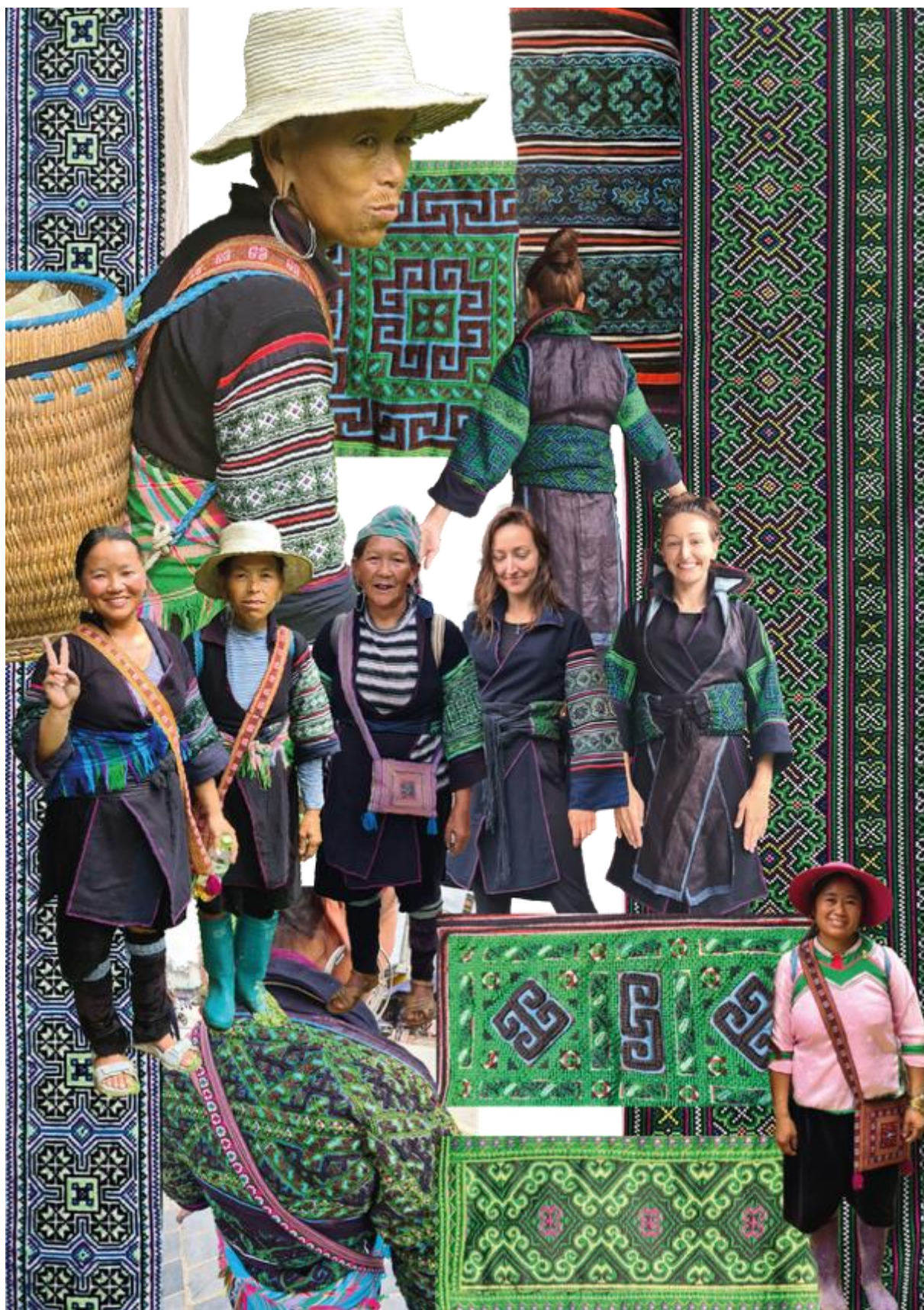
Ostatnia tablica inspiracji (il. 9) jest wizualnym zapisem a zarazem mapą wyprawy do Wietnamu, którą odbyłam w celu odnalezienia plemienia Czarnych H'mongów i poznania ich życia. Poszczególne elementy opowiadają historię eksploracji krajobrazów, ludzi i kultury, skupioną na autentycznej twórczości plemiennej. Centralne miejsce zajmują fotografie kobiet w tradycyjnych strojach oraz tkaniny zdobione skomplikowanymi wzorami, odzwierciedlającymi umiejętności rzemieślnicze i precyzję wykonania. Widoczna gama barw zieleni, granatów, fioletów związana jest z barwnikiem indygo oraz motywami roślinnymi, które są uwidocznione w geometrycznych symbolach.



Il. 6. Tablica inspiracji nr 1



Il. 7. Tablica inspiracji nr 2



Il. 9. Tablica inspiracji nr 4

IV.2.4. Szkice koncepcyjne

W kolejnym etapie rozwijane były koncepcje i idee, potrzebujące medium w postaci narzędzi wizualnego zapisu¹⁴³, by skryształizować pomysły i ekspresję twórczą. Zapis przybrał formę szkiców. Każdy z nich mógł być szybki, przedstawiający obrys lub dopracowany, ukazujący szczegóły, często jednak naznaczony indywidualnym temperamentem autora, umożliwiającym przekazanie estetyki i emocji. Rysunek projektowy, modowy czy żurnalowy i ich kolejne wersje mogą stanowić inspirację samą w sobie dla eksploracji nowych pól. Rysunek w procesie projektowym, pomaga w zaplanowaniu i rozwoju kolekcji oraz prowadzeniu subiektywnej analizy porównawczej. Szkice zawierają często wskazówki techniczne, przedstawiają elementy konstrukcyjne czy wymiary, a także informacje dotyczące preferowanej gramatury materiału, kolorystyki, rodzaju szwów oraz dodatków; guzików, pasków, tasiemek i technik zdobniczych. Do wykonania rysunków zwykle używa się kredek, ołówków, cienkopisów itd., jednak obecnie większość projektantów korzysta z programów komputerowych do grafiki wektorowej, rastrowej lub 3D - dzięki czemu można uzyskać większą precyzję, łatwo je edytować, modyfikować i powielać.

Pracując w firmach branży modowej, nabrałam pewności, że rysunki i wizualizacje pomysłów są kluczowym narzędziem komunikacyjnym, ponieważ dzięki nim zespół, może pracować płynnie i skutecznie. Projektanci na podstawie wizualizacji budują sezonowe kolekcje, dopasowane do wyborów kolorystycznych i motywów przewodnich, technolodzy nadają wymiary, konstruktorzy wykonują szablony, wzorcownia wykonuje prototypy, producenci tkanin wiedzą, jakie tekstylia przygotować w ofercie, kupcy mody dzięki szkicom wybierają odpowiednich producentów, a inwestorzy decydują na ich podstawie, który projekt ma szansę na wdrożenie.

Za pomocą szkiców wykonałam wiele wersji autorskiej kolekcji, z których każda zawierała inne idee projektowe. Moim zamierzeniem było połączenie tradycji kulturowej z nowoczesnością, a szkice umożliwiły eksperymentowanie z kształtem, formą, kompozycją i proporcjami. Dzięki swobodnemu rysowaniu koncepcji, pomysły były rozwijane i porównywane ze sobą, bez konieczności tworzenia prototypów. Stanowiły również mapę myśli w planowaniu rozwiązań wizualnych i technicznych, a także pozwalały na wykrycie trudności, wpływając na zmianę kierunku poszukiwań.

Na podstawie pierwszej tablicy inspiracji powstała seria piętnastu szkiców (il. 10-12), które zostały oparte o architektoniczne i warstwowe detale, tworzące złożoną wizję nowatorskiej odzieży, przynoszącej na myśl futurystyczne pancerze. W przerysowanych proporcjach i nieregularnych formach, gdzie góruje asymetria, jest widoczne nawiązanie do dekonstrukcji a zarazem do motywów organicznych, osadzonych w tradycji kulturowej H'mongów. Chęć nawiązania do ich bogactwa przejawia się organicznych, ażurowych cięciach, dodających dynamiki i teksturowych elementach, nawiązując do technik rękodzielniczych.

¹⁴³ Zwarycz, Piotr, Afeltowicz, Łukasz, "Etno-grafika? Rysunek jako narzędzie wywoływania i analizy danych etnograficznych" Avant 10.3, 2019, s. 14

Kolejna seria rysunków (il. 13-15) przypomina finezyjną grę różnorodnych kształtów i faktur, balansujących pomiędzy haute couture a prêt-à-porter. Sylwetki zostały wzbogacone zmultiplikowanymi elementami, tworzącymi kompozycje, podobne do występujących w naturze (kolce, pióra, płatki kwiatów i wykwity). Płynnie prowadzone linie odnoszą się do fal oceanu a nawet ukształtowania terenu, sprawiając wrażenie ruchu.

Kolekcja ubiorów, opracowana na podstawie trzeciej tablicy inspiracji (il. 16-18) emanuje etnicznością i różnorodnością struktur, tworząc unikalne propozycje, łączące nowoczesny minimalizm z manifestacją kobiecości. Organiczność zestawiona jest z asymetrią i geometrią, tworząc wyraźne linie konturów, odrzucającą modernistyczną prostotę. Natomiast wielość tkanin, nachodzących na siebie i ułożonych kaskadowo została zaczerpnięta z tradycyjnych ubiorów plemienia H'mong, a ich zdobienia i wykorzystanie technik rzemieślniczych, odzwierciedlone zostało w powierzchniach z widocznym zróżnicowaniem stylistycznym.

Szkice wykonane do ostatniej mapy myśli (il. 19-21) przedstawiają współczesną reinterpretację tradycyjnych krojów, noszonych przez plemię H'mong. Rytmika umieszczonych detali nawiązuje do modularnych struktur na rękawach, bluzach, mankietach oraz spódnicach, wyraźnie definiując strefy lokalizacji ornamentów. Projekty są wzorowane na krojach, noszonych przez kobiety Czarnych H'mongów – od swobodnych płaszczy, przez spódnice za kolano po bluzy z rozcięciami po bokach, połączone z wizualnymi akcentami obszarów, pozwalających na dalszą interpretację.



Il. 10. Szkice do tablicy inspiracji nr 1



Il. 11. Szkice do tablicy inspiracji nr 1



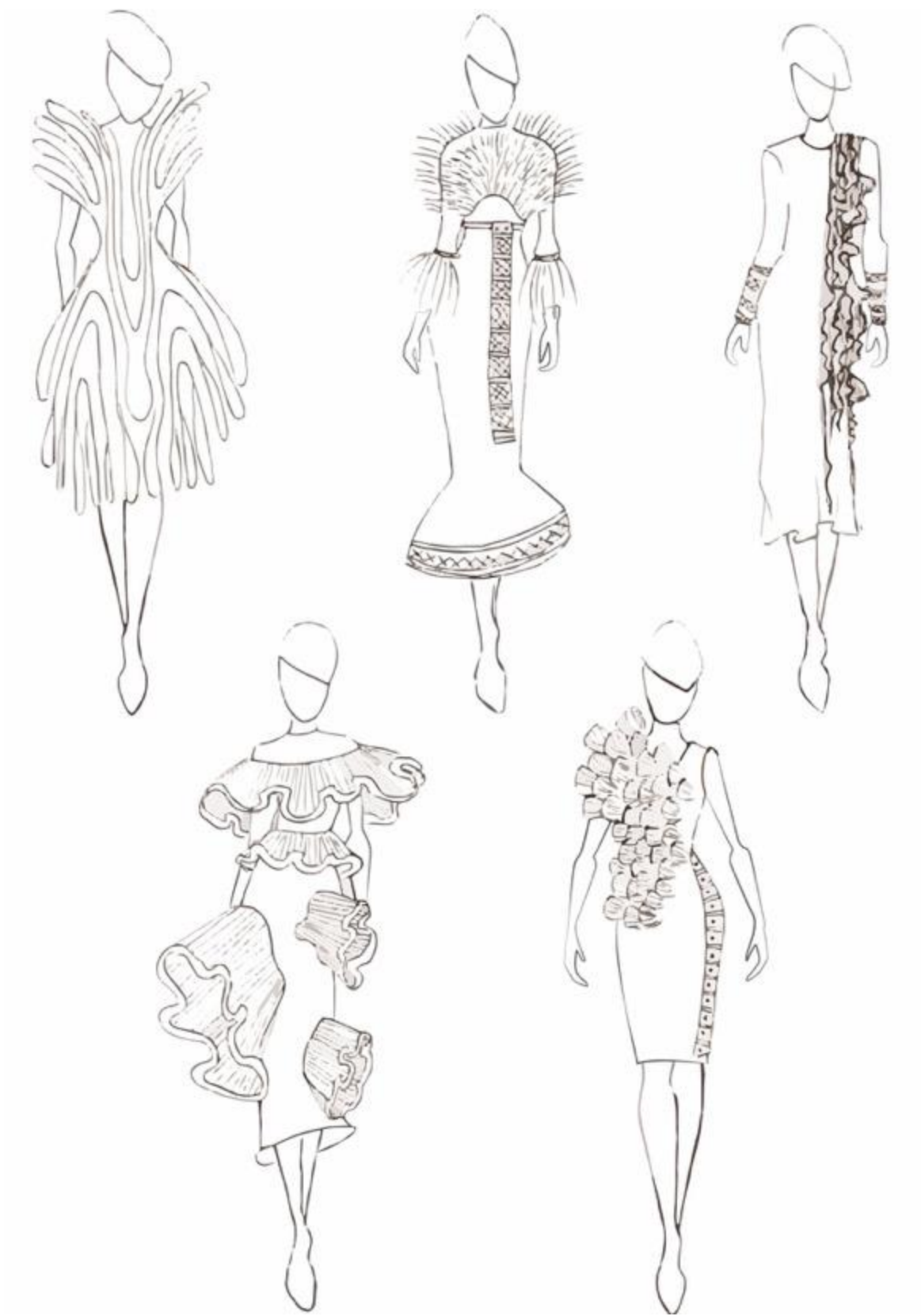
Il. 12. Szkice do tablicy inspiracji nr 1



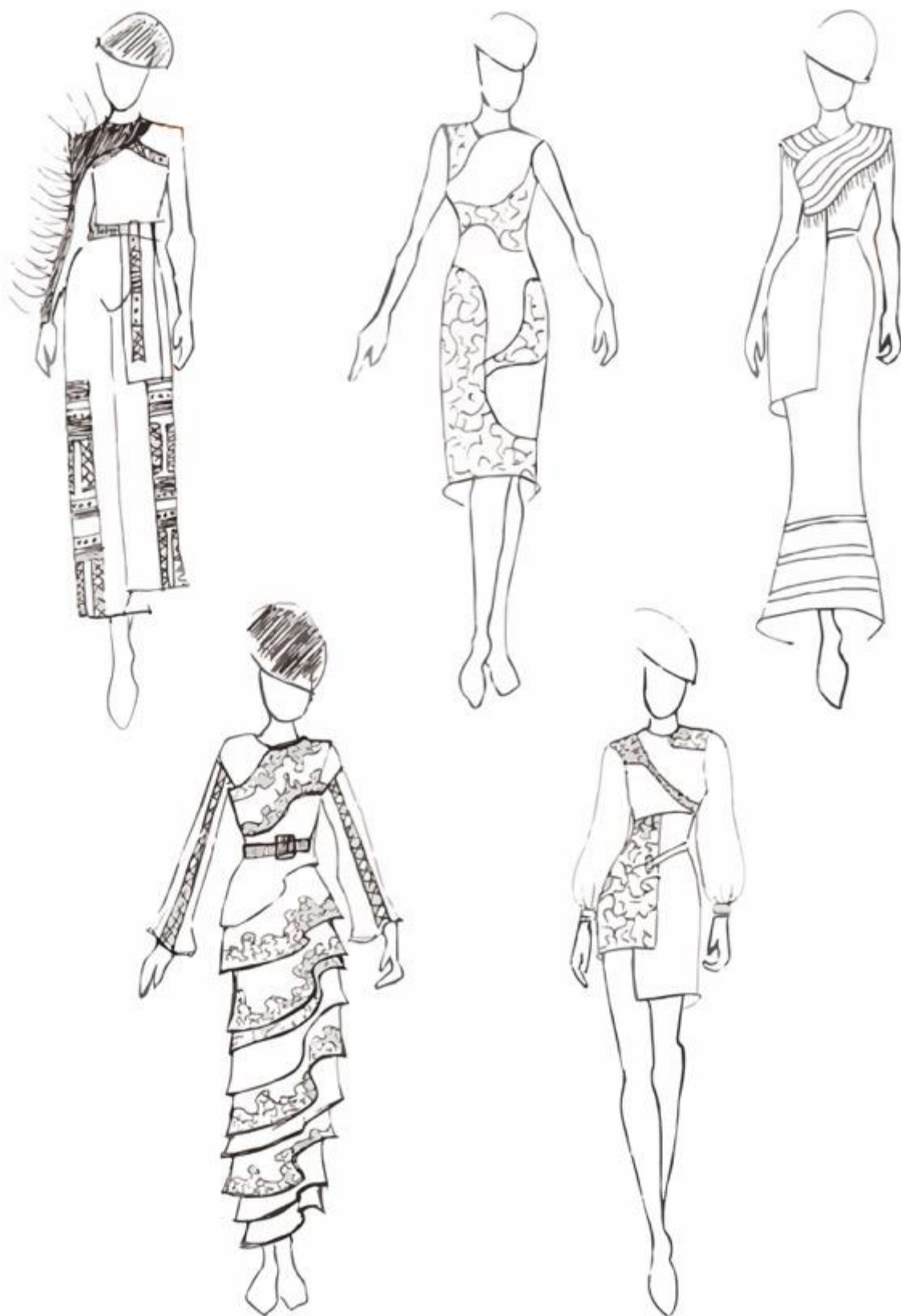
Il. 13. Szkice do tablicy inspiracji nr 2



Il. 14. Szkice do tablicy inspiracji nr 2



Il. 15. Szkice do tablicy inspiracji nr 2



Il. 16. Szkice do tablicy inspiracji nr 3



Il. 17. Szkice do tablicy inspiracji nr 3



Il. 18. Szkice do tablicy inspiracji nr 3

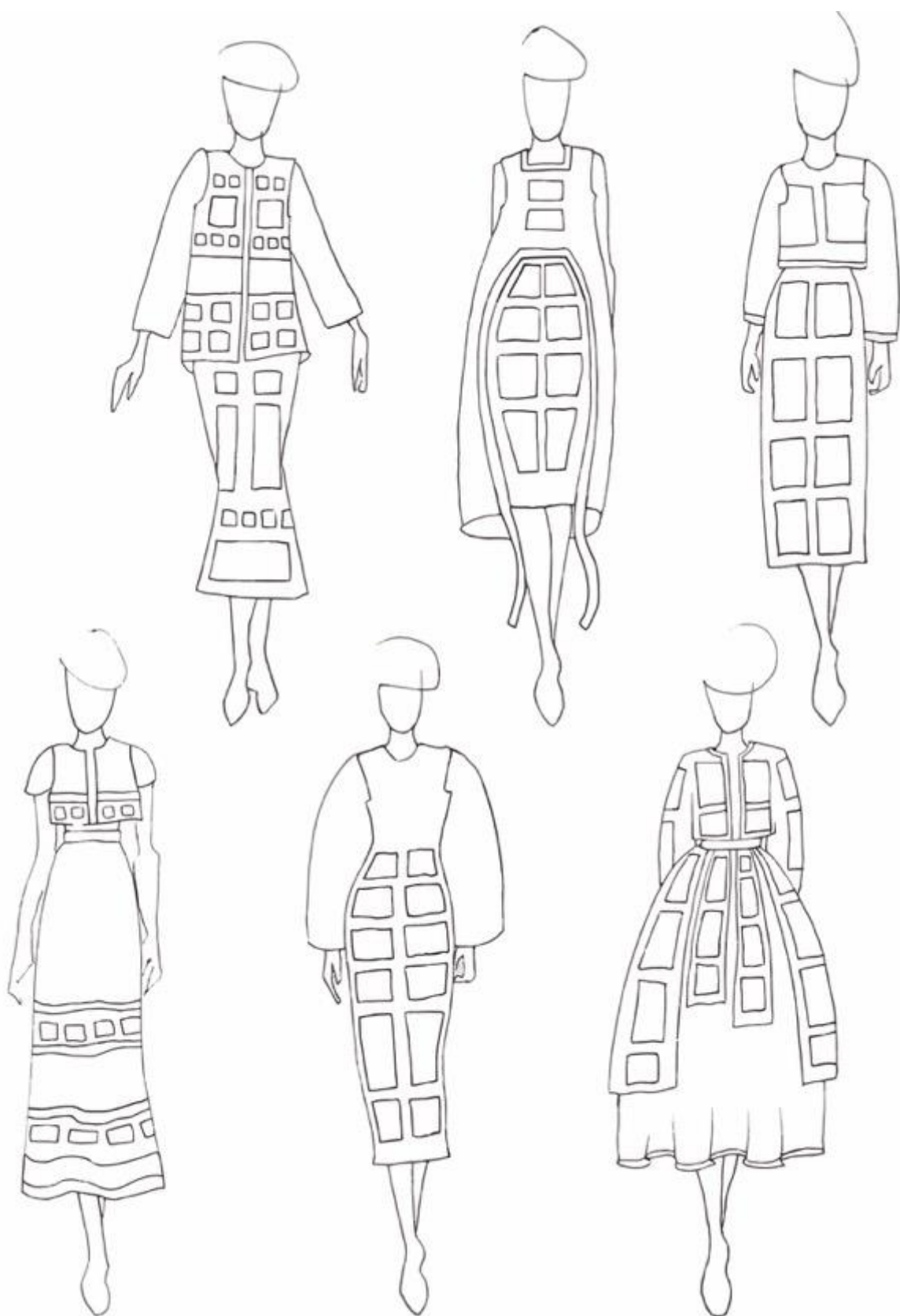
IV.2.5. Projekty wstępne



Il. 19. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4



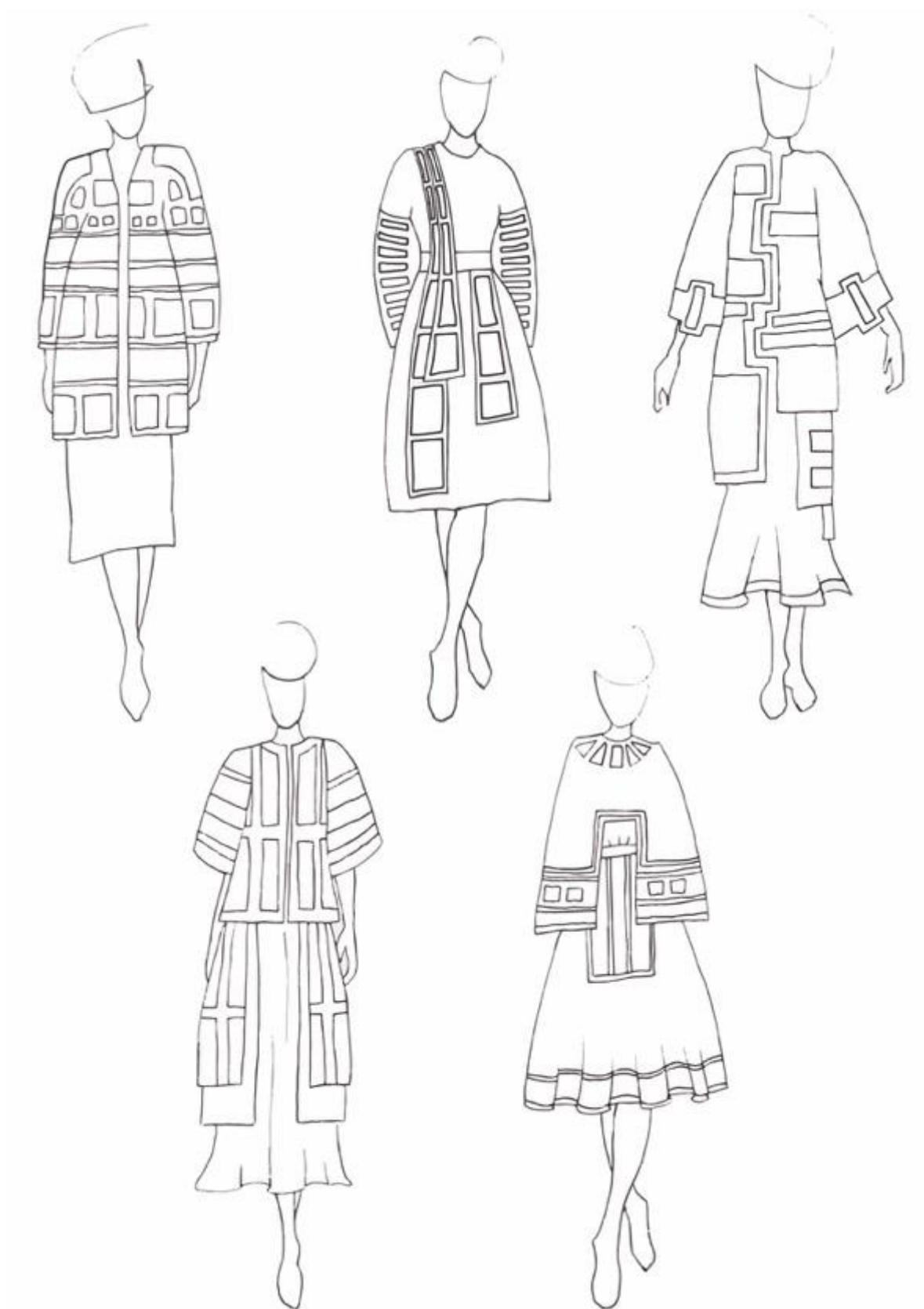
Il. 20. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4



Il. 21. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4



Il. 22. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4

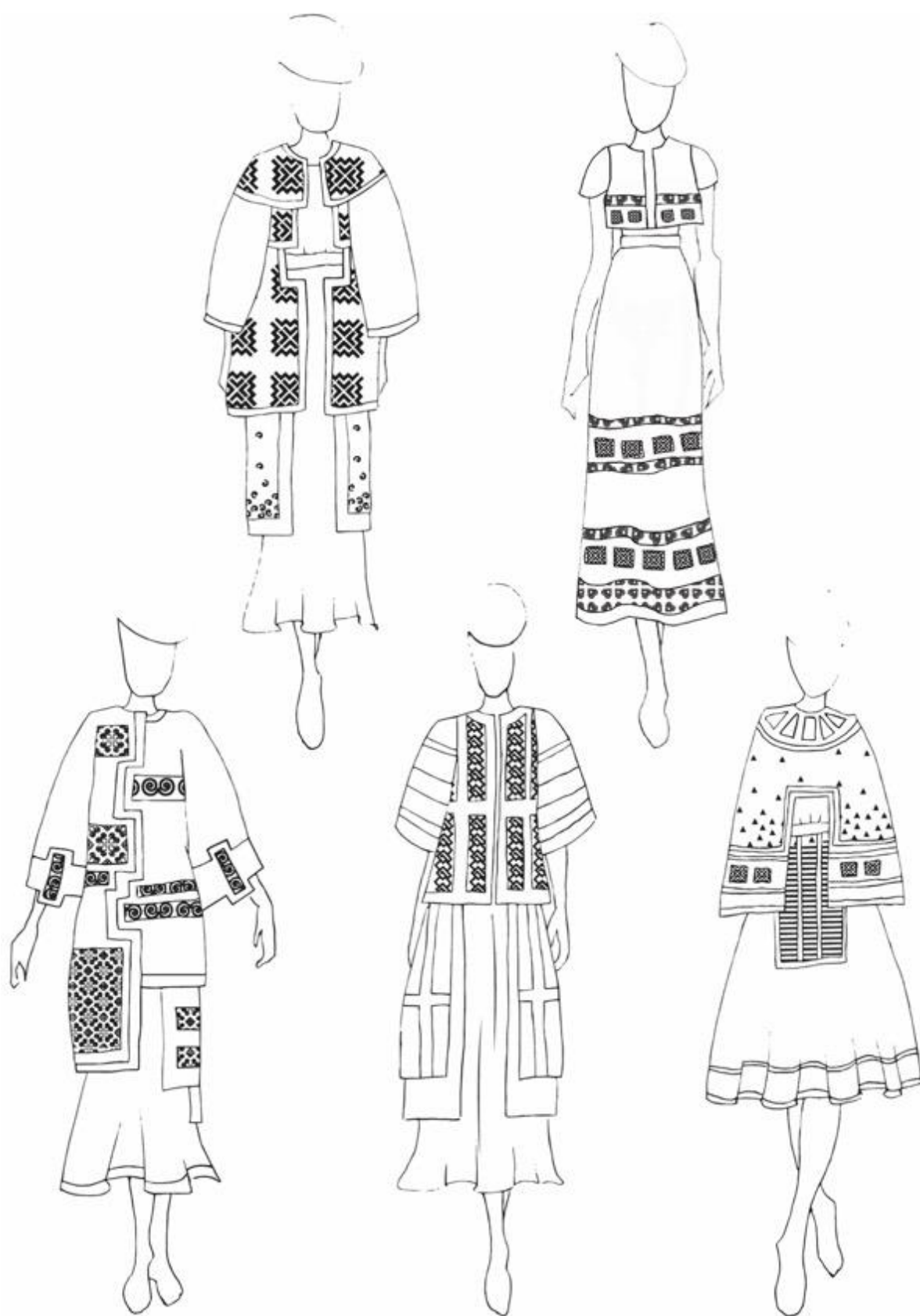


Il. 23. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4

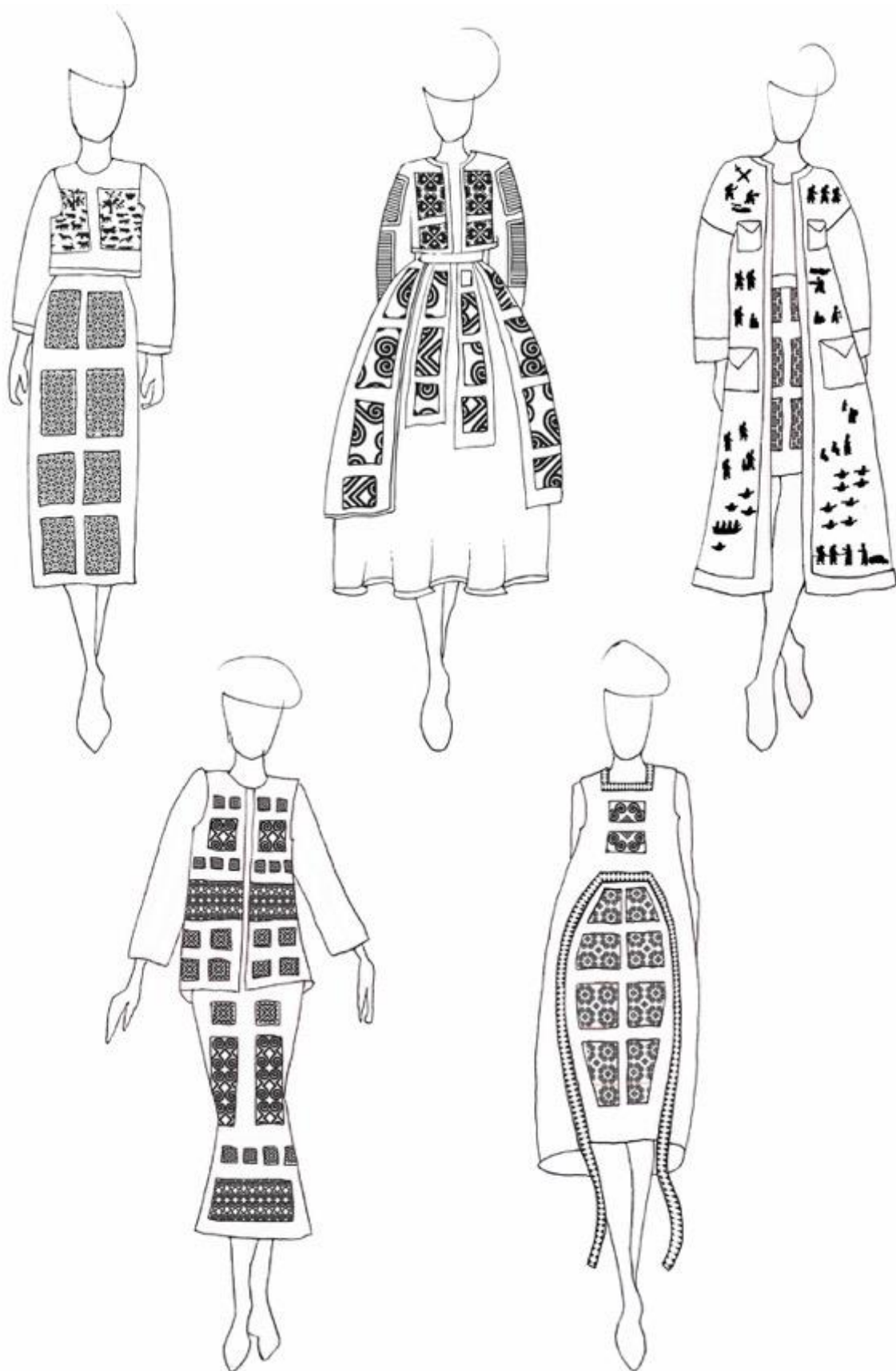


Il. 24. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4

IV.2.6. Wariantowe rozmieszczenie elementów – wersje monochromatyczne i barwne



Il. 25. Wariantowe rozmieszczenie elementów (wg tablicy inspiracji nr 4)



Il. 26. Wariantowe rozmieszczenie elementów (wg tablicy inspiracji nr 4)



Il. 27. Wariantowe rozmieszczenie elementów (wg tablicy inspiracji nr 4)

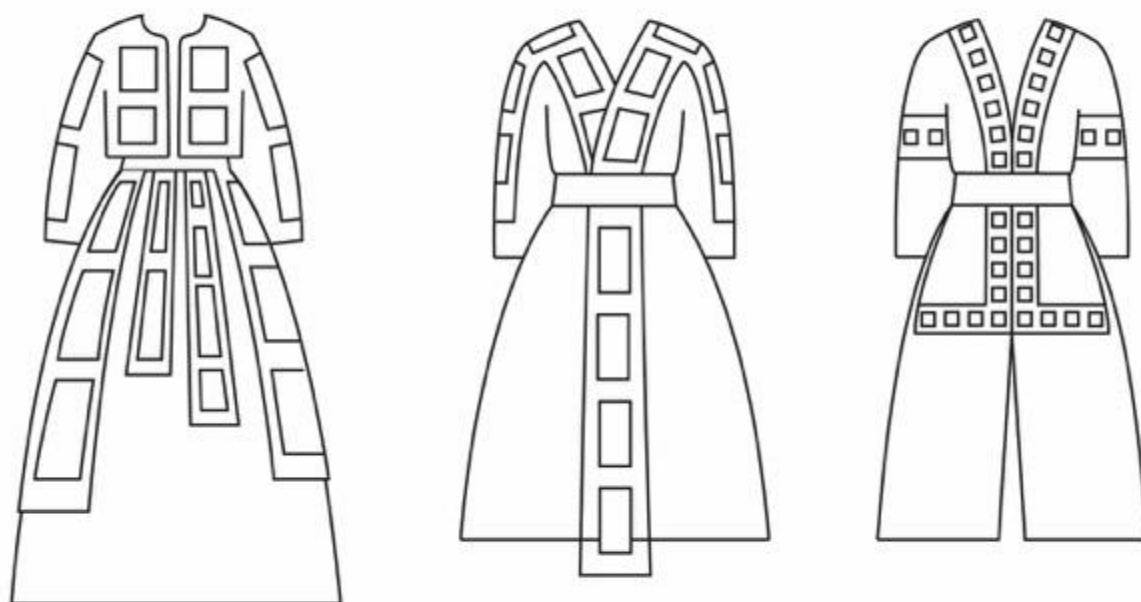
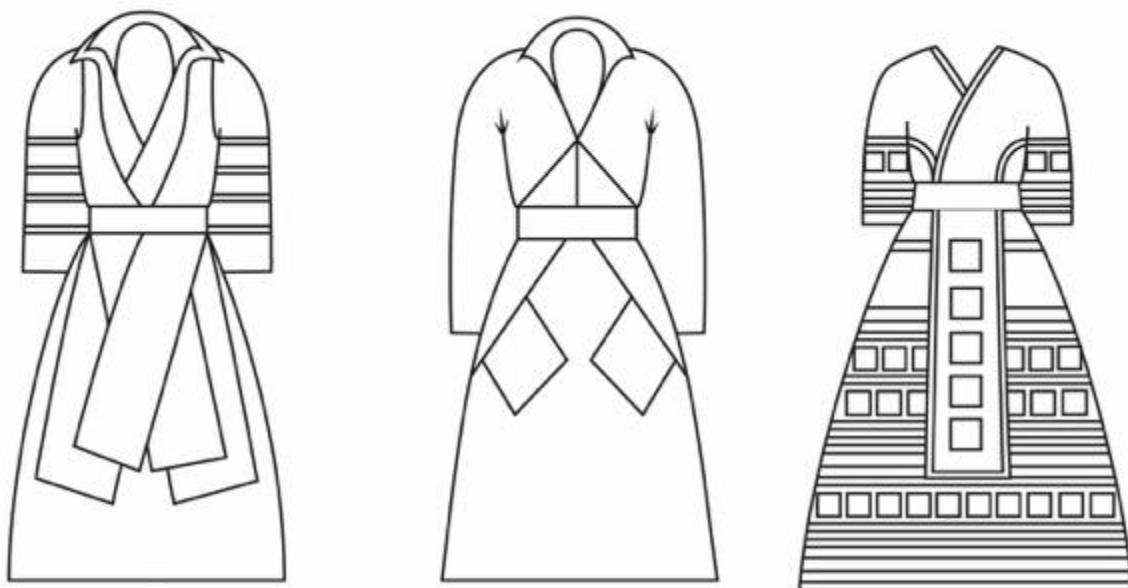


Il. 28. Wariantowe rozmieszczenie elementów (wg tablicy inspiracji nr 4)

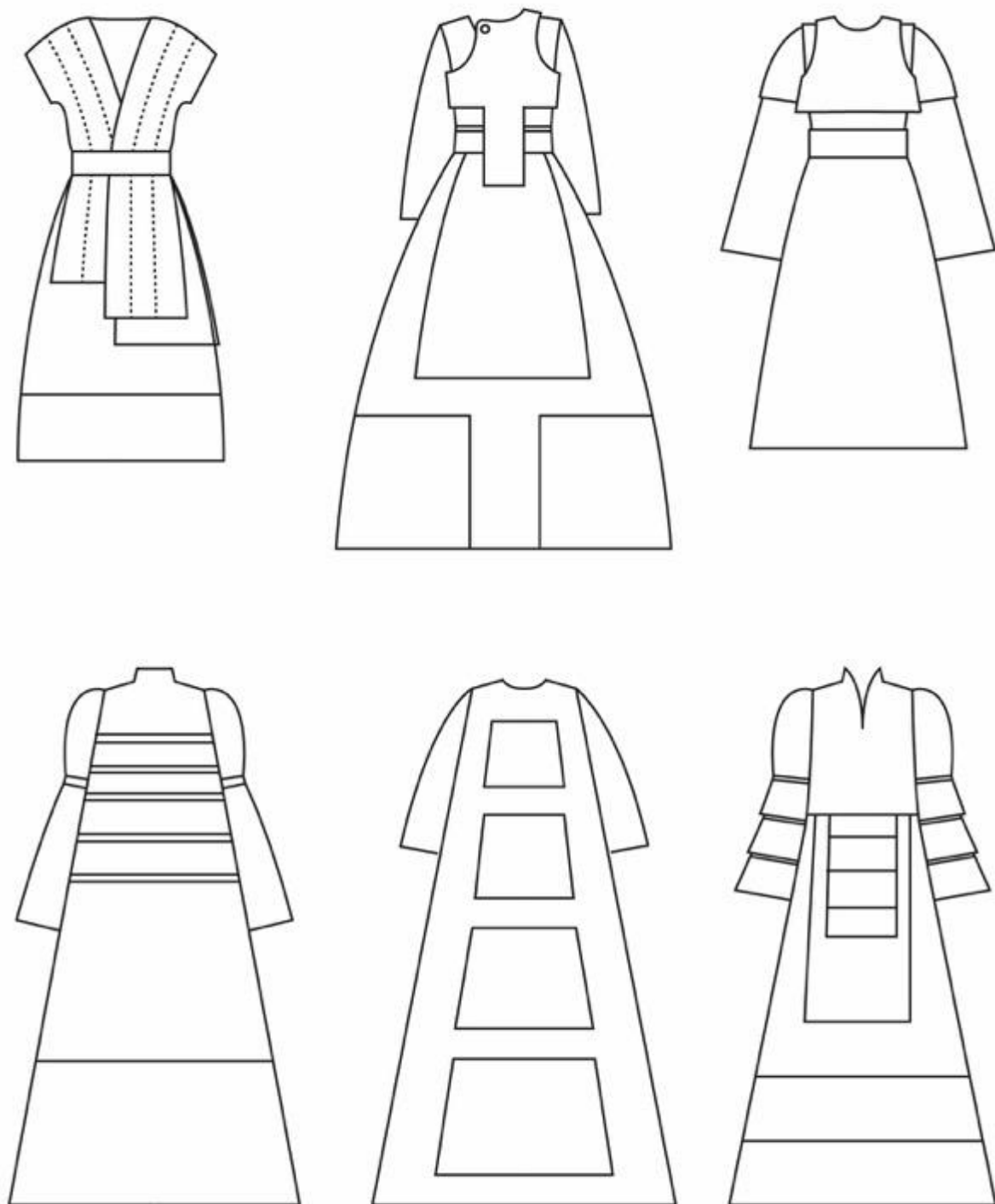
IV.2.7. Rysunki wektorowe modeli



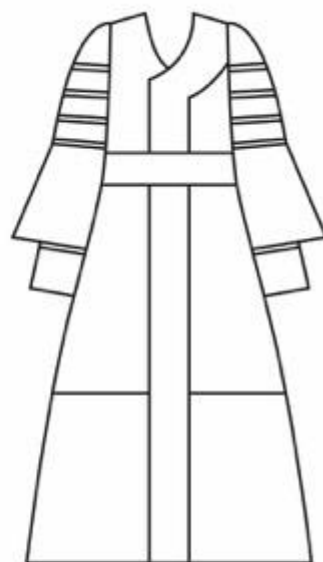
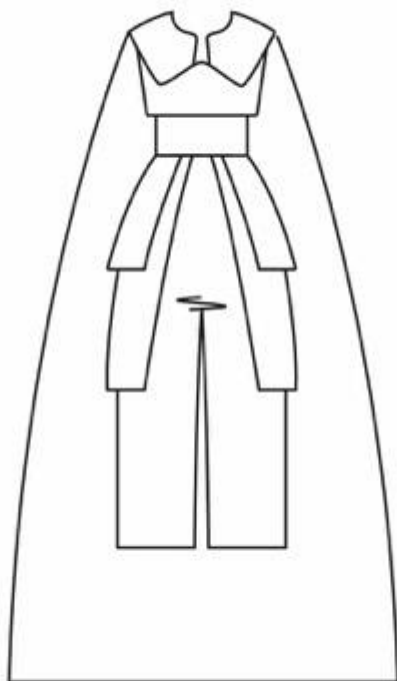
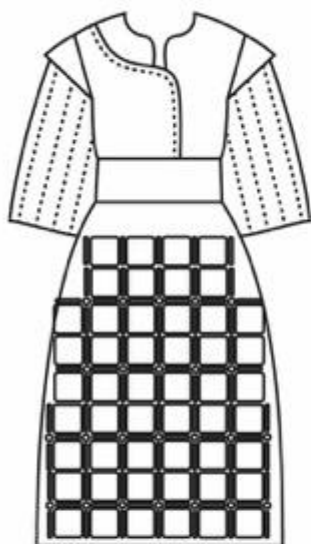
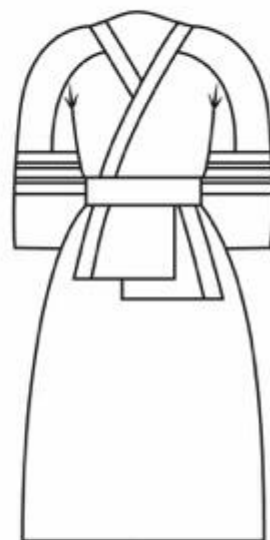
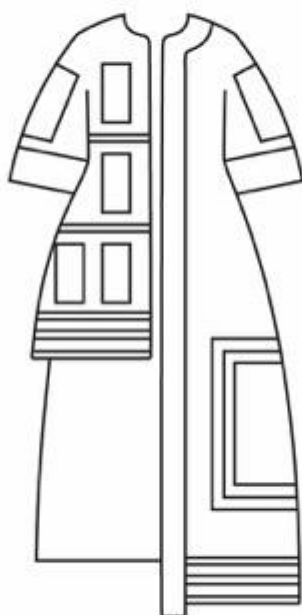
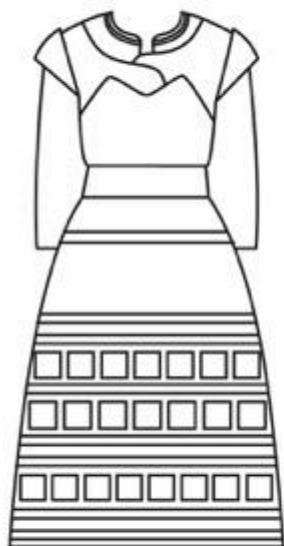
Il. 29. Rysunki wektorowe modeli wykonane w programie graficznym (wg tablicy inspiracji nr 4)



Il. 30. Rysunki wektorowe modeli wykonane w programie graficznym (wg tablicy inspiracji nr 4)

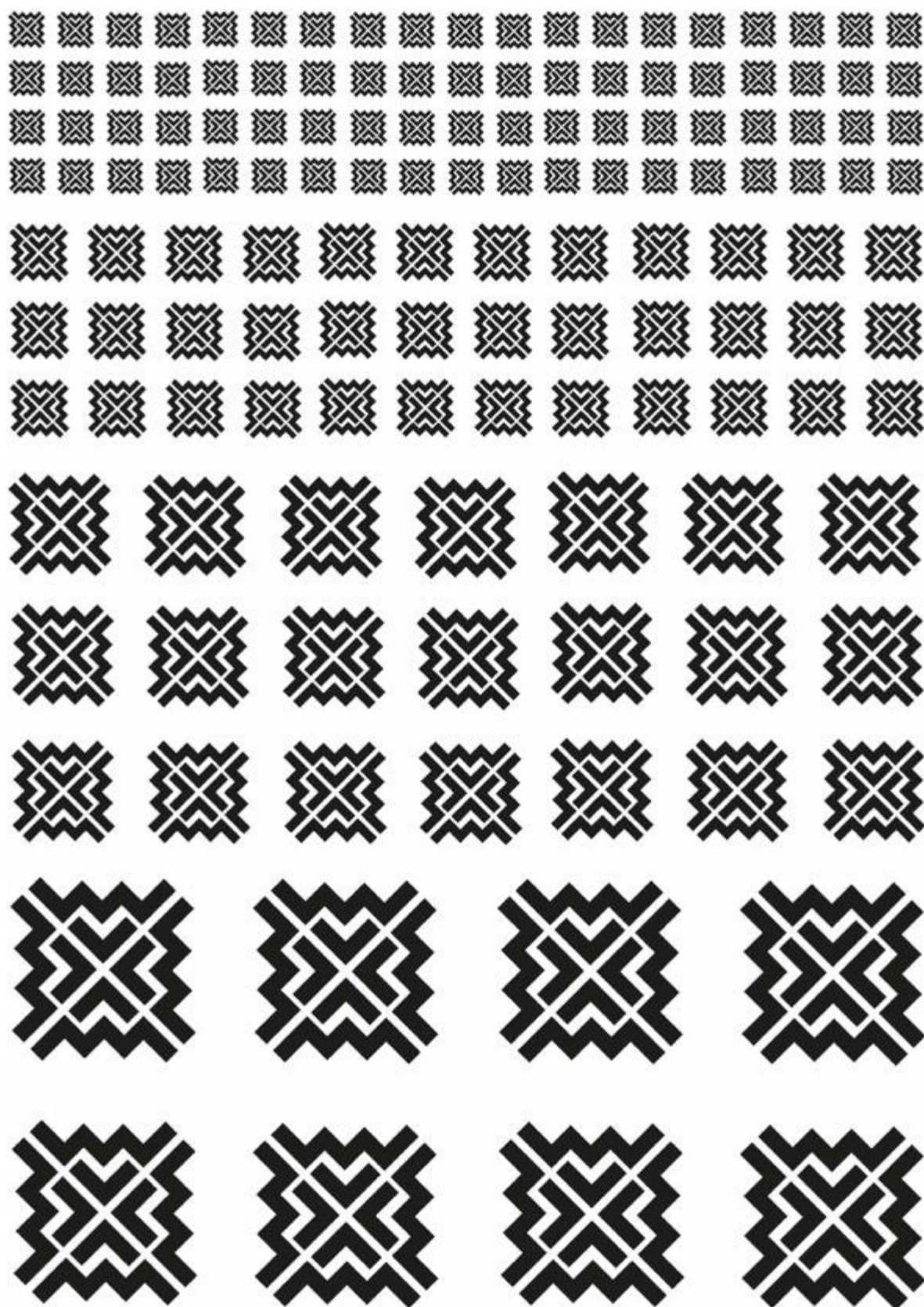


Il. 31. Rysunki wektorowe modeli wykonane w programie graficznym (wg tablicy inspiracji nr 4)

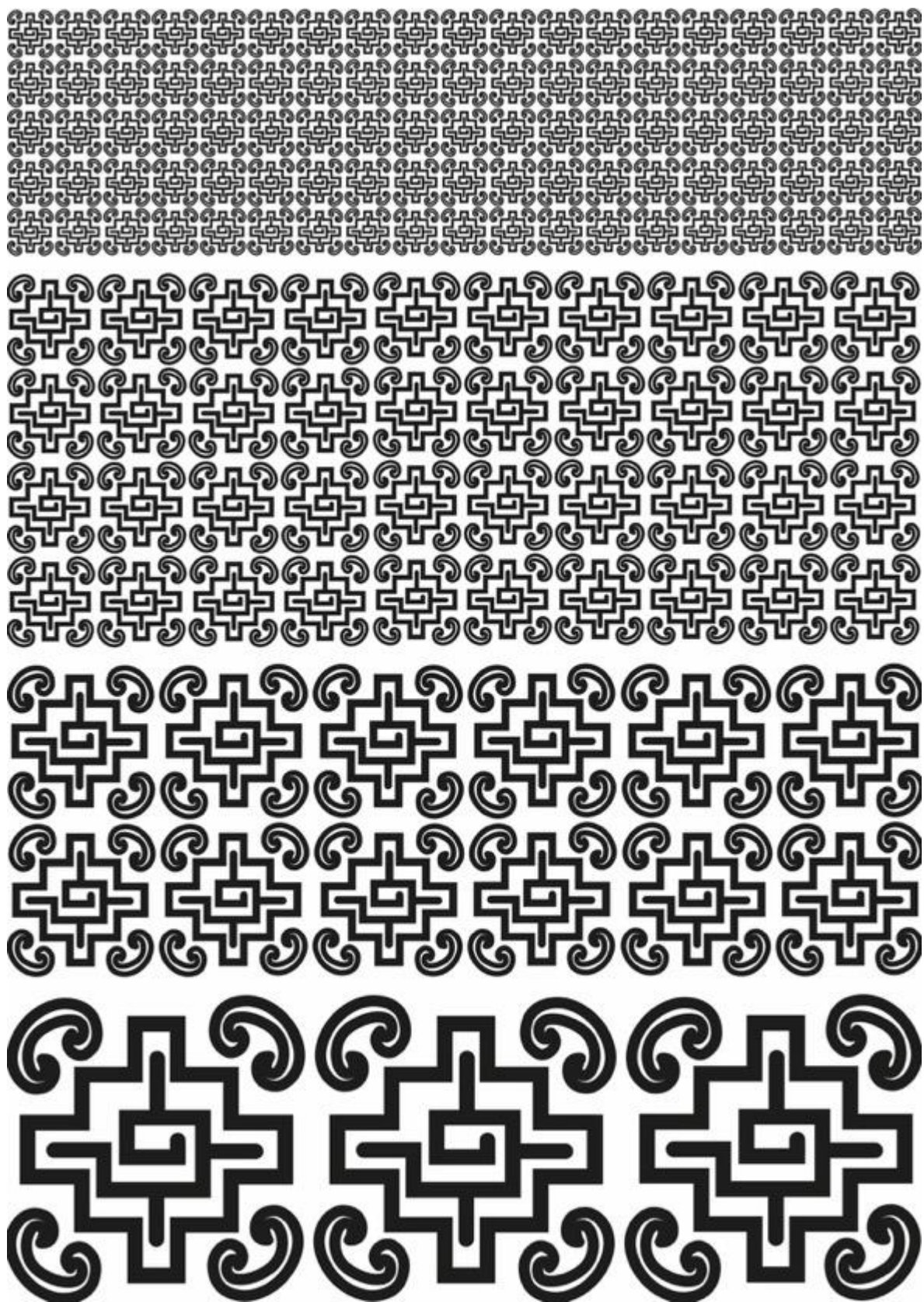


Il. 32. Rysunki wektorowe modeli wykonane w programie graficznym (wg tablicy inspiracji nr 4)

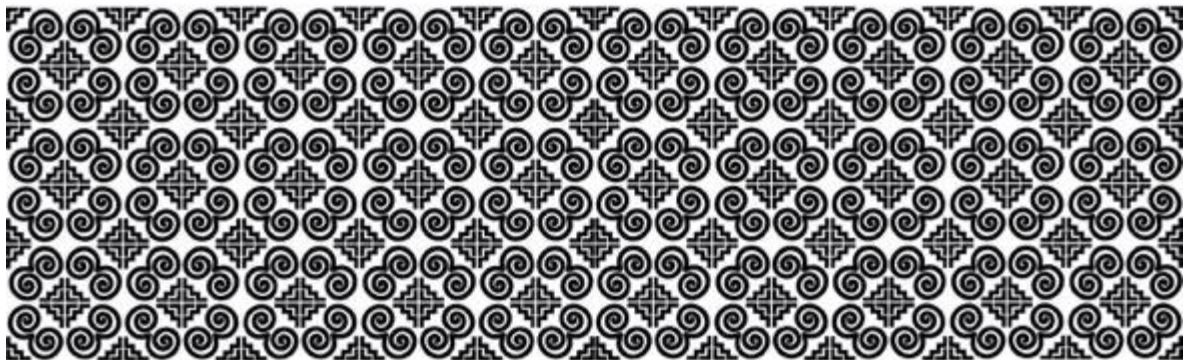
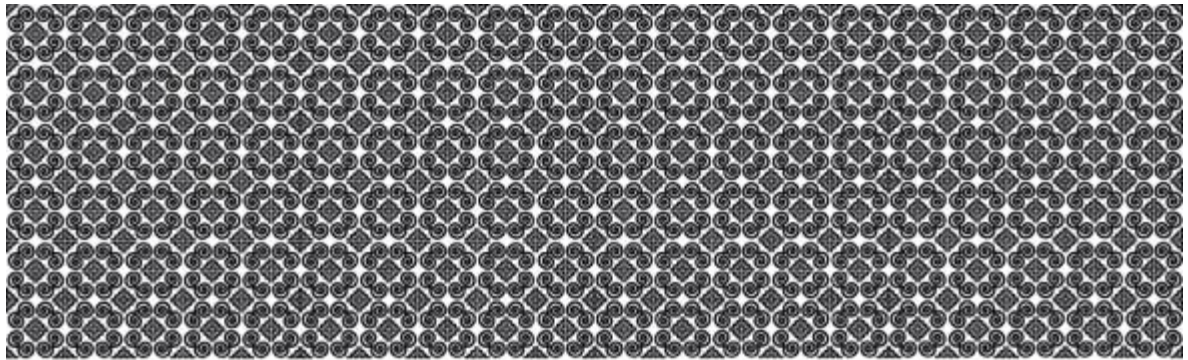
IV.2.8. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



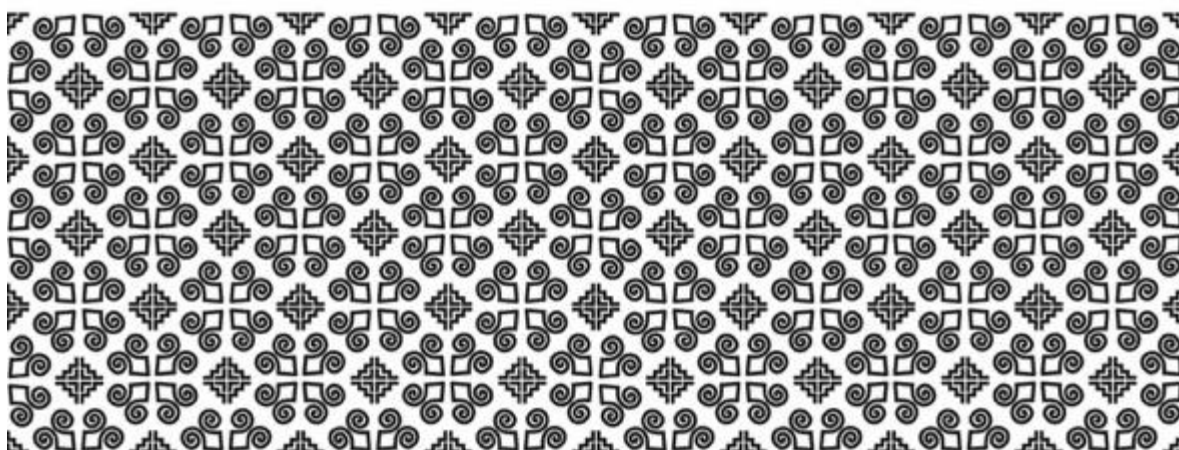
Il. 33. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



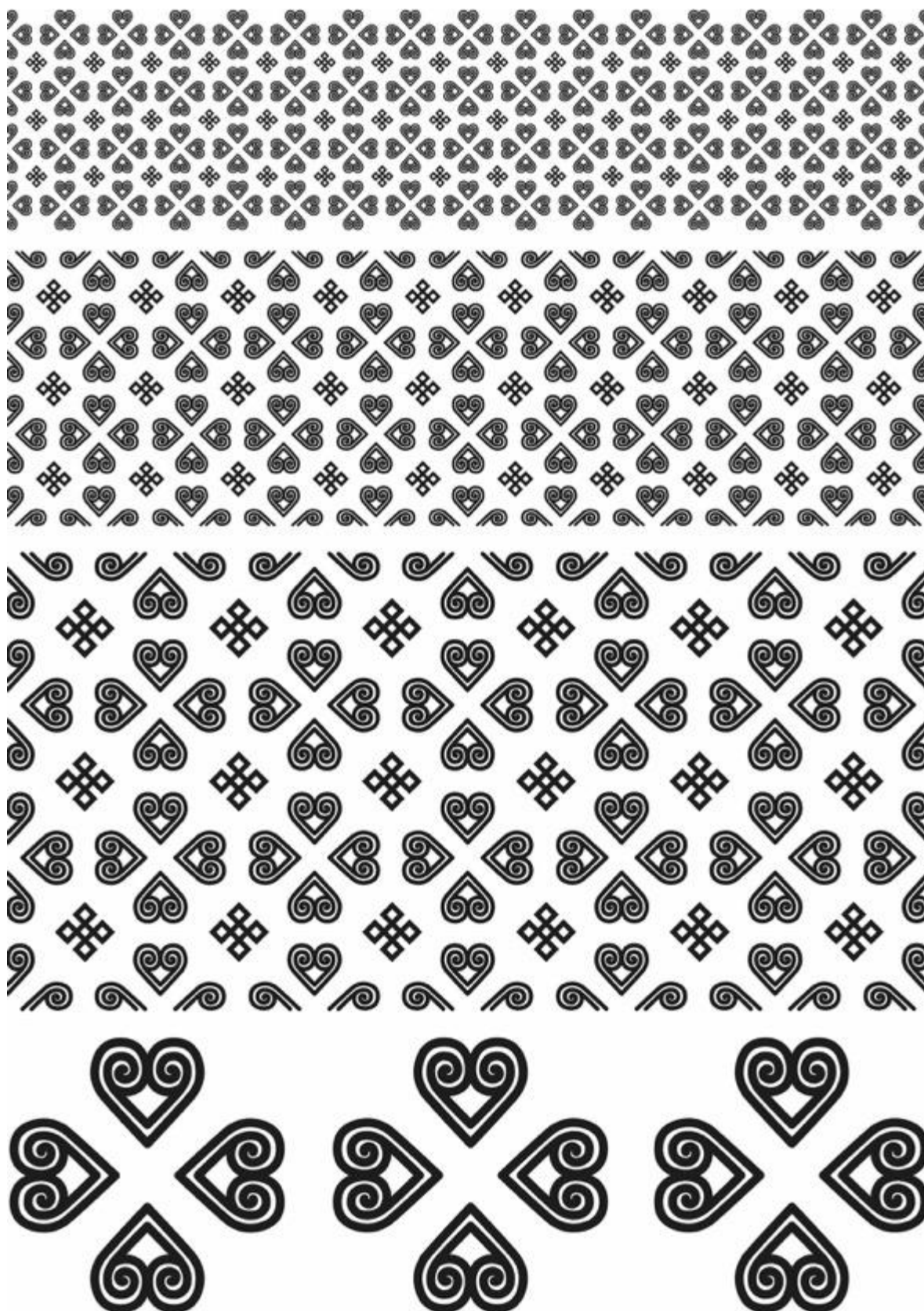
Il. 34. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



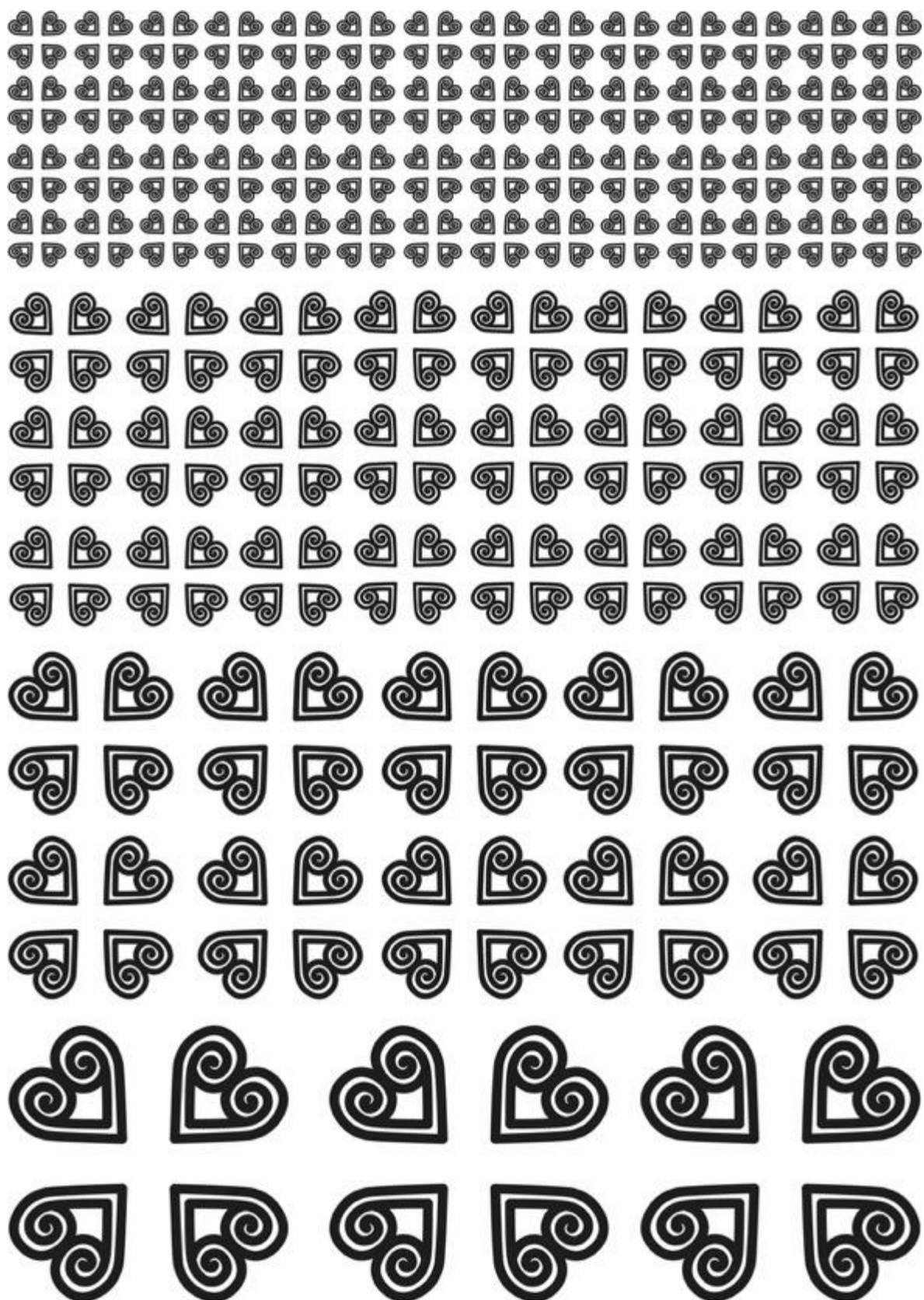
Il. 35. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



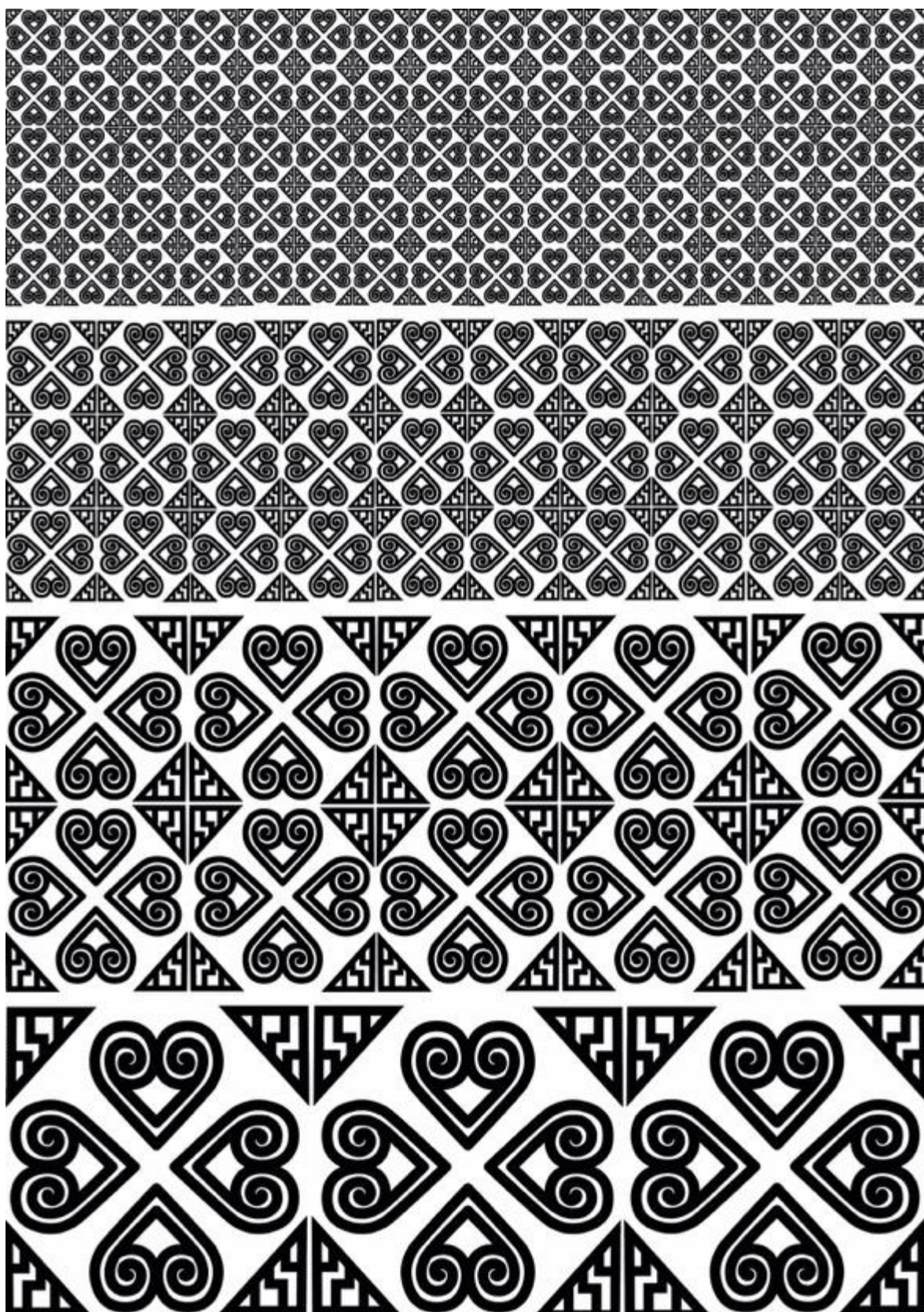
Il. 36. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



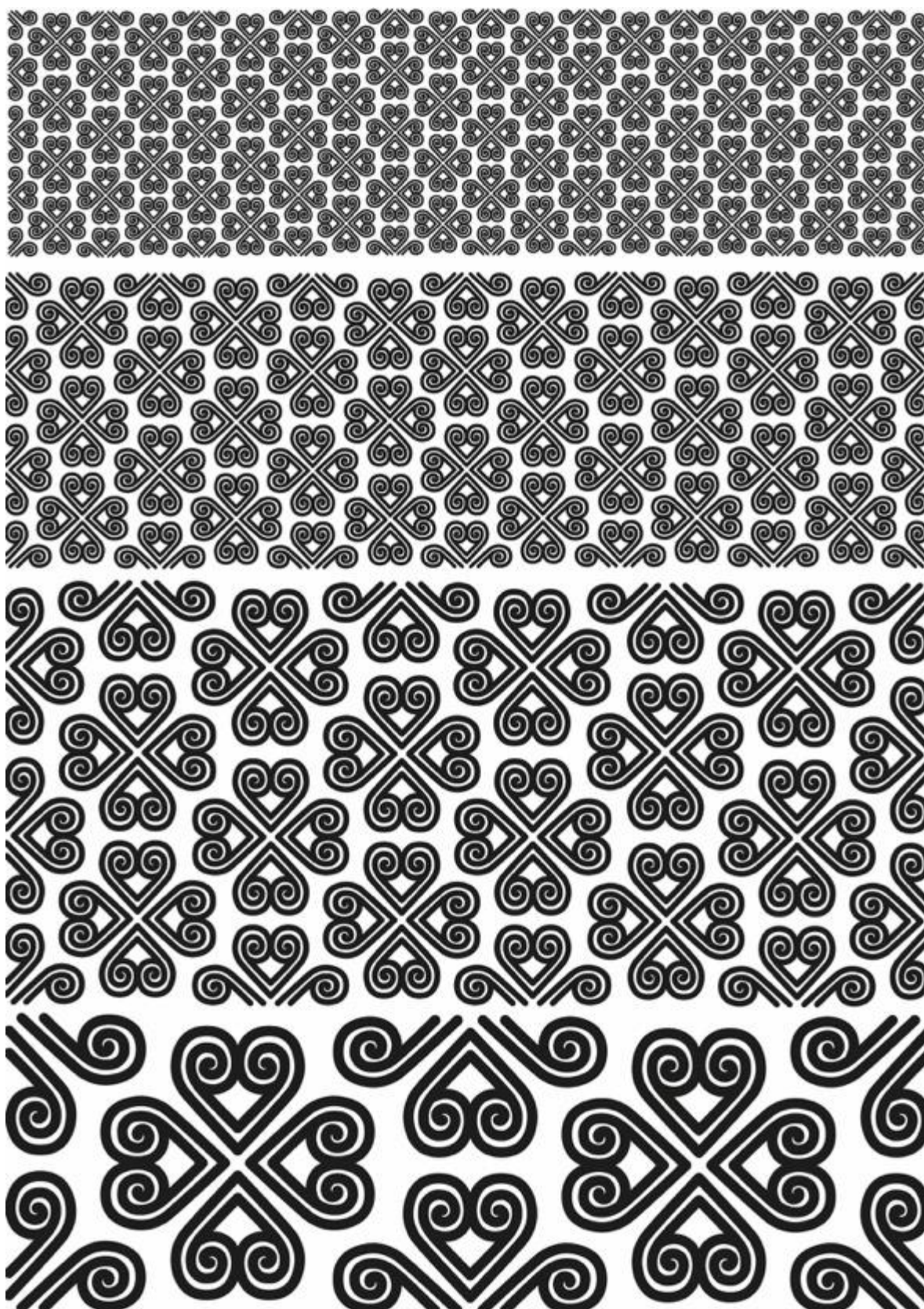
Il. 37. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



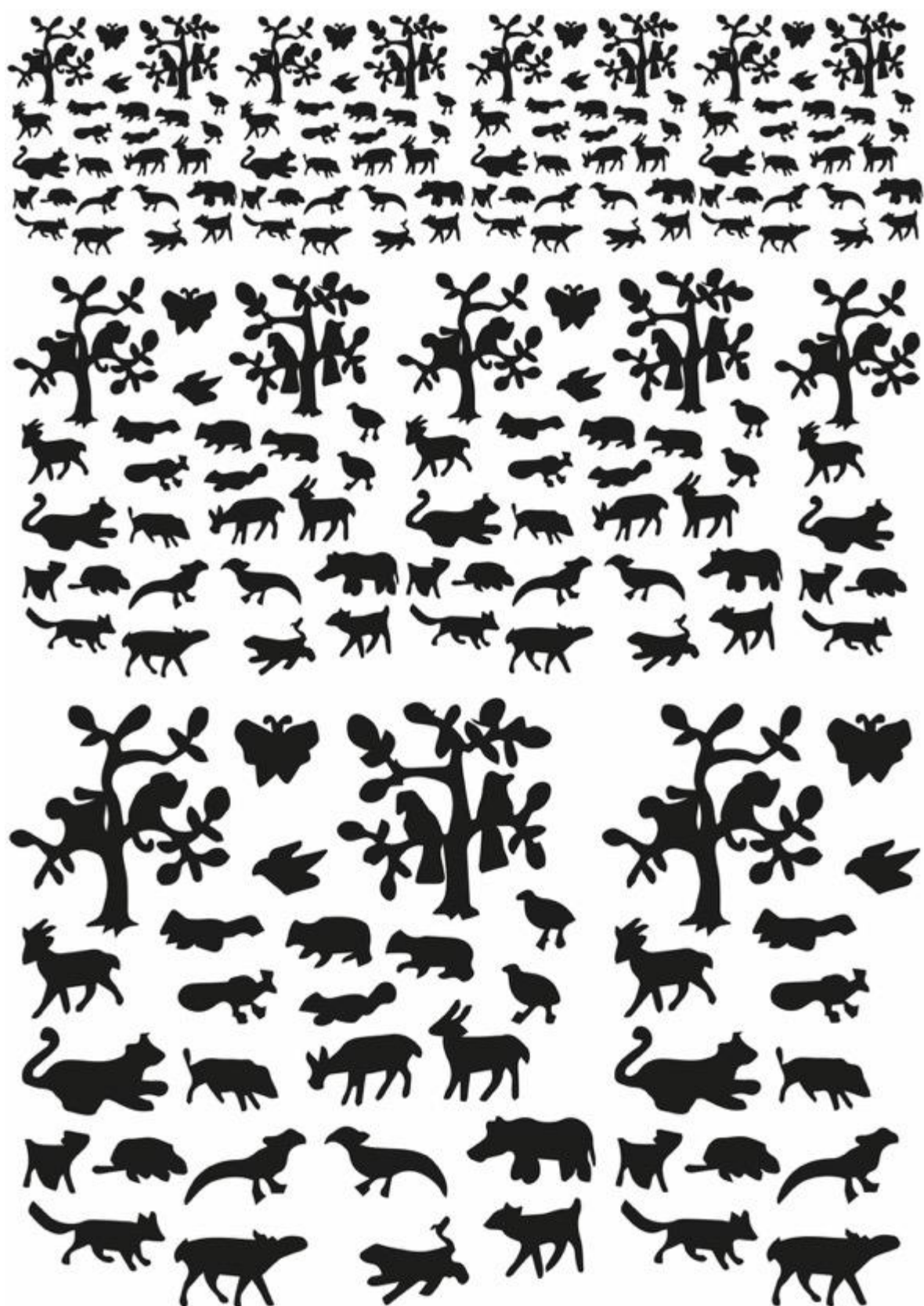
Il. 38. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



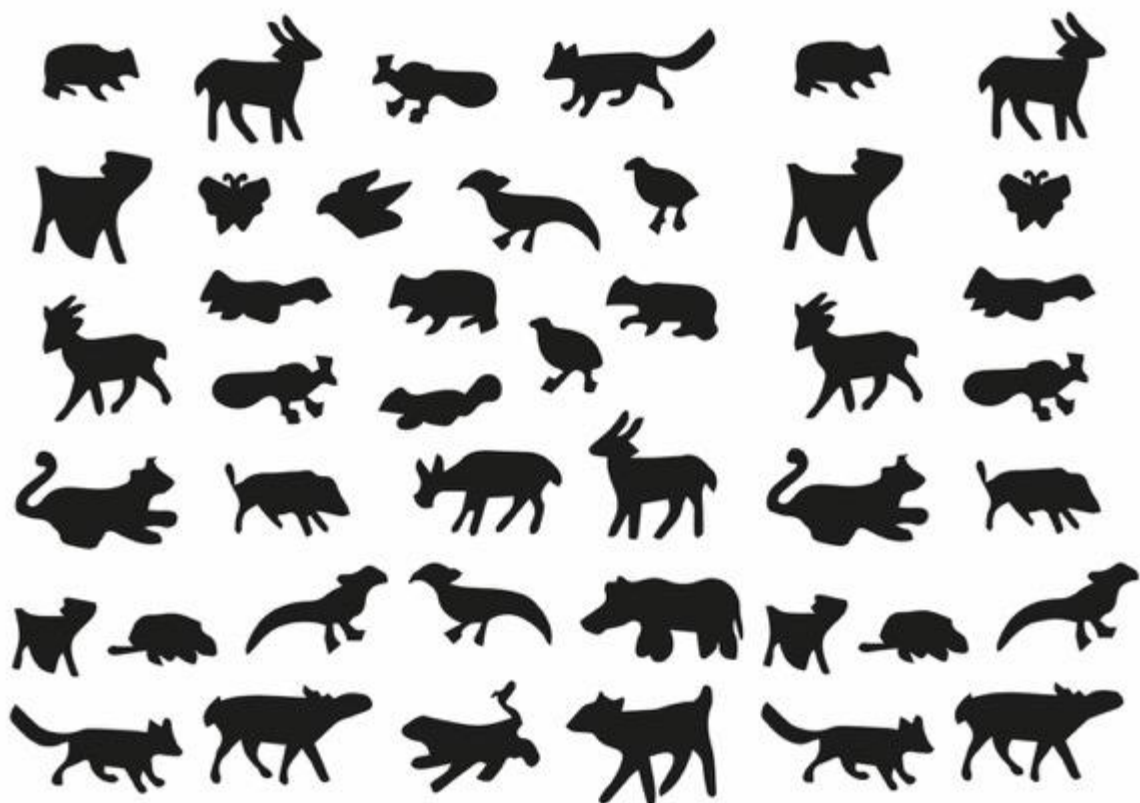
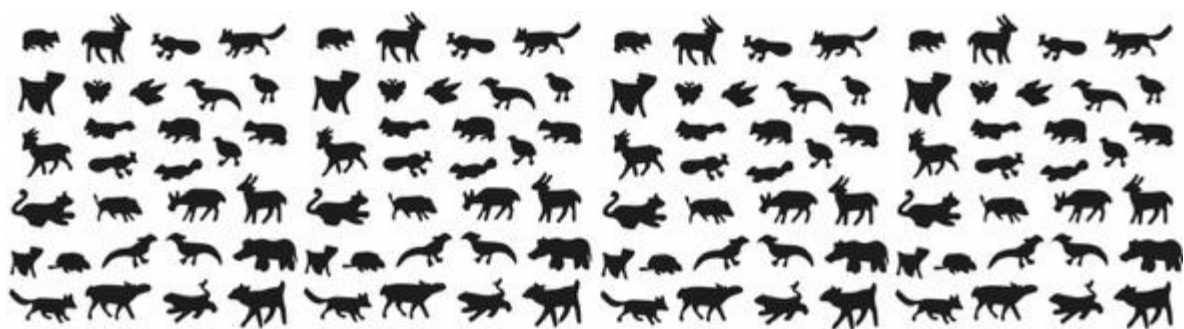
Il. 39. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



Il. 40. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



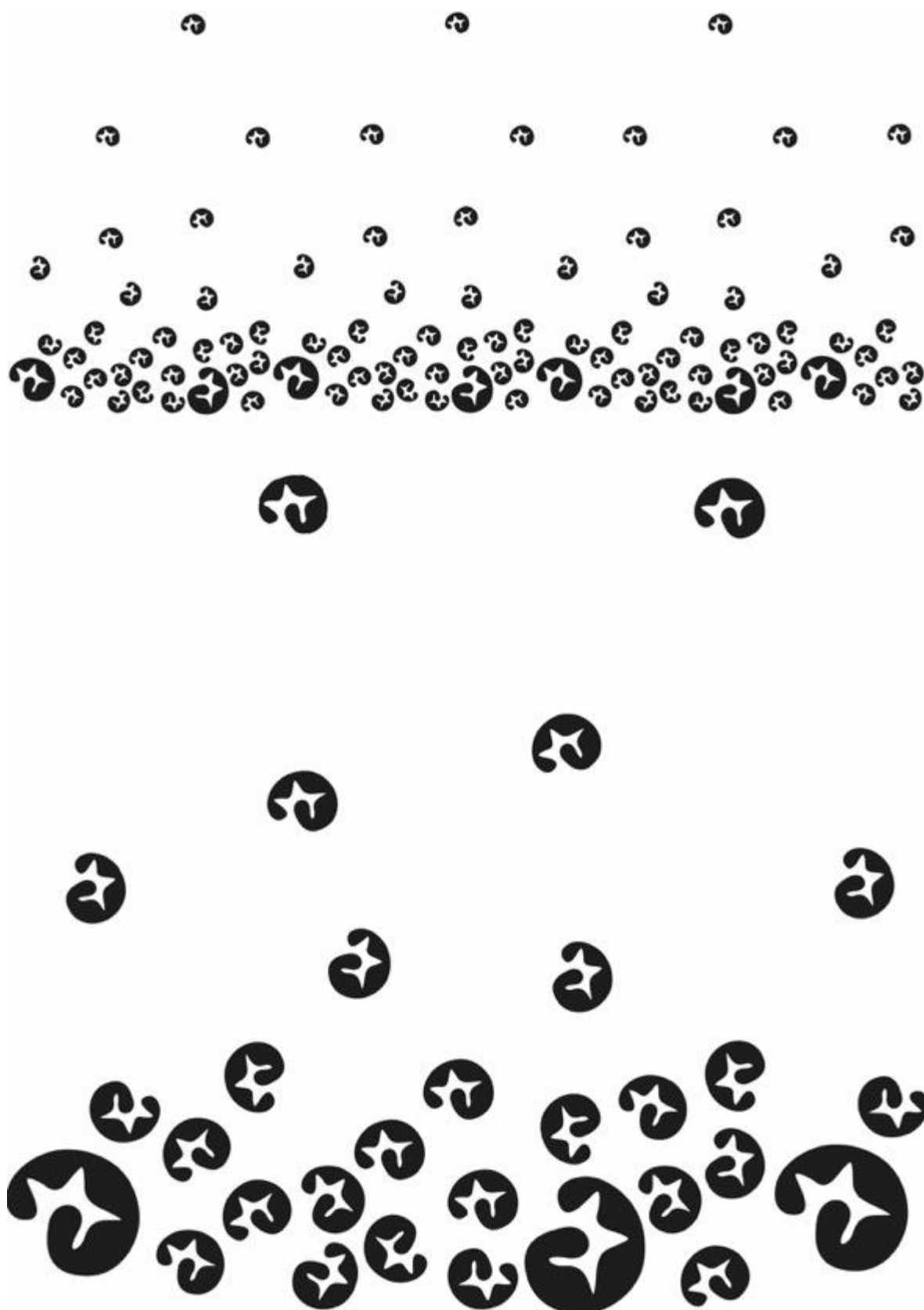
Il. 41. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



Il. 42. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



Il. 43. Wielkości i skala elementów powtarzalnych



Il. 44. Wielkości i skala elementów powtarzalnych

IV.2.9. Próby technologiczne i materiałowe

Proces projektowo-realizacyjny rozpoczął się od poszukiwania różnych układów kompozycyjnych. Uproszczone, syntetyczne znaki opracowane na podstawie symboli plemienia H'mong (il. 5), stały się elementami tworzącymi złożone powierzchnie na wzór „raportu”, czyli powtarzalnego modułu, który umożliwiał dalsze multiplikacje. Stworzone konfiguracje wzorów (Il. 34-45), przypominające mozaiki i ornamenty, stanowiły istotny element w analizie porównawczej, podczas której ważniejsze od kolorystyki były: grubość linii, odstęp między elementami, ich wielkości oraz skala. Badanie właściwości materiałowych miało na celu zrozumienie i poznanie, w jaki sposób możliwości realizacyjne mogą zostać przekształcone w narzędzia do tworzenia unikalnych tekstyliów, o zróżnicowanych cechach praktycznych i estetycznych.

Znając metodę druku 3D z wcześniejszych zajęć ze studentami, dotyczącą sposobów prototypowania, postanowiłam zaadaptować tę technologię do zaprojektowania elementów, będących częściami składowymi ubioru. Ważnym aspektem tej metody projektowania jest ekologia wytwarzania¹⁴⁴, gdyż podczas procesu produkcyjnego nie powstają odpady, a dzięki precyzji technologicznej możliwe jest wierne odtworzenie zaprojektowanych wzorów w kilka godzin, w zależności od skomplikowania projektu (fot. 74-80). Należało przy tym uwzględnić wielkość stołu roboczego (w tym przypadku 35cm x 35cm) oraz rozłożyć czynności, powtarzając proces produkcji. Przeprowadzone doświadczenia przyniosły pozytywne rezultaty, ponieważ zachowane zostały grubości linii oraz odstęp między elementami, co skłoniło mnie do dalszych poszukiwań. Druk 3D polega na wykorzystaniu geometrii¹⁴⁵ zaprojektowanej w programie komputerowym do modelowania przestrzennego i bryłowego (np. Blender) do tworzenia trójwymiarowych form za pomocą nakładających się na siebie warstw filamentu (sztucznego polimeru), przepuszczanego przez głowicę maszyny drukującej, precyzyjnie odwzorowującej zaprojektowane kształty. Proces tworzenia opiera się na dobraniu odpowiednich parametrów, by dokładność druku i zamierzony efekt był tego konsekwencją. Ruchy głowicy drukującej są zautomatyzowane, dlatego każda warstwa jest nanoszona z niezwykłą precyzją, co pozwala na tworzenie skomplikowanych struktur. Umożliwia również skalowanie modułów oraz wprowadzanie szybkich zmian w projekcie na etapie wirtualnym. W projektowaniu mody ciężko osiągnąć taki efekt tradycyjnymi metodami krawieckimi bądź rzemieślniczymi.

Skala produkcji ubrań drukowanych w technologii 3D jest wciąż ograniczona ze względu na wyzwania technologiczne, komfort noszenia, funkcjonalność, długi czas produkcji, wysokie koszty operacyjne oraz konieczność stosowania zaawansowanego sprzętu i oprogramowania. W rezultacie omawiana technika pozostaje głównie domeną projektów luksusowych i eksperymentalnych, gdzie innowacyjność i unikalność są priorytetami, nie zaś masowa produkcja i praktyczność. Widać to wyraźnie w kolekcjach ubiorów projektantki Iris Van Herpen, Julii Daivy czy Danit Peleg.

¹⁴⁴ Dodziuk, Helena, *Druk 3D/AM zastosowania oraz skutki społeczne i gospodarcze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2019, s. 31

¹⁴⁵ Siemiński, Przemysław, Budzik, Grzegorz, *Techniki Przyrostowe. Druk 3D. Drukarki 3D*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa, 2015, s. 22-23

W ramach poszukiwań technologiczno-warsztatowych, ważną rolę odegrał odpowiedni materiał, umieszczany podczas procesu drukowania 3D pomiędzy warstwami polimeru. Materiał miał posłużyć jako ogniwo łączące drukowane elementy, umieszczone w pewnych odległościach od siebie, by osiągnąć elastyczność. Początkowo był to poliestrowy szyfon, który ze względu na cienką strukturę mógł posłużyć jako łącznik drukowanych detali, jednak ze względu na swoją gęstość, tworzywo nie uzyskało odpowiedniej przyczepności, nie wtopiło się skutecznie a przez to ulegało przesunięciom. Kolejnym materiałem był tiul z rzadkim rozstawem włókien, również poliestrowy, jednak jego elastyczność, spowodowała, że głowica zahaczała o oczka, przesuwając je i marszcząc materiał. Natomiast ciężar struktury, po powieszeniu w pionie, powodował wydłużenie się wzoru a czasem naderwanie oczek – tkanina była zbyt delikatna. W ramach kolejnego eksperymentu wykorzystana została gruba, poliestrowa siatka, która pełniła rolę szkieletu, na którym mogły być budowane powierzchnie wzorów polimeru, stanowiła także wzmocnienie końcowego produktu, nie pozbawiając elastyczności. Wybór poliestrowej siatki był podyktowany jej właściwościami, takimi jak: lekkość, wytrzymałość i odporność na rozciąganie. Dzięki swojej strukturze, była stabilną bazą, na której osadzone były poszczególne elementy. Proces ten wymagał przygotowania wielu parametrów dla drukarki 3D. Wymienić należy te najistotniejsze, do których należą: temperatura ekstrudera, prędkość druku i wysokość warstwy oraz wypoziomowanie platformy, by zapewnić odpowiednią przyczepność materiału do siatki. Należało również pamiętać o unikaniu zbyt wysokiej temperatury, by nie uszkodzić tkaniny.

Kolejną techniką, którą poddałam testom była technologia laserowa, umożliwiająca tworzenie złożonych i precyzyjnych wzorów na różnych materiałach. W szczególności technika ta jest wykorzystywana do wycinania, znakowania i grawerowania powierzchni różnych materiałów. Technologia laserowa¹⁴⁶ polega na generowaniu w źródle laserowym wiązki strumienia światła, które jest kierowane przez system soczewek i luster, skupiając ją na powierzchni modyfikowanego materiału. Eksperymenty z technologią laserową m.in. na tkaninie korkowej (fot. 82) przyniosły zadowalające rezultaty, ze względu na wytrzymałe i elastyczne właściwości materiału, który łączy w sobie naturalny korek z podkładem tekstylnym, zachowując lekkość. Posiada swoją unikalną teksturę oraz niewielką grubość (1 mm), dzięki czemu ciepło generowane przez wiązkę lasera pozwoliło na uzyskanie czystych krawędzi, nie topiąc materii.

Proces wycinania rozpoczął się od przygotowania wzoru w programie komputerowym, mającym wpływ na dostosowanie linii cięcia, ich grubości do wielkości projektu. Kolejnym etapem było dostosowanie parametrów lasera, takich jak moc, prędkość wycinania oraz częstotliwość impulsów. Tkanina korkowa wymagała ostrożnego podejścia – zbyt mała moc nie zapewniłaby dokładnego przecięcia struktury, a zbyt duża mogłaby doprowadzić do przepalenia materiału. Po ustawieniu parametrów, materiał korkowy został umieszczony na stole roboczym maszyny, a jej wiązka laserowa, wytworzyła na tyle wysoką temperaturę, że w punkcie styku tkanina natychmiast była przecięta. Krawędzie powstałych wzorów były czyste i gładkie, co zminimalizowało potrzebę wykończenia. Proces cięcia był szybki i wydajny. W krótkim czasie, zachowując wysoką jakość wykonania powstały serie skomplikowanych i precyzyjnie przygotowanych wzorów, bez uszkodzeń, przy zachowaniu naturalnych właściwości i estetyki tkaniny korkowej.

¹⁴⁶ Mazurkiewicz, Andrzej, *Konstituowanie powierzchni i addytywne kształtowanie wyrobów obróbką laserową*. Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego. Radom, 2018, s. 5

Próby wycinania laserem w washpapie były również zaskakująco pomyślne (fot. 83). Tworzywo okazało się wystarczająco wytrzymałe i elastyczne, by przetrwać proces wycinania laserem bez naruszenia struktury i właściwości materiału, precyzyjne odwzorowując detale. Tworzenie wzorów w washpapie było podobnym procesem jak w przypadku tkaniny korkowej. Materiał łączy cechy tkaniny i papieru, jest także dość cienki, dzięki czemu laser mógł szybko i dokładnie przeciąć skomplikowane wzory. Jako materiał celulozowy washpapa jest podatna na przypalenia, dlatego ważne było zachowanie ostrożności w dobieraniu odpowiednich parametrów mocy i prędkości lasera, by uniknąć przypalenia i deformacji od zbyt wysokiej temperatury, którą generował laser. Przy odpowiednich ustawieniach uzyskano precyzyjne i szczegółowe wzory z czystymi i ostrymi krawędziami, które przy użyciu tradycyjnych narzędzi byłyby trudne i czasochłonne do wykonania.

Tyvek ze względu na swoją odporność na wilgoć i lekkość, wydawał się obiecującym materiałem, jednak nie sprostął wymaganiom technologicznym związanym z laserowym wycinaniem (fot. 84). Jego miękka i niestabilna struktura okazała się zbyt podatna na wysoką temperaturę lasera, co doprowadziło do niekorzystnego zmniejszenia powierzchni przez stopienie i uszkodzenie brzegów wzoru. Tyvek topił się w sposób nierównomierny, dlatego trudno było uzyskać jednolite, precyzyjne cięcia. Topienie materiału spowodowało nieestetyczne przypalenia i deformacje na powierzchni tworzywa. W końcowym efekcie wycięta struktura była niedokładna, a sam materiał utracił swoje właściwości.

Innymi materiałami poddanymi próbie laserowej były skóra cielęca i bydlęca, które wyróżniają się niezwykłą trwałością i odpornością na uszkodzenia. Ich grubość oraz struktura, składająca się z lica (warstwa zewnętrzna) i mizdry (warstwa wewnętrzna) sprawiają, że cięcie skóry laserem pozwala na zachowanie tych właściwości, jednocześnie umożliwiając dokładne pozyskiwanie skomplikowanych wzorów. Skóra bydlęca jest grubsza i stabilniejsza, cielęca cieńsza i bardziej elastyczna, jednak nie wpłynęło to na jakość wycinania, a proces był taki sam, jak w przypadku innych materiałów. Zbyt wysoka moc wiązki lasera mogłaby wpłynąć na deformację wzoru lub przypalenie krawędzi, natomiast za niska mogłaby nie przeciąć powierzchni. Laser wykonał wzór z gładkimi krawędziami, co zminimalizowało potrzebę dalszej obróbki. Konieczne było usunięcie odymionych plam przy krawędziach.

Na podstawie wykonanych wcześniej prób ważne było zbadanie możliwości zintegrowania tych technik w celu stworzenia złożonych kombinacji zaawansowanych wzorów, które można byłoby wykorzystać w przestrzeni tekstylnej, a następnie w ubraniach. Próba połączenia wzorów złożonych z pozytywu druku 3D i negatywu wycinania laserowego na skórze cielęcej ukazała interesujące rezultaty (fot. 81). Integracja technik pozwoliła na stworzenie struktury, która nie byłaby możliwa do osiągnięcia przy wykorzystaniu jednej technologii osobno. Wzory, które powstały są precyzyjne, jednocześnie ukazując głębię i trójwymiarowość a także ogromne możliwości projektowe.

W pierwszej fazie eksperymentu zostały zaprojektowane dwa osobne pliki tak, by mogły łączyć się i uzupełniać po nałożeniu na siebie. Laser precyzyjnie wyciął wzór, przygotowany pod tą technologię, w formacie svg, w skórze cielęcej. Wycięty element charakteryzował się wysokim stopniem symetrii i ogromną dokładnością. W tym samym czasie drukarka 3D drukowała skomplikowany wzór, stworzony w formacie gcode.

Pomiędzy warstwami osadzona została poliestrowa siatka. Po zakończeniu działania obu maszyn płaski wzór w skórze został nałożony na trójwymiarowy wydruk, a następnie obie tektury zszyte maszynowo. Dzięki zintegrowaniu obu wartości uzyskana została wypukła aplikacja atrakcyjna estetycznie, dzięki kombinacji matowej powierzchni skóry z błyszczącymi i precyzyjnie wykonanymi drukowanymi detalami. Połączenie różnych technologii stwarza możliwości uzyskania elastycznej, trwałej i funkcjonalnej powierzchni modułowej, która mogłaby być elementem odzieży, nie tylko artystycznym, ale również praktycznym.

Inną techniką, poddaną próbom było ręczne tkanie na krośnie, stworzonym w warunkach domowych. Ta metoda pozwala na wykonanie złożonych kompozycji (fot. 85). Do wykonania unikatowej tkaniny zostały wykorzystane materiały tekstylne o różnej strukturze i grubości, pozyskane z odpadów tkaninowych oraz rzeczy z „drugiej ręki”. W projekcie chodziło o połączenie tkanin o matowym i błyszczącym wykończeniu powierzchni i uzyskanie zestawień kontrastowych przy zachowaniu swoistej głębi strukturalnej. Praca manualna rozpoczęła się od przygotowania osnowy umocowanej u góry i dołu drewnianej oprawy krosna. Osnowa umożliwiała przewlekanie odpowiednio przygotowanych wątków uzyskanych z tkanin, pociętych w 3 centymetrowe paski. Wykonanie wzorów wymagało dużej cierpliwości, a proces realizacyjny wielu godzin pracy. Uzyskany rezultat uznaję za zadowalający, szczególnie pod kątem zastosowania techniki tkania w innych pracach. Dostrzegam również negatywny aspekt, jakim jest duży ciężar powstałej tkaniny oraz strzępienie nici, co może wpływać na ograniczenie możliwości czyszczenia i konserwacji.

Do badań wykorzystano także technologię haftu komputerowego, która jest zaawansowaną metodą umożliwiającą tworzenie precyzyjnych kształtów na różnych podłożach. Hafciarka wykorzystuje wiele igieł, a co za tym idzie posiada możliwość wykonywania wielobarwnych kompozycji. Sam proces polega na określeniu odpowiednich parametrów w oprogramowaniu komputerowym, gdzie dobierana jest gęstość szwów oraz rodzaj ściegów. Jako podkład do wykonania zaprojektowanych elementów użyta została tkanina konopna. Próby dotyczyły haftu z wypełnieniem (fot. 92-93) oraz haftu łączonego z filcem o grubości 1mm (fot. 86-91). Niezbędne do realizacji projektu kształty z filcu zostały wycięte ręcznie lub laserem, a następnie przesyte na brzegach i wewnątrz różnymi ściegami. Warto dodać, że hafciarka i laser pracowały na jednym, powielonym pliku w tej samej skali, co znacznie ułatwiło proces. Jednak niewielkiej szerokości filc oraz nici ze ściegiem prostym powodowały nieestetyczne marszczenia, a tym samym zniekształcały wzór (fot. 90-91). Po niesatysfakcjonującej próbie zdecydowałam się na zastosowanie 1mm obrysu wykonanego haftem na filcu (fot. 89) oraz całościowym wypełnieniu teksturowym, bez wzoru (fot. 93), z uwagi na ograniczone spectrum gotowych wzorów dobieranych automatycznie przez oprogramowanie. Maszyna do haftu komputerowego zapewniła staranność i autentyczność w odwzorowaniu geometrycznych form, motywów zwierzęcych i roślinnych oraz skomplikowanych kształtów, wzorowanych na symbolach plemienia H'mong w bardzo krótkim czasie. Zaprojektowany wzór można było wielokrotnie powielać i skalować, zachowując pełną zgodność z oryginalnym projektem, dodatkowo przyspieszając proces wykonania.

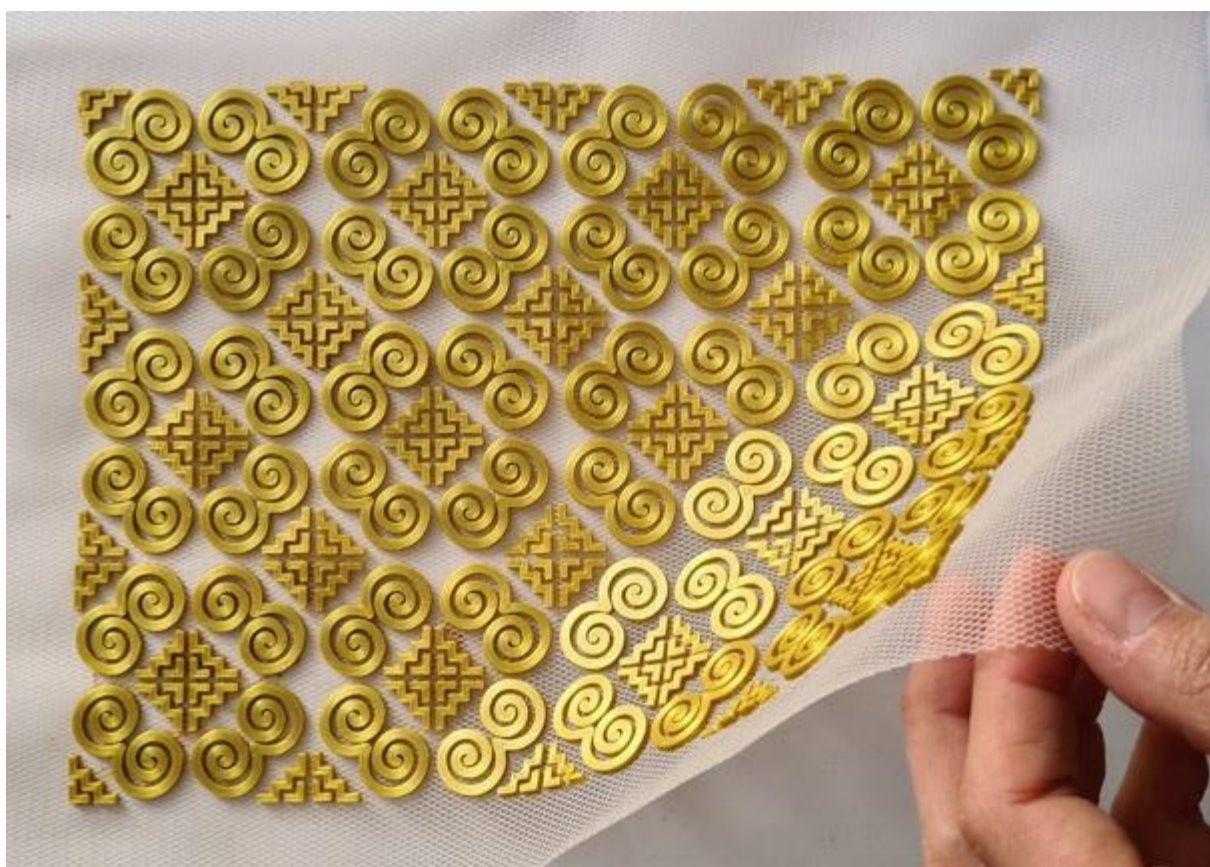


Fot. 74. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D

Przeprowadzone doświadczenia i badania wskazują na kluczową rolę doboru właściwych materiałów do danej technologii produkcji. Różnice pomiędzy właściwościami tworzyw powodują nieuniknione zaskoczenia. Pozyskana wiedza praktyczna przyczyniła się do optymalizacji drogi projektowej, w celu uzyskania pożądanych efektów w kolejnych etapach, zarówno pod względem funkcjonalnym jak i estetycznym.



Fot. 75. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



Fot. 76. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



Fot. 77. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



Fot. 78. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



Fot. 79. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



Fot. 80. Przykład symboli wydrukowanych technologią druku 3D



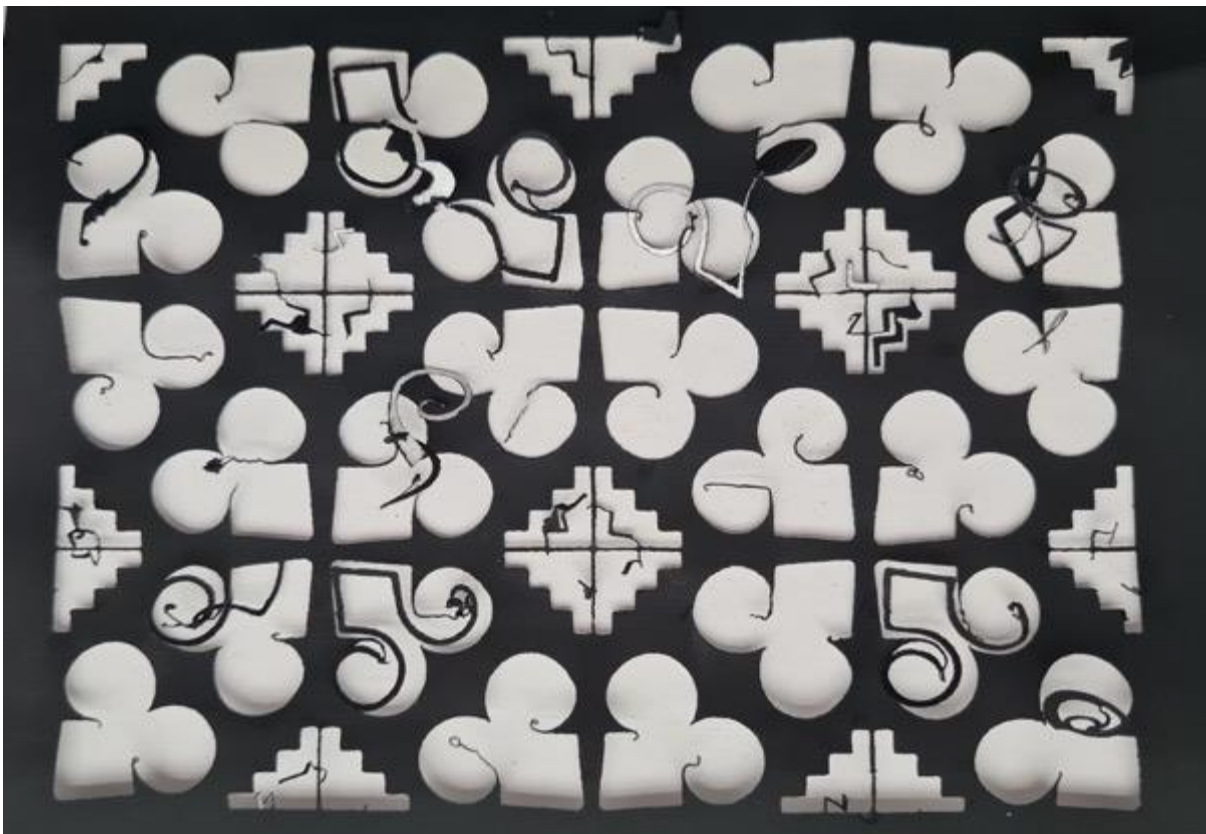
Fot. 81. Przykład połączenia dwóch technologii: druku 3D i wycinania laserem skóry naturalnej cielęcej



Fot. 82. Przykład użycia elementów wyciętych technologią laserową na tkaninie korkowej



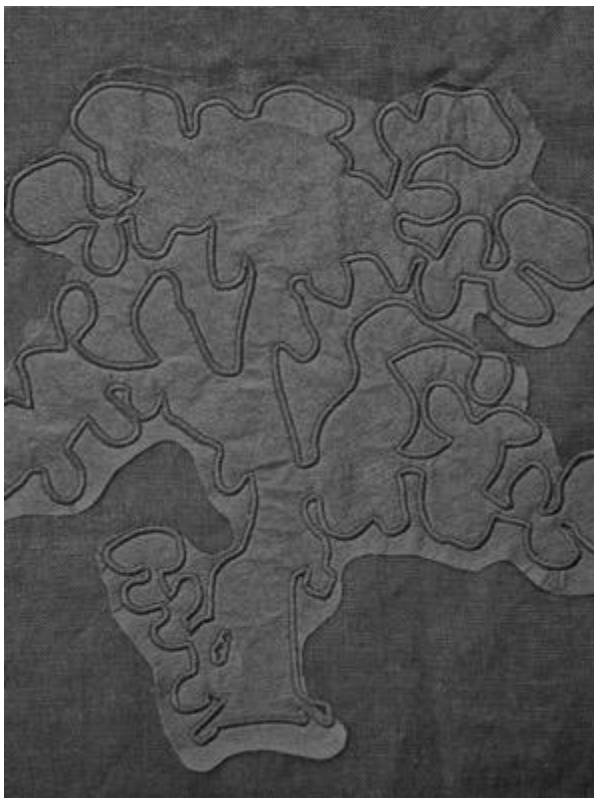
Fot. 83. Przykład wycinania elementów technologią laserową na washpapie



Fot. 84. Przykład wycinania elementów technologią laserową na tkaninie tyvek



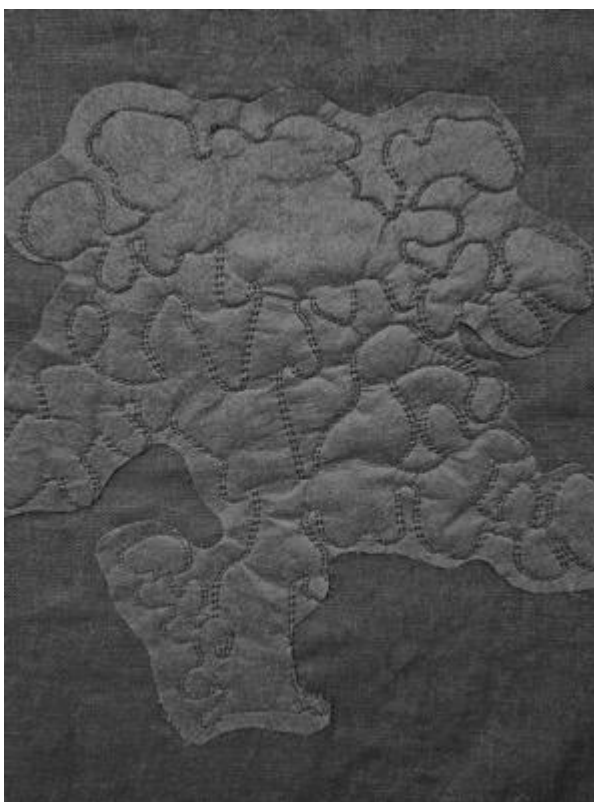
Fot. 85. Przykład tkania ręcznego na krośnie domowym



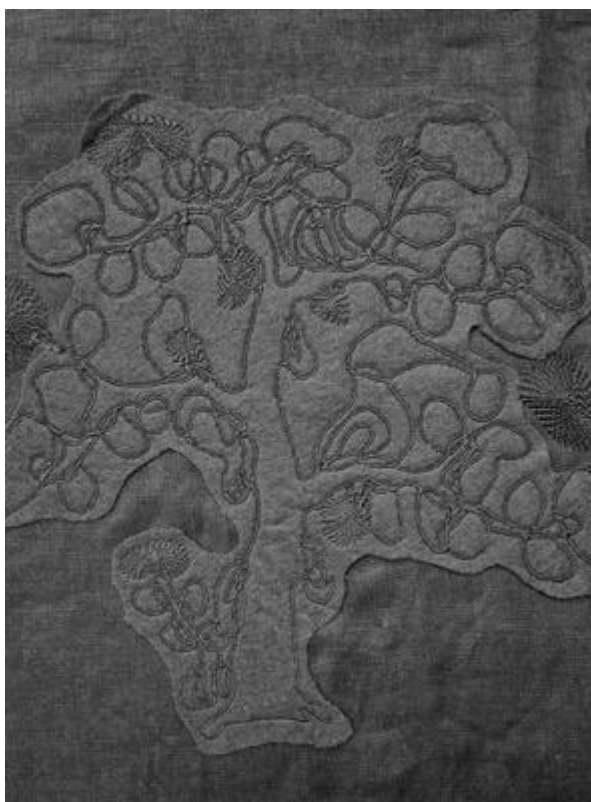
Fot. 86. Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, grubość obrysu 2mm)



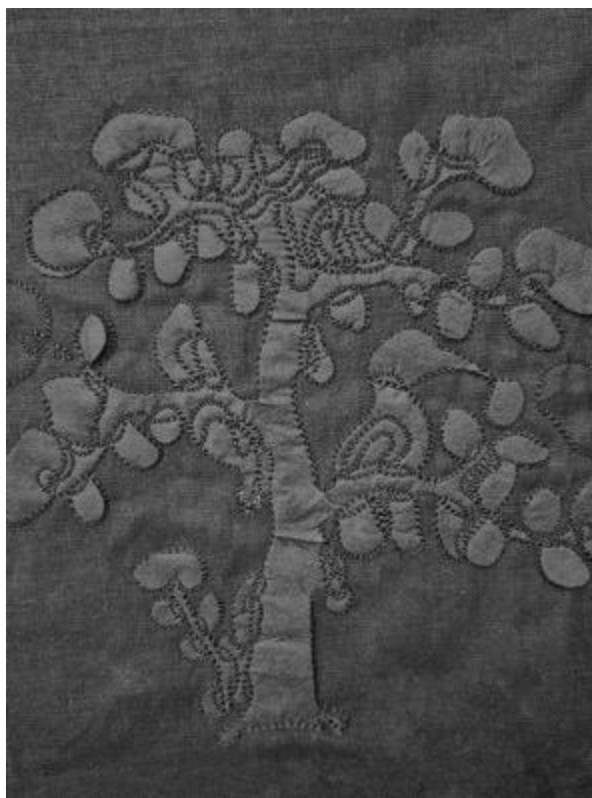
Fot. 87. Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, grubość obrysu 1mm)



Fot. 88. Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, 2 nici z 1mm przesunięciem)



Fot. 89. Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (rysunek, grubość 1mm)



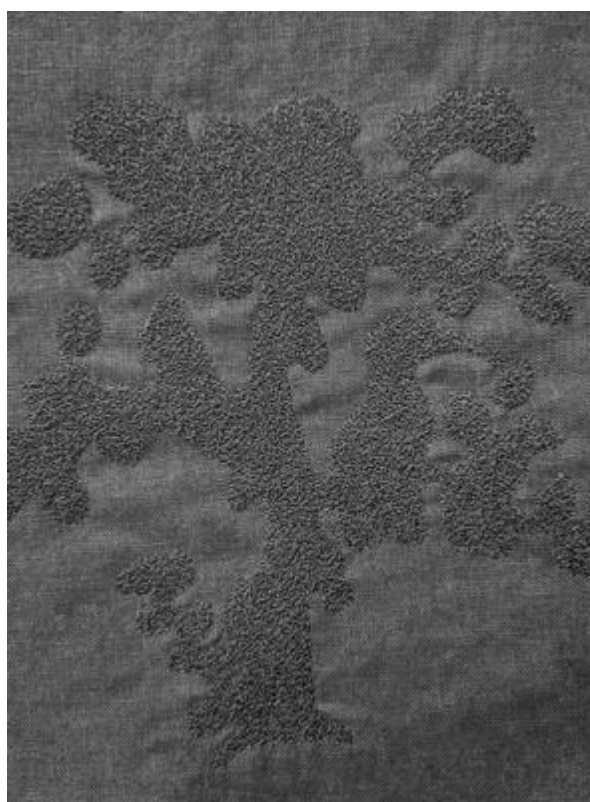
Fot. 90. Przykład haftu komputerowego na wyciętym laserowo filcu (rysunek, 2 nici obok siebie)



Fot. 91. Przykład haftu komputerowego na wyciętym laserowo filcu (obrys, 1 nić z 5mm przesunięciem)

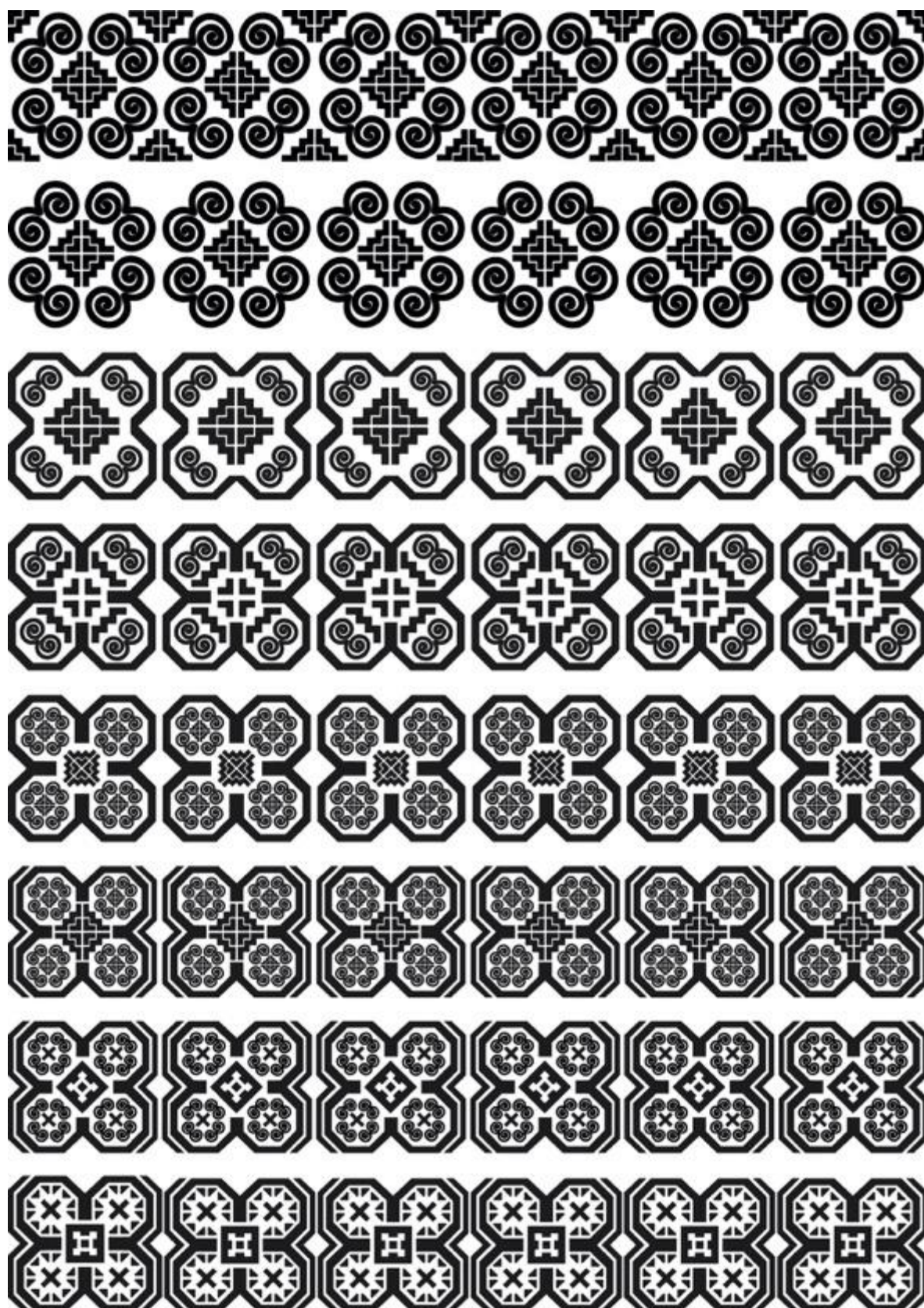


Fot. 92. Przykład haftu komputerowego na tkaninie konopnej (wypełnienie wzorem)

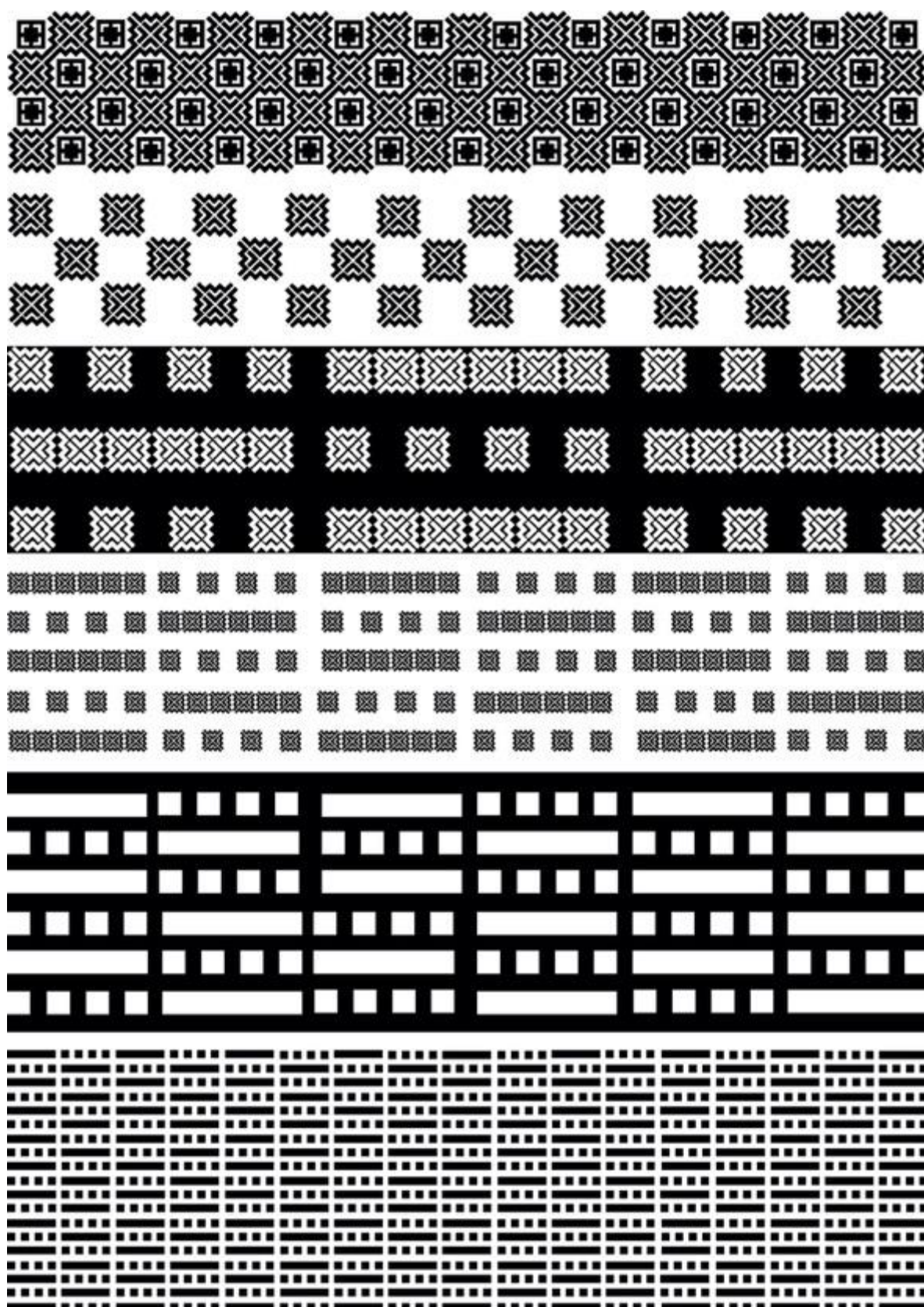


Fot. 93. Przykład haftu komputerowego na tkaninie konopnej (wypełnienie strukturalne)

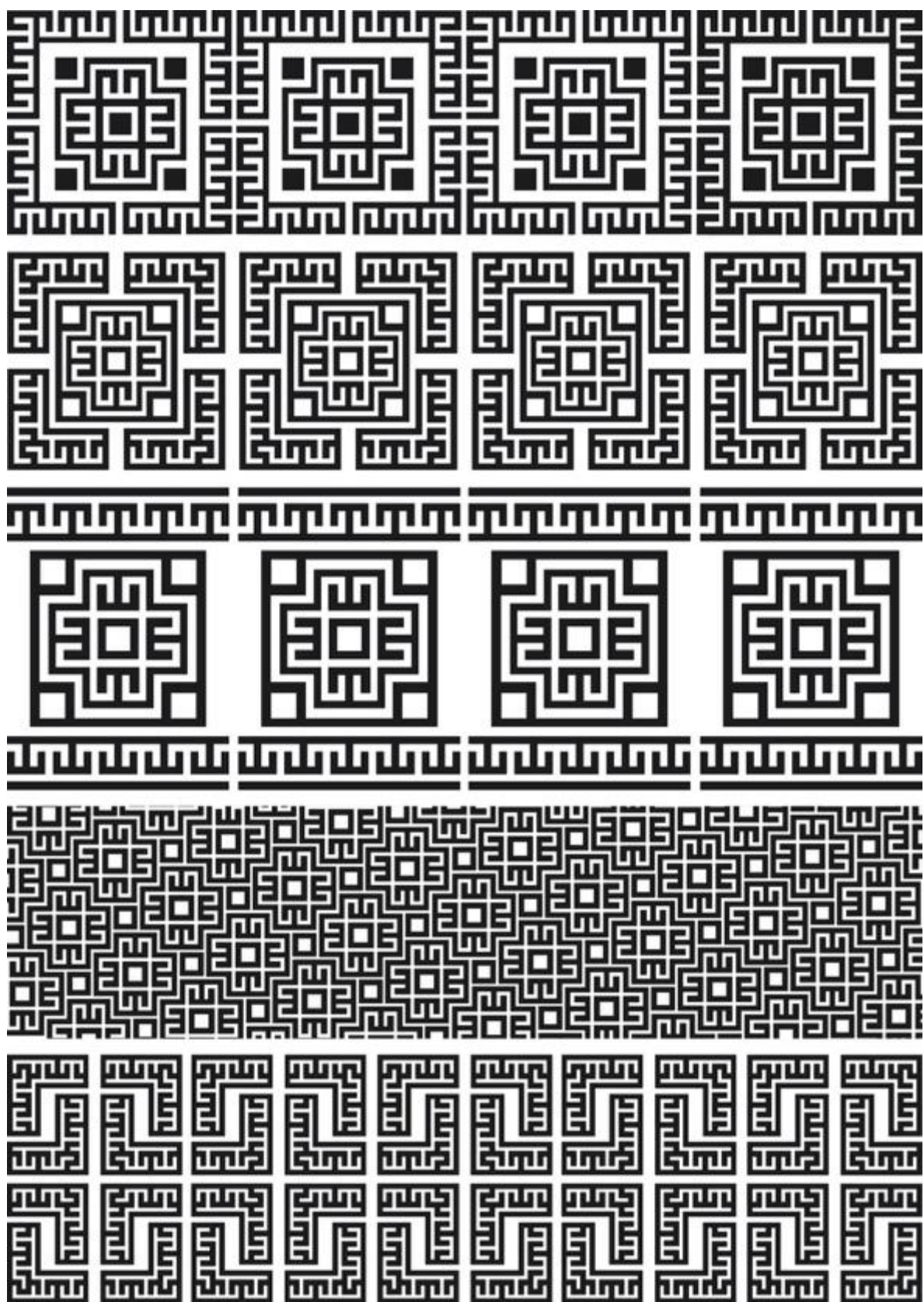
IV.2.10. Propozycje układów kompozycyjnych – wersje monochromatyczne i barwne



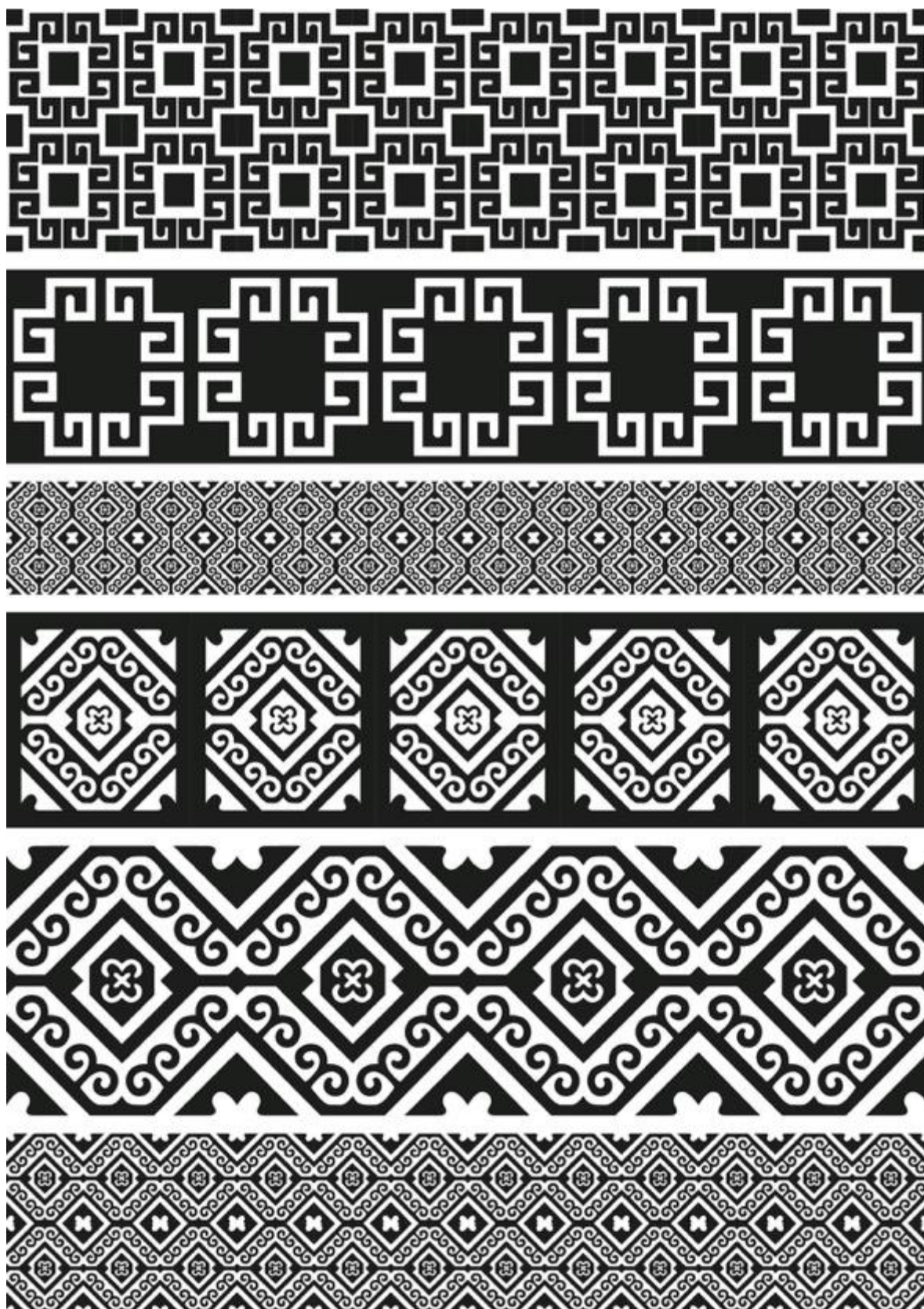
Il. 45. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i druku 3D – projekt 1



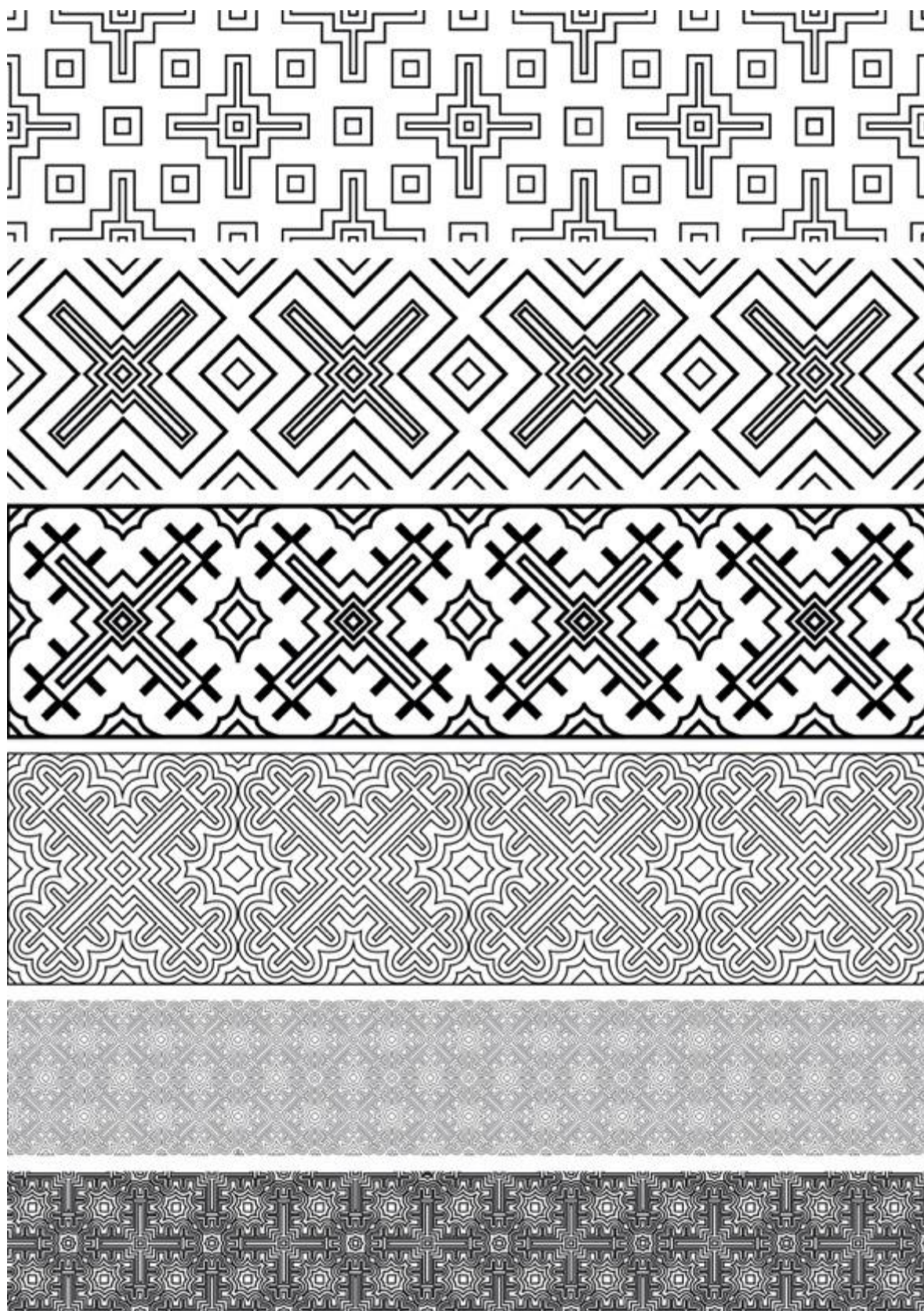
Il. 46. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii druku 3D – projekt 2



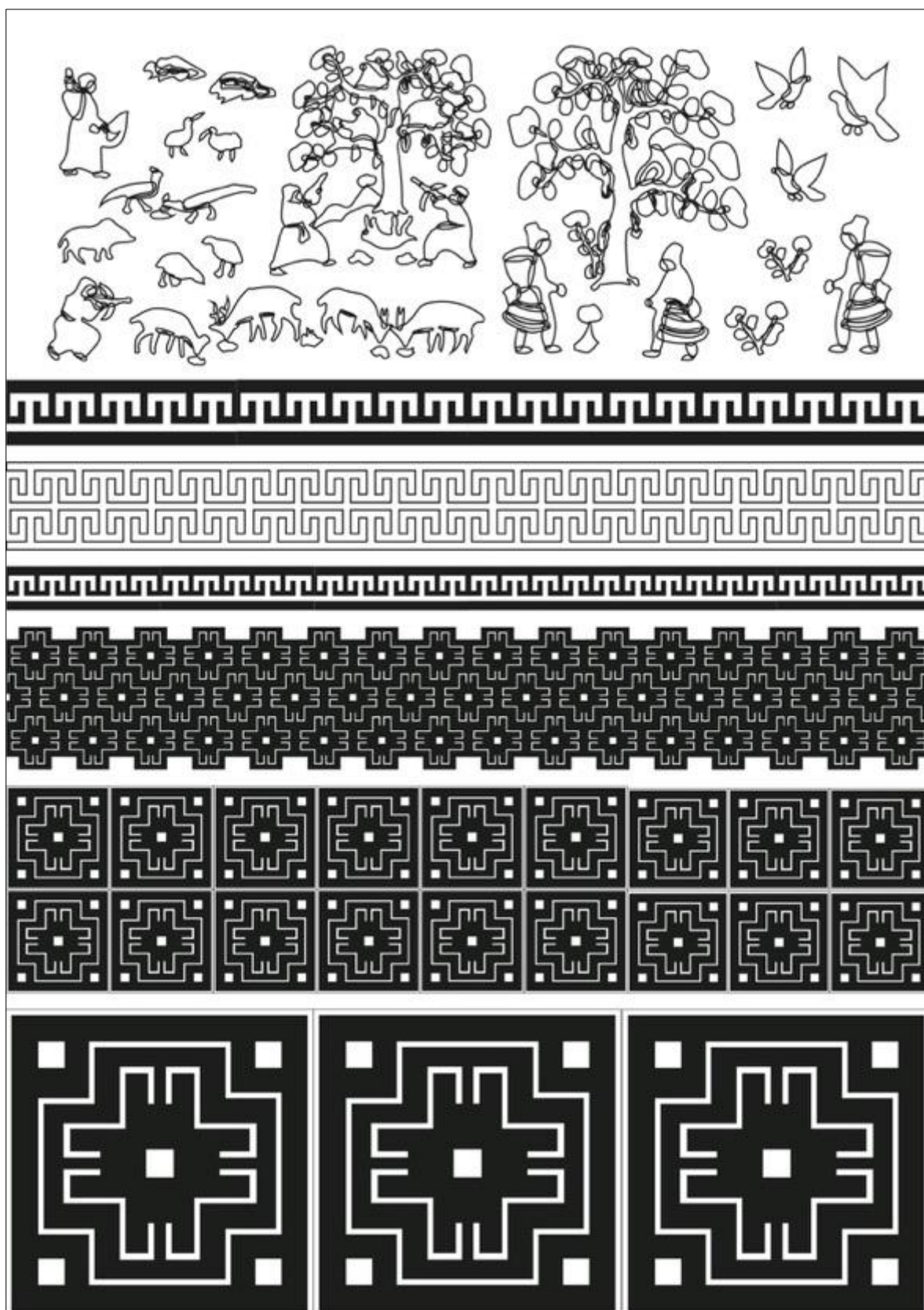
Il. 47. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technice tkania na krośnie domowym – projekt 3



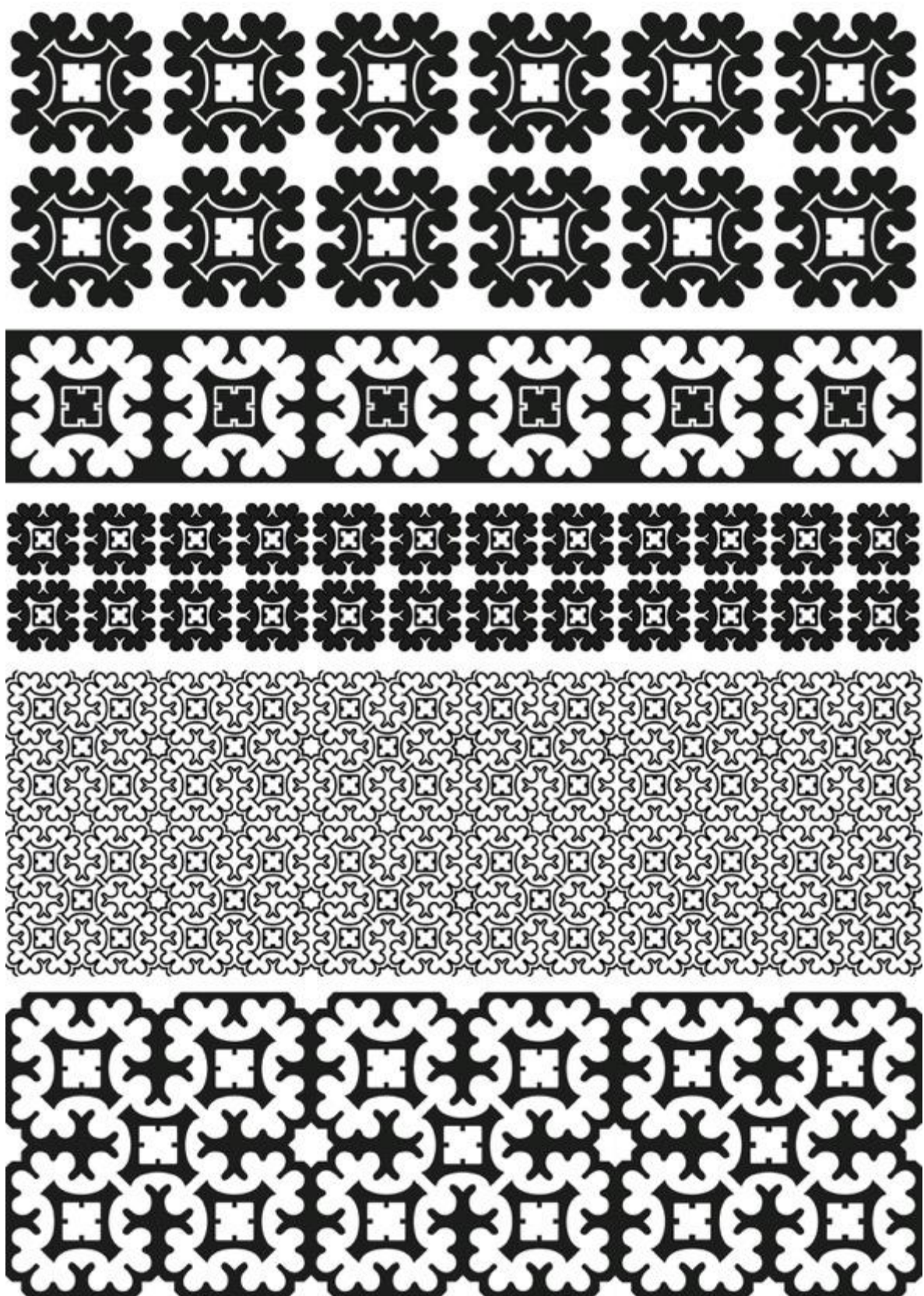
Il. 48. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technice tkania na krośnie domowym i technologii laserowej – projekt 4



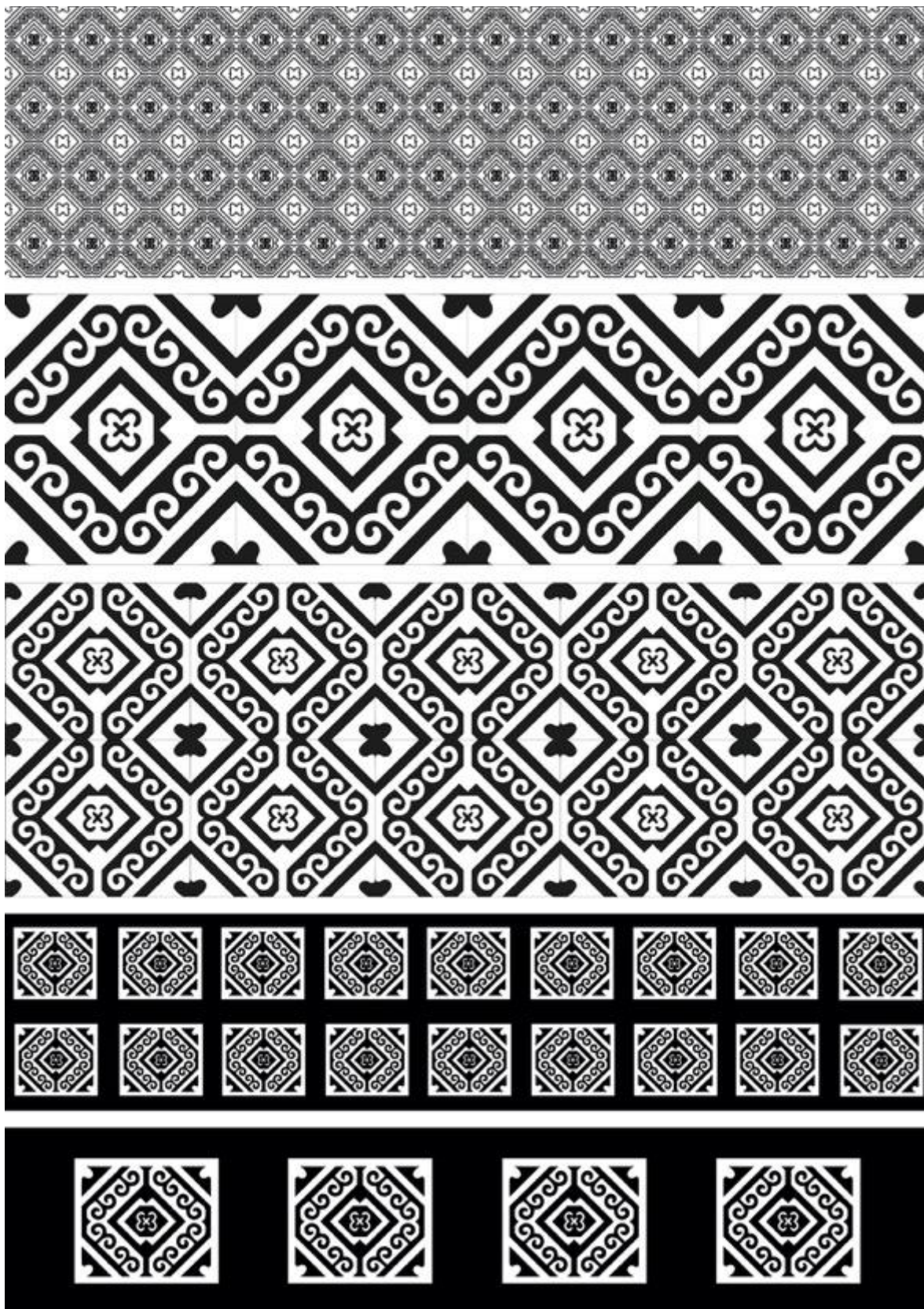
Il. 49. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii haftu komputerowego – projekt 5



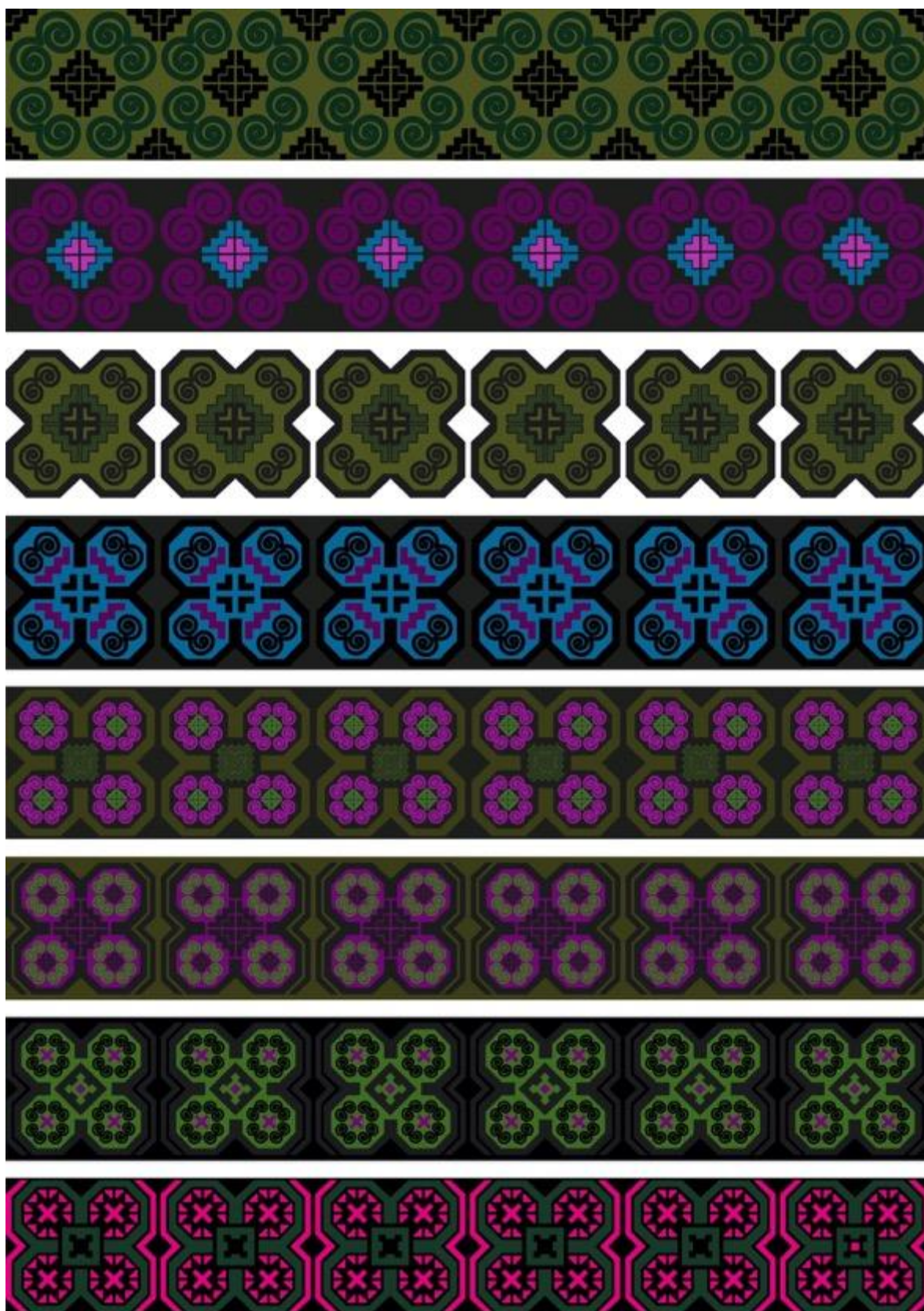
Il. 50. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i haftu komputerowego - projekt 6



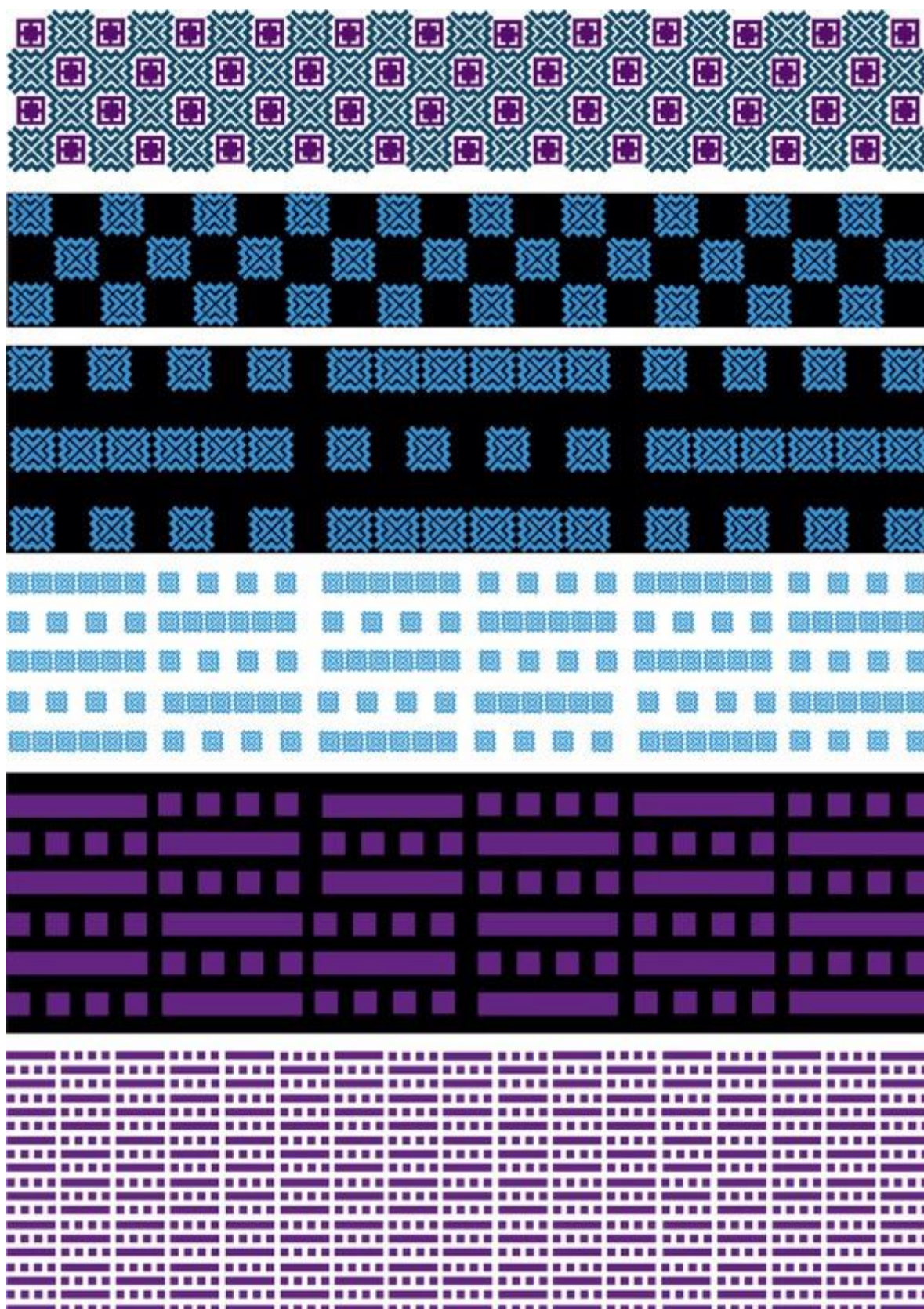
Il. 51. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej, haftu komputerowego i druku 3D - projekt 7



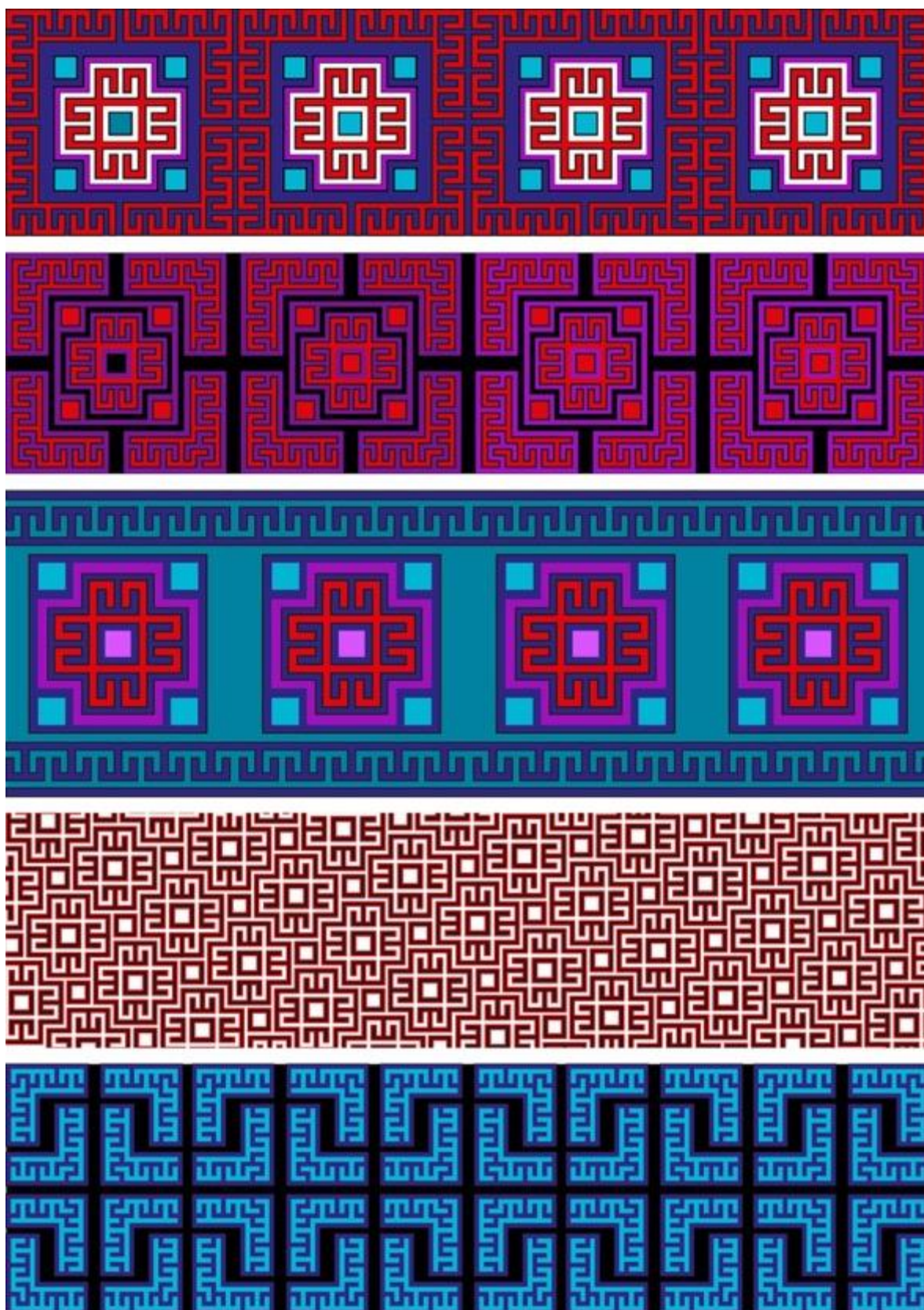
Il. 52. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i druku 3D – projekt 8



Il. 53. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i druku 3D – projekt 1



Il. 54. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii druku 3D – projekt 2



Il. 55. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technice tkania na krośnie domowym – projekt 3



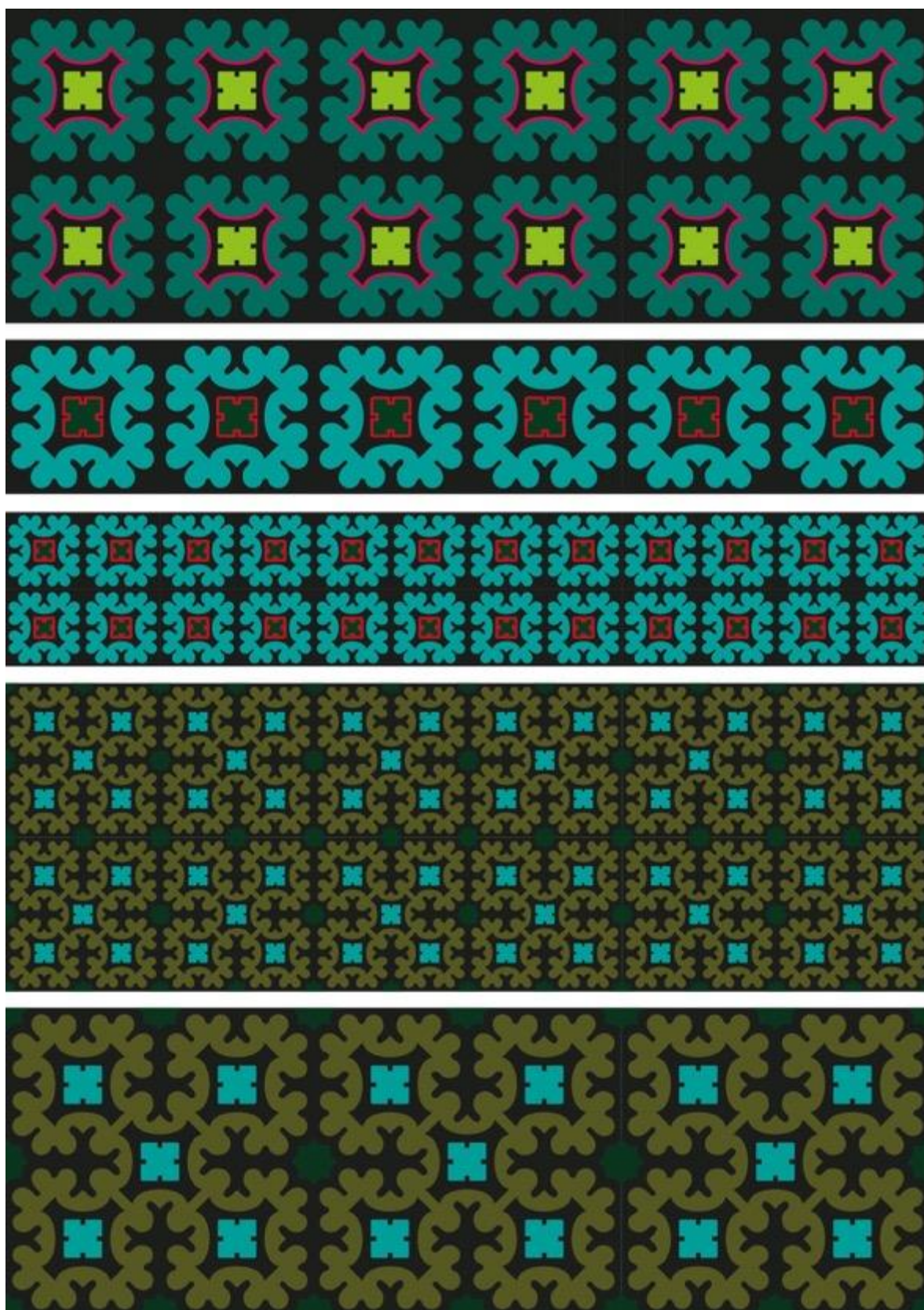
Il. 56. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technice tkania na krośnie domowym i technologii laserowej – projekt 4



Il. 57. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii haftu komputerowego – projekt 5



Il. 58. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i haftu komputerowego - projekt 6



Il. 59. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej, haftu komputerowego i druku 3D - projekt 7

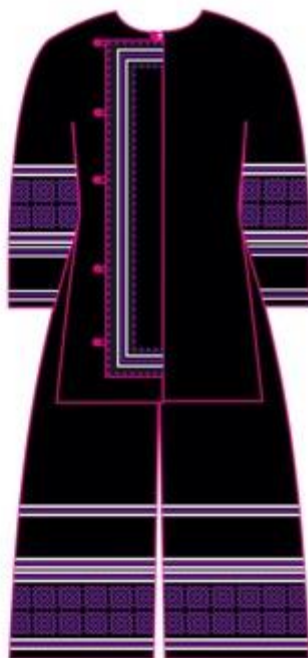
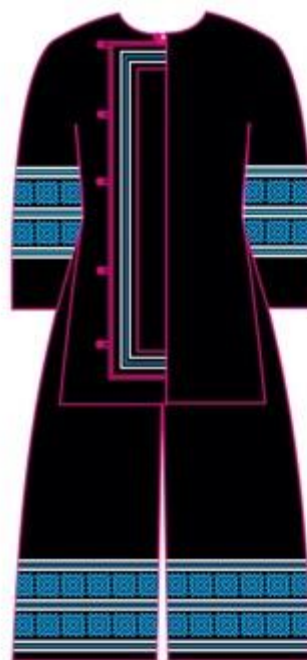


Il. 60. Propozycje układów kompozycyjnych, do wykorzystania w technologii laserowej i druku 3D – projekt 8

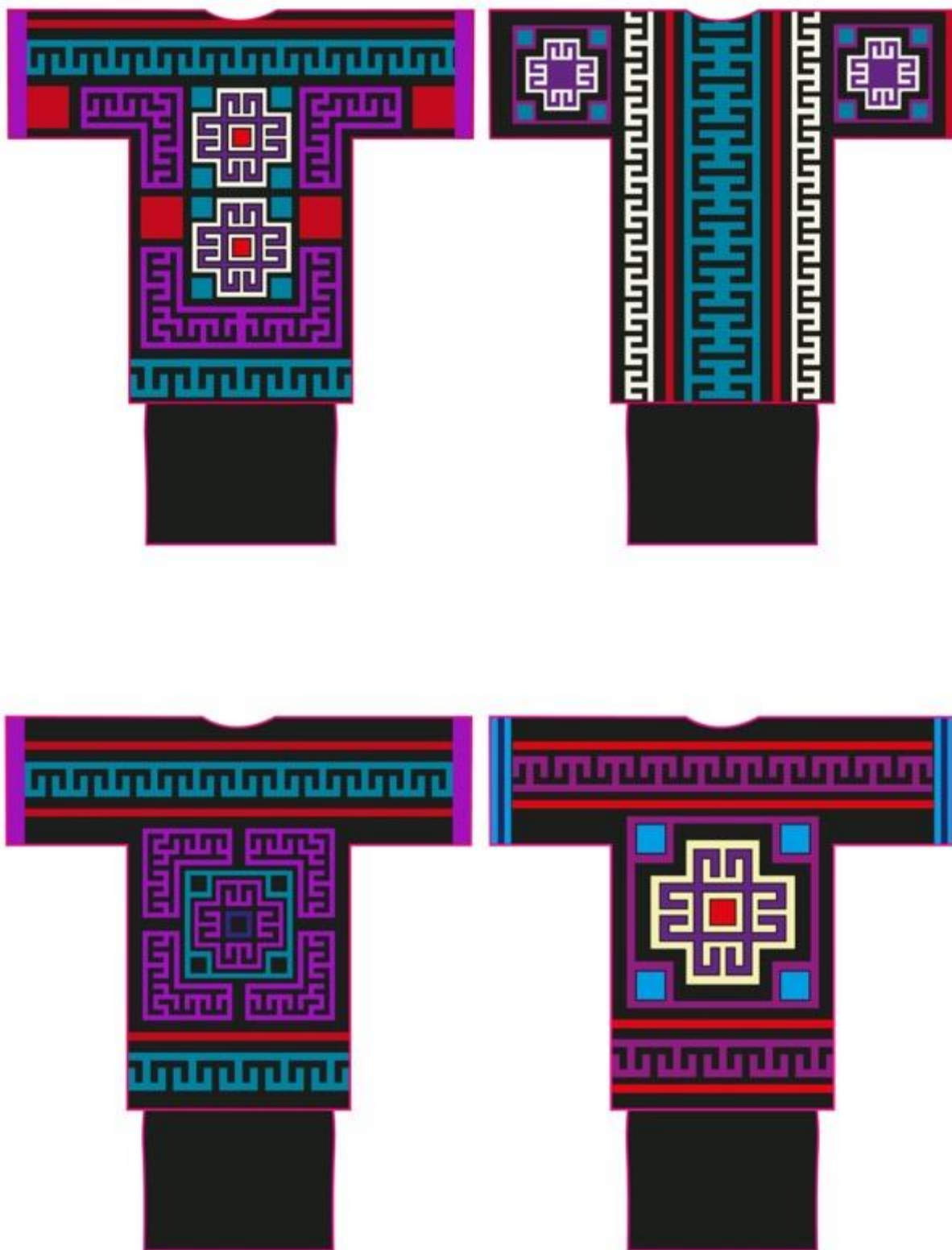
IV.2.11. Wizualizacje wariantowe



Il. 61. Wizualizacje wariantowe - projekt 1



Il. 62. Wizualizacje wariantowe - projekt 2



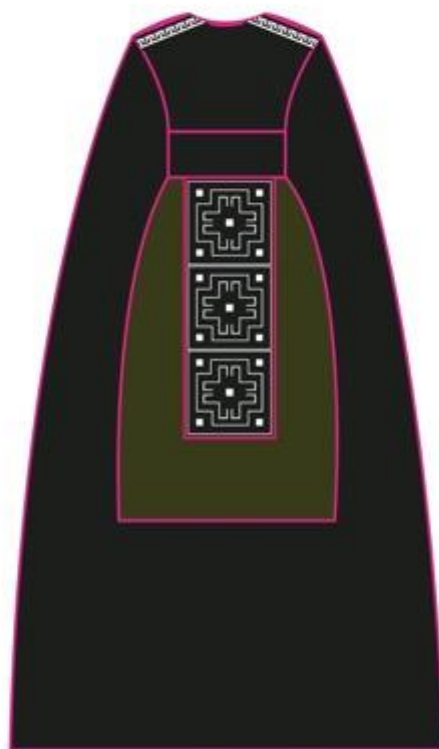
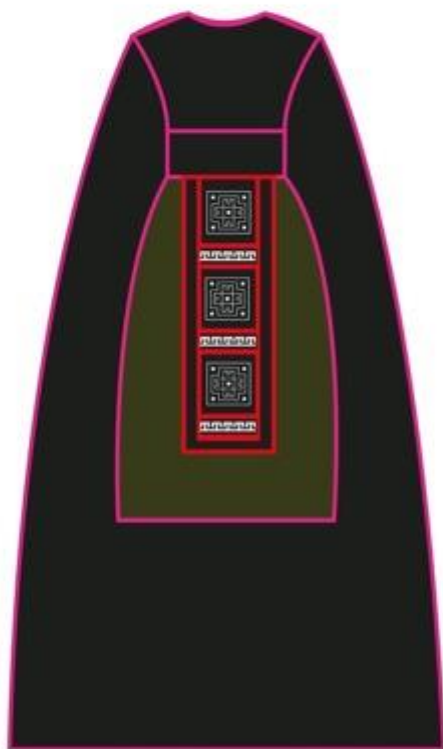
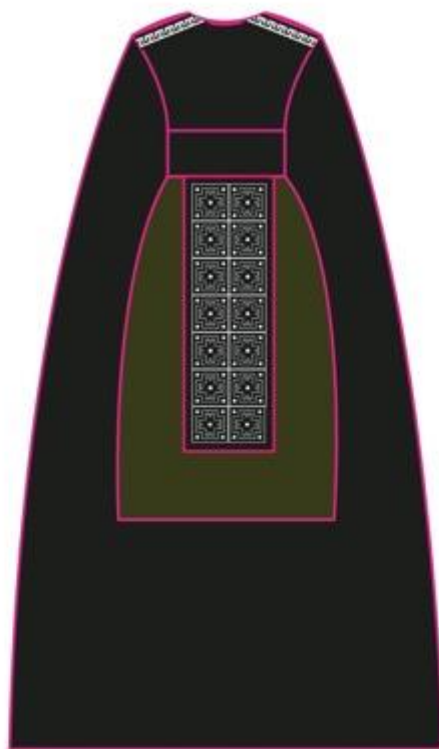
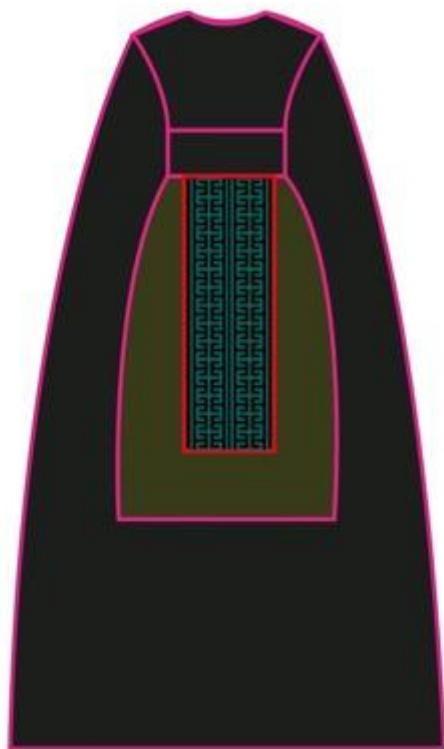
Il. 63. Wizualizacje wariantowe - projekt 3



Il. 64. Wizualizacje wariantowe - projekt 4



Il. 65. Wizualizacje wariantowe - projekt 5



Il. 66. Wizualizacje wariantowe - projekt 6



Il. 67. Wizualizacje wariantowe - projekt 6

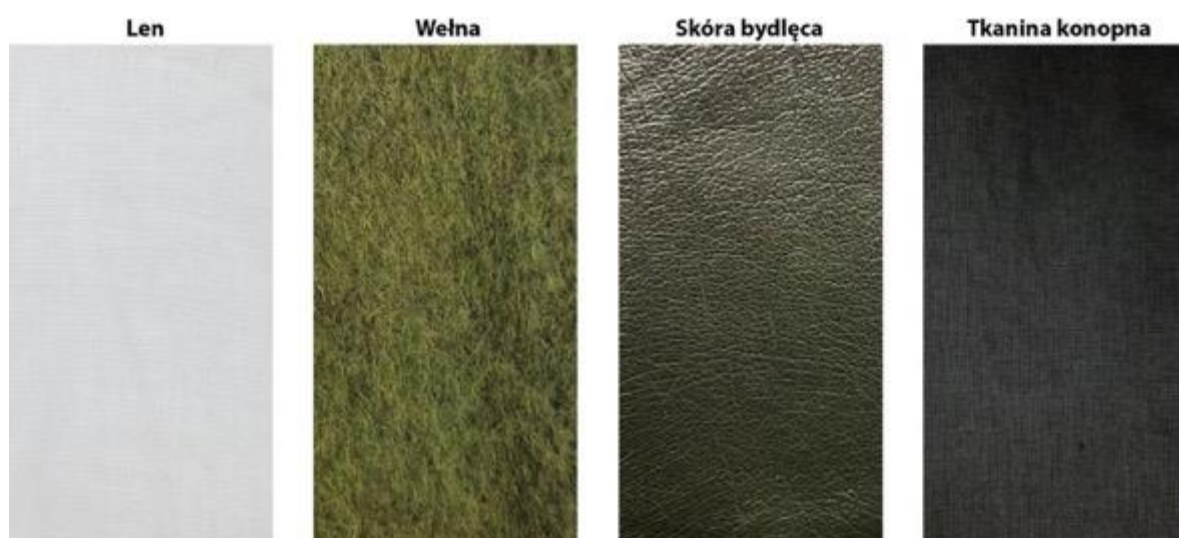


Il. 68. Wizualizacje wariantowe - projekt 7



Il. 69. Wizualizacje wariantowe - projekt 8

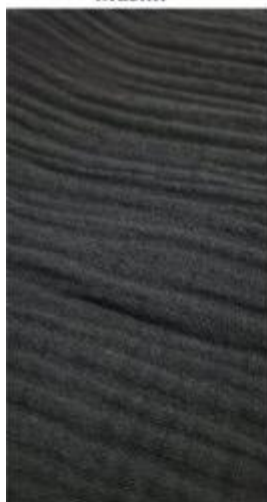
IV.2.12. Wizualizacje projektów i dobór materiałów



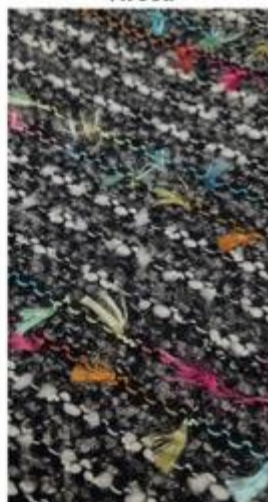
Il. 70. Projekt 1 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Muślin



Tweed



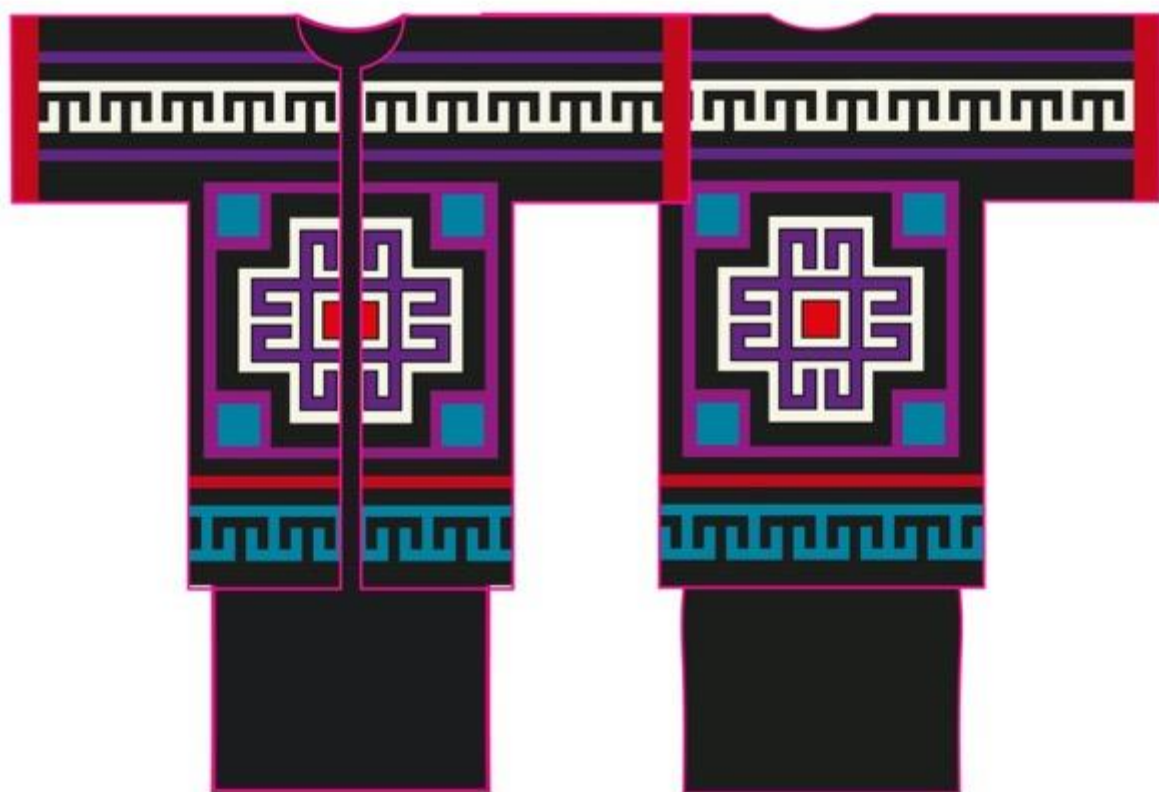
Filc



Filc



Il. 71. Projekt 2 - wizualizacja (przód, tył), materiały



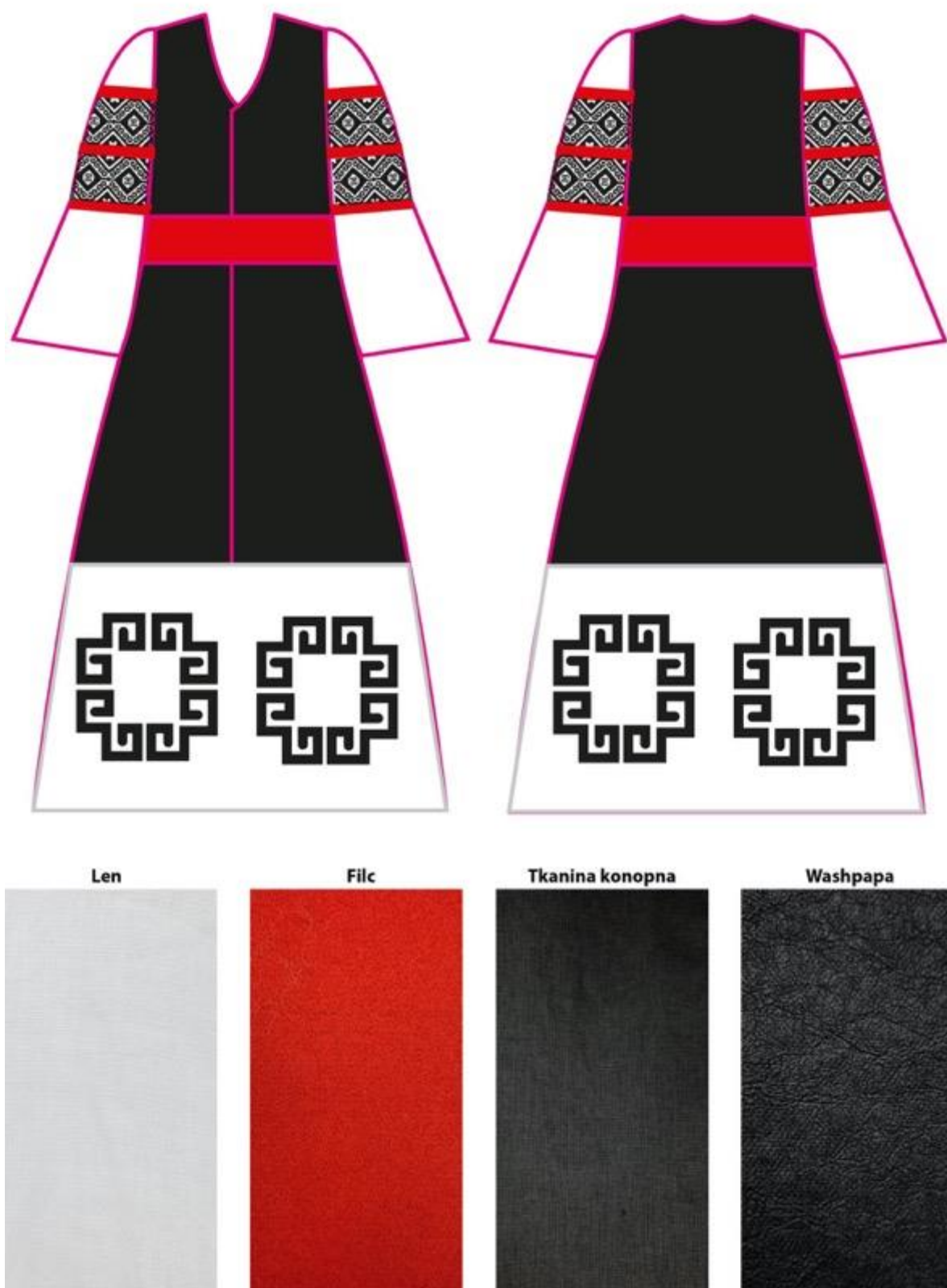
Odpady materiałowe



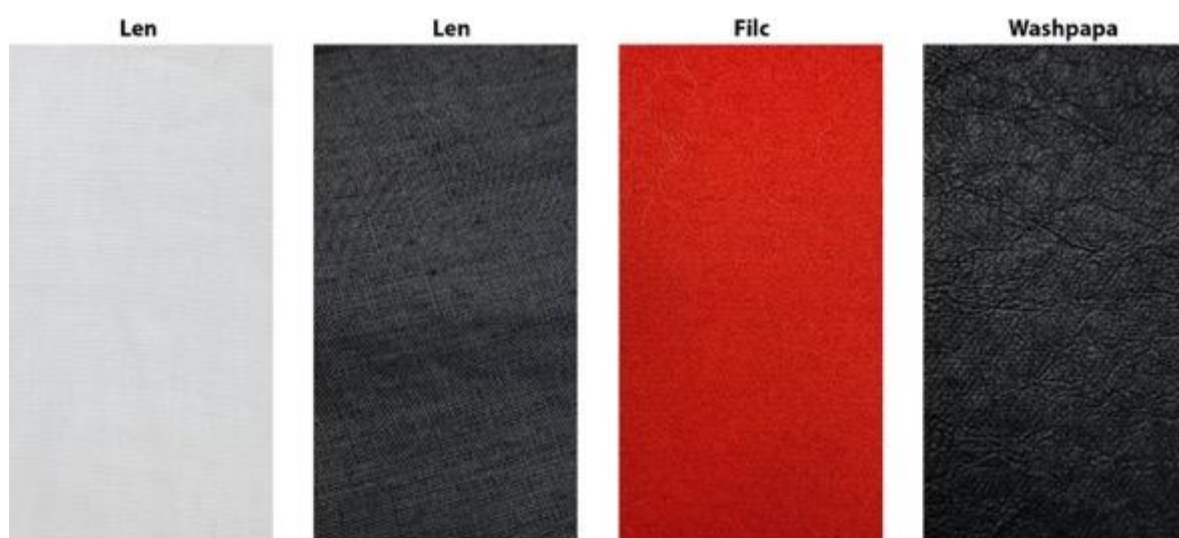
Muślin



Il. 72. Projekt 3 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Il. 73. Projekt 4 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Il. 74. Projekt 5 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Filc



Wełna



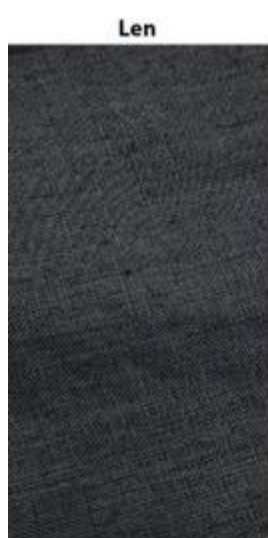
Washpapa



Tkanina konopna



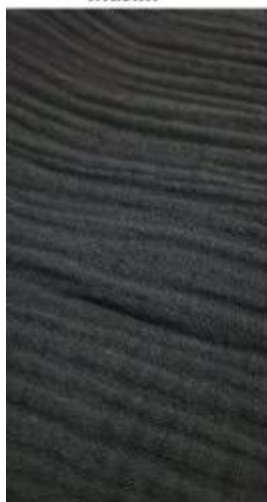
Il. 75. Projekt 6 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Il. 76. Projekt 7 - wizualizacja (przód, tył), materiały



Muślin



Filc



Skóra bydlęca

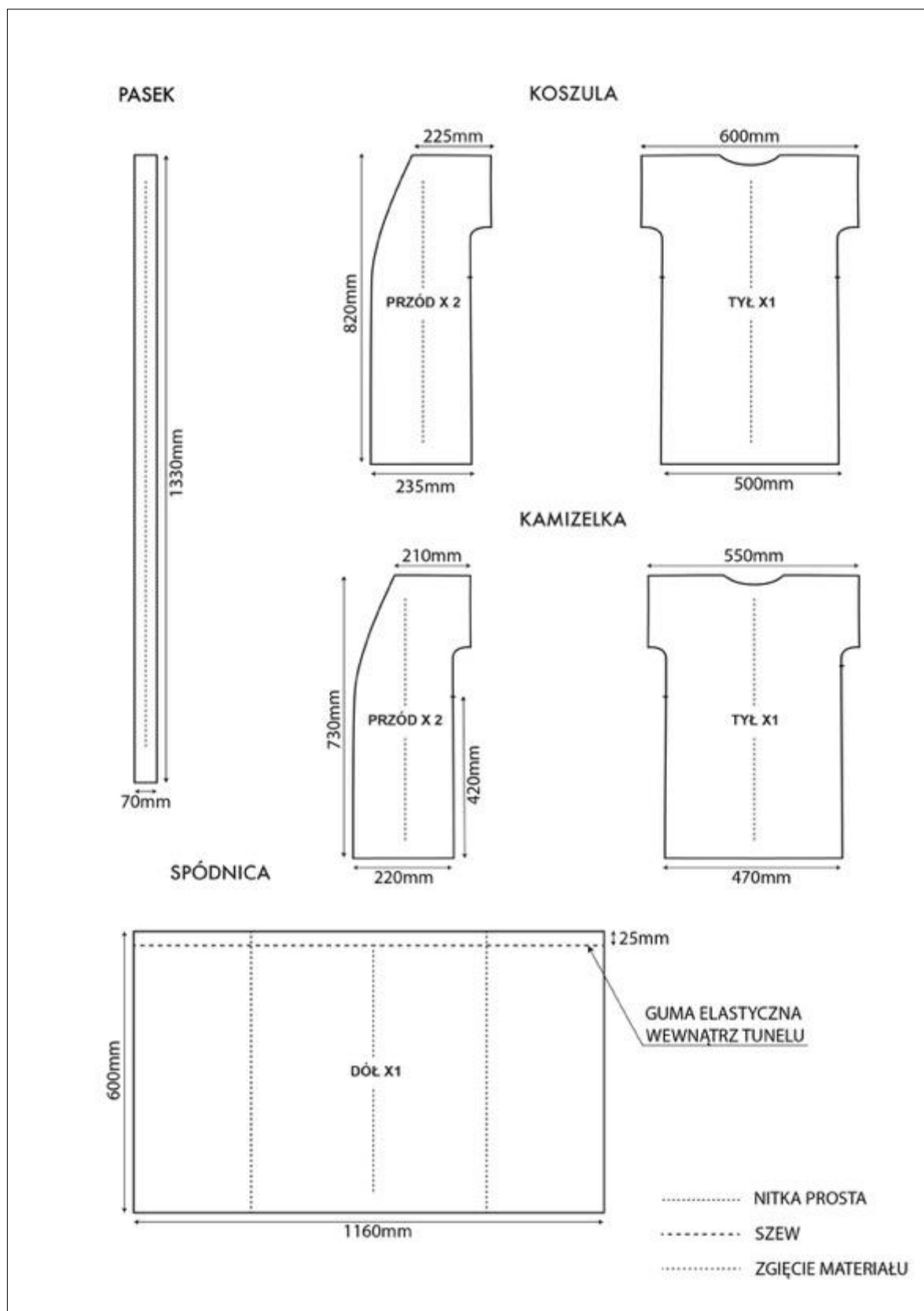


Tweed

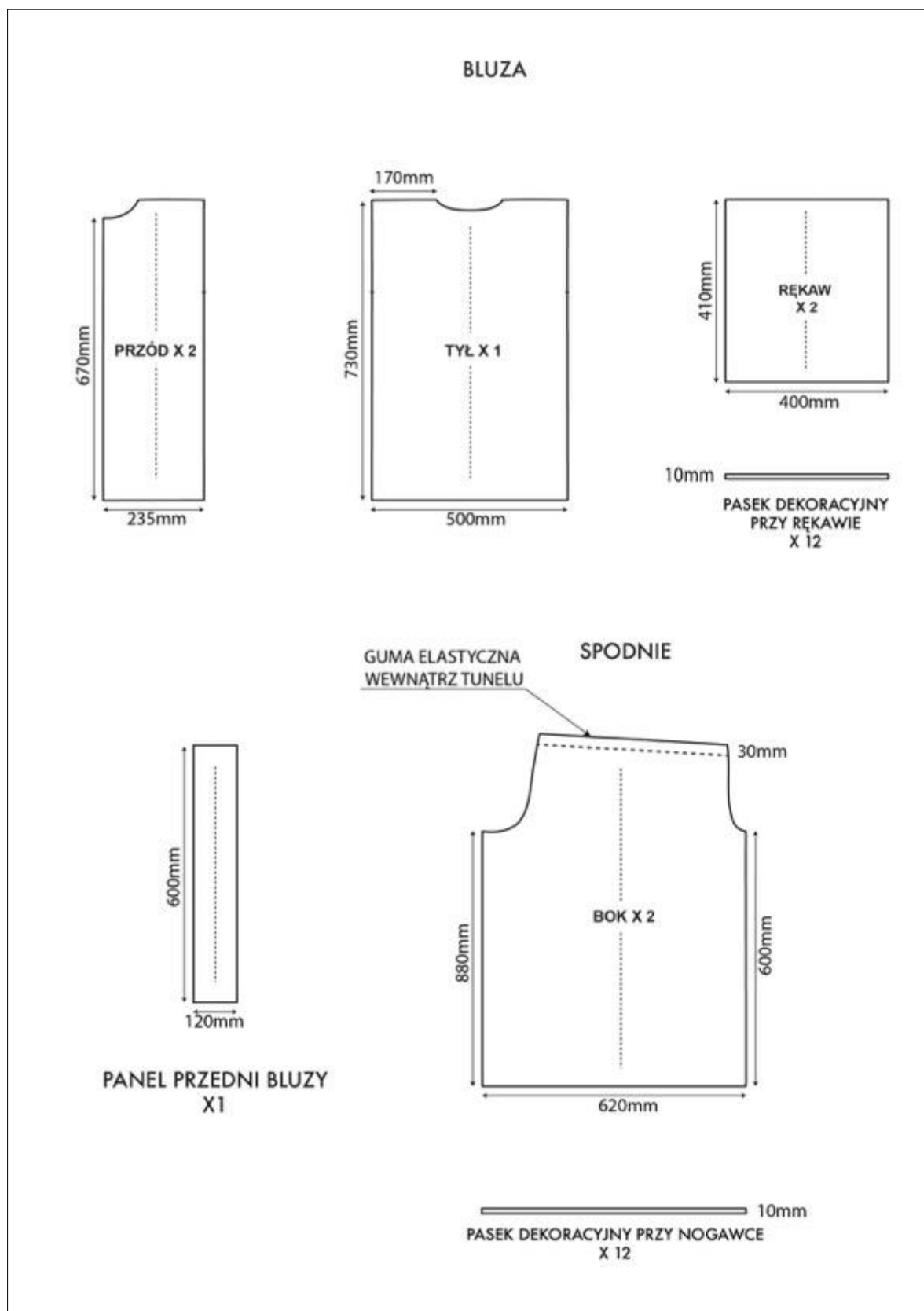


Il. 77. Projekt 8 - wizualizacja (przód, tył), materiały

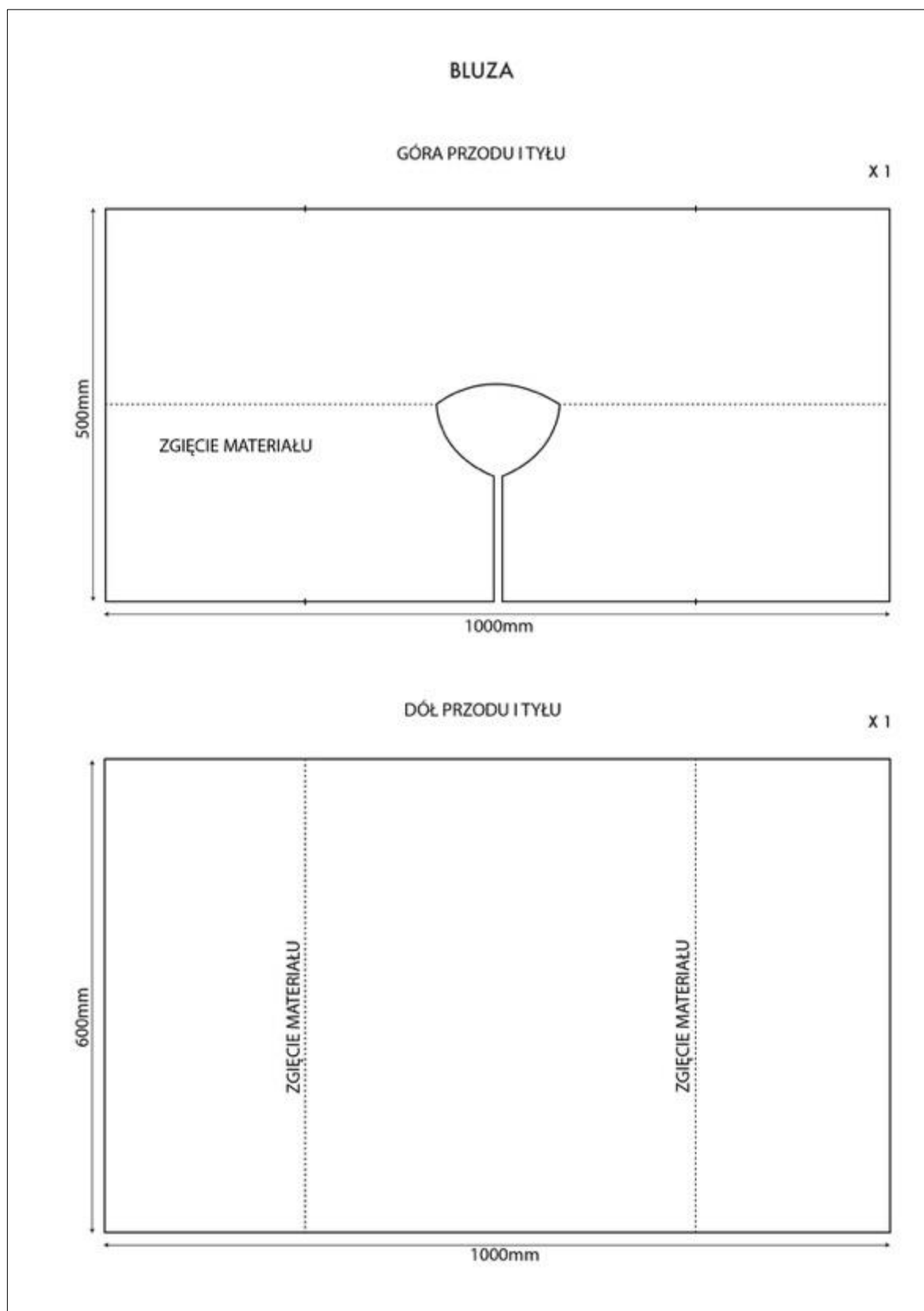
IV.2.13. Konstrukcja ubiorów i wykroje form



Il. 78. Projekt 1 - konstrukcja ubiorów i wykroje form

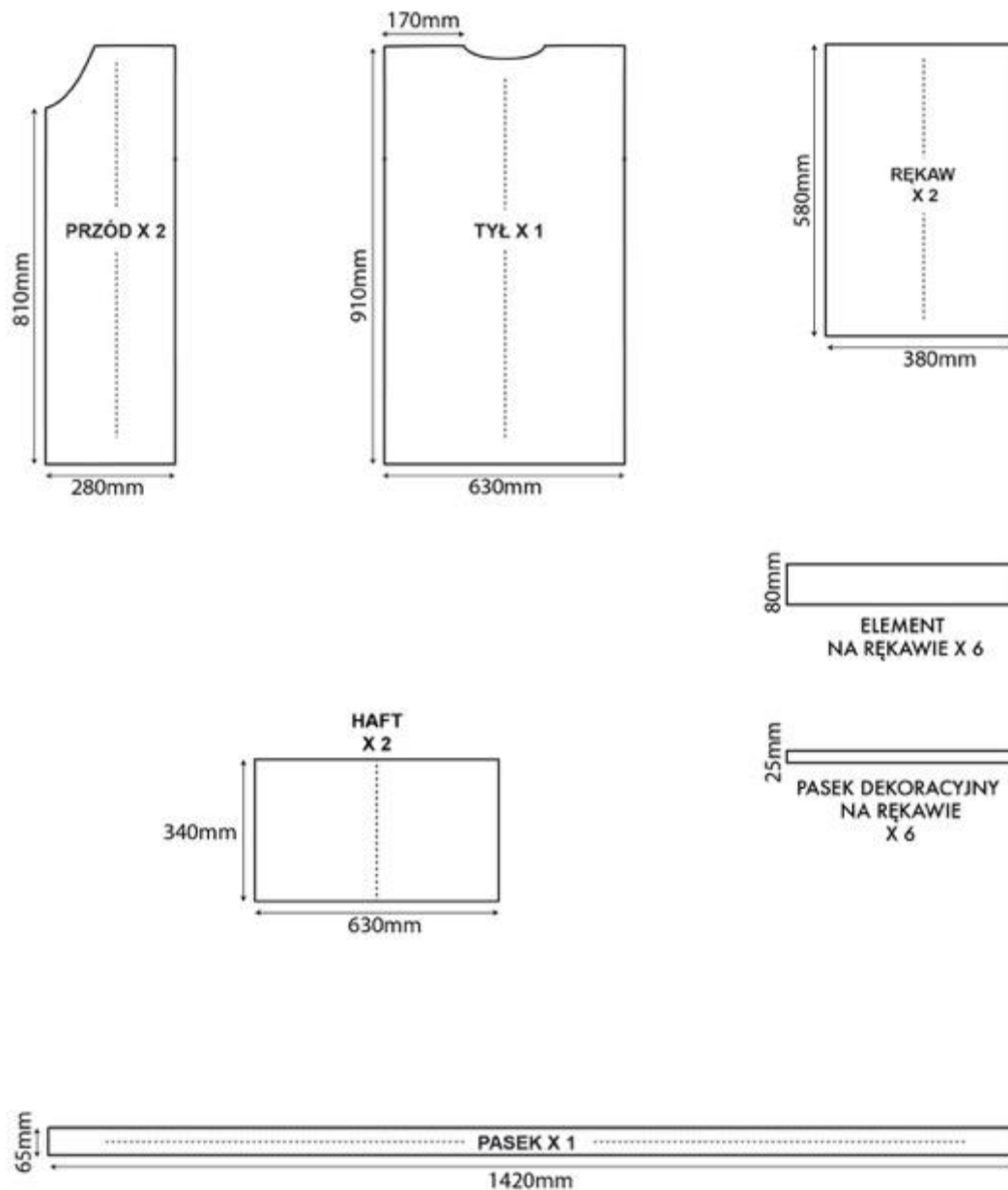


Il. 79. Projekt 2 - konstrukcja ubiorów i wykroje form



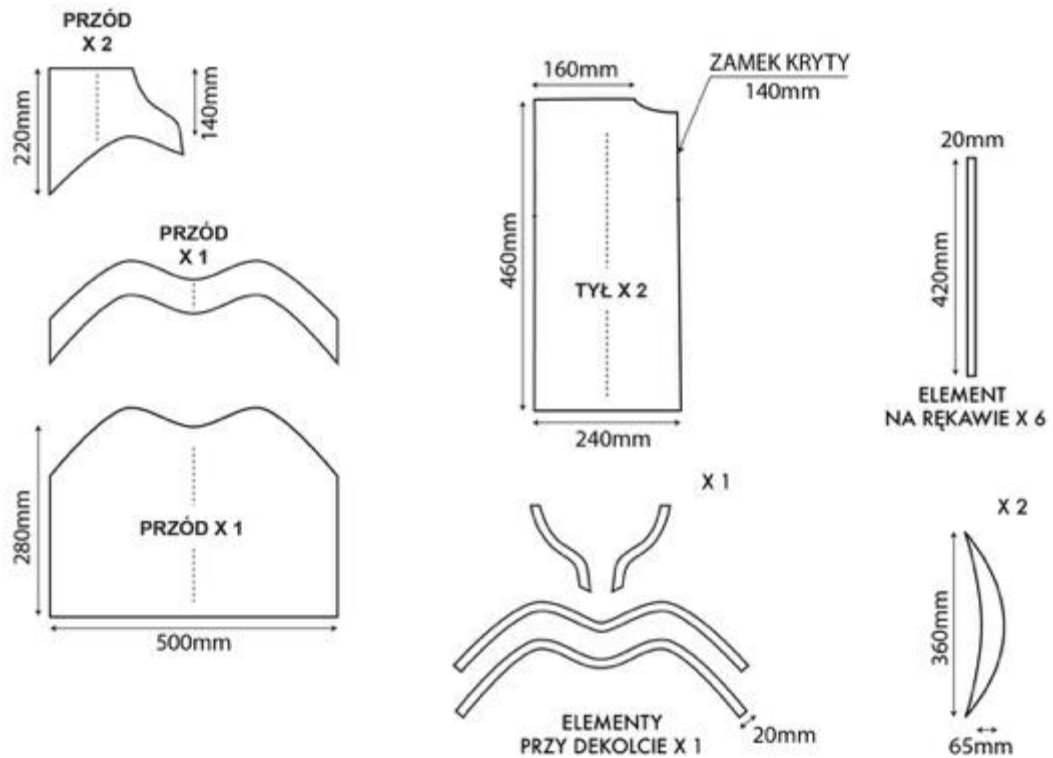
Il. 80. Projekt 3 - konstrukcja ubiorów i wykroje form

PŁASZCZ

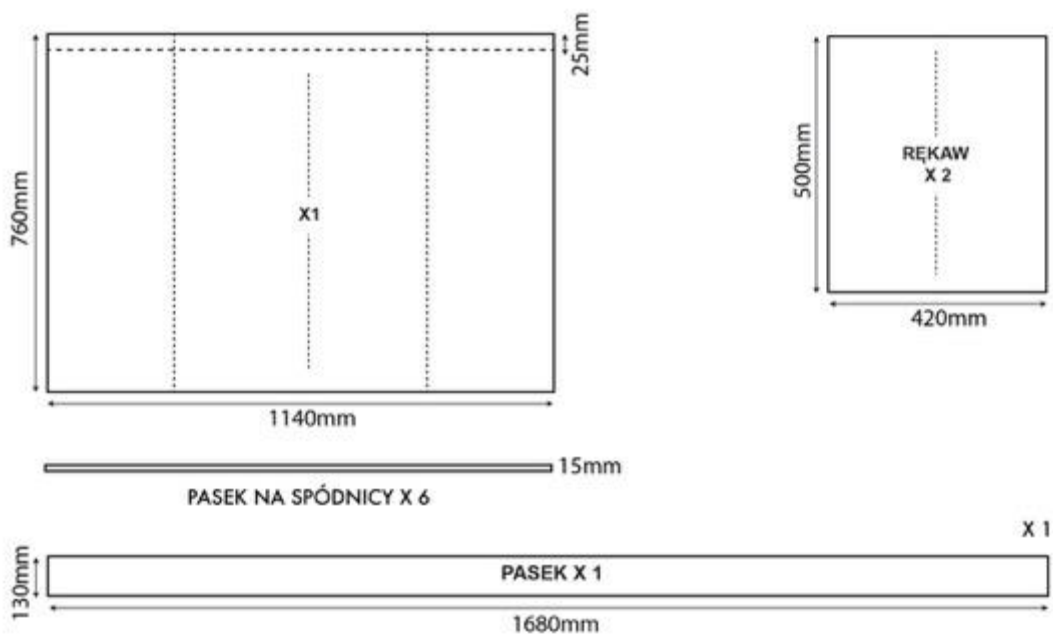


Il. 81. Projekt 4 - konstrukcja ubiorów i wykroje form

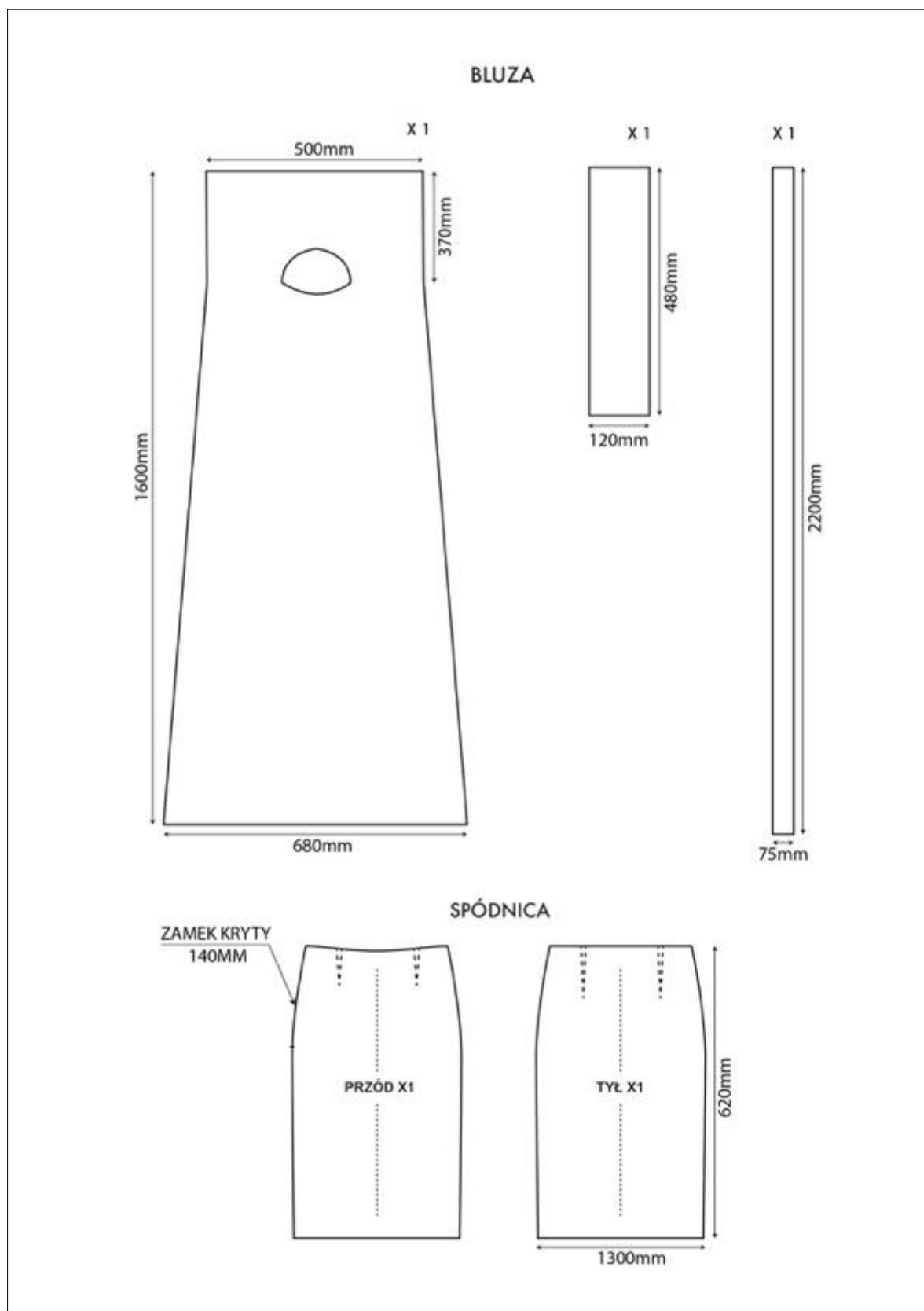
BLUZA



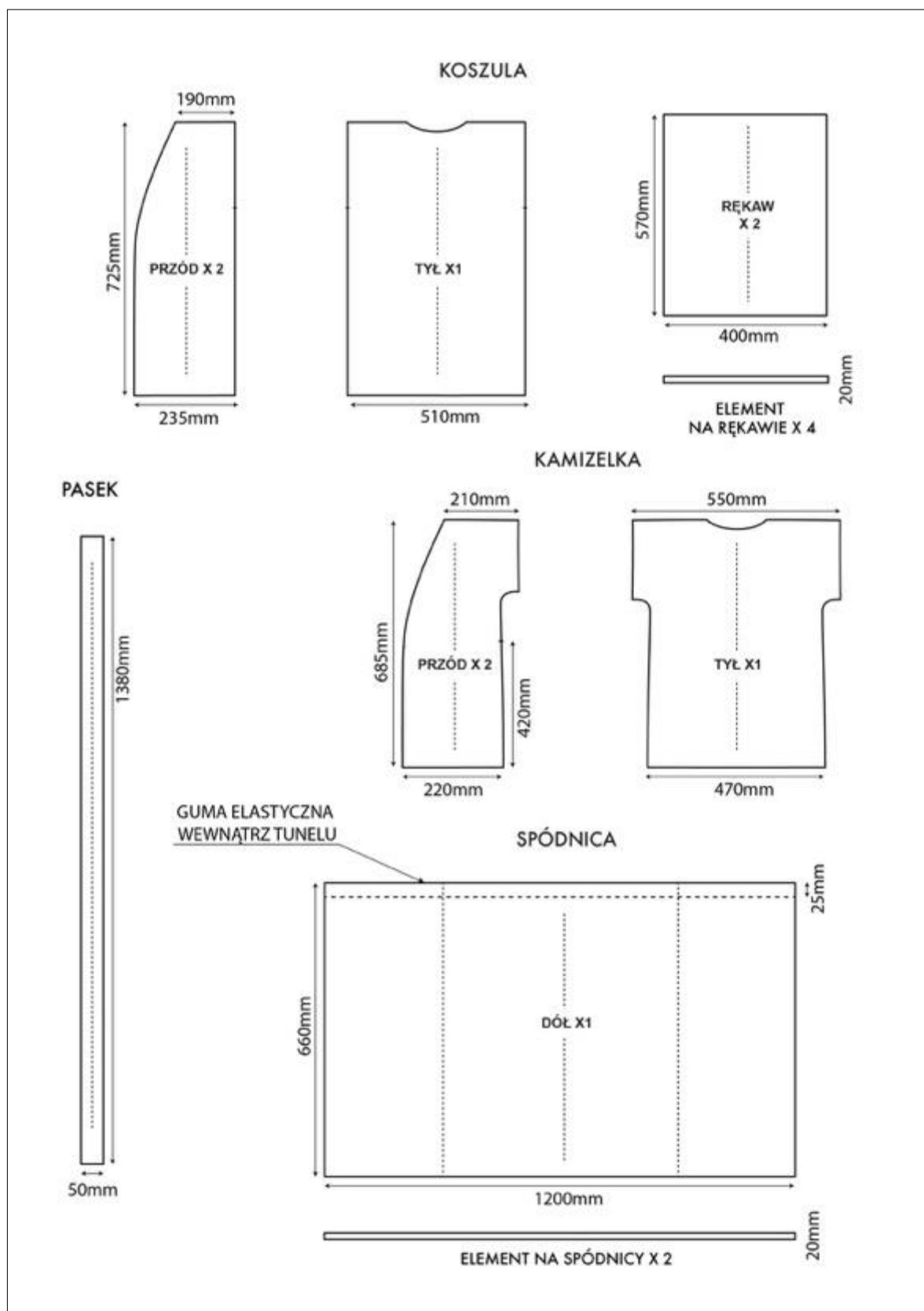
SPÓDNICA



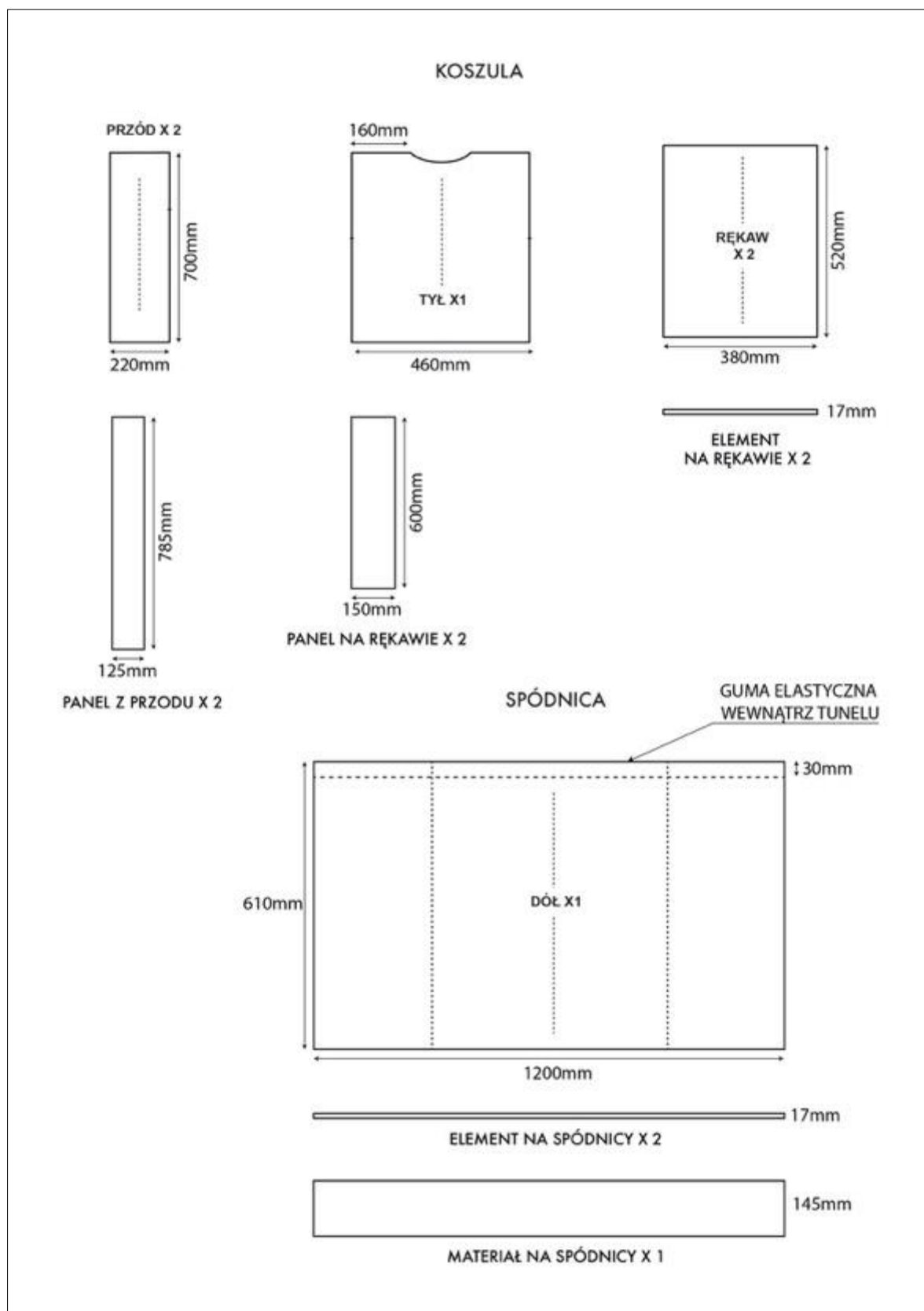
Il. 82. Projekt 5 - konstrukcja ubiorów i wykroje for



Il. 83. Projekt 6 - konstrukcja ubiorów i wykroje form

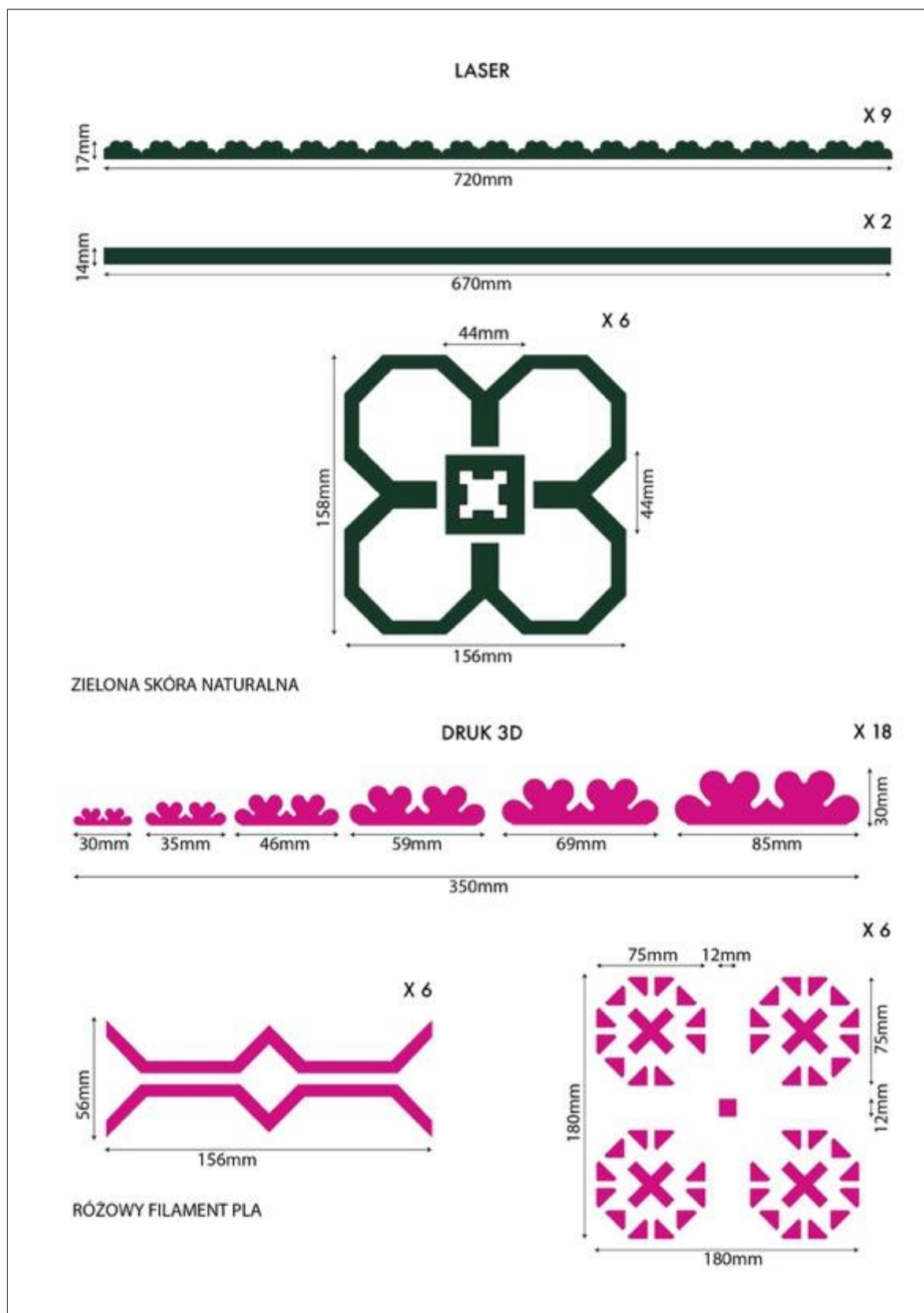


Il. 84. Projekt 7 - konstrukcja ubiorów i wykroje form



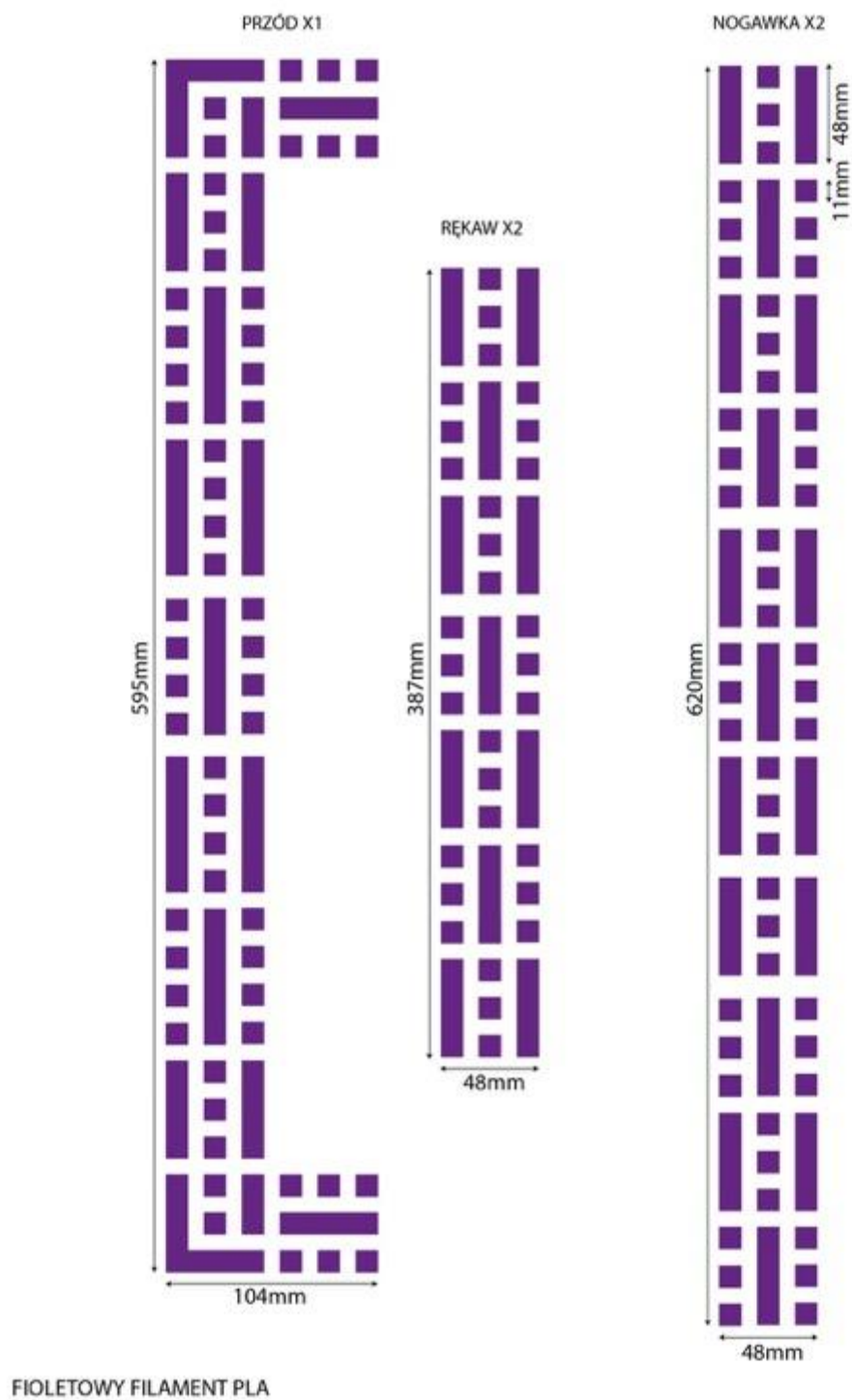
Il. 85. Projekt 8 - konstrukcja ubiorów i wykroje form

IV.2.14. Wymiarowanie detali

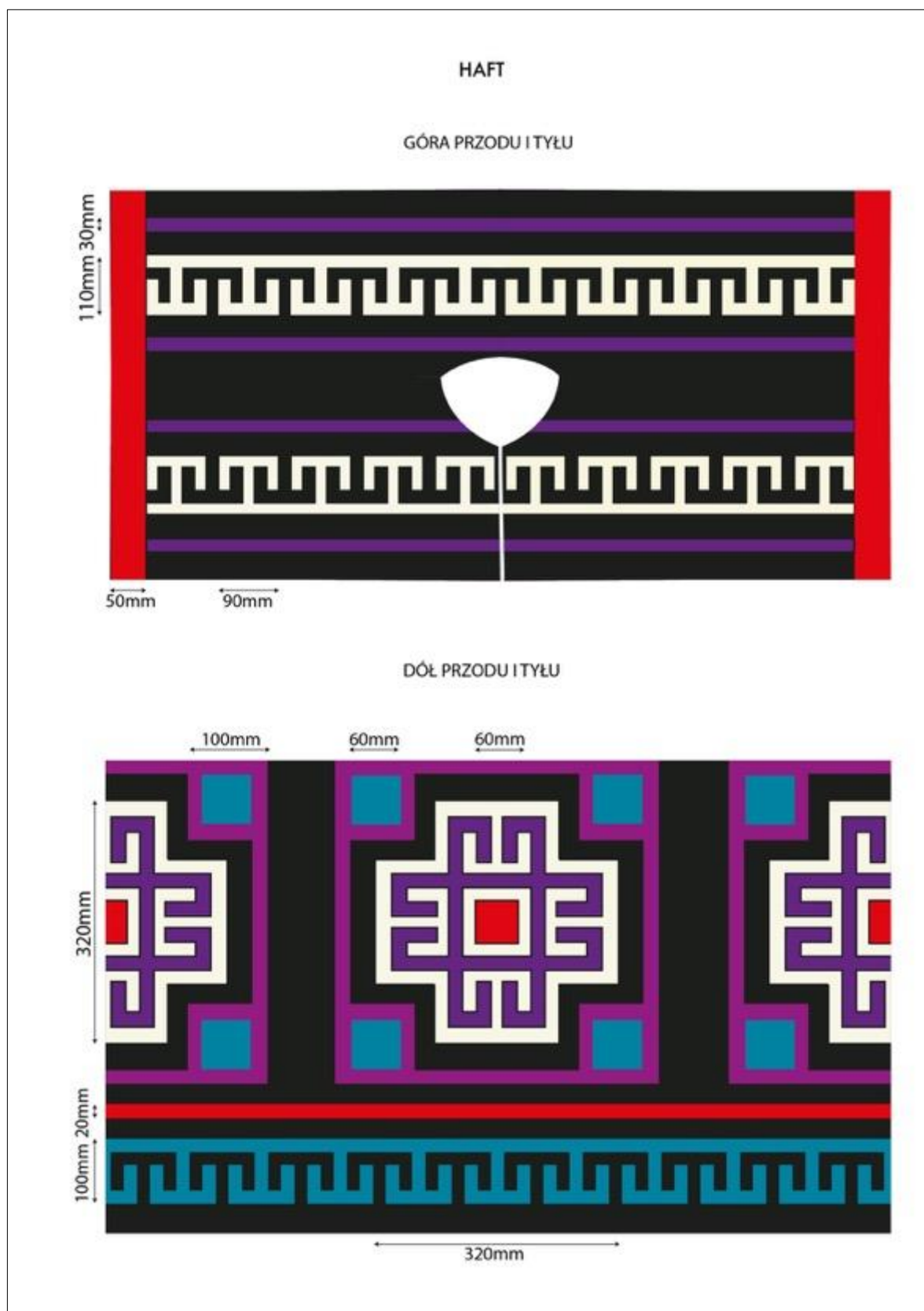


Il. 86. Projekt 1 - wymiarowanie detali

DRUK 3D



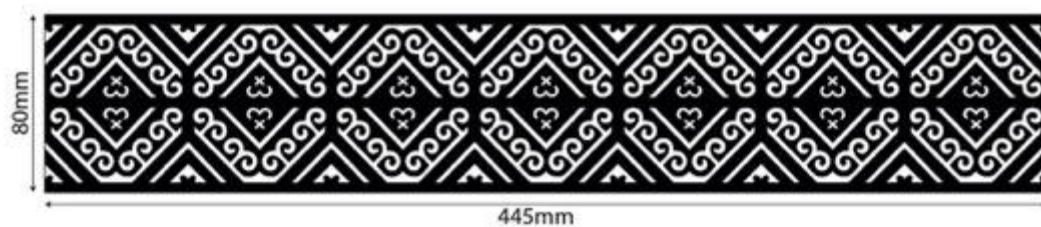
Il. 87. Projekt 2 - wymiarowanie detali



Il. 88. Projekt 3 - wymiarowanie detali

LASER

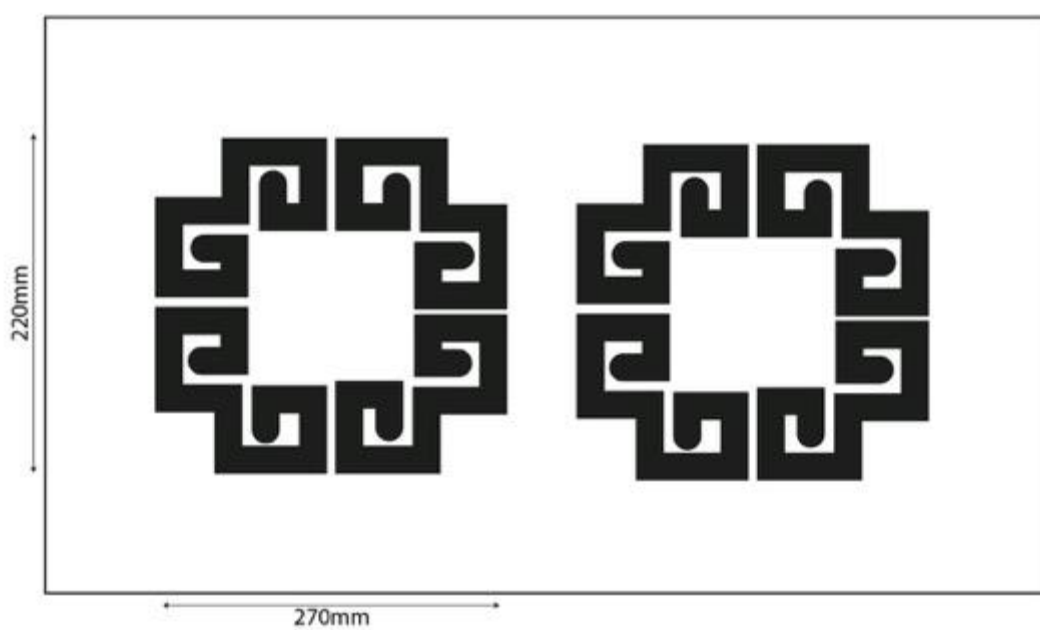
X 4



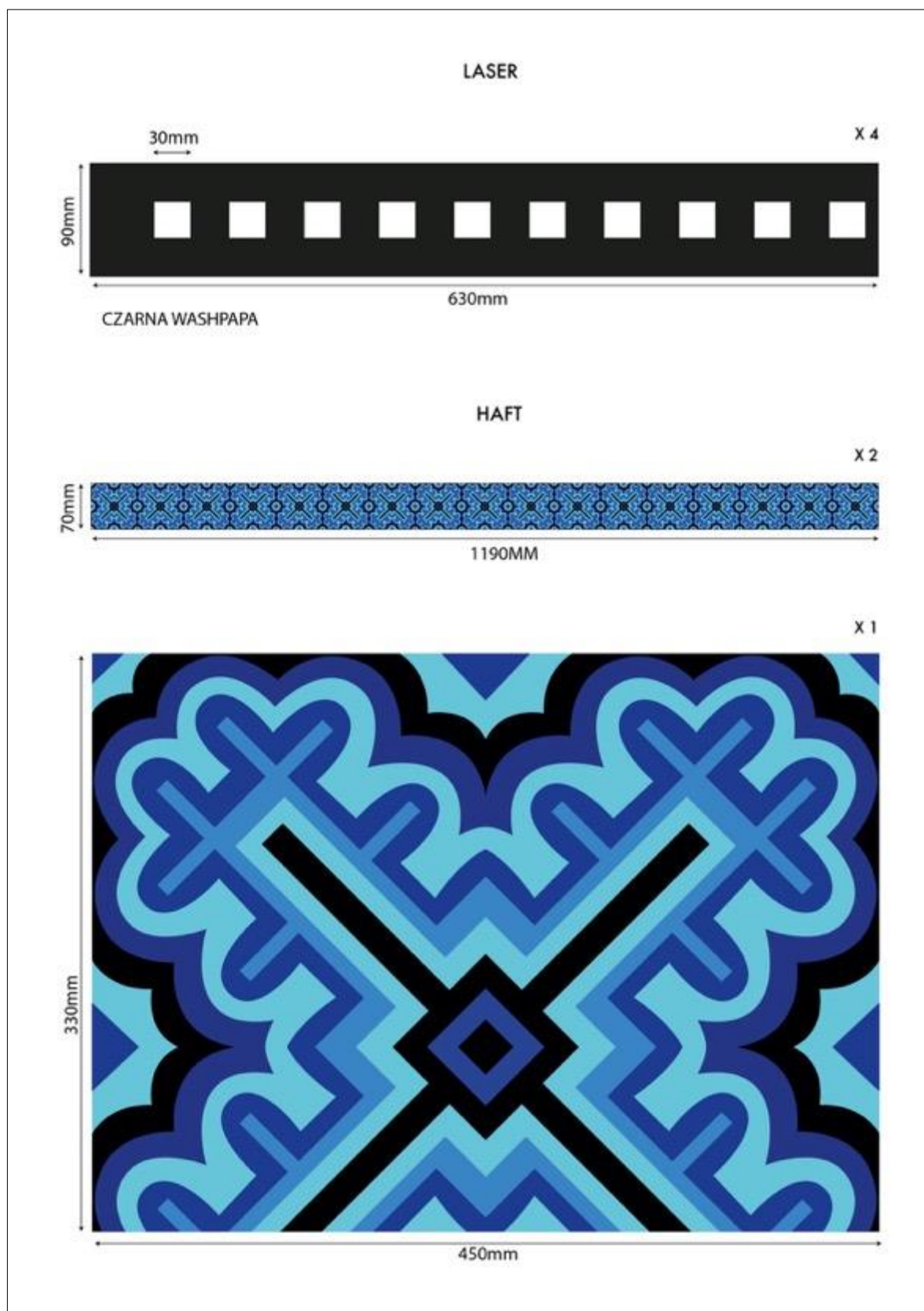
CZARNA WASHPAPA

HAFT

X 2

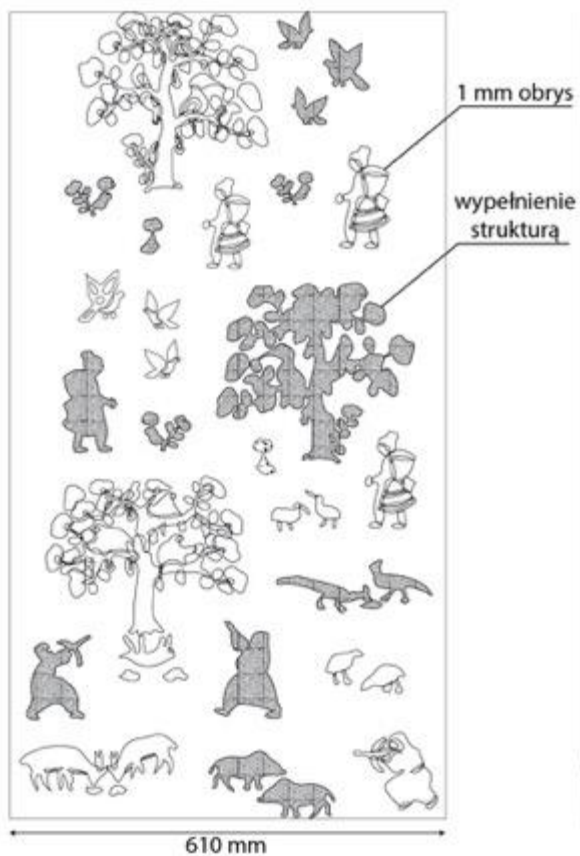


Il. 89. Projekt 4 - wymiarowanie detali



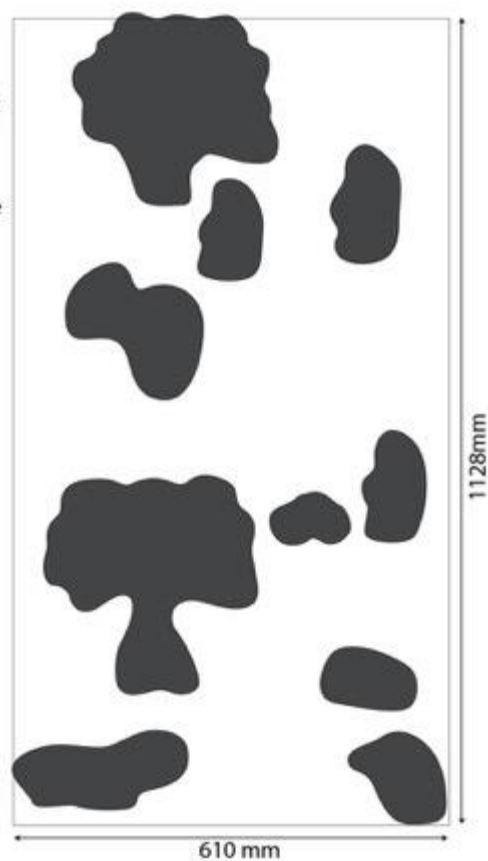
Il. 90. Projekt 5 - wymiarowanie detali

HAFT KOMPUTEROWY

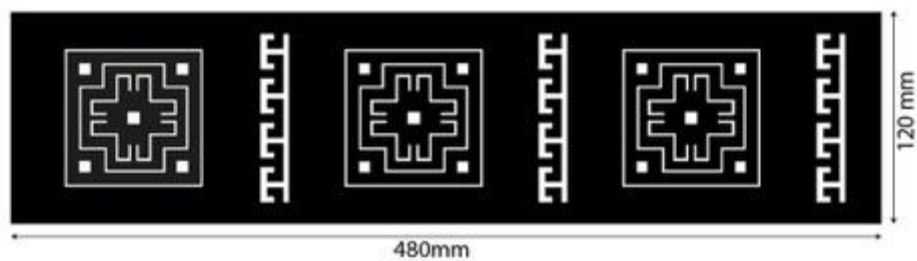


TKANINA KONOPNA

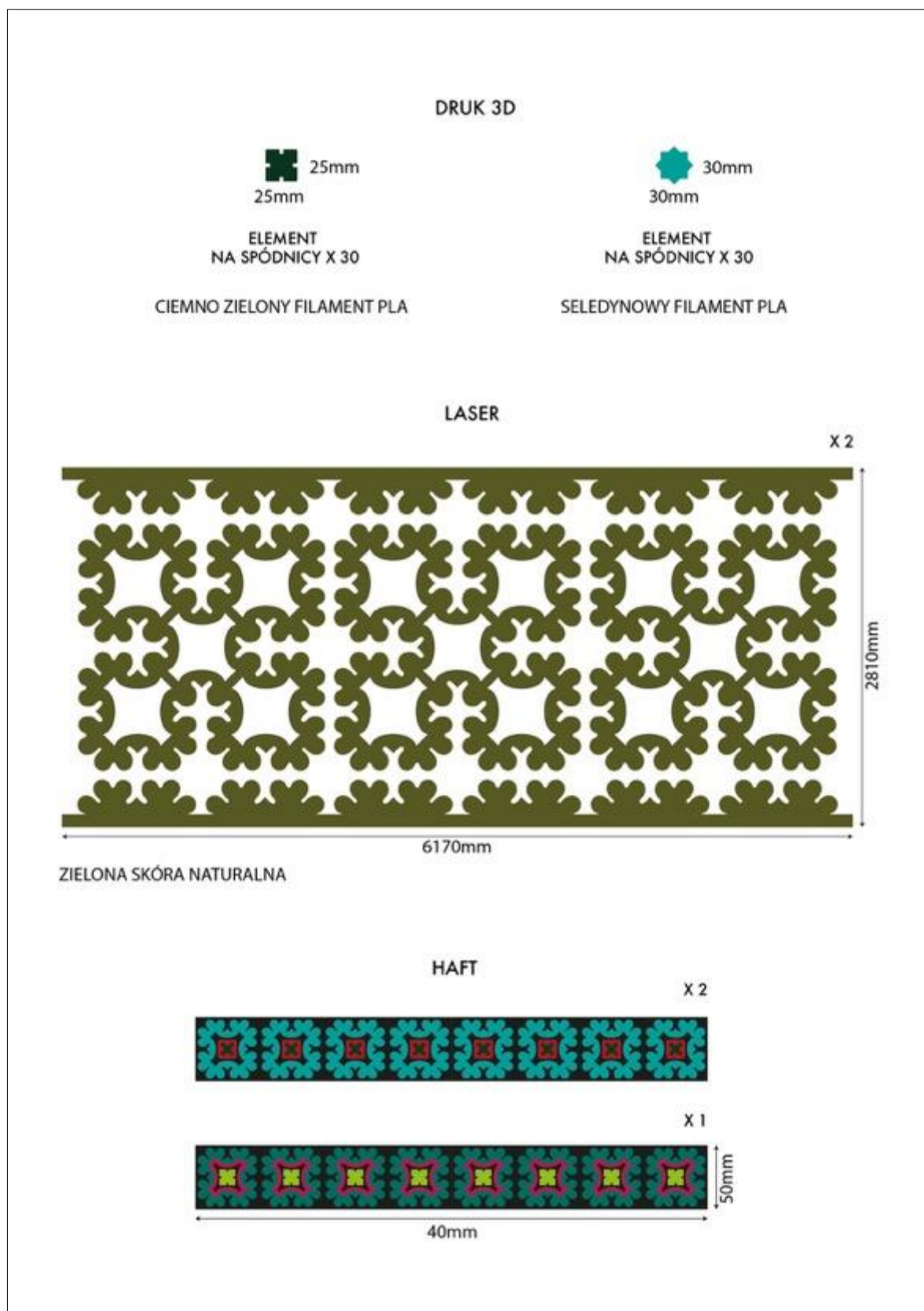
FILC



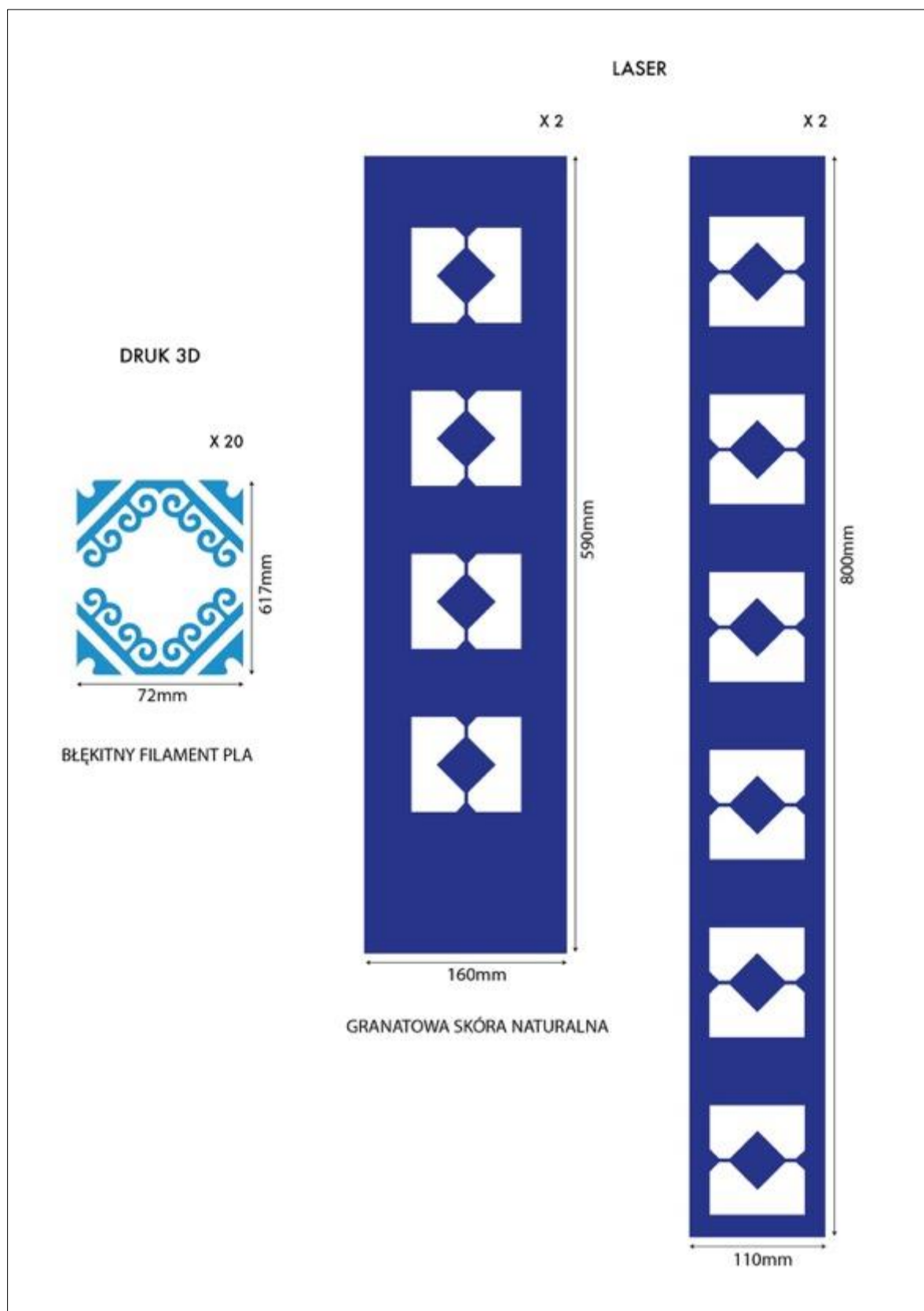
LASER



CZARNA WASHPAPA



Il. 92. Projekt 7 - wymiarowanie detali



Il. 93. Projekt 8 - wymiarowanie detali

ROZDZIAŁ V

V.1. Prezentacja kolekcji



Fot. 94. Sylwetka 1



Fot. 95. Sylwetka 1



Fot. 96. Sylwetka 1



Fot. 97. Sylwetka 2



Fot. 98. Sylwetka 2



Fot. 99. Sylwetka 3



Fot. 100. Sylwetka 3



Fot. 101. Sylwetka 4



Fot. 102. Sylwetka 4



Fot. 103. Sylwetka 5



Fot. 104. Sylwetka 5



Fot. 105. Sylwetka 6



Fot. 106. Sylwetka 6



Fot. 107. Sylwetka 7



Fot. 108. Sylwetka 7



Fot. 109. Sylwetka 8

V.2. Stylizacje z wykorzystaniem wybranych części ubioru



Fot. 110. Stylizacja z wykorzystaniem spódnicy z projektu 7



Fot. 111. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 7



Fot. 112. Stylizacja z wykorzystaniem spodni z projektu 2



Fot. 113. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 2



Fot. 114. Stylizacja z wykorzystaniem spódnicy z projektu 1



Fot. 115. Stylizacja z wykorzystaniem spódnicy z projektu 8



Fot. 116. Stylizacja z wykorzystaniem spódnicy z projektu 5



Fot. 117. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 5



Fot. 118. Stylizacja z wykorzystaniem płaszcza z projektu 4



Fot. 119. Stylizacja z wykorzystaniem płaszcza z projektu 4



Fot. 120. Stylizacja z wykorzystaniem kamizelki z projektu 1



Fot. 121. Stylizacja z wykorzystaniem kamizelki z projektu 1



Fot. 122. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 6



Fot. 123. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 8



Fot. 124. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 8



Fot. 125. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 3



Fot. 126. Stylizacja z wykorzystaniem bluzy z projektu 3

Podsumowanie i wnioski

Praca doktorska zatytułowana „Tradycja kulturowa jako czynnik kształtujący formę ubioru” jest rezultatem pogłębionego studium analityczno-teoretycznego, dotyczącego wpływu dziedzictwa kulturowego na kształtowanie ubiorów w różnych społecznościach i na odmiennych obszarach. Decydując o wyborze tematu podążałam za własnymi zainteresowaniami, związanymi z podróżowaniem i poznawaniem kultur w połączeniu z pasją do tworzenia i projektowania ubioru. Skupienie się na odzieniu nie tylko jako ochronie ciała lub estetycznej formie, doprowadziło do eksploracji tematu pod kątem tożsamości kulturowej. Dzięki temu poszerzyłam wiedzę o powstawaniu ubioru, jego symbolice oraz wartościach w różnych tradycjach kulturowych.

W części teoretycznej ukazany został wpływ wielu czynników o różnym natężeniu na ewolucję ubioru. W zależności od położenia geograficznego, były to: wierzenia, historia, obyczaje lub przyjęta symbolika czy zasoby naturalne. Stanowiło to mocny fundament do wykorzystania w obszarze, w którym się specjalizuję, czyli implementacji różnych sposobów tworzenia odzieży użytkowej, w kontekście współczesnej mody europejskiej.

Punktem zwrotnym zarówno dla części teoretycznej jak i praktycznej pracy doktorskiej była moja podróż do Wietnamu, gdzie osobiście mogłam zaobserwować ogromne różnice cywilizacyjne a także doświadczyć codziennego życia i nauki tradycyjnych technik rzemieślniczych oraz zgłębić tajemnicę symboliki, wzorów i kolorystyki strojów plemienia H'mong.

Celem pracy było odniesienie do tradycyjnego ubioru plemienia Czarnych H'mongów jako nośnika wizualnego przekazu wartości i podkreślenie narracji historycznej, którą reprezentuje oraz wykorzystania tożsamości kulturowej jako inspiracji do tworzenia i modyfikowania projektów odzieżowych, które poddane twórczej interpretacji zachowują autentyczność w upowszechnianiu wiedzy. W przedłożonej pracy, po głębokiej analizie różnic kulturowych i technologicznych, starałam się udowodnić, że w każdym społeczeństwie, tradycyjne stroje mają własny cykl ewolucyjny, pozostający w ciągłym procesie.

Kolekcja, którą prezentuję jako dzieło w przewodzie doktorskim ma charakter eksperymentalny. Decyzje dotyczące wykorzystania nowoczesnych technologii, by dorównać precyzją wykonania oryginalnym wzorom, konfrontowałam z możliwościami maszyn i obróbki dostępnymi technikami, wspomagając proces tworzenia korzystaniem z infrastruktury badawczej na Politechnice Bydgoskiej im. J.J. Śniadeckich. Podczas opracowywania poszczególnych elementów kolekcji zastosowałam tkanie na krośnie domowym i haft ręczny oraz haft komputerowy, druk 3D, technologię laserową i szwalnicze maszyny przemysłowe. Nawiązując do ubioru ludu H'mong posługiwałam się prostymi wykrojami, co wynikało z praktyczności i warstwowości odzieży a zarazem dążenia do uzyskania szlachetności formy. Określając kolorystykę całej kolekcji wzorowałam się na gamie barwnej, która jest pochodną stosowania barwników naturalnych, przez co ograniczyłam paletę do stonowanych barw, wzbogacając akcentami kolorystycznymi jedynie niektóre kreacje. Starałam się również dobrać tkaniny pozyskiwane z naturalnych włókien, do których należą: bawełna, len czy konopie oraz skórę, by zachować etniczny charakter strojów.

W trakcie procesu realizacyjnego doświadczyłam wielu wyzwań techniczno-technologicznych i materiałowych. By zachować proporcje i kształty elementów powtarzalnych, tekstur i motywów przeprowadziłam wiele prób w celu odnalezienia właściwych metod i parametrów wykonawczych.

Wypełniając przyjęte założenia projektowe zauważyłam pewne ograniczenia, które należy wziąć pod uwagę podczas użytkowania ubiorów wchodzących w skład kolekcji. Jednym z nich jest konieczność czyszczenia chemicznego ubrań wykonanych na domowym krośnie, z uwagi na uszkodzenia jakie może powodować pranie w pralce. Elementy garderoby wykonane techniką tkania ręcznego odznaczają się również zwiększonym ciężarem, co może negatywnie wpływać na komfort użytkowania. Nie należy również prać w pralce ubrań posiadających skórzane detale. Namoczenie skóry i obroty pralki mogą powodować gnecenie i odpryski w skórze, wpływając na zmiany struktury materiału. Dlatego zaleca się pranie ręczne bądź czyszczenie chemiczne. Należy dodać, że ubiory wykonane zostały na podszewce, a siepiące się elementy umieszczone są wewnątrz, co zabezpiecza ich trwałość podczas eksploatacji, z wyłączeniem tych, w których strzępienie jest efektem zamierzonym.

Kolejnym elementem, który wpływa na ograniczenia jest koszt produkcji detali drukowanych w technologii 3D, w tym wysokie koszty operacyjne (prąd, zużywanie części) a także konieczność używania specjalistycznego sprzętu i oprogramowania. Warto dodać, że oferta rynkowa palety barw tworzyw sztucznych, używanych w tej technologii sprowadza się do kolorów nasyconych, co niesie spore ograniczenia a jednocześnie można zauważyć, że dostępność materiałów do drukowania jest powszechna, a czas produkcji zadowalająco szybki. W rezultacie ta technika pozostaje głównie domeną eksperymentalnych, jednostkowych projektów, gdzie innowacyjność i unikatowość są ważniejsze niż użytkowość. Konkludując, wykorzystanie odpowiedniej gęstości siatki i zadrukowanie zmultiplikowanymi detalami odpowiednio rozmieszczonymi, nie przeszkadza w użytkowaniu, lecz stanowi wyłącznie dekorację lub ornament ubioru. Wykorzystanie technologii przyrostowej i odpadów po wykrojeniu form, zaimplementowanych do kurtki tkanej ręcznie na krośnie domowym, przywodzi na myśl ideę obiegu zamkniętego i zrównoważonej produkcji. Jest to możliwe w przypadku kolekcji limitowanych, lecz nie na skalę masową, gdzie konieczne byłoby obliczenie odpadów w celu ich ponownego przetworzenia, by zachować powtarzalność i wygląd każdej sztuki z osobna.

Autorska kolekcja ubioru i jej stylistyczno-estetyczny wyraz może stanowić pretekst do dyskursu na temat metodyki projektowania, szczególnie w znaczeniu oddziaływania tradycji i wpływu innowacji. Powstałe formy eksplorują nowe horyzonty oraz stają się narzędziem odniesień w systematyzowaniu idei zrodzonych z inspiracji. Zaadaptowane procesy technologiczne w znacznym stopniu rozszerzają tradycyjne metody realizacyjne, otwierając nowe kierunki lub inspirują do dalszych poszukiwań. Projekt uwzględnia znaczenie tradycji kulturowej jako punktu wyjścia w procesie projektowym.

Podsumowując, chciałabym podzielić się refleksją, że efekt finalny eksperymentalnego procesu artystyczno-badawczego wpisuje się w pokładane oczekiwania w zakresie estetyki i formy oraz dodać, że wzbogacenie kolekcji o np. galanterię, biżuterię czy inne akcesoria około modowe mogłoby wzbogacić wizualno-funkcjonalną warstwę projektu.

Jednocześnie pragnę zauważyć, że zdobyte przeze mnie doświadczenia projektowo-realizacyjne będą wskazówką dla adeptów projektowania, celebrujących otwartość i różnorodność kulturową.

W przyszłości planuję pogłębić eksplorację różnych obszarów kulturowych w kontekście projektowania ubioru i mody, co pozwoli osiągnąć jeszcze bardziej unikalne rozwiązania twórcze. Zaproponowana idea i zrealizowana kolekcja może być rozwijana pod kątem wdrożeniowym, przy wsparciu zespołu składającego się z technologów, konstruktorów, materiałoznawców i inżynierów, mających wpływ na jakość produkcji. Powinna wpisywać się w filozofię zrównoważonej mody i być udoskonalana pod kątem zrównoważonej produkcji poprzez redukcję odpadów oraz stosowanie materiałów przyjaznych dla środowiska w całym cyklu życia produktu, od surowca po utylizację.

Wybrana bibliografia

Opracowania ogólne

1. Bakke, Monika (red.), Nowakowski, Radosław (tł.), *Estetyka Aborygenów: antologia*, Universitas, Kraków, 2004
2. Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979
3. Bednarowicz, Ryszard, *Sztuka Aborygenów*, Galeria R, Poznań 2004
4. Benedict, Ruth, *Wzory kultury*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa, 2005
5. Białostocki, Jan, *Innowacja i Tradycja*, w *Tradycja i innowacja: materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1981
6. Blackmann, Cally, *100 lat mody*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2023
7. Buck, Peter Henry, *Wikingowie Pacyfiku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983
8. Bystroń, Jan Stanisław, *Kultura ludowa*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa, 1947
9. Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014
10. Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023
11. Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: anatologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008
12. Dodziuk, Helena, *Druk 3D/AM zastosowania oraz skutki społeczne i gospodarcze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2019
13. Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu Tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, 1985
14. Dunin-Karwicka, Teresa, *Rola tradycji w kulturze wsi kujawskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2000
15. Gadamer, Hans Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, Inter Esse, Kraków, 1993
16. Gerdner Linda A., *Hmong story clothes*, Shiffer Publishing, Atglen, 2015
17. Glapa, Adam, *Ubiór Chłopski w Błaszczyc*, Stanisław, *Kultura Ludowa Wielkopolski T. 1*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 1960
18. Gołębiowski, Łukasz, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych*, druk. A. Gałęzowskiego i komp., Warszawa, 1830
19. Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1968
20. Henshall, Kenneth G., przek. Wiśniewska, Karolina, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa, 2011
21. Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019
22. Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988
23. Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res, Gdynia, 2014
24. Kryg, Jacek, *Siła symboli i talizmanów Wschodu*, Dom Wydawniczy "Rebis", Poznań, 1994
25. Lear, Jonathan, *Nadzieja radykalna: etyka w obliczu spustoszenia kulturowego*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa, 2013

26. Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024
27. Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978
28. Mazurkiewicz, Andrzej, *Konstituowanie powierzchni i addytywne kształtowanie wyrobów obróbką laserową*. Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego. Radom, 2018
29. Morris, William, La Sizeranne, Robert, Ree, Johann, *Podstawy Kultury estetycznej*, Lwów, Warszawa, 1906
30. Ngai, Pun, *Pracownice chińskich fabryk*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „trójka”, Poznań, 2010
31. Nocoń, Rudolf H, *Kobieta w życiu Indian Ameryki Południowej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice, 1967
32. Piotrowski, Bernard, *Tradycje jedności Skandynawii. Od mitu wikińskiego do idei nordyckiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2006
33. Przedpełski, Andrzej, *Forma i funkcja*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1979
34. Siemiński, Przemysław, Budzik, Grzegorz, *Techniki Przyrostowe. Druk 3D. Drukarki 3D*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa, 2015
35. Slade, Toby, *Japanase Fashion: A Cultural History*, Berg, Oxford, 2009
36. Sulej, Karolina, *Rzeczy osobiste: opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa, 2020
37. Targus, Karolina (red. prow.), Koblańska, Dorota (tłum.), *Historia ubioru: Historia chińskiej cywilizacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2017
38. Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994
39. Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011
40. Urbanowski, Henryk, *Syberia pełna tajemnic*, Świat Książki, Warszawa, 2005
41. Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2005
42. Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004
43. Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po slow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022
44. Żuchowska-Zimnał, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019

Artykuły elektroniczne

1. Bolton, Andrew, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Yale University Press, 2011
2. Fereński, Piotr Jakub, Soboń, Grzegorz, *Mury*, kultura-historia-globalizacja, nr. 27, 2020
3. Geraldine, Craig, *Stitching Hmongness into Cloth: Pliable Identity and Cultural Agency w Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016

4. Grela-Chen, Magdalena, *Relacje pomiędzy strojem a polityką. Przekaz pozawerbalny w działalności politycznej kobiet w Chinach i Indiach. Przypadki wybitnych przedstawicielek życia politycznego obu krajów*, Praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2021
5. Kamińska, Ewa, *Kimono w kulturze Japonii: od ubioru po symbol „japońskości”*, *Perspektywy Kultury*= *Perspectives on Culture* 43.4/2, 2023
6. Kozłowski, Tomasz, *Dobrobyt contra dobrostan konsumpcjonizm a ideał dobrego życia z perspektywy psychologii pozytywnej*, Polska Akademia Nauk, 2013
7. Kucner, Monika, *Wizerunek nowoczesnej kobiety na łamach niemieckojęzycznych dodatków beletrystycznych do „Neue Lodzer Zeitung” w Łodzi w okresie międzywojennym*, *Acta Universitatis Lodzensis, Folia Germanica* 16, 2022, 121-134
8. Kuźnicka, Ewa Marta, *"Kolorowy świat Inków–wełna andyjskich wielbłądowatych jako surowiec Część II. Wełniane tkaniny peruwiańskich twórców jako dziedzictwo kulturowe mieszkańców Imperium Inków"*, *Wiadomości Zootechniczne*, R. LIX (2021), 1–2: 77–84
9. Letkiewicz, Ewa. *Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona*, *TECHNE. Seria Nowa* 2, 2018, 109-127
10. Lipiński, Tadeusz, *Powstanie Styczniowe w Łomżyńskim*, *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 17, 2003
11. Małecka, Aleksandra, *Odrębność kulturowa Szkotów i szkockie dążenia separatystyczne w Europie swoich, Europa obcych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2017
12. Michalak-Pikulska, Barbara, *Tradycja i współczesność w twórczości pisarzy Półwyspu Arabskiego*, 2002
13. Mielnik, Dawid, *Jak postrzegany jest kapłan Pański? Obraz celebransa na podstawie symboliki szat liturgicznych*, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, *Studia Warmińskie* 54, 2017
14. Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017
15. Ostrowski, Jan K., Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman, *Wpływ Orientu na kulturę dawnej Polski*, 2000, 68-79
16. Splisgart, Jacek, *Obrzędowość okresu dorastania jako istotny składnik procesu kształtowania się tożsamości kulturowej i etnicznej we współczesnej Japonii*, *Gdańskie Studia Azji Wschodniej* 2012
17. Szolc, Katarzyna, *Upełnomocnianie (empowerment) kobiet z plemienia Hmongów w Wietnamie w Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze*, 586, 1, 2020
18. Tazbir, Janusz, *Sarmatyzm a barok*, *Kwartalnik Historyczny*, 76.4 (1969): 815-830
19. Vang, Chia Youyee, Nibbs, Faith, Vang, Ma (ed.), *Introduction: Hmong Women, Gender, and Power w Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016
20. Zalewska, Anna, *Kostiumy w japońskim teatrze kyōgen: estetyka komizmu w Przegląd Orientalistyczny* 280.1-4, 2021
21. Zwarycz, Piotr, Afeltowicz, Łukasz, *"Etno-grafika? Rysunek jako narzędzie wywoływania i analizy danych etnograficznych"* *Avant* 10.3, 2019

Strony internetowe

1. <https://www.tptoriginals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=pk8pmeK7wE&t=9s>
3. <https://historia.dorzeczy.pl/xix-wiek/61988/wojna-brytyjczykow-z-zulusami.html>

Spis fotografii

Fot. 1. "Przyjmująca kobieta", Kultura Mochica (1-800 n.e.), Museo Larco, Peru, Lima; zbiory prywatne.....	14
Fot. 2-3. Kobieta malująca wazon, Bát Tráng; zbiory prywatne.....	15
Fot. 4. Alpaki wypasające się w górach, Vinicunca, Peru; zbiory prywatne.....	23
Fot. 5. Portret szlachcica w stroju kontuszowym, XVIII w.; źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Stanislaw_Antoni_Szczuka_(1652_1654-1710).jpg	28
Fot. 6. Polscy ziemianie w stroju narodowym, koniec XIX w.; źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Władysław_Łebkowski_z_żoną_Stefanią_w_strojach_polskich.jpg	28
Fot. 7. Strój kujawski (1953); źródło: Mikułowska, Halina, <i>Atlas polskich strojów ludowych</i> , Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań, 1953, s. 25.....	28
Fot. 8. Strój kujawski (1953); źródło: Mikułowska, Halina, <i>Atlas polskich strojów ludowych</i> , Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań, 1953, s. 41.....	28
Fot. 9. Cesarz Akihito w trakcie koronacji, 1990 r.; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_Akihito_199011_1.jpg	30
Fot. 10. Cesarzowa Michiko w trakcie koronacji, 1990 r.; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Empress_Michiko_199011_1.jpg	30
Fot. 11. Rodzina Siuksów; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chief_Little_Wound_and_Family.jpg	32
Fot. 12. Wojownicy Siuksów; źródło: https://vec.wikipedia.org/wiki/File:Red_Cloud_and_other_Sioux.jpg	32
Fot. 13. Mężczyźni ludu Inuit; źródło: https://villsethnoatlas.wordpress.com/2014/02/14/inuici-35/	34
Fot. 14. Tradycyjne stroje Inuitów, wykonane: po lewej z foki, po prawej z karibu; źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Iglulik_Clothing_1999-07-18.jpg	34
Fot. 15. Zulusi w tradycyjnych strojach; źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Zoulous_(Shakaland).jpg	36
Fot. 16. Mężczyźni plemienia Zulu z żonami; źródło: https://foundation.wikimedia.org/wiki/File:A_Zulu_and_his_wives_South_Africa_LCCN2017657661.jpg	36
Fot. 17. Mężczyźni w peruwiańskim poncho; źródło: https://joemonster.org/art/42705	38
Fot. 18. Kobiety w tradycyjnych peruwiańskich strojach; źródło: https://misjago.pl/wp-content/uploads/2025/05/wycieczka-peru.jpg.webp	38
Fot. 19. Tkanina fabularna: Nowy Rok H'mong; źródło: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 87.....	41
Fot. 20. Tkanina fabularna: Sekretne Wojna w Laosie; źródło: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 15.....	41
Fot. 21. Tkanina fabularna: Zbieranie jedzenia; źródło: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 49.....	41
Fot. 22. Tkanina fabularna: Dzika przyroda; źródło: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 75.....	41

Fot. 23. Widok na uprawy ryżu; zbiory prywatne.....	43
Fot. 24. Oferta warsztatowa; zbiory prywatne.....	43
Fot. 25. Palenisko w domu mieszkalnym H'mong; zbiory prywatne.....	44
Fot. 26. Wnętrze domu Czarnych H'mongów; zbiory prywatne.....	44
Fot. 27. Przygotowanie węgla, do podgrzania wosku; zbiory prywatne.....	45
Fot. 28. Niezbędne przedmioty podczas lekcji batiku; zbiory prywatne.....	45
Fot. 29. Żłobienie dłutem; zbiory prywatne.....	45
Fot. 30. Nanoszenie wosku za pomocą narzędzia; zbiory prywatne.....	45
Fot. 31. Wzór naniesiony woskiem; zbiory prywatne.....	46
Fot. 32. Kąpiel tkaniny w barwniku; zbiory prywatne.....	46
Fot. 33. Wzór wykonany techniką batiku podczas warsztatów; zbiory prywatne.....	46
Fot. 34. Kobieta H'mong z pękami sznurków; zbiory prywatne.....	47
Fot. 35. Wałkowanie przędzy; zbiory prywatne.....	47
Fot. 36. Konstrukcja do suszenia konopi; zbiory prywatne.....	48
Fot. 37. Łączenie sznurków - tworzenie przędzy; zbiory prywatne.....	48
Fot. 38-41. Haft Czarnych H'mongów na elementach odzieży; zbiory prywatne.....	49
Fot. 42. Paj Ntaub; źródło: https://www.tptor originals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/ 0:54.....	50
Fot. 43. Paj Ntaub: haft krzyżykowy; źródło: https://www.tptor originals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/ 4:43.....	51
Fot. 44. "Dab tsho"; źródło: https://www.youtube.com/watch?v=pka8pmeK7wE&t=9s	52
Fot. 45-46. Kobiety Czarnych H'mongów w tradycyjnych ubraniach; zbiory prywatne.....	54-55
Fot. 47. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a3/master/w_2240,c_limit/00050m.jpg	57
Fot. 48. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159aa/master/w_2240,c_limit/00120m.jpg	57
Fot. 49. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a5/master/w_2240,c_limit/00070m.jpg	57
Fot. 50. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a9/master/w_2240,c_limit/00110m.jpg	57
Fot. 51. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159ae/master/w_2240,c_limit/00160m.jpg	57
Fot. 52. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be221599f/master/w_2240,c_limit/00010m.jpg	57
Fot. 53. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159c3/master/w_2240,c_limit/00370m.jpg	57
Fot. 54. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159cd/master/w_2240,c_limit/00470m.jpg	57
Fot. 55. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159bf/master/w_2240,c_limit/00330m.jpg	57
Fot. 56. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71a3e175e0008477e54/master/w_2240,c_limit/020-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-carla-bruni.jpg	59
Fot. 57. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71baa734a0008849e90/master/w_2240,c_limit/022-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-suzanne-von-aichinger.jpg	59
Fot. 58. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71b55397800082f6bdc/master/w_2240,c_limit/024-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-alek-wek.jpg	59
Fot. 59. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71bf204910008d31ef3/master/w_2240,c_limit/025-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-maria-carla-boscono.jpg	59
Fot. 60. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71e387fb7000877658e/master/w_2240,c_limit/034-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-kasia-pysiak.jpg	59

Fot. 61.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71eaa734a0008849e96/master/w_2240,c_limit/035-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-julia-schonberg.jpg	59
Fot. 62.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71edc0b8d00083dd005/master/w_2240,c_limit/037-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-karen-elson.jpg	59
Fot. 63.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c7243e175e0008477e5a/master/w_2240,c_limit/057-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-hannelore-knuts.jpg	59
Fot. 64.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c714e0f23c0009e7c773/master/w_2240,c_limit/062-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-jade-parfitt.jpg	59
Fot. 65.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202c1/master/w_2240,c_limit/00010m.jpg	60
Fot. 66.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202c8/master/w_2240,c_limit/00080m.jpg	60
Fot. 67.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202cb/master/w_2240,c_limit/00110m.jpg	60
Fot. 68.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d5/master/w_2240,c_limit/00210m.jpg	60
Fot. 69.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202e2/master/w_2240,c_limit/00340m.jpg	60
Fot. 70.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d7/master/w_2240,c_limit/00230m.jpg	60
Fot. 71.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d9/master/w_2240,c_limit/00250m.jpg	60
Fot. 72.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22203b0/master/w_2240,c_limit/00400m.jpg	60
Fot. 73.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22203b1/master/w_2240,c_limit/00410m.jpg	60
Fot. 74-80.	Przykłady symboli wydrukowanych technologią druku 3D; autor: Sara Betkier	115-119
Fot. 81.	Przykład połączenia dwóch technologii: druku 3D i wycinania laserem skóry naturalnej cielęcej; autor: Sara Betkier	119
Fot. 82.	Przykład użycia elementów wyciętych technologią laserową na tkaninie korkowej; autor: Sara Betkier	120
Fot. 83.	Przykład wycinania elementów technologią laserową na washpapie; autor: Sara Betkier	120
Fot. 84.	Przykład wycinania elementów technologią laserową na tkaninie tyvek; autor: Sara Betkier	121
Fot. 85.	Przykład tkania ręcznego na krośnie domowym; autor: Sara Betkier	121
Fot. 86.	Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, grubość obrysu 2mm); autor: Sara Betkier	122
Fot. 87.	Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, grubość obrysu 1mm); autor: Sara Betkier	122
Fot. 88.	Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (obrys, 2 nici z 1mm przesunięciem); autor: Sara Betkier	122
Fot. 89.	Przykład haftu komputerowego na przypadkowym kształcie filcu (rysunek, grubość 1mm); autor: Sara Betkier	122
Fot. 90.	Przykład haftu komputerowego na wyciętym laserowo filcu (rysunek, 2 nici obok siebie); autor: Sara Betkier	123
Fot. 91.	Przykład haftu komputerowego na wyciętym laserowo filcu (obrys, 1 nić z 5mm przesunięciem); autor: Sara Betkier	123
Fot. 92.	Przykład haftu komputerowego na tkaninie konopnej (wypełnienie wzorem); autor: Sara Betkier	123

Fot. 93. Przykład haftu komputerowego na tkaninie konopnej (wypełnienie strukturalne); autor: Sara Betkier.....	123
Fot. 94-109. Sylwetki 1-8; autor: Izabela Bobrowicz; modelka: Angelika Karabin	173-188
Fot. 110-126. Stylizacje z wykorzystaniem elementów ubioru z projektów 1-8; autor: Aneta Nowacka; modelka: Oliwia Gudyno	189-205

Spis ilustracji

(opracowanie Sara Betkier)

Il. 1. Czerwony H'mong.....	63
Il. 2. Kwiecisty H'mong.....	64
Il. 3. Biały H'mong.....	65
Il. 4. Czarny H'mong.....	66
Il. 5. Symbole używane w hafcie Czarnych H'mongów.....	67-68
Il. 6-9. Tablice inspiracji nr 1-4.....	70-73
Il. 10-18. Szkice do tablicy inspiracji nr 1-3.....	76-84
Il. 19-24. Projekty wstępne do tablicy inspiracji nr 4.....	85-90
Il. 25-28. Wariantowe rozmieszczenie elementów (wg tablicy inspiracji nr 4)	91-94
Il. 29-32. Rysunki wektorowe modeli wykonane w programie graficznym (wg tablicy inspiracji nr 4)	95-98
Il. 33-44. Wielkości i skala elementów powtarzalnych.....	99-110
Il. 45-60. Propozycje układów kompozycyjnych.....	124-139
Il. 61-69. Wizualizacje wariantowe - projekt 1-8.....	140-148
Il. 70-77. Projekt 1-8 - wizualizacja (przód, tył), materiały.....	149-156
Il. 78-85. Projekt 1-8 - konstrukcja ubiorów i wykroje form.....	157-164
Il. 86-93. Projekt 1-8 - wymiarowanie detali.....	165-172



THE EUGENIUSZ GEPPERT
ACADEMY OF ART AND DESIGN
IN WROCLAW

Cultural tradition as a factor shaping the form of clothing

Doctoral thesis in the field of art
in the discipline of fine arts and art conservation

Author: mgr Sara Betkier
Supervisor: prof. dr hab. Urszula Smaza-Gralak

Wrocław 2026

CONTENTS

INTRODUCTION	223
THEORETICAL PART	226
CHAPTER I	226
I.1. DEFINITION OF CULTURAL TRADITION	226
I.2. DEFINITION OF CLOTHING AND FASHION	231
I.3. FACTORS SHAPING THE FORM OF CLOTHING	233
I.4. ANALYSIS OF FACTORS SHAPING CLOTHING IN SELECTED CULTURAL TRADITIONS	239
I.4.1. EUROPE – POLES	239
I.4.2. ASIA – JAPANESE	241
I.4.3. NORTH AMERICA – INDIANS	242
I.4.4. ARCTIC – ALEUTIANS	244
I.4.5. AFRICA – ZULUS	245
I.4.6. SOUTH AMERICA – PERUVIANS	246
CHAPTER II.....	248
II.1. CULTURAL TRADITION OF THE H'MONG TRIBE.....	248
CHAPTER III.....	255
III.1. ANALYSIS OF SELECTED DESIGNERS' COLLECTIONS.....	255
III.1.1. ALEXANDER MCQUEEN – THE WIDOWS OF CULLODEN 2006.....	255
III.1.2. JEAN PAUL GAULTIER – FALL/WINTER 2002	256
III.1.3. JOHN GALLIANO – HAUTE COUTURE SPRING/SUMMER 2007	256
PRACTICAL PART	257
CHAPTER IV	257
IV.1. DESCRIPTION OF THE DESIGN/ARTISTIC PROCESS.....	257
IV.1.1. DESIGN INTENT	258
IV.2. STAGES OF THE DESIGN/ARTISTIC PROCESS.....	258
IV.2.1. DRAWING ANALYSIS OF H'MONG COSTUME	258
IV.2.2. H'MONG SYMBOLS.....	259

IV.2.3. INSPIRATION BOARDS.....	259
IV.2.4. CONCEPTUAL SKETCHES.....	260
IV.2.5. PRELIMINARY DESIGNS.....	261
IV.2.6. VARIANT ARRANGEMENT OF ELEMENTS – MONOCHROMATIC AND COLOR VERSIONS.....	261
IV.2.7. VECTOR DRAWINGS OF MODELS.....	261
IV.2.8. SIZE AND SCALE OF REPEATING ELEMENTS	261
IV.2.9. TECHNOLOGICAL AND MATERIAL TESTS.....	261
IV.2.10. PROPOSED COMPOSITIONAL ARRANGEMENTS – MONOCHROMATIC AND COLOR VERSIONS.....	265
IV.2.11. VARIANT VISUALIZATIONS.....	265
IV.2.12. DESIGN VISUALIZATIONS AND MATERIAL SELECTION	265
IV.2.13. GARMENT CONSTRUCTION AND PATTERN CUTTING.....	265
IV.2.14. DIMENSIONING OF DETAILS	265
CHAPTER V.....	265
V.1. PRESENTATION OF THE COLLECTION.....	265
V.2. STYLING WITH SELECTED CLOTHING ITEMS.....	265
SUMMARY AND CONCLUSIONS.....	265
SELECTED BIBLIOGRAPHY.....	268
GENERAL STUDIES	268
ELECTRONIC ARTICLES.....	268
WEBSITES.....	268
LIST OF PHOTOGRAPHS	268
LIST OF ILLUSTRATIONS	271

INTRODUCTION

Cultural tradition plays a key role in shaping clothing. This phenomenon is linked to many factors, such as history, religion, climate, customs, and societal values. The history of a given community and its traditions have a significant impact on the type of clothing. In some countries, traditional clothing can be deeply rooted in historical times and symbolize national heritage. Elements such as patterns, fabrics, cuts, and embellishments, created and manufactured for centuries, can be traced, because they contain unique characteristics that allow us to learn about evolutionary cultural changes.

In her book *„Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej”*, Gabriela Żuchowska-Zimnal presented the relationship between fashion and tradition as two different ways of transmitting values, norms, and cultural patterns in society. Tradition is perceived as the vertical transmission of values and norms from generation to generation, between different generations. It is deeply rooted in the history and culture of a given society, often based on oral transmission, and can be considered fixed and unchanging. Fashion, on the other hand, represents a more horizontal way of transmitting cultural values and patterns, occurring between individuals of the same generation or age group. Furthermore, fashion is more dynamic and changes in short cycles, usually influenced by trends, media, and social groups¹. This transmission is often iconic, based on images and symbols, although it can also be verbal, especially in media communication. These two modes of transmitting cultural patterns can function in parallel, but they can also compete as sources representative of different lifestyles. Within a society, there may be areas that are cultivated and considered traditional, while others are more susceptible to the influence of fashion. In this way, fashion and tradition reflect the diversity of ways in which culture is transmitted and evolves within society, which can lead to diversity and change in lifestyles. Deep within the richness of cultural tradition, the fascinating world of clothing lies hidden, reflecting not only the history and values of a society but also an expression of identity and belonging. This journey to the roots of cultural heritage reveals the multifaceted influence of tradition on shaping clothing, revealing the secrets and beauty of cultural diversity.

The introduction to the work describes the definition of cultural tradition and the elements that comprise it, and the remainder of the work explores the factors that influence the shape of clothing. Through an analysis of the complex relationships between tradition and clothing and their impact on the clothing choices of individuals and communities, the interdependencies between them are presented. This research path, in which each seam or pattern often has its generational determinants, allows for a deeper understanding of the subtle connections between tradition and contemporary fashion and clothing.

The subchapters analyze factors influencing the development of clothing in various areas and communities, ranging from geographical conditions, through rituals, beliefs, and ceremonies, to natural resources and crafts.

¹ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 48

Particular attention is paid to clothing viewed as a medium of information and a symbol, treated not only as a utilitarian object with a specific aesthetic but also as a carrier of meaning, story, and identity. Exploring these themes will result in a paper in which history, anthropology, and sociology intertwine.

The main thematic thread concerns the traditional clothing of the Black H'mong tribe inhabiting northern Vietnam. My fascination with exploring cultures on other continents inspired me to draw inspiration from this geographical area. A study and research trip to Asia, which took place in September 2022, allowed me to authentically experience the material and immaterial culture of the H'mong community and to delve into the mysteries of local craft techniques, providing a foundation for the issues discussed in this work. An analytical look at the colorful and symbolically rich clothing of the H'mong people opens the door to exploring the cultural fabric, reflecting not only the history and daily life of the community but also serving as a vehicle for beliefs, convictions, and traditions.

In one of the chapters, the work of several contemporary fashion designers is characterized, those for whom cultural tradition serves as inspiration for ideological, stylistic, and aesthetic exploration. By presenting selected collections, I aimed to explore diverse creative approaches and strategies for weaving traditional elements into modern design, thus demonstrating the timelessness and universality of cultural heritage, invariably present in design practice. These observations and analyses support the thesis that contemporary fashion is increasingly becoming a cultural melting pot, and tradition a catalyst for creative invention, expression, and innovation.

Theoretical considerations, gathered in this author's statement on fashion and its place in the context of culture and art, constitute a unique dialogue between the past and the present. This is due to many factors influencing the shaping of clothing forms, including history, art, religion, and climate. It can be assumed that: traditional clothing is not merely a relic of the past, but remains a living carrier of identity; Each culture has its own evolutionary cycle in the development of clothing; traditional forms penetrate the present, transformed and adapted to new aesthetic and technological realities; clothing becomes a significant link in the space of cultural exchange and the art of design.

The second part of the thesis was filled with a description of the individual stages of the design/artistic process and documentation illustrating the materialization of the idea. The starting point for creating an original collection of women's clothing true to the design tradition the H'mong people.

Considering the adopted design assumptions in terms of form and function, the thesis included a pictorial analysis of tribal clothing, symbols used in the products, and inspiration boards. These provided the basis for mind maps, conceptual sketches, and preliminary designs. Based on selected proposals saved as final visualizations created in a graphics program, repeatable elements, their sizes, and variant compositional arrangements were developed in both monochrome and color versions. The documentation was expanded with photographs depicting material research and technological trials, and supplemented with elements directly related to implementation, such as form construction, tailoring patterns, and detail dimensioning.

The final chapter presents an original clothing collection that attempts to combine the interpretation of traditional craftsmanship with a modern approach to fashion design. The resulting projects combine cultural elements with innovative materials, creating a new artistic and applied quality while maintaining the authenticity of the message. An outdoor photo shoot featuring model Andżelika Karabin took place on the seaside beach in Unieście near Mielno in October 2024. The photographs were taken by Izabela Bobrowicz.

The doctoral thesis also presents stylings using selected clothing items from the collection, juxtaposed for fast fashion applications, highlighting the practical potential of the proposed solutions. This aesthetic and formal approach helps to visualize the thesis, that tradition is gaining a new dimension, serving not only as a source of inspiration but also as a tool for conscious design, embedded in slow design and the global discourse on cultural identity and fashion ethics. A studio photo session with the participation of model Oliwia Gudyno took place at the Aneta Nowacka Photography Studio in Bydgoszcz in January 2025.

The summary summarizes conclusions documented by the results of artistic/design activities. These conclusions indicate that cultural tradition is one of the key factors shaping clothing both past and present. Its influence manifests itself not only in form, function, and aesthetics, but also in the structure of meaning, methods of communication, and the expression of cultural identity in both the creators and users of clothing.

The conclusions formulated in the final part of the dissertation stem from the study and research process, knowledge acquired from the relevant literature, personal experience traveling to the Sa Pa region in North Vietnam, and years of experience in the clothing market as a clothing designer and academic lecturer in design. Reflections stemming from an analytical approach to the topic, professional practice, creative activities, and intuition are focused on the relationships between contemporary clothing design and cultural tradition and are based on updated thinking about the importance of tradition in the context of civilizational transformations.

The attempt to prove that cultural tradition is a factor in shaping the form of clothing and to show the role it plays in the field of fashion, may constitute an important voice in the academic discussion on the place of tradition in the global world of fashion and the role of clothing as an informational, cultural, and artistic medium.

THEORETICAL PART

CHAPTER I

I.1. Definition of Cultural Tradition

„Każde społeczeństwo żyje we własnym kręgu kulturowym, w którym tworzy i odtwarza swoje tradycje, obyczaje, ceremonie i obrzędy”.²

In his book „Kultura Ludowa”, Jan Stanisław Bystroń points out that within every society, there are deeply embedded cultural roots that blossom in the form of traditions, customs, ceremonies, and rituals. These intricately woven threads constitute not only the foundations of heritage but a bridge connecting the past with the present; they ensure the continuity of national culture; they also provide a sense of identity and stability in the changing tides of time. Within their thicket, one can find not only the community of families and nations but also a wealth of emotions and sentiments that define experiences and memories. These fragile yet steadfast traditions have accompanied humanity since the dawn of time and are passed down from generation to generation.

A solid tradition does not develop automatically through the mere survival of a given practice or pattern of behavior. Tradition requires constant reaffirmation³, capture, and cultivation. It is an active process that requires social engagement and the conscious inheritance and nurturing of values, customs, and rituals. Tradition is seen as a form of preserving and maintaining cultural heritage in a changing historical context. This means that tradition is not a static and unchanging form of transmission but is constantly shaped and modified by people in response to social, economic, political, and cultural changes.

Cultural tradition is a dynamic and constantly evolving phenomenon, shaped by interactions between people and their social and natural environments. People constantly communicate, interact, and exchange ideas, values, and patterns of behavior. Social relationships lead to the continuous evolution of culture through adaptation to changing needs, challenges, and social trends. In societies of globalization, people increasingly encounter diverse cultures and influences from around the world. This is manifested through migration, trade, and tourism. Although culture remains in constant flux, cultural heritage provides the foundation upon which new values and qualities are built.

Past traditions and practices not only influence contemporary societies but are also reinterpreted and modified in the context of new realities. The development of technology in all areas, especially in communications, transportation, and media, enables the rapid and widespread exchange of information and ideas worldwide. This leads to the more rapid spread of new cultural trends and changes in societies. Culture is also shaped by the natural environment, including ongoing climate change, disasters and the development of ecological technologies.

² Bystroń, Jan Stanisław, *Kultura ludowa*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa, 1947, s. 18

³ Gadamer, Hans Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, Inter Esse, Kraków, 1993, s. 269

Cultural references to time and the past⁴ help shape social identity, define values, and enable the transmission of traditions from generation to generation. At the same time, although culture is built on the foundations of historical experiences, its meaning and value can be considered universal, timeless, and thus transcending the boundaries of specific eras or historical periods. In this way, culture not only reflects our relationship with time and the past, but also creates an enduring, transcendent value that can survive changing social and historical conditions. Valued elements of cultural tradition can encompass diverse aspects of life, such as rites, customs, rituals, legends, folk art, crafts, symbols, etc. These are passed down through generations⁵, allowing for the continuity of tradition and, consequently, cultural identity within communities. By incorporating these elements into the cultural heritage of a society, folk traditions play a significant role in shaping local, community, and national identities, building social bonds and defining the unique character of a given community.

There are many factors that contribute to a cultural tradition. One of these is geographic location, which can facilitate or hinder contact between different communities. Communities located close to each other may engage in more cultural interactions, exchange of ideas, technologies, and practices, leading to development, mutual influence, and cultural evolution. For example, the Vikings, thanks to their shipbuilding traditions and the development of nautical skills⁶, had contact with various countries and different cultures moving into their territories, which led to an active trade and additional cultural dimension.

Differences in climate, terrain, and access to natural resources influence agriculture, hunting, and gathering⁷, leading to differences in lifestyle, diet, and economic practices. Communities inhabiting remote areas may develop different defensive strategies and have different experiences with external conflicts. This can influence their social structure, political organization, and cultural perceptions. A well-known symbol of economic strength and military might be the Great Wall of China⁸, which protected a state from nomadic invasions.

Other distinctive geographic features, such as mountains, rivers, and seas, often play a significant role in a community's religious beliefs and mythology, which can result in the development of unique religious practices and ceremonies. In addition to these, geographic location can influence the choice of building materials and the artistic forms and styles that develop within a given community. For example, India experiences intense humidity, very high temperatures, and intense sunlight, which contribute to the rapid decomposition of materials and everyday objects⁹. Such conditions led to the development of specialized production and construction techniques that are more resistant to climatic conditions. In Siberia, the Inuit culture built igloos¹⁰ as houses, using snow as the main building material, which was in abundance. Another example is Baku, the capital of Azerbaijan.

⁴ Białostocki, Jan, *Innowacja i Tradycja*, w *Tradycja i innowacja: materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1979, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1981, s. 10

⁵ Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 5

⁶ Piotrowski, Bernard, *Tradycje jedności Skandynawii. Od mitu wikińskiego do idei nordyckiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2006, s. 21-22

⁷ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res, Gdynia, 2014, s. 60

⁸ Fereński, Piotr Jakub, Soboń, Grzegorz, *Mury*, kultura-historia-globalizacja, nr. 27, 2020, s.30

⁹ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s. 19

¹⁰ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 217

There, I had the opportunity to admire the yellow sandstone structures for which the country is famous. Geographical conditions can determine social organization, such as the layout of villages or towns, irrigation systems, or the location of temples and important social structures.

Another factor influencing a community's cultural traditions and playing a significant role in shaping institutions, social relations, and political culture, is the political system. This is the case with the regime in North Korea. Others include beliefs, such as those in psychic dreams¹¹ in Native American traditions, which shape the perception of health and wellness that influence healing and therapeutic practices. Reincarnation¹², present in African culture, or its variants in Hinduism and Buddhism, influence how people understand their relationships with their ancestors and community.

The next element that makes up cultural tradition are rituals and holidays. As with the Polish Christmas Eve supper¹³, they are not only moments of celebration and joy, but also fundamental factors that shape identity, unite communities, and pass on wisdom from generation to generation. At first glance, rituals and holidays may appear to be merely a collection of symbolic gestures or traditions, but a closer look reveals that they are deeply rooted in the history, beliefs, and values of a given community. They are like milestones that mark important moments in the life of an individual or an entire society, such as baptisms, weddings, funerals, or the transition to adulthood. In the case of the African Nandi tribe, this means torture combined with circumcision¹⁴, which has been banned in many countries.

Rituals establish order and meaning in the chaos of everyday life, providing a framework for experiences and emotions. In many cultures, rituals are used to bring blessings or restore health, as in the case of the Navajo and some Apache¹⁵ groups, or to bring prosperity, for example, during harvests or sumo ceremonies¹⁶. Rituals and festivals are also sources of inspiration, creativity, and imagination. They provide a fertile field for music, dance, culinary arts, and many other forms of artistic expression.

Another factor shaping cultural traditions, is that they reflect deeply rooted values within a given community. Through their practice, people learn and pass on to subsequent generations the moral, ethical, and social principles that are important to them. In the Crow tribe, for example, this involves taking a scalp¹⁷ or taking advantage of a foe¹⁸. Customs help individuals and groups identify as members of a specific group, community, country, or region.

¹¹ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 217, Wstęp, s. X

¹² Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 15

¹³ Dunin-Karwicka, Teresa, *Rola tradycji w kulturze wsi kujawskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2000, s. 103

¹⁴ Benedict, Ruth, *Wzory kultury*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa, 2005, s. 106-107

¹⁵ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 58

¹⁶ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 20

¹⁷ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res, Gdynia, 2014, s. 221

¹⁸ Lear, Jonathan, *Nadzieja radykalna: etyka w obliczu spustoszenia kulturowego*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa, 2013, s. 19-22

Through shared cultural practices, people feel connected to other members of their family or community and strengthen their sense of belonging. Examples include the passing of kimonos¹⁹ or the tea ceremony²⁰, practiced in Japan. Rites, holidays, ceremonies, rituals, and customs serve a social function, uniting people around shared experiences and values. By providing people with a sense of belonging and community, they create a need for continuity with the past and hope for the future. Through participation, people strengthen interpersonal bonds, establish new relationships, and deepen existing ones.

Another important aspect of cultural tradition is art, which allows people to express their emotions, thoughts, and experiences creatively and symbolically. Despite cultural, historical, and social differences, the human need to express themselves through art is universal and has existed since prehistoric times. Even in the most primitive societies, art can be seen in the form of cave paintings, wood carvings, and stone sculptures. These artistic creations not only served practical purposes but also held symbolic, religious, and social significance. For the Aboriginal people, art on cave walls, created using basic methods such as „*skrobania, dziobania, dłubania bądź pocierania*”²¹ served religious and even shamanic purposes.

Museum exhibitions provide us with information about people's daily lives, their crafts, aesthetic preferences, and the social and economic relations within a given community²², during a specific period of time. These include vessels, jewelry, tools, clothing, furniture, and other items used by people in various historical and cultural periods. At the Larco Museum in Lima, I was deeply impressed by the collection of sculptures (fot. 1), which provides a fascinating overview of the methods used by ancient Peruvian cultures to represent the human body and sexuality. The interpretation of human corporeality presented in these exhibitions is an important educational tool that helps overcome current stereotypes and limitations imposed by European tradition and culture.

Art is a way of expressing emotions, conveying history, creating cultural identity, and building social bonds. Even in the most basic forms of social life, art plays a vital role, allowing people to express their sensibilities, dreams, and desires. Over the centuries, visual art has had a significant impact on national culture. It served not only local society but was also adopted and adapted by social groups outside a given region, who identified with its forms.

In the Polish context, traditional art, such as ceramics and folk textiles, had a significant impact on rural life, fulfilling both utilitarian and decorative functions²³. In this way, traditional art became not only an important element of local culture but also of national culture, permeating various social environments and contributing to the shaping of the nation's cultural and aesthetic identity.

¹⁹ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 17-18

²⁰ Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2005, s. 160

²¹ Bednarowicz, Ryszard, *Sztuka Aborygenów*, galeriar, Poznań 2004, s. 107-108

²² Morris, William, La Sizeranne, Robert, Ree, Johann, *Podstawy Kultury estetycznej*, Lwów, Warszawa, 1906, s.15

²³ Drozd-Piasiecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s.13

An example from a different geographical area is the artisan village in Bat Trang, Vietnam, where I was captivated by the tradition of handmade pottery (fot. 2-3). Art often reflects the distinctive characteristics of a community, nation, or culture. For centuries, it has served as a vehicle for historical and cultural values. Through painting, sculpture, music, theatre and literature, knowledge, tradition, legends and mythology are passed on to subsequent generations.

Following the path of cultural history, symbols, signs, and exotic images are an important factor. They can be worn as decorations or elements of clothing²⁴, and can also appear on product packaging, advertisements, and all types of marketing materials, often in the form of logos. These elements are intended to attract consumer attention, build brand recognition, and communicate specific values or product features. Within specific social groups or subcultures, symbols, signs, or gestures are used to express affiliation, identify, encrypt messages, express feelings or views, as well as to build interpersonal bonds and define group identity.

Decorations have always played an important role in various cultures around the world. Many ornaments have deep religious or spiritual meanings. These include crosses in Christianity, mandalas in Hinduism and Buddhism, and rosaries in Catholicism, used as symbols of faith and devotion. In some cultures, wearing certain ornaments can be a sign of social status or membership in a particular group. In ancient Egypt, only people from the upper classes were allowed to wear jewelry made of precious stones and metals.

Ornaments are often used to express cultural and ethnic identity. They can be traditional patterns, colors or symbols. A prime example is the wearing of saris in India or traditional jewelry by the Navajo. Ornaments could also symbolize the continuation of a family lineage, as in the case of the Vikings, where gray facial hair from the elderly²⁵ was used to create ornaments in gray.

In many cultures, the wearing of ornaments is associated with special occasions, such as weddings, birthdays or religious ceremonies, and indicates social status. For example, in Africa, a woman seeking a mate might wear different ornaments than a married or postmenopausal²⁶ woman. In Africa, ornaments also serve as carriers of symbolic messages. They can communicate ancestry, marital status, sexual availability, and even personal problems. In some cultures, ornaments are used as protection against evil spirits or misfortunes. Amulets, talismans, and necklaces with symbolic objects can be worn both to provide protection from danger and for penitential purposes.

Cultural tradition provides continuity between the past and the present, transmitting values, beliefs, history, and skills from one generation to the next. This allows valuable family, ethnic, and national traditions to be passed on. Tradition shapes the system of social and moral values, defining what is important and valued in each community. Through it, people learn respect, solidarity, loyalty and honesty. Through cultural tradition, generations can identify with each other and build intergenerational bonds, passing on their experiences and life wisdom to younger generations. Cultural tradition does not always mean remaining unchanged, but it often serves as a source of inspiration for new ideas.

²⁴ Kryg, Jacek, *Siła symboli i talizmanów Wschodu*, Dom Wydawniczy "Rebis", Poznań, 1994, s. 7

²⁵ Buck, Peter Henry, *Wikingowie Pacyfiku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983, s. 134

²⁶ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 93

1.2. Definition of clothing and fashion

Clothes are our most personal things²⁷, like a second skin, worn daily. They are the outer layer of material worn by people to protect their bodies from the elements, such as rain, wind, sun, and cold. „By chronić delikatną, bezwłosą skórę, nasi przodkowie wymyślili niesamowite przedmioty – ubrania.”²⁸

Since prehistoric times, clothing has provided protection against injury and trauma, from hunting game, farming, and moving through jungles or forests in search of settlements to the present day, particularly in the case of protective and specialized clothing such as helmets, protective gear, and antiseptic suits. It can include a variety of items, such as clothing, footwear, headgear, and jewelry.

Clothes express personality and individuality. From jeans and T-shirts to elegant suits and ball gowns, clothes say more about their owners than words could express. Versatile in their use, clothes accompany people in every area of life. From work to relaxation, from sports to formal occasions. Clothes make us feel confident and comfortable, expressing our style. In everyday life, we create an intimate relationship²⁹ with our clothes, often transcending functionality or fashion. They accompany us in moments of joy and sadness, successes and failures. Clothes also carry memories and emotions. Old, dusty jeans can remind us of past adventures and journeys, while an elegant dress can symbolize an important event or anniversary. Even worn, they can be precious relics, carrying history and experiences. Therefore, clothes are not only a material covering our bodies but also an expression of our personality, history, and relationship with our surroundings.

Clothing is not only functional; it is an important tool of cultural communication, expressing the wearer's social status³⁰. Elegant outfits, richly decorated fabrics, or expensive accessories could be a symbol of wealth. Simpler clothes made of cheaper materials, on the other hand, could indicate a lower social background. Clothing can be used to indicate affiliation with specific institutions, organizations, or social groups, and style can be linked to subcultures, professions, or age differences. Examples include military uniforms, services uniforms, sportswear, or school uniforms. Clothing is also a symbol of expressing the wearer's individuality and stylistic preferences. Fashion at concerts and festivals is often a manifestation of freedom, reflecting the spirit of expressive individuality. The informal atmosphere of the events encourages wearing clothes that express personal beliefs through bold styling, without the constraints of conventions or social norms. For many, *Woodstock Festival* was a place where people from diverse backgrounds met to celebrate music and the ideals of peaceful protest. Currently, equality marches are just as important, they serve as an event where people wear clothing that expresses their personality and views. There are no rules or restrictions, everyone can express themselves through clothing, makeup, or costume.

²⁷ Sulej, Katarzyna, *Rzeczy osobiste: opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa, 2020, s. 16

²⁸ Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 81

²⁹ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po słow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 16

³⁰ Targus, Karolina (red. prow.), Koblańska, Dorota (tłum.), *Historia ubioru: Historia chińskiej cywilizacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2017, s. 50

People often wear clothes that reflect their interests or current mood. In this way, clothing serves as nonverbal communication, conveying information about intentions and emotional states. For example, formal attire can signal readiness for an important discussion or event, while casual and relaxed attire can suggest a desire for relaxation.

Clothing, as a form of artistic expression, is used as an artistic medium by fashion designers to create unusual forms, structures, and color combinations. Clothing reflects not only membership in a specific social group but also cultural identity. An example is Sasaki Eiko, who, in an interview published in Barbara Zaborowska's book, recounted how the kimono reinforced her sense of being Japanese³¹. For centuries, people have dressed according to local traditions, customs, and values. Clothing is therefore an important element of cultural identification and expression of belonging, as well as a key element of well-being and dignity. Self-care is an expression of deep self-respect, building self-esteem and self-confidence. Concentration camp prisoners, who wore stigmatizing "striped uniforms" during captivity, consider self-care a moral imperative³² after the war. It is also a form of self-acceptance and can contribute to improved quality of life and greater happiness.

Clothing also served practical functions in society, primarily in relation to religion. For example, ceremonial or formal attire, such as the wedding patola³³ in India or the wedding dress in Poland, is an expression of occasion and dignity, serving as a symbol of faith and religious belief. Special garments and adornments worn by clergy also express veneration of a deity or a sign of belonging to a specific religious community. Examples include the alb in Catholicism, liturgical vestments³⁴ in Christianity, or the surplice in Japanese Buddhism³⁵.

Referring to fashion, considered a cultural and social phenomenon, it can be said that it connects clothing with what is happening globally and within a given environment. One example is the "*smoking suit*"³⁶ created in 1920 as a kind of promotion and expression of consent for women to smoke in public. Meanwhile, Yves Saint Laurent's series of dresses undoubtedly aided the smuggling of abstract art into other artistic fields.

During the COVID-19 pandemic, the market went crazy for home wear or comfortable tracksuits. During the initial stages of the war between Russia and Ukraine, there was a visible social tendency to wear military-style clothing, either black or khaki, often paired with combat boots. Such examples demonstrate a conscious fusion of the world and fashion, reflecting current trends and the needs of a given era. Fashion encompasses not only clothing but also other aspects of everyday life, such as makeup, hairstyles, hats, and accessories. It is a continuous process in which certain patterns, styles, and trends become popular within a given community, then evolve or fade over time, giving way to new ones.

³¹ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 21

³² Sulej, Karolina, *Rzeczy osobiste: opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa, 2020, s.179

³³ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie, Świat Książki*, Warszawa, 1988, s.133

³⁴ Mielnik, Dawid, *Jak postrzegany jest kapłan Pański? Obraz celebransa na podstawie symboliki szat liturgicznych*, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Studia Warmińskie 54, 2017, s. 143

³⁵ Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2005, s. 93

³⁶ Blackmann, Cally, *100 lat mody*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2023, s. 51

It's also worth mentioning the industrial sector, which encompasses the design, production, distribution and promotion of clothing and other lifestyle products. In fashion, there are two main categories: haute couture and Prêt-a-Porter³⁷. The former represents exclusive, high-quality creations, often created in single pieces for affluent clients, made to order. Having my own studio, I created such garments for individual clients, emphasizing the quality of materials, precise workmanship, and unique embellishments. The garments were designed primarily for special occasions, such as weddings or balls, and were adorned primarily with lace, hand-made embellishments, or embroidery. They were characterized by a contoured silhouette, concealing body imperfections such as asymmetrical busts, sagging forearms, or other deformities, while simultaneously highlighting figure assets such as shapely legs and cleavage. While working at a clothing company, I designed clothing for mass production, in the Prêt-a-Porter style. Such clothing is intended for commercial sale and used by a wide audience. It is more affordable than haute couture, which allows for widespread use of this type of design, and designers focus on combining aesthetics with functionality. The global desire to be "in style", along with fashion trends that change up to a dozen times a year, leads to overconsumption, which in turn has negative consequences for the environment through the generation of excess textile waste and exploitation in the garment industry³⁸, as discussed in the book "Pracownice chińskich fabryk".

Fashion is inspired by the social, economic, political, and cultural contexts of a given era. Changes are often the result of various factors, such as globalization, changing values, and technological advancements.

I.3. Factors shaping the form of clothing

„Ubiór, będąc przedmiotem codziennego użytku, jest zarazem wytworem kulturowym, podlegającym w ciągu dziejów różnym przemianom”³⁹

The development of clothing is the result of interactions with various aspects of social life, reflecting changes in politics, the economy, hierarchy, and confrontation with established value systems. For example, periods of revolution or social transformation can significantly influence the shape and style of clothing. These changes reflect not only aesthetic evolution but also transformations in social and symbolic functions.

Political marriages⁴⁰ were a crucial factor influencing the development of clothing. When kings or princes married women from different countries, this brought with it a flow of new styles and fashion trends. French, Spanish, or Italian fashions could be reflected in the attire of queens and princesses, thus influencing local clothing preferences among the lower classes.

³⁷ Żuchowska-Zimnał, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 48-49

³⁸ Ngai, Pun, *Pracownice chińskich fabryk*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „trójka”, Poznań, 2010

³⁹ Glapa, Adam, *Ubiór Chłopski w Błuszczu*, Stanisław, *Kultura Ludowa Wielkopolski T. 1*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 1960, s. 497

⁴⁰ Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979, s. 10-11

Political marriages often led to the import of new fabrics and materials from abroad and the migration of skilled tailors between countries. This, in turn, contributed to the exchange of tailoring patterns and sewing techniques.

In Poland, until the 13th century, the diversity of clothing was determined by representative models⁴¹, established by the royal or princely court. The clothes worn by monarchs, aristocrats, and clergy were lavishly decorated and made of expensive materials such as silk or fur, often serving as role models for other social classes. Furthermore, clothing also had a symbolic function, reflecting a person's role. For example, the clothing worn by knights and nobles bore rank markings, which were important in the hierarchical feudal structure. In China, officials wore appliqués called „buzi”⁴² - civil servants wore bird symbols, referring to culture, while military servicemen wore animals as a sign of power. In China, strict hierarchy was closely linked to clothing, as *„strój, jako symbol statusu [...] stopniowo tworzył swój własny system, którego wszyscy musieli przestrzegać, poczynwszy od cesarza, a skończywszy na zwykłych ludziach”*⁴³. Nowadays, markings or clothing styles related to function are adopted in state institutions such as the military and the police.

Another factor influencing clothing choices is lifestyle. Active individuals, such as athletes or outdoor enthusiasts, may require specialized clothing and footwear that provide comfort and support during intense training or outdoor activities. A recent trend is athleisure, a blend of casual and athletic wear. This stems from the demand for comfortable and functional clothing that can be worn both during exercise and in everyday situations. Leggings are becoming increasingly popular among women, while polo shirts, ideal for both business meetings and casual outings, are also gaining popularity among men. Loose, oversized clothing and athletic footwear, paired with everyday styles, are gaining popularity, as are clothing featuring various clothing technologies that combine functionality with fashionable design.

How people spend their time and perform their duties influences their clothing needs. Professions also play a significant role in shaping clothing, as the way we dress often reflects our social roles, professional responsibilities, comfort and safety requirements in the workplace. In safety and security related professions, such as police, firefighting, or emergency services, clothing is designed to provide maximum protection and comfort while performing their duties. This may include special uniforms, coveralls, or reflective vests that help distinguish workers from others and ensure visibility in various conditions. In physically demanding professions, such as construction, agriculture, mining, or industry, clothing should be functional and durable, providing protection against abrasions, cuts, and other mechanical injuries. This often includes protective clothing, such as hard hats, work overalls, and safety shoes, which ensure safety during work, as well as workwear made of durable materials such as denim or poplin and equipped with numerous pockets, compartments, and tool loops. In the medical industry, uniforms are designed to meet hygiene requirements and ensure comfort during work for doctors, nurses, and medical technicians, who wear them for long hours, while also inspiring confidence among patients.

⁴¹ Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979, s. 10-11

⁴² Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 120-121

⁴³ Targus, Karolina (red. prow.), Kobańska, Dorota (tłum.), *Historia ubioru: Historia chińskiej cywilizacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2017, s. 24

Typically, these include a white coat, a white uniform, a dissecting gown, or a surgical gown, which prevent the spread of germs and facilitate cleanliness. In offices and corporate environments, attire is typically more formal and professional⁴⁴. It can be a suit, a jacket and trousers, a dress, or a shirt and trousers, which reflect seriousness and professionalism as well as adherence to the workplace's dress code. For example, lawyers wear gowns, which reflect courtroom etiquette. In arts and culture related industries such as acting, music, or the visual arts, clothing can be expressive and original, reflecting individuality and professional creativity. This can include stage costumes, artistic attire, or bold accessories that help express personalized visions and emotions.

Following the lifestyle trend, it's worth mentioning these days when there are many occasions, events, and occasions that require appropriate attire, especially those related to faith. Formal attire is typically worn at weddings, reflecting the nature of the occasion. Men wear suits or tailcoats, while women wear elegant dresses or casual attire. At work, depending on the industry and company policy, clothing can be formal, semi-formal, or casual. For events such as banquets, galas, balls, or receptions, elegant evening wear is typically chosen, while for informal events such as birthday parties, social gatherings, dates, or evenings with friends, more casual and comfortable clothing is preferred, suitable for relaxation and fun. These can include casual outfits such as jeans, T-shirts, or cocktail dresses. During sports and recreational activities, comfortable clothing is worn, such as leggings, tops, technical T-shirts, shorts, and tracksuits. Similar items of clothing are chosen for travel, which often lasts many hours, where comfort and practicality are paramount.

Geographical location has a significant impact on clothing choices, as climatic, environmental, and terrain conditions vary from region to region. In desert areas with extremely high temperatures and limited water, breathable clothing is chosen to protect against the sun while allowing air to circulate freely, preventing overheating. Examples include traditional Arab garments such as the galabija for men and the abaya⁴⁵ for women. In some African tribes inhabiting areas with very high temperatures, clothing is replaced by amaxhama⁴⁶, a grass-woven garment. In dense jungles with a humid climate and abundant vegetation, lightweight, breathable clothing is worn to protect against insects and moisture. In coastal areas, clothing that protects against wind, moisture, and UV radiation is preferred. These include windproof jackets, raincoats, caps, or sun hats. In tundra areas with low temperatures and sparse vegetation, warm, insulating clothing such as fur coats, down jackets, and thick sweaters is recommended. In mountainous regions with variable weather conditions and uneven terrain, layered clothing is desirable, providing warmth and protection from wind and rain. For example, mountain climbers or professional alpinists wear thermal clothing and specialized jackets and pants made of technical materials, ensuring thermal insulation, moisture absorption, and breathability.

Before fabrics became widely available, people used the skins of hunted animals⁴⁷ to cover themselves and protect themselves from cold and rain. Even in early history, skins and furs were the main garments, warm enough to protect the body from frost.

⁴⁴ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 129-178

⁴⁵ Michalak-Pikulska, Barbara, *Tradycja i współczesność w twórczości pisarzy Półwyspu Arabskiego*, 2002, s. 125

⁴⁶ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: anatologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 127

⁴⁷ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 23

For example, Canadian Native Americans wore furs with the hair facing away from the body⁴⁸, while Arctic dwellers used the submucosa of animal internal organs, such as intestines, bladders, and even the esophagus, to create waterproof and windproof jackets.

The extreme temperature changes that prevailed in the various regions of the Earth where our ancestors lived influenced the development of prehistoric clothing, because surviving in conditions ranging from 9°C in summer to -25°C in winter, as occurred in the Neuchâtel region in Switzerland 12,000 years ago⁴⁹, required not only innovation but also the necessity of adapting to the harsh climate of the Ice Age and seasonal changes. Wearing multiple layers of clothing, precisely tailored to the outdoor conditions, became an indispensable part of everyday life, serving to effectively insulate against frost and cold. Alternative methods of protecting the body from the cold also existed, as demonstrated by the Yagan tribe from Tierra del Fuego (Argentina), who „[...] wolało pokrywać skórę tłuszczem foki i chodzić nago, nawet przy ujemnych temperaturach.”⁵⁰ In the traditions of many peoples, nudity signified the glorification of the body, and clothing was replaced by drawing or tattooing. Dyeing the body was not only a sign of social status, but, when using bitter plant dyes, also an effective protection against insects⁵¹.

The natural raw materials used in clothing production had a significant impact on the design of clothing, and their availability often correlated with the climatic conditions of a given region. Airy and soft silk⁵² is harvested in tropical or subtropical climates, due to the appropriate temperature and humidity, which are crucial for silkworm development and silk quality. Most production takes place in countries with warm climates, such as China, India, Brazil, and other countries with similar weather conditions.

The ideal conditions for growing skin friendly and breathable cotton⁵³ are warm summers and moderate winters, along with sufficient rainfall or access to irrigation. The main producers of cotton are China, India, the United States, Uzbekistan, and Brazil. However, cotton is produced in many other countries with similar conditions favoring its cultivation.

Used since ancient times, linen⁵⁴ is hygroscopic and conducts heat well⁵⁵. It prefers a temperate climate, particularly cool summers and low rainfall, which is why it is grown in regions with mild climates. The largest producers of linen are Russia, Belarus, Poland, France, Ukraine and other European countries, as well as Canada and other parts of North America.

⁴⁸ Cirotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 84

⁴⁹ Ibidem, s. 87

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 26

⁵² Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 39

⁵³ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po slow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 223

⁵⁴ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 9

⁵⁵ Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tiejia, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 38

Clothing made from hemp fiber is as old as linen and has similar properties⁵⁶. Hemp is a plant that prefers a temperate climate with adequate sunlight and rainfall. It is cultivated in various regions of the world, depending on climatic conditions and local regulations, due to its association with marijuana production⁵⁷. The largest producers of hemp fabrics are in Canada, China, the United States, the Netherlands, Vietnam, and various other European countries.

Wool, on the other hand, comes from regions with moderate or cool temperatures, that have sufficient rainfall or access to water, where the animals from which the fleece is obtained live. Wool's structure retains a lot of air⁵⁸, resulting in excellent heat insulation and easy moisture absorption⁵⁹. Wool is resistant to water absorption, dries quickly, and has antibacterial properties. Some of the most luxurious wools are obtained from Cashmere goats, raised in Mongolia and India⁶⁰, as well as Angora rabbits, camels, alpacas (fot. 4), and Andean vicuñas. The largest wool producers are in Australia, New Zealand, China, Argentina, Uruguay, Scotland, and the United Kingdom.

Factors that have influenced the development of clothing include the development of craft traditions and the evolution of fabric production techniques. These have evolved over centuries of human history, impacted by diverse cultures around the world, as well as the availability of natural resources. For example, in regions with a rich tradition of cotton and silk cultivation, advanced techniques for harvesting, spinning, and weaving have been developed, leading to the creation of unique patterns and textures. Weaving is one of the oldest textile production techniques, dating back thousands of years and distinguishing different types of looms: horizontal, vertical, and hand. Fabric dyeing is another ancient technique that has developed over the centuries. People used natural dyes of plant, mineral, and animal origin before synthetic ones were invented. Another artisanal tradition is embroidery, the hand decoration of fabrics. This skill has been passed down from generation to generation and is often used to create decorative details on clothing and home textiles. Another traditional method of producing fabrics is weaving and plaiting, often used to make mats, baskets, bags and other everyday items.

The Industrial Revolution⁶¹ was a turning point in human history and had a profound impact on the development of technology, industry, and society. It opened new production possibilities and brought numerous innovations that transformed the way we work and produce. Before the Industrial Revolution, production was based on manual labor and craftsmanship. Manufacturing was time consuming, and production was limited by the capabilities of human hands. In prehistoric Africa, needles were made from elongated reindeer horn or long bone⁶², and in Siberia, reindeer skin garments were sewn together with threads prepared from the veins running along their backs⁶³. With the advent of the Industrial Revolution, this situation changed radically. One of its key aspects was the development of the textile industry.

⁵⁶ Litwinowicz, Anna, *Tkaniny na co dzień*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 1978, s. 10

⁵⁷ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po slow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 233

⁵⁸ Ibidem, s. 243-244

⁵⁹ Jirong, Lü, Tingting, Yu, Tieja, Luo, Yang, Zhou, Dan, Yao, Minmin, Yu, Hangyan, Lou, Ting, Lou, *100 pytań o jedwabiu*, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna, 2019, s. 39

⁶⁰ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s.132

⁶¹ Przedpełski, Andrzej, *Forma i funkcja*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1979, s. 11

⁶² Ciotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 84

⁶³ Urbanowski, Henryk, *Syberia pełna tajemnic*, Świat Książki, Warszawa, 2005, s. 169

Weaving and spinning machines enabled the mass production of fabrics and clothing, transforming not only the way people dressed but also the way they were produced.

Products that were previously luxuries and available only to a select few became cheaper⁶⁴, more common, and more accessible to a greater number of people. The Industrial Revolution enabled the mass production of tools, machines, and other items, which had enormous consequences for economic and technological development. At the same time, it triggered numerous societal and economic changes, including the migration of people to cities⁶⁵, the growth of industrial employment, and the development of new social classes. The Industrial Revolution also had a significant impact on working and living conditions, both positive and negative.

Tradition and culture also played a significant role in shaping clothing, as the attire worn in different countries and regions is deeply rooted in history, religion, and local environments. Some cultures have dress codes that mandate the wearing of appropriate attire, even for everyday wear. In many Muslim communities, women wear the hijab⁶⁶ or burqa as an expression of their faith. In India, traditional attire varies depending on region, caste, religion, and occasion. Examples include the woollen orhini or the embroidered kaftan - keriya⁶⁷, worn during weddings, festivals, and other formal occasions. These can be made of various materials, such as silk, cotton, or linen, and adorned with rich embroidery, stones, or gold, like the shenyi and tangzhuang⁶⁸ in China.

In Japan, traditional garments such as the kimono and yukata⁶⁹ are worn for weddings, concerts, and religious ceremonies. As in China, Japanese clothing is also made of high-quality materials and often decorated with beautiful patterns and embroidery, referencing fauna, flora, and beliefs. In Scotland, the traditional garment is the kilt⁷⁰, which identifies a man as a member of a clan or organization, typically worn on special occasions such as weddings and parades, and is often passed down through generations.

⁶⁴ Kozłowski, Tomasz, *Dobrobyt contra dobrostan konsumpcjonizm a ideał dobrego życia z perspektywy psychologii pozytywnej*, Polska Akademia Nauk, 2013, nr 4

⁶⁵ Pun Ngai, *Pracownice chińskich fabryk*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „trójka”, Poznań 2010, s. 211

⁶⁶ Żuchowska-Zimnal, Gabriela, *Ponowoczesne szaty kultury: ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 225

⁶⁷ Johnson, Gordon, *Wielkie kultury Świata, Indie*, Świat Książki, Warszawa, 1988, s.133

⁶⁸ Greła-Chen, Magdalena, *Relacje pomiędzy strojem a polityką. Przekaz pozawerbalny w działalności politycznej kobiet w Chinach i Indiach. Przypadki wybitnych przedstawicielek życia politycznego obu krajów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2021

⁶⁹ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017

⁷⁰ Małecka, Aleksandra, *Odrębność kulturowa Szkotów i szkockie dążenia separatystyczne w Europie swoich, Europa obcych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2017, s. 168

I.4. Analysis of factors shaping clothing in selected cultural traditions

I.4.1. Europe – Poles

Both the aesthetics and functionality of clothing in Poland have been shaped by many factors over the centuries, evolving from simple, functional garments to richly decorated noble clothing and modern contemporary fashion. The history of Polish dress is rich and diverse, and its development was influenced by factors such as geographical location, history, political changes, contacts with other countries, and the development of art and culture.

Clothing in Poland was adapted to diverse climatic conditions, as Poland lies in a temperate climate zone, with cold winters and warm summers. The need to adapt clothing to weather conditions influenced the choice of materials and styles. Harsh winters with temperatures below freezing, snow, and strong winds required clothing for this season to be designed to provide warmth and protection. Wool, fur, and thick cotton and linen fabrics were often used. People dressed in layers to retain heat; shirts, kaftans, żupans, delias, kontuszs, and fur coats were worn. Summer was sometimes warm, sometimes hot, requiring lighter clothing made of comfortable and breathable materials such as linen, cotton, and silk.

In the Middle Ages, Polish royal and magnate courts were the main centers of fashion, as the aristocracy, traveling throughout Europe, brought with them new ideas and innovations that were adopted by society. Thanks to influences from other countries stemming from trade and diplomatic relations, foreign costumes⁷¹ penetrated Poland, starting with the royal court and then incorporating them into other social classes. These, in turn, were strongly hierarchical, which influenced the differences in clothing between people from different social classes. The nobility wore richly decorated garments made of expensive materials, while peasants and townspeople wore simple, more practical clothes. Different occupations⁷² also influenced clothing; for example, in agriculture, animal husbandry, craft production, mining, and military crafts (blacksmiths, armorers), attire had to be adapted to work with various, sometimes dangerous, tools and materials.

Political events, such as the partitions of Poland, wars, and political changes, also had a significant impact. These shaped both the aesthetics and practicality of clothing, depending on the era, external influences, and internal social and economic changes. For example, żupans and kontusz enriched Polish noble attire⁷³, thanks to Lithuanian influence, during the Union of Lublin. Women at that time wore corsets and richly decorated dresses with full skirts, often accessorized with decorative headgear and jewelry.

Between the 16th and 18th centuries, Poland was ruled by foreign elected kings who introduced French and Italian fashion to the royal court, leading to the emergence of new styles, cuts, fabrics, and ornaments⁷⁴.

⁷¹ Gołębiowski, Łukasz, *Ubiory w Polsce*, druk. A. Gałęzowskiego i komp., Warszawa, 1830, s. 6

⁷² Bartkiewicz, Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1979, s.10

⁷³ Tazbir, Janusz, *Sarmatyzm a barok*, *Kwartalnik Historyczny* 76.4 (1969): 815-830, s.820

⁷⁴ Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1968, s. 379

The partitions of Poland by Russia, Prussia, and Austria also left their mark on Polish fashion. Poland was divided among three powers, and foreign styles intertwined with Polish attire, especially military clothing. Austrian influences appeared in the Austrian Partition, German influences in the Prussian Partition, and Eastern influences in the Russian Partition⁷⁵. Napoleon Bonaparte's establishment of the Duchy of Warsaw brought strong French influence, as Empire fashion⁷⁶ dominated the nobility and the court. During the national uprisings (November and January), Poles sewed uniforms and sheepskin coats for the insurgents⁷⁷, and the *czamara*⁷⁸ became the insurgent uniform, worn with pride by students in later years as a symbol of patriotism and the fight for independence.

After regaining independence in 1918, Poles sought to rebuild their national identity, and women began to actively participate in social and political life. Fashion was then a tool for expressing personality, views, independence, and freedom. At that time, popular culture, including the press, cinema, advertising, and sports, provided inspiration, enabling the creation of one's own image. During the interwar period, fashion became democratic⁷⁹ and ceased to be merely a sign of social status, adapting to new aesthetic and utilitarian needs.

World War II had a negative impact on everyday life and fashion. A lack of materials, restrictions, and the need to adapt to the conditions of occupation made clothing more practical, modest, and difficult to obtain. Women often altered outfits or sewed them themselves using available materials.

After World War II, during the communist era in Poland, the leading fashion mottos were modesty and functionality. Everything was controlled by state-owned enterprises, and a clothing rationing system was introduced, further hindering access to new patterns and styles. Poles had to be creative, and sewing their own clothes became common practice. When communism fell, a market economy was established, opening Poland to Western influences. In the 1990s and early 21st century, fashion experienced a rapid development. Foreign brands entered the market, and Polish designers began to gain recognition in Europe. People began to travel, global trends arrived in Poland, and industrial production methods enabled mass production of clothing, which became accessible and diverse.

It's impossible to ignore the influence of the Catholic religion on the development of clothing in Poland, and to emphasize modesty, which is an expression of humility during services and ceremonies. These include elegant attire, dresses or skirts covering the shoulders and knees, worn by women, and long trousers and shirts by men. Many customs and traditions, still practiced today, stem from Christian traditions, such as Christmas Eve. On this particular evening, everyone takes care to look neat, formal, and elegant.

⁷⁵ Ostrowski, Jan K., Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman, *Wpływ Orientu na kulturę dawnej Polski*, 2000, 68-79, s.78

⁷⁶ Letkiewicz, Ewa, *Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona*, *TECHNE. Seria Nowa* 2, 2018, 109-127

⁷⁷ Lipiński, Tadeusz, *Powstanie Styczniowe w Łomżyńskim*, *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 17, 2003, s. 32

⁷⁸ Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968, s. 764

⁷⁹ Kucner, Monika, *Wizerunek nowoczesnej kobiety na łamach niemieckojęzycznych dodatków beletrystycznych do „Neue Lodzer Zeitung” w Łodzi w okresie międzywojennym*, *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Germanica* 16, 2022, 121-134, s. 122

Easter is another holiday during which on Holy Saturday, the faithful bring food to church for blessing, and on "Wet Monday," in many towns across the country, you can still admire groups of people dressed in festive regional costumes. Other ceremonies including baptisms, weddings, or funerals, require guests to wear more formal attire.

Before the establishment of the Polish state, the territory of today's Poland was inhabited by numerous Slavic tribes, each with its own distinct, unique culture, traditions, and social structures. Based on location, we can distinguish: the Polans, the Vistulans, the Masovians, the Pomeranians, the Silesians, the Lendians, the Goplanians, the Bobrzans, the Dziadoszans, the Opolens, and so on. One of the oldest Slavic customs is Kupala Night, celebrated on the shortest night of the year and associated with John the Baptist. During the holiday, young girls wear white dresses and flower wreaths on their heads.

I.4.2. Asia – Japanese

When considering the sources of Japanese identity and the factors that shaped Japanese dress, we can mention geographical location, language, religion, and history. Japan's island location, surrounded by seas, influenced the formation of an ethnically homogeneous society⁸⁰, which consciously shaped the processes of cultural change. This location protected the country from new trends and external interference and acted as a buffer during periods of isolation, enabling the adaptation of new developments to local conditions. Settlement on the Japanese islands is estimated to have occurred around 200,000 years ago⁸¹, when people from present-day Korea, China, and later Europe arrived⁸², integrating with the locals. The original forms of Japanese dress may have been inspired by the clothing worn there. A significant period in the development of Japanese culture was the 8th century, when mythology emerged, embodying the mystical origins of the emperor as a descendant of gods⁸³. It was then that a unique aristocratic culture emerged, which placed great emphasis on appearance, which was reflected in the careful selection of colors, fabrics and accessories, as well as rich decorations such as lace, embroidery and jewels.

The most popular and representative in Japanese culture today is the kimono. It consists of a loose fitting dress with wide sleeves, usually tied with a wide belt, known as an obi. Patterns, fabrics, and cuts reflect the season, occasion, and social status of the wearer, emphasizing individuality⁸⁴. Kimonos have been worn for centuries as everyday wear in Japan and are still worn today for special occasions and ceremonies. Kimonos have always been practical garments, easily put on and taken off, and their shape was adapted to the contemporary way of life, when public bathing and frequent changes of clothes were popular.

⁸⁰ Splisgart, Jacek, *Obrzędowość okresu dorastania jako istotny składnik procesu kształtowania się tożsamości kulturowej i etnicznej we współczesnej Japonii*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2012, s. 115

⁸¹ Henshall, Kenneth G., przek. Wiśniewska, Karolina, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa, 2011, s. 20

⁸² Slade, Toby, *Japanese Fashion: A Cultural History*, Berg, Oxford, 2009, s. 92

⁸³ Splisgart, Jacek, *Obrzędowość okresu dorastania jako istotny składnik procesu kształtowania się tożsamości kulturowej i etnicznej we współczesnej Japonii*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2012, s. 115-160

⁸⁴ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017, s. 255-256

The kimono developed with the flourishing of the state between the 17th and 19th centuries, especially during the Edo period⁸⁵. During this time, Japan experienced a period of stability and the development of new techniques and customs. The growth of trade and cities brought an influx of expensive fabrics and colorful dyes, but rules governing the purchase of luxury goods by the lower classes remained in force⁸⁶.

Japan is a country with a diverse climate, from cool winters to hot summers, so clothing worn is adapted to the seasons. The rectangular, loose-fitting kimono, providing comfort and freedom of movement, was suitable for winter, while it was made of heavier and thicker materials worn in layers, and lighter, airier ones for summer.

Traditional Japanese dress also had symbolic and aesthetic significance. Its simple, elegant design reflected the Japanese aesthetic, based on the principles of harmony, balance, simplicity, and subtlety, as well as idealized canons of female beauty in the culture. The cut subtly accentuated body parts such as the neck, hips, and ankles, while concealing the breasts, legs, and waist. This original garment also conveyed a message about a woman's marital status, conveyed by the width of the sleeves⁸⁷. Unmarried women chose kimonos with wide, ankle length sleeves, called furisode. After changing their marital status, married women began wearing kimonos with narrower sleeves, called tomesodes⁸⁸.

The kimono evolved over the centuries, combining Chinese influences with local traditions and needs. Over time, with the development of craftsmanship and textile production, the Japanese kimono became more refined and diverse in its ornamentation. Today, thanks to influences from various cultures, it has become more modern, while still remaining timeless in its unchanging form. As a result, the kimono has become not only a unique symbol of Japanese identity but also a global fashion icon.

I.4.3. North America – Indians

The clothing of the Native Americans, the indigenous people of North America, was the result of a complex interaction of various factors related to climate, geography, the availability of natural resources, and the culture and traditions of individual tribes.

Each tribe inhabiting North America had its own unique traditions, reflecting culture, natural resources, mutual trade influences based on contact with other groups, and so on. The clothing of the Native Americans of the United States, known as Indians, was adapted to specific climatic and environmental conditions, as the North American landscape varied from deserts to forests to plains. This influenced the availability of materials and the needs of specific groups of people in terms of clothing.

⁸⁵ Kamińska, Ewa, *Kimono w kulturze Japonii: od ubioru po symbol „japońskości”*, *Perspektywy Kultury = Perspectives on Culture* 43.4/2, 2023, s. 411-418

⁸⁶ Ibidem, s. 417

⁸⁷ Morowiec, Marcelina, *Inspiracje popkulturą w modzie japońskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku. Kawaii na przykładzie japońskiej mody ulicznej*, Uniwersytet Jagielloński, 2017, s. 255

⁸⁸ Zaborowska, Barbara, *Kimono: Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, 2004, s. 81

For example, tribes inhabiting the Southwest, such as the Navajo, used squirrel pelts⁸⁹, wool, and cougar hides for weapon accessories. Cotton was also used for lighter clothing, such as tunics and dresses, and adorned with distinctive elements such as woven belts and jewelry.

The Pimas, the Southeastern Indians, used deer hides to make jackets⁹⁰. They lived along the Gila River, making their lands suitable for growing vegetables and cotton, which they used for clothing. They also raised sheep for wool, and the forested areas attracted deer, which were hunted for their hides.

The Osage, who lived between the lakes on the Great Plains, were famous for fishing and hunting deer and antelope. Accessories and clothing items found by archaeologists in that area indicate ceremonial attire belonging to the chief, and indicate the use of eagle and peacock feathers, otter fur, and deer, elk, and bison hides⁹¹, which were abundant in that area. The Great Plains were also inhabited by Sioux, Cheyenne, and Comanche tribes who traveled on horseback and frequently hunted, so due to their lifestyle, clothing had to be comfortable and lightweight; these often included leather leggings and tunics made of deer, elk, or buffalo skin.

The traditional clothing of the Indians inhabiting the Plateau and the Great Basin - the Coeur d'Alène and Nez Percé tribes was made of softly tanned hides⁹². The animals used for the garments included deer, otter, beaver, elk, and antelope.

However, the inhabitants of the California highlands, such as the Wintu, a mountain people, obtained hides primarily from deer, but used pine nut shells⁹³ and plant fiber strings to decorate their clothing.

Cultural factors, such as ceremonies, rituals, and ceremonies, had a profound influence on Native American clothing, symbolizing social status and the representation of spiritual power. These garments were adorned with feathers, shells, beads, and fringe. They also featured symbols and patterns referencing totems, spirits, and the tribe's history. Patterns were embroidered or applied with substances derived from minerals and plants⁹⁴.

Social structure also contributed to differences in clothing, as chiefs and warriors often wore clothes decorated or made of higher-quality materials, emphasizing their status. A lifestyle of hunting, gathering, horseback riding, and agriculture was crucial in influencing the practicality of clothing, related to its durability and comfort.

⁸⁹ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 60-61

⁹⁰ Ibidem, s. 52

⁹¹ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 73

⁹² Ibidem, s. 104

⁹³ Ibidem, s. 138

⁹⁴ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 26

Another element that had a significant impact on Native American clothing was contact with other tribes, based on trade. In the case of the Great Basin tribes, after acquiring horses, the Indians could travel to further regions to obtain catlinite clay⁹⁵ for making religious objects, ready-made clothes, and buffalo hides.

I.4.4. Arctic – Aleutians

Clothing in the cultural traditions of the peoples inhabiting the Arctic is the result of an interaction between extreme climatic conditions, available natural resources, and cultural and social norms. Today, Arctic inhabitants, while drawing heavily on these traditions, are also adopting more modern technologies and materials to maintain continuity in adapting to life in one of the most demanding and harsh environments on Earth. Using the example of the Aleut people, which also include the Yupik and Inuit peoples⁹⁶, we will explore the factors that have shaped their clothing over the years.

The most important factor is the need for protection from extreme cold. Temperatures in the Arctic can drop to -40°C, requiring the use of materials that provide excellent thermal insulation. Therefore, traditional Inuit clothing was made of animal fur and skin, a natural method of protecting the body and reproducing what evolution had deprived them of hair⁹⁷. Reindeer, fox, or polar bear fur was used, particularly the fur of the wild reindeer – caribou which was unique for its volume. Its hair is tubular⁹⁸ and traps a layer of air inside. The garment was made of two layers of fur, face to face. The hair of the outer layer was laid downwards to allow snow to fall easily while air remained inside. The hair of the inner layer, in contact with the body, was laid upwards to allow air released through the skin to escape⁹⁹. This created an insulating layer between the two layers of skins in contact.

The Inuit wear clothing made almost exclusively from fur, which reflects their economic model¹⁰⁰, based primarily on hunting and fishing. As a hunter-gatherer society, with an emphasis on hunting, they have adapted their clothing to the Arctic climate, drawing on raw materials from nature. Hunting provides not only food but also the material for building shelters, kayaks (bajdarkas), tools and clothing. The functionality and design of which have been developed over generations, regardless of influence from other countries, as they have lived for years in isolation from the world¹⁰¹. Their skill in working and processing hides and furs demonstrates a profound harmony with the surrounding environment.

⁹⁵ Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 104

⁹⁶ Ibidem, s. 204

⁹⁷ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 55

⁹⁸ Ibidem, s. 56-57

⁹⁹ Ibidem, s. 57

¹⁰⁰ Ibidem, s. 54

¹⁰¹ Ibidem

In the Arctic, protection from moisture and wind is crucial, as winds can be very strong, and humidity further reduces the perceived temperature. To make windproof garments, called anoraks, a thinner material was used, obtained from the submucosa of the internal organs (bladder, intestines and esophagus) of marine mammals such as sea lions and seals¹⁰².

Another factor shaping the clothing of Arctic peoples was cultural identity and group affiliation. Colors, patterns, and sewing techniques symbolize social status or clan affiliation. In some communities, decorations on clothing indicate regional origins¹⁰³, such as a bentwood cone-shaped hat covered with colorful abstract patterns with sea lion whiskers pinned to the back, or a bag made from sea lion gut, adorned with colorful, decorative ribbons.

Skills in fabric processing and sewing were passed down through family tradition. Techniques were adapted to available tools and materials, considering the needs of the harsh climatic conditions. The traditional method of sewing clothes is using needles made from animal bones and threads from their gut. Over time, under the influence of Western cultures, Arctic communities adapted new materials and tools to traditional clothing, such as cotton, synthetic fabrics, and even insulating materials, combining traditional fur designs with a modern approach to fashion.

1.4.5. Africa – Zulus

Traditional Zulu cultural attire, one of the largest tribes in Africa, is linked to their natural environment, history, rituals, and social structure, serving practical functions adapted to the climatic conditions of the region they inhabit.

A key factor influencing Zulu clothing is the climate, which includes warm coastlines and cooler highlands. In such conditions, clothing must be functional, considering the changing temperatures. Animal skins, especially cowhides, are used to create garments such as skirts, loincloths, and wraps, providing protection from the cold while remaining breathable in the warmer months. Grass belts, sometimes colorful and decorated with beads, called amaxhama¹⁰⁴, are popular within the community and are socially linked to gender roles. Men and women wear different garments, indicating their social status, age, and role in society. For example, unmarried women wear beaded skirts and leave their breasts uncovered, signifying their availability for marriage. Married women, on the other hand, cover their breasts and wear more elaborate clothing, indicating their married status.

Zulu dress is also shaped by various festivals, rituals, and customs, where during ceremonies such as initiation rituals and weddings, costumes are richly adorned with feathers and beads. The ornaments are handcrafted and arranged into complex patterns, serving decorative, symbolic, and communicative purposes.

¹⁰² Taylor, Colin F, Strtevant, William C, *Indianie Ameryki Północnej: plemiona, wodzowie, rzemiosło, dzieła sztuki*, Muza SA, Warszawa, 1994, s. 104

¹⁰³ Ibidem, s. 208-209

¹⁰⁴ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: anatologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 127

The Zulu people of southern Africa have a rich tradition of artistic craftsmanship, including jewelry made from various materials such as beads, pearls, ivory, and metals. The making and exchange of jewelry was a way of expressing feelings, including courtship. Marian Vanhaeren, a researcher at the CNRS, mentions the practice of young Zulu women creating decorative beaded breastplates for those they intend to marry¹⁰⁵. These ornaments not only demonstrate craftsmanship but also serve as carriers of symbolic messages. They serve as a form of private correspondence or emotional communication, allowing young Zulus to express their feelings and intentions symbolically and artistically.

Jewelry can convey information about a person's ancestry, marital status, sexual availability, family relationships, and even personal problems. The color and pattern combinations used in jewelry can convey detailed information about social status or intimate aspects of an individual's life. The arrangement of red and black beads in a uvalivali pattern can indicate that the woman wearing the necklace is married and has children, while a blue and black pattern can indicate that the woman was a virgin at the time of marriage. Another example is the tassels on wedding veils, or izikoti, which indicate the wearer's virginity. Furthermore, jewelry containing beads can serve as a means of expressing tensions and personal problems¹⁰⁶.

Historical events significantly influenced traditional Zulu attire. Particularly the wartime period in the early 19th century, under King Shaka Zulu¹⁰⁷. The leader reformed the Zulu army, introducing leather shields and military uniforms made of leather and fur, which were practical and more suitable for combat, without restricting warriors' movement. These changes had a profound and lasting impact on traditional military attire.

1.4.6. South America – Peruvians

Peruvian clothing is the result of a complex combination of environmental, historical, social, and religious influences. Traditional Peruvian clothing reflects a unique culture, ethnic diversity, and adaptation to the complex living conditions in Peru's diverse landscapes.

Peru is a country of immense geographic diversity, encompassing the Amazon jungle, the Andean mountains, and the Pacific coast. Regions of the country range in altitude from zero on the coast to 6,768 meters above sea level, meaning the body must be prepared for varying altitudes. Traditional clothing must be adapted to the climatic conditions prevailing in each area. In September 2023, I visited Peru and was able to experience the climatic differences firsthand. The high Andes and the volcanoes near Lima experience low temperatures, requiring clothing that provides warmth. Characteristic features of these regions include clothing made of alpaca or vicuña wool¹⁰⁸, ornately decorated and colorful ponchos, and hats with earflaps, which are lightweight yet very warm. In jungle and coastal regions, where it is warmer and wetter, traditional clothing is less layered and lighter, often linen or cotton.

¹⁰⁵ Cirotteau, Thomas, Kerner, Jennifer, Pincas, Éric, *Lady Sapiens: prawdziwa prehistoria kobiet*, Znak Koncept, Kraków, 2023, s. 70

¹⁰⁶ Cymorek, Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki: antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2008, s. 119

¹⁰⁷ <https://historia.dorzczy.pl/xix-wiek/61988/wojna-brytyjczykow-z-zulusami.html>

¹⁰⁸ Zajączkowska, Katarzyna, *Odpowiedzialna moda: guilt-free przewodnik po słow fashion*, Znak Koncept, Kraków, 2022, s. 248-249

Peruvian clothing and culture are rooted in the heritage of the Andean civilizations of the Incas, who utilized advanced weaving techniques. Weaving was an important art of the Peruvian people's collective identity, passed down from generation to generation. Fabrics and clothing were a religious expression and a form of currency¹⁰⁹, used in military and political negotiations.

The choice of techniques, colors, and patterns for decorating and crafting clothing determined the wearer's economic and social status. Garments made of fine vicuña wool were the privilege of Inca rulers¹¹⁰, while white ponchos with black or red centers were reserved for generals and nobility. Nobility also wore light colored clothing, while those of lower social status were assigned darker colors. Clothing was decorated with patterns depicting human figures, snakes and birds, llamas, and alpacas. Women in some regions of the Andes wear large rectangular pieces of fabric as outerwear or as bags for carrying produce and children. The way the fabric is worn indicates the woman's marital status.

European influences were another factor influencing Peruvian dress. Spanish colonization in the 16th century brought new cultural patterns, as well as sheep¹¹¹, from which textiles were made. These influences are evident in the wide, gathered skirts worn by women, which originated in Spanish fashion but were integrated into local style through the addition of colorful embroidery and patterns.

The method of clothing production also had a significant impact on the style of clothing. In Peru, textiles are still produced using a textile loom¹¹², a method known since antiquity. Using this technique, alpaca fabric takes about 62 days to produce, while sheep wool takes about 45 days. The production time determines the thickness of the fibers.

Religious rituals also play a role in shaping traditional costumes. Among the Andean people, clothing combines elements of the Catholic faith with beliefs from the pre-colonization era. During traditional festivals, costumes are beautifully decorated and reflect Andean deities. Peruvians also wear traditional costumes during Catholic holidays like Easter and Christmas, featuring Christian symbols and local patterns.

¹⁰⁹ Kuźnicka, Ewa Marta, "Kolorowy świat Inków-wełna andyjskich wielbłądowatych jako surowiec Część II. Wełniane tkaniny peruwiańskich twórców jako dziedzictwo kulturowe mieszkańców Imperium Inków", *Wiadomości Zootechniczne*, R. LIX (2021), 1-2: 77-84, s. 78

¹¹⁰ Ibidem, s. 77

¹¹¹ Ibidem, s. 79

¹¹² Ibidem, s. 81

CHAPTER II

II.1. Cultural Tradition of the H'mong Tribe

One of the first trips I took in search of inspiration was to Cambodia. There, I was able to learn about Khmer customs and visit the buildings of the 12th-century Angkor Wat complex. By chance, I met a woman from the H'mong tribe in this part of Asia. She was much shorter than me, had a dark complexion, and spoke perfect English. The woman's attire was captivating with its colors and the precision and subtlety of the handcrafted ethnic patterns. I decided to learn more about her country of origin.

The history of the H'mong people dates back over 4,000 years¹¹³. Legends say that their ancestors were the San Miao tribe, originating from areas with harsh winters, long nights, and ice covered lands, suggesting Mongolia, Tibet, and Siberia. H'mong tribes living in Chinese lands were never allowed to have their own written language, and the population was subject to repression. The H'mong people migrated to the mountainous regions of the southern part of the country, thus gaining a degree of regional autonomy¹¹⁴. Over time, the central government began to lose control over remote areas, and local residents began to claim tribal lands. Chinese traders established new laws and harsh penalties for settling in their territory. The persecution had dramatic consequences for the H'mong ethnic group, leading to enormous human and material losses and significant changes in social structure.

When a nation lacks its own state¹¹⁵ and consequently lacks an external structure to ensure cohesion and security, culture becomes a key element of internal cohesion. It replaces the missing external authority and laws with conscience, morality, and the organization of feelings and imagination. It is these values and emotional bonds that can unite a community from within, ensuring continuity and national identity in the absence of statehood. Tradition is a crucial element, binding social groups¹¹⁶, from families to larger national communities, from members of subsequent generations through the memory of distant ancestors, their achievements, and character. It refers to important events, heroes, and national symbols that legitimize and justify a sense of community within the group, helping to shape national identity and distinguish it from other social groups. Such attitudes are associated with diasporas, which represent migration from one's original homeland to another or multiple areas, often because of traumatic experiences.

The H'mong constitute a distinct diaspora¹¹⁷, defined as a displaced ethnic group without a territorial base. They are considered one of the most dispersed cultural minorities in the world¹¹⁸. Like other diasporic groups, they share a history of dispersion, myths, and memories of their homeland, as well as alienation in new countries.

¹¹³ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 96

¹¹⁴ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s.12-13

¹¹⁵ Drozd-Piasecka, Mirosława, Paprocka, Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnie Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 37

¹¹⁶ Białostocki, Jan, *Innowacja i Tradycja*, w *Tradycja i innowacja: materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1981, s. 10

¹¹⁷ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 2-12

¹¹⁸ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 94-95

Over three million people currently live in China, their original homeland, and nearly one million live in neighboring countries such as Vietnam, Laos, Thailand, and Burma, where they settled because of population pressure from China and the occupation of their native territories by the Chinese.

This dispersal began in the early 19th century and continued until the late 1950s following the French military defeat by the Viet Minh in 1954. The H'mong in Vietnam and Laos were engaged in a conflict of global ideologies that escalated into the Vietnam War. In many ways, their current global situation and dispersal can be directly linked to this momentous conflict. In northern Vietnam, H'mong fought on both sides of the First Indochina War (1946–1954), as Ho Chi Minh's communist forces fought against the old French colonial rulers, following the end of World War II and the Japanese occupation of Vietnam. H'mong tribes played a key role in the war. Most of the fighting took place in the rugged mountainous borderlands, along the borders of countries inhabited by H'mong, making it impossible to avoid involvement in the conflict. They often tried to avoid political involvement and adopted a neutral stance, but they participated on both sides as warriors, guides, porters, and spies. They were also opium producers, the proceeds of which were used to finance the armies of both sides. The largest H'mong diaspora emerged after 1975, following the American defeat in Vietnam and the Secret War in Laos, which resulted in the displacement of over 180,000 H'mong from Laos alone to refugee camps in Thailand. Most of these refugees were eventually resettled in Western countries such as the United States, France, Canada, Australia, Argentina, and Germany.

The H'mong tribe is known for their independent, agricultural lifestyle¹¹⁹. They were completely satisfied with what they could cultivate, hunt, raise, and produce. They always led a hard life, but with pride and dignity. Their children did not attend school because they lived far from cities and lacked the wealth to pay for education. The community is illiterate¹²⁰, and therefore their cultural traditions were not passed down through writing. After the war, in refugee camps in Thailand, they began actively creating tapestries and fabrics depicting their history, beliefs, traditional life, customs, and wartime memories. This may have stemmed from a fear that their traditions and history would not survive. The H'mong believe that this method of transmitting information is more lasting than oral narratives, so all significant moments are preserved through handicrafts and passed down from generation to generation.

Faced with difficult circumstances, the H'mong people of Laos developed a form of textile art known as story cloth (fot. 19-22). The technique used in fabric creation involves embroidering patterns and images onto canvas, creating a whole and representing both the tribe's individual and collective experiences, connected to authentic experiences and personal stories. First, frames of geometric shapes are created using reverse appliqué, where fabric patterns (in this case, triangles) are sewn onto a base fabric. The edges are then folded and sewn by hand. The interior is filled with details such as symbols, plants, silhouettes of figures and animals, which are intended to tell a story using hand embroidery, executed with intricate, small stitches of multicolored threads.

¹¹⁹ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s.12

¹²⁰ Gerdner, Linda A., *Hmong story clothes*, Shiffer Publishing, Atglen, 2015, s. 8-9

Linda A. Gerdner in her book titled "Hmong story clothes", uses story fabrics as a lasting visual medium for documenting the historical and cultural heritage of the H'mong people. Through analysis and supplementation, with narratives and personal stories from H'mong people, she conveys in written form moments significant to this community, their histories, beliefs, and customs.

One of the most important customs for the H'mong community is the New Year celebration¹²¹. The above storyboard (fot. 19) depicts how the H'mong celebrate the passing of the year. They focus on getting rid of everything that has passed and rejecting the misfortunes that have accumulated during the past year. The New Year marks the beginning of a new crop cycle and the rebirth of agricultural activity¹²². The celebrations last from three to fifteen days and include rituals aimed at promoting harmony between the visible and invisible worlds. This is linked to the belief in spirits and supernatural beings. Being surrounded by family and friends is an important element during this time, as it heralds a sense of community in the following year. Tribal members visit each other's homes with their families, and around 30 meat and rice dishes are prepared for the first days of the New Year.

New Year's Day is also a time when people can boast about the past year's achievements¹²³ and their most precious treasures – beautiful clothes, jewelry, children, and family. During the events accompanying the New Year celebrations, much socializing takes place during performances such as bullfights or shooting crossbows as well as during dancing and singing traditional folk songs. Young people could get to know each other, and parents search for potential spouses for their children.

While traveling through Vietnam in 2022, I visited a village inhabited by the Black H'mong, near the town of Sa Pa. The people there live modestly, far from civilization, and everyone knows their role in society. The men's role in the Black H'mong tribe focuses on cultivating rice, corn, and vegetables, and raising buffalo, pigs, and poultry. Each family has its own small house and land. Families are self-sufficient, so trips to the city or shopping in supermarkets are unnecessary. Children of the Black H'mong, who live in mountainous areas far from cities, do not attend school or have access to education.

The city is far away, and buses don't run to remote areas. Furthermore, education in Vietnam is paid and very expensive. Creating clothes and ornaments is a form of education for young girls, who can learn the techniques and symbolism of patterns from older women in the H'mong community, and it also provides a way to earn money. Girls learn precise craftsmanship from an early age from their mothers and aunts. Their ability to fulfill feminine roles¹²⁴ is judged by the quality of their handiwork. The role of women in Black H'mong society has always been the creation of artistic works. Women are responsible for the production of beautiful fabrics, clothing, and handbags. Creating them takes weeks or even months, as it is individual, painstaking, intricate, and handcrafted work, the results of which are exceptional, as the items are characterized by incredible precision and attention to detail.

¹²¹ Gerdner, Linda A., *Hmong story clothes*, Shiffer Publishing, Atglen, 2015, s. 78-92

¹²² Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s. 48

¹²³ Ibidem, s. 57-58

¹²⁴ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s.104

Once enough are made, the women travel to the market, many kilometers from the villages, carrying baskets full of goods on their backs. They sometimes stay at the market for several days until they sell their creations. In Sa Pa, there are two huge markets, open daily, even at night. Besides H'mong products, you can also find sales stands run by women from many other Vietnamese tribes. The H'mong I met lack any technology or specialized industrial machines, that once programmed, will embroider or weave on their own. Most of them don't have electricity or telephones. Everything is done by hand or with home-made tools and construction. Some families have become wealthy through trade¹²⁵, but the vast majority still live in poverty.

H'mong women have assumed roles in society that are rooted in gender ideologies embedded in the discourses surrounding them. They have been portrayed as victims of patriarchal culture and wars¹²⁶, which have left their mark on their history. They have also been described as trapped between cultural social norms and increasing global industrialization. Some studies portray them as "primitive" and portray them as a group beginning to emerge anew, striving for greater independence. However, more recent research and analyses focus on a more complex and multidimensional picture of the H'mong community, considering the diversity of their experiences and the dynamics of social and cultural change, including the role and experiences of women as a group beginning to "empower themselves." While visiting H'mong tribes in the city of Sa Pa, educator Katarzyna Szolc observed that local women have become self-reliant, entrepreneurial, and independent¹²⁷. Some Black H'mong women, though they never attended school and cannot write, speak excellent English, having learned it while conversing with tourists. Today a women's role in society is very important, as they welcome tourists into their homes, provide food and lodging, act as mountain guides, and organize embroidery and batik classes (fot. 24).

During my stay, I decided to participate in several workshops. The first was a lesson in batik¹²⁸, a technique that involves using liquid and hot wax to apply a design to cotton fabric. Various tools are used for this, such as brushes, sticks, or spatulas. The fabric is then immersed in cold water with dye. After several hours of soaking the fabric in the dye, the areas covered with wax remain the fabric's natural color, while the rest takes on the dye's color. After the fabric dries, another layer of wax can be applied and re-dyed, achieving a darker shade. This process can be repeated several times for a more even effect.

The photos above show a typical residential home. In the center is a hearth (fot. 25-26). All the Black H'mong families' homes I visited during my stay looked similar. They had bare floors and walls made of planks, overlooking the courtyard. There are no windows inside, but the entrance doors are the size of Polish double garage doors. They are left wide open all day, allowing daylight to flow in. I had my first lesson in fabric dyeing with the owner of one of these homes.

¹²⁵ Kozłowski, Stanisław, *Narody Wietnamu*, Wydawnictwo Innowacyjne, Novae Res, Gdynia, 2014, s. 98

¹²⁶ Vang, Chia Youyee, Nibbs, Faith, Vang, Ma (editors), *Introduction: Hmong Women, Gender, and Power w Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016, s. 98-100

¹²⁷ Szolc, Katarzyna, *Upewnocnianie (empowerment) kobiet z plemienia Hmongów w Wietnamie w Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze*, 586, 1, 2020, s. 60-69

¹²⁸ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 100

The woman prepared a large ceramic bowl with hot coals (fot. 27), into which she placed a smaller bowl of wax. The heat melted the wax. Next, she stretched a white cotton fabric onto a pine board (fot. 28), which served as the base for the liquid wax painting. The next step was choosing a design and creating the piece. A special chisel was used to create delicate indentations (fot. 29) and then wax was applied to the centers using a special tool similar in structure to a feather (fot. 30). The prepared fabric (fot. 31) was then subjected to the dyeing process. The woman immersed the fabric in a barrel containing a prepared natural dye (fot. 32). After a series of baths, the textile pieces remained intact, leaving a beautiful white pattern on an indigo background (fot. 33).

While trekking through H'mong territory, guide Lam Thao Thi Lam spoke about the natural dye used to dye clothes. It is obtained from the leaves of the indigo plant, cultivated by the tribe, which can be harvested just 90 days after sowing. The process of obtaining the dye involves soaking the indigo plant leaves in large barrels where they ferment. Lime, extracted from the mountains, is then added to the solution, which hardens the dye onto the fabric fibers.

The abundance of local resources also influenced the choice of materials used to produce durable and functional clothing. Women can be seen wearing strings attached to their waists (fot. 34). These are the separated fibers of hemp stalks, cultivated by the H'mong to create their own fabric¹²⁹. Women tie them to their waists to make it easier to combine them into yarn. The yarns are then soaked and boiled in a specially prepared, large metal bowl. The next step is rolling and drying them using a large wooden rolling pin, moved by a woman standing on a board (fot. 35). The rolled and separated pieces of the plant are hung on a special structure to dry (fot. 36). The last stage, after soaking and drying, is when the bundles of strings are wrapped around the hands (fot. 37) or sticks to create spindles with well-prepared yarn, which are used to make fabric on a loom.

I gained immense experience learning embroidery. It's a craft tradition of hand-crafted decorations, creating beautiful, intricately detailed patterns on large surfaces. A graphic language based on symbols allows for the representation of diverse aspects of life, the history of the tribe, and the surrounding world. The motifs and colors appearing in traditional H'mong embroidery¹³⁰ are inspired by nature and wildlife, modeled on the shapes of animals and plants. They symbolize the deeply rooted meanings and values that guide the community and demonstrate the close connections people have with the natural landscape in the mountainous environment of Asia, where they live and work, such as family, love, marriage, faith, health, mountains, harvest, and crops. Traditional patterns appear on clothing details (fot. 38-41): on trousers, skirts, jackets, sleeves, belts, ribbons, baby carriers, scarves, collars, and sashes. The most common motifs include flowers, vegetables, cucumber seeds, pumpkin seeds, peaches, centipedes, fern leaves, peacock eye, chicken eye, chicken foot, tail, fish scales, a spiral snail shell, as well as geometric shapes: triangles symbolizing mountains, circles or semicircles referring to the sun, and steps representing rice fields. Embroidery is a source of pride, indicating the family's level of wealth.

¹²⁹ Lee, Gary Yia, Tapp, Nicholas, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 106

¹³⁰ Ibidem, s. 103

Another traditional H'mong textile technique is Paj Ntaub¹³¹. It is arguably the most original art practiced by the H'mong thousands of years ago and refined to this day. Before the Vietnam War, Paj Ntaub was used to make clothing for families, while after the war, it was used to finance refugee camps. During this time, the H'mong encountered Westerners who brought food and provided various services. The goods were paid for using traditional embroidery, which was subsequently enriched with new forms, such as the aforementioned fabrics.

In the film "What Is Hmong Paj Ntaub and How Did War Change It?", the main character uses her personal experiences to explain how clothes are decorated and what they mean. She also recalls escaping Vietnam after the war, when her parents and siblings were killed while crossing a river. Since losing her mother, her aunt has made her a traditional H'mong dress using the Paj Ntaub technique, which explains the importance of clothing in H'mong society.

Paj Ntaub textile art involves decorating clothing using various sewing techniques and a variety of stitches¹³², such as chain stitches, cross stitches, and edge stitches. Vibrant colors, geometric patterns, and appliqués are used for decoration. Needlework skill and aesthetics are crucial, so artists use even, fine, or invisible stitches. The intricacy of the design is also significant, as rich and beautifully decorated garments increase the likelihood of attracting male attention, leading to a quick marriage. H'mong women believe that ornate clothing enhances their beauty.

Garments decorated with the Paj Ntaub technique were a key marker of H'mong ethnic identity¹³³, challenging normative power structures. They were a visual manifestation of cultural preservation within an ethnic group, where decorative art was a complex, multi-layered aesthetic language combined with original creation and authentic experience.

One woman named Chuayi Yang also explains the difference between the story depicted on the fabric and the traditionally decorated H'mong garments¹³⁴. For the H'mong people, especially the Paj Ntaub makers, the most important thing is the art and the design that will look attractive on the garments, not necessarily convey a historical or scientific message. However, it is difficult for foreigners to understand the ideas and concepts behind traditional Paj Ntaub crafts, which are interpreted solely as colorful, geometric shapes.

H'mong beliefs significantly influence clothing. They are a complex blend of animism, shamanism, and influences from religions such as Christianity, Taoism, and Buddhism¹³⁵. The tribe believes in ancestral spirits, nature spirits, and shamans who restore balance to spiritual health, which is reflected in their traditional clothing. Shamans act as intermediaries between the human world and the spirit world. In essence, they are spiritual healers, traditional religious experts¹³⁶ who can diagnose illness and cure suffering or other misfortunes, such as drought or famine. Shamanic rituals are often practiced, which are believed to cure illness, bring prosperity or protect against evil spirits.

¹³¹ <https://www.tptoriginals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/>

¹³² Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 101-102

¹³³ Geraldine, Craig, *Stitching Hmongness into Cloth: Pliable Identity and Cultural Agency w Claiming Place: On the Agency of Hmong Women*, University of Minnesota Press, 2016

¹³⁴ <https://www.tptoriginals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/>

¹³⁵ Cha, Ya Po, *An introduction to Hmong culture*, McFarland, 2014, s. 132-156

¹³⁶ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 24

In the film "Hmong Textile Art or Flower Cloth," directed by the Traditional Arts and Ethnology Center, you can learn about important handicrafts in H'mong culture. One of these is the "dab tsho"¹³⁷ which is made by the White H'mong people of Luang Prabang, Laos. The "dab tsho" is a sewn-on ornament made using the Paj Ntaub technique, which serves as a protective amulet. Its name comes from a combination of two words: "spirit" and "jacket," as this element is associated with the tribe's belief in the presence of spirits. The motifs on the "dab tsho" resemble eyes. They are sewn on the front and back of clothing, most often on women's jackets, to deceive evil spirits and provide protection from their influence. Sometimes two or more pairs of eyes are attached. This handicraft item has not only aesthetic value, but also a deep cultural and religious meaning, serving as a protective amulet in H'mong beliefs.

In addition to cultural and craft traditions, the H'mong's geographical location has had a significant impact on the H'mong's clothing. The community inhabits the picturesque, mountainous regions of Southeast Asia, characterized by a cooler climate. The H'mong have adapted to the harsh conditions by creating garments from thick, multi-layered, handmade materials that provide excellent protection against the cold while providing warmth and comfort. Due to the low temperatures, sometimes reaching 0°C, the traditional Black H'mong attire consists of loose trousers or a full skirt, and a warm hemp jacket and vest, richly decorated with handmade embroidery, tied at the waist with a thick, embroidered belt. The calves are wrapped in a long cloth that protects against the cold, mosquitoes, and abrasions while moving through rice fields. Life in the difficult mountainous terrain requires clothing that is practical and allows for unrestricted movement. Traditional H'mong clothing is designed to withstand everyday challenges, enabling efficient farm work and easy movement on steep paths.

In ancient times, embroidered patterns served a dual purpose: decoration and communication. When the H'mong still lived in China, they were forbidden to use their original written language, which consisted of pictorial symbols. To preserve their memory and prevent the loss of their identity, women began secretly sewing symbols into their clothing, thus conveying messages rich in meaning and symbolism. Geometric and floral patterns are widely used in H'mong embroidery, adorning their traditional attire. H'mong women's clothing is not merely clothing; it is a proudly worn garment representing their ethnic identity, imbued with history and the values that guide them throughout their lives.

The H'mong can be described as a primitive society. Their art does not encompass typically artistic works, exhibited in galleries or hung on walls, whose aesthetics captivate the viewer and evoke emotions. They specialize in functional crafts¹³⁸, and their products are utilitarian and practical, enabling everyday life, such as textiles, tools, rattan and bamboo baskets for carrying crops and produce to the market, and baby carriers.

„Sztuka to wyraz ludzkiej wrażliwości estetycznej ujawniającej się nawet wśród najbardziej prymitywnych ugrupowań.”¹³⁹

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pka8pmeK7wE&t=9s>

¹³⁸ Lee, Gary Yia, Nicholas, Tapp, *Culture and Customs of the Hmong*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2024, s. 99-107

¹³⁹ Nocoń, Rudolf H, *Kobieta w życiu Indian Ameryki Południowej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice, 1967, s. 59

CHAPTER III

III.1. Analysis of Selected Designers' Collections

Cultural tradition is an incredibly inspiring library of ideas. It reflects the richness of human experience and imagination. It expresses a diversity of feelings, thoughts, views, and perspectives, which constitutes a tremendous source of inspiration and motivation for creators in various fields, from literature and science to art and technology. Culture allows us to immerse ourselves in different historical, social, and geographical periods, broadens our horizons, changes our way of thinking, and opens new horizons. Culture is a source of values that lead to social change, equality, and tolerance. It can also be a place where people find their identity, motivation, and sense of belonging. Fashion designers often utilize various cultural traditions and draw inspiration from them, creating clothing collections that reflect the richness and diversity of the entire world.

III.1.1. Alexander McQueen – The Widows of Culloden 2006

The collection designed by Alexander McQueen, "The Widows of Culloden" (fot. 47-55) for the Fall/Winter 2006 season, draws on the designer's Scottish roots¹⁴⁰. It was inspired by the Battle of Culloden in 1746 and the commemoration of the widows who lost their husbands and loved ones in the bloody conflict.

The garments are richly decorated with precise embroidery inspired by Scottish patterns, adding historical context. The floral motifs visible in the embroidery symbolize both beauty and transience, underscoring the collection's melancholic tone. The designer used heavy fabrics such as wool, velvet, and tweed, along with structured cuts reminiscent of military uniforms and traditional Scottish clothing, such as the kilt. Neat tweed suits, paired with feather headdresses, evoke Scottish hunting traditions. The collection also incorporates fur elements, adding luxury and depth. Traditional tartan in a warm shade of red is also used in most designs.

Dark, cool, and muted colors dominate the collection, such as black, gray, beige, and brown, emphasizing its melancholic tone. Accents of gold and red also appear, adding drama and opulence, while jewelry accents emphasize the regal character.

¹⁴⁰ Bolton, Andrew, *Alexander McQueen: Savage beauty*, Yale University Press, 2011, s. 19

III.1.2. Jean Paul Gaultier – Fall/winter 2002

Jean Paul Gaultier is known for his eclectic and avant-garde approach to fashion. In 2002, he presented a clothing collection (fot. 56-64) for the Fall/Winter, a tribute to the heritage of the Arctic people, including the Inuit, Inuit, and Aleut. The collection is full of elements inspired by the culture and traditional clothing of these peoples, reflecting their aesthetic and practicality while also imbuing them with a luxurious and modern touch.

The designer used heavy and warm materials such as suede, wool, and leather. Fur, which protects Arctic peoples from the extreme cold, was incorporated into coats, jackets, and accessories¹⁴¹. The styles are intricate and multi-layered, a characteristic of Inuit clothing, used to efficiently retain heat. The collection features a variety of headgear, reminiscent of traditional Inuit hats, crafted from leather and embellished with fur. The color palette evokes the nature of the Arctic – shades of white, gray and brown dominate, as well as blues and greens, reflecting the tundra and icy landscapes.

III.1.3. John Galliano – Haute Couture Spring/Summer 2007

John Galliano's Spring/Summer 2007 Haute Couture collection for Dior (fot. 65-73) exudes drama, luxury, and opulence, combined with the theatricality that is characteristic of the designer's style. The collection is clearly inspired by Japanese culture, manifesting itself in art, history, and craftsmanship. References to origami, kabuki theater¹⁴², and kimonos, presented in various forms - from traditional forms to modern creations – can be found here. The designer used rich detailing, intricate embroidery, and hand-painted patterns adorning luxurious fabrics, as well as refined and massive draping, creating garments reminiscent of an oriental fairy tale.

The color palette, dominated by pastel shades enhanced by a dominant saturated color, is reminiscent of vibrant Japanese silks and oriental vases. The fabrics used in the collection include organza, velvet, silk, and satin, emphasizing the elegance and sophistication of each outfit. The styles are complemented by whimsical headpieces, which add a theatrical touch to the wardrobe.

The silhouettes are dramatic and varied. Richly embellished ball gowns and elegant, fitting form creations often feature flared or draping skirts, wide shoulders, sleeves, and accentuated waists. The designer also introduced asymmetrical elements and layering, which add dynamism and modernity to traditional clothing styles.

¹⁴¹ Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa, 2011, s. 55

¹⁴² Zalewska, Anna, *Kostiumy w japońskim teatrze kyōgen: estetyka komizmu w Przegląd Orientalistyczny* 280.1-4, 2021, s. 48

PRACTICAL PART

CHAPTER IV

IV.1. Description of the Design/Artistic Process

The results of this doctoral thesis in the field of visual arts and art conservation were significantly influenced by information obtained from publicly available literature and electronic sources, with particular reference to history, tradition, design, and crafts. The main theme of the discussion concerns the H'mong tribe and is the result of a trip to the mountainous regions of Sa Pa in Northern Vietnam, where the tribe currently resides. The interrelationships between cultural tradition and factors influencing the development of clothing forms became an impetus for creative expression, serving as a direct inspiration for the design/artistic process.

The study and research goal was to create a collection of women's silhouettes reflecting the craftsmanship of handcrafted clothing combined with available techniques and technologies currently used in design practice. For me, this topic became not only a creative and functional challenge but also an attempt to demonstrate the interdisciplinary synergy between theory and practice, technology and art.

Inspired by the traditional crafts of the H'mong tribe, I utilized innovative technologies and non-standard materials, which were subjected to various production and workshop procedures. The research aimed to answer the question: does industrial design, embedded between the past, present, and future, open new creative and implementation possibilities for contemporary designers? I am convinced that balancing tradition and modernity, aimed at achieving a harmonious and coherent stylistic whole, and reinterpreting classic manufacturing techniques, stemming from civilizational differences, enriches design with new aesthetic values, adapting them to contemporary possibilities of artistic and methodological interpretation. A collection modeled on traditional H'mong craftsmanship, combined with available manufacturing options, gains a unique artistic expression, and the proposed solutions can serve as prototypes to produce clothing that meets the expectations of the modern wearer.

The collection's color palette is derived from the natural shades used in the original fabrics, characteristic of the tribe. Breaking up this palette with bold accents serves to highlight details and add a distinctive touch to the collection. The designs are dominated by simple cuts, inspired by the layered clothing of the H'mong tribe. A minimalist style, leaves room for ornamentation and detail. The clothing pieces are distinguished by distinctive compositions composed of elements created using embroidery and 3D printing.

Today's fashion designers place a strong emphasis on innovation, constantly seeking new design and manufacturing solutions. It's easy to notice that key slogans related to contemporary fashion advertising often transcend generally accepted norms and often spark controversial opinions.

Most revolve around cultural diversity, gender identity, and sustainability, positioning fashion beyond the routine of everyday life or treating it as a form of manifesto or even a tool for exposing important social issues. Designers responded with collections based on recycled fabrics, which are not only environmentally friendly but also introduce a unique aesthetic to the garments. Sustainable production and minimizing material waste were key considerations in creating the collection. Innovation in fashion, after all, doesn't mean opulence and exaggeration in form, prints, or embellishments. On the contrary, fashion seeks subtle changes in detail, based on formal and functional minimalism while simultaneously meeting the preferences of the contemporary fashion market.

In traditional clothing from different cultural backgrounds, a detail can often redefine the meaning of a given garment or its component. For example, traditional highland and Łowicz costumes consist of several layers, including a skirt, a white blouse, a vest or corset, and a shawl worn over the shoulders or head. At first glance, these two cultures have almost identical attire, but it is the embroidery and embellishments that give them a unique character and make them one-of-a-kind. Details, the composition of ornaments, and the color scheme, often combined with traditional techniques, transform the garment into a living testament to regional tradition. The method of intervention, such as changing the color of thread, rescaling the embroidery, or modifying the embellishments, reflects the designer's creative vision and is also evidence of technological progress and cultural evolution.

IV.1.1. Design Intent

- Design of a women's clothing collection inspired by the traditions and history of the H'mong tribe, with particular reference to everyday life;
- Emphasizing the originality of craftsmanship, manifested in decorative techniques and compositional canons;
- Referencing the symbols, patterns, and ornamentation of the H'mong tribe;
- Maintaining the collection's color scheme in the colors characteristic of the H'mong tribe, broken up with expressive color accents;
- Maintaining simple cuts that do not restrict movement;
- Considering practical needs - hand washing, dry cleaning, and maintenance methods;
- Ensuring comfort of use;
- Using natural materials - hemp, cotton, linen, and leather;
- Inspired by traditional crafts - weaving and embroidery;
- Utilizing modern techniques and technologies.

IV.2. Stages of the Design/Artistic Process

IV.2.1. Drawing Analysis of H'mong Costume

IV.2.2. H'mong Symbols

IV.2.3. Inspiration Boards

The design process began with the development of inspiration boards, presenting various solutions that aligned with the overall concept of the collection. The resulting collages constitute a collection of images obtained from electronic sources and the designer's own archives, defining the direction of the initial designs. The first mood board (il. 6) follows the fascination with the style of Rei Kawakubo and Issey Miyake, transporting the viewer to a world of deconstruction of classical forms and surrealism. The avant-garde aesthetic of the selected garments transcends the boundaries of accepted norms, encouraging the pursuit of an artistic manifesto. Each image advocates for a transformation of solutions and a redefinition of fashion thinking, offering an updated perspective on body packaging.

The next inspiration board (il. 7) exudes subtlety and ethereal complexity, where the seeds of solutions lie in nature and organic forms. The photographs depict creations and structures, filtered through artistic visions and enriched by new technologies, modeled on shapes found in nature. Excellent examples are the works of two outstanding designers: Professor Neri Oxman, who implements biological and ecological solutions in design, and Dutch fashion designer Iris van Herpen, whose clothing designs are works of art, combining technological aspects with organic aesthetics. The mood board demonstrates the interpenetration and fusion of technology and nature, combining two trends. The three-dimensionality of organic structures and fluid shapes, conveying a sense of harmony and depth, is eye-catching. Both artists, taking inspiration from nature as a library of ideas, utilize geometry and spiral shapes drawn from fractal connections and neural networks.

The third mood board (il. 8) is an eclectic collection of fashion shots inspired by the timeless aesthetic of artistic craftsmanship and handicrafts. The composed elements showcase Sicilian folklore, combined with the baroque aesthetic of Dolce & Gabbana, as well as the intricate ethnic motifs and patchwork patterns characteristic of Etro. The overall composition creates a nostalgic narrative of symbolic juxtapositions, where images of embroidered details and folk fabrics create a visual mosaic. The contrasts between subtle lace and heavy jacquards, as well as the expressive combination of multiple textures and embroidery, are striking. The entire piece is distinguished by intricate and multi-layered textures, lending it a unique character and timeless elegance.

The final inspiration board (il. 9) is a visual record and map of a trip to Vietnam I undertook to find the Black H'mong tribe and learn about their lives. Individual pieces tell a story of exploration of landscapes, people, and culture, centered on authentic tribal creativity. Central to the work are photographs of women in traditional dress and fabrics adorned with intricate patterns, reflecting artisanal skill and precision craftsmanship. The visible range of greens, navy blues, and purples is linked to indigo dye and plant motifs, which are visualized in geometric symbols.

IV.2.4. Conceptual Sketches

In the next stage, concepts and ideas were developed, requiring a medium in the form of visual recording tools¹⁴³ to crystallize ideas and creative expression. This took the form of sketches. Each sketch could be quick, representing an outline, or refined, revealing detail, but often marked by the author's individual temperament, enabling the communication of aesthetics and emotions. Design, fashion, or magazine drawings, and their subsequent versions, can be inspirational in themselves for exploring new areas. In the design process, drawings aid in the planning and development of collections and conduct subjective comparative analysis. Sketches often contain technical guidelines, depicting construction elements and guidelines. They possess information regarding preferred fabric weights, colors, types of stitching or different accessories such as buttons, belts, ribbons and other decorative techniques. Drawings are typically made with crayons, pencils, fineliners, etc., but most designers now use vector, raster, or 3D computer graphics programs, which allow for greater precision and make them easier to edit, modify, and reproduce.

Working in fashion companies, I became convinced that drawings and visualizations of ideas are a key communication tool, as they allow the team to work smoothly and effectively. Designers use visualizations to build seasonal collections tailored to color choices and themes, technologists provide measurements, designers create templates, the pattern shop creates prototypes, fabric manufacturers know which textiles to offer, fashion buyers use sketches to select suitable manufacturers, and investors use them to decide which designs have a chance of being implemented.

Using sketches, I created multiple versions of my original collection, each embodying different design ideas. My goal was to combine cultural tradition with modernity, and the sketches allowed me to experiment with shape, form, composition, and proportion. By freely drawing concepts, ideas were developed and compared without the need for prototypes. They also served as a mind map for planning visual and technical solutions that allowed me to identify challenges, influencing changes in the research direction.

Based on the first inspiration board, a series of fifteen sketches (il. 10-12) was created, based on architectural and layered details, creating a complex vision of innovative clothing, reminiscent of futuristic armor. The exaggerated proportions and irregular forms, dominated by asymmetry, evoke deconstruction, while also drawing on organic motifs rooted in H'mong cultural tradition. The desire to evoke this richness is evident in organic, openwork cuts that add dynamics and textural elements, alluding to handicraft techniques.

The next series of drawings (il. 13-15) evokes a delicate interplay of diverse shapes and textures, balancing between haute couture and ready-to-wear. The silhouettes are enriched with multiplied elements, creating compositions reminiscent of natural elements (spikes, feathers, flower petals, and blooms). The fluid lines evoke ocean waves and even the terrain, creating a sense of movement.

¹⁴³ Zwarycz, Piotr, Afeltowicz, Łukasz, "Etno-grafika? Rysunek jako narzędzie wywoływania i analizy danych etnograficznych" Avant 10.3, 2019, s. 14

A collection of clothing based on the third inspiration board (il. 16-18), exudes ethnicity and a variety of structures, creating unique designs that combine modern minimalism with a manifestation of femininity. Organicity is juxtaposed with asymmetry and geometry, creating clear contours that reject modernist simplicity. The multitude of overlapping and cascading fabrics was drawn from traditional H'mong clothing, and their decorations and use of craft techniques are reflected in surfaces with visible stylistic variation.

The sketches made for the final mind map (il. 19-21) present a contemporary reinterpretation of traditional H'mong styles. The rhythm of the placed details refers to the modular structures on the sleeves, blouses, cuffs, and skirts, clearly defining the areas where ornaments are located. The designs are modeled on styles worn by Black H'mong women – from loose coats and knee-length skirts to blouses with side slits, combined with visual accents in areas that allow for further interpretation.

IV.2.5. Preliminary designs

IV.2.6. Variant arrangement of elements – monochromatic and color versions

IV.2.7. Vector drawings of models

IV.2.8. Size and scale of repeating elements

IV.2.9. Technological and material tests

The design and implementation process began with a search for various compositional arrangements. Simplified and synthetic symbols based on H'mong tribal symbols (il. 5) became the elements that created complex surfaces based on a "report," a repeatable module that enabled further multiplication. The created pattern configurations (fot. 34-45), reminiscent of mosaics and ornaments, were an important element in the comparative analysis, during which line thickness, the spacing between elements, their size and scale, were more important than color. The study of material properties aimed to understand and explore how these implementation possibilities could be transformed into tools for creating unique textiles with diverse practical and aesthetic features.

Having learned about 3D printing from previous classes with students on prototyping methods, I decided to adapt this technology to design elements that would become components of a garment. An important aspect of this design method is the ecology of production¹⁴⁴, as no waste is generated during the production process, and thanks to technological precision, it is possible to faithfully reproduce the designed patterns in a few hours, depending on the complexity of the project (pi 74-80). It was necessary to consider the size of the worktable (in this case 35cm x 35cm) and to distribute the steps, repeating the production process.

¹⁴⁴ Dodziuk, Helena, *Druk 3D/AM zastosowania oraz skutki społeczne i gospodarcze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2019, s. 31

The experiments yielded positive results, as line thicknesses and spacing between elements were maintained, which prompted me to further research. 3D printing involves using geometry¹⁴⁵ designed in a 3D and solid modeling program (e.g., Blender) to create three-dimensional forms using overlapping layers of filament (an artificial polymer) passed through a printing head, precisely reproducing the designed shapes. The creation process relies on selecting appropriate parameters to ensure print accuracy and the desired effect. The movements of the printing head are automated, so each layer is applied with extraordinary precision, enabling the creation of complex structures. It also enables scaling modules and making rapid design changes virtually. In fashion design, this effect is difficult to achieve using traditional tailoring or crafting methods.

The scale of production of 3D-printed clothing is still limited due to technological challenges, wearer comfort, functionality, long production times, high operating costs, and the need for advanced hardware and software. As a result, this technique remains primarily the domain of luxury and experimental designs, where innovation and uniqueness are prioritized over mass production and practicality. This is clearly evident in the clothing collections of designers Iris Van Herpen, Julia Daiva, and Danit Peleg.

As part of the technological and technical exploration, a key role was selecting the right material to place in between the polymer layers during the 3D printing process. The material was intended to serve as a connecting link between printed elements, placed at specific distances to achieve flexibility. Initially, polyester chiffon was used. Due to its thin structure, it could be used as a connector between the printed details. However, due to its density, the material did not achieve adequate adhesion, did not fuse effectively, and was therefore prone to shifting. The next material was tulle with sparse fiber spacing, also made of polyester, but its elasticity caused the head to catch on the eyelets, shifting them and wrinkling the material. However, the fabric was too delicate. When hung vertically, the weight of the structure caused the pattern to elongate and sometimes tear the eyelets. In the next experiment, a thick polyester mesh was used, which served as a framework on which the polymer pattern surfaces could be built. It also reinforced the final product without sacrificing flexibility. The choice of polyester mesh was dictated by its properties, such as lightness, strength, and tensile strength. Thanks to its structure, it provided a stable base upon which individual elements were mounted. This process required the preparation of numerous parameters for the 3D printer. The most important ones include extruder temperature, print speed, layer height, and platform leveling to ensure proper adhesion of the material to the mesh. It was also important to avoid excessively high temperatures to avoid damaging the fabric.

The next technique I tested was laser technology, which allows for the creation of complex and precise patterns on various materials. Specifically, this technique is used for cutting, marking, and engraving the surfaces of various materials. Laser technology¹⁴⁶ involves generating a beam of light from a laser source, which is directed through a system of lenses and mirrors, focusing it on the surface of the modified material.

¹⁴⁵ Siemiński, Przemysław, Budzik, Grzegorz, *Techniki Przyrostowe. Druk 3D. Drukarki 3D*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa, 2015, s. 22-23

¹⁴⁶ Mazurkiewicz, Andrzej, *Konstituowanie powierzchni i addytywne kształtowanie wyrobów obróbką laserową*. Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego. Radom, 2018, s. 5

Experiments with laser technology, including on cork fabric (fot. 82), yielded satisfactory results due to the durable and flexible properties of the material, which combines natural cork with a textile backing while maintaining its lightness. Its unique texture and thinness (1 mm) allowed the heat generated by the laser beam to achieve clean edges without melting the material.

The cutting process began with preparing the pattern in a computer program, which adjusted the cutting lines and their thickness to the project's size. The next step involved adjusting the laser parameters, such as power, cutting speed, and pulse frequency. The cork fabric required careful consideration as too little power would not ensure a precise cut, while too much could result in burning the material. After setting the parameters, the cork material was placed on the machine's worktable, and the laser beam generated a temperature high enough to immediately cut the fabric at the point of contact. The edges of the resulting patterns were clean and smooth, minimizing the need for finishing. The cutting process was quick and efficient. In a short time, while maintaining high quality workmanship, a series of intricate and precisely crafted patterns were created, without damage, while preserving the natural properties and aesthetics of the cork fabric.

Laser cutting trials on washpapa were also surprisingly successful (fot. 83). The material proved strong and flexible enough to survive the laser cutting process without damaging the material's structure and properties, precisely reproducing details. Creating patterns in washpapa was a similar process to creating cork fabric. The material combines the properties of fabric and paper and is also quite thin, allowing the laser to quickly and accurately cut complex patterns. As a cellulose material, washpapa is susceptible to burning, so it was important to exercise caution in selecting the appropriate laser power and speed parameters to avoid burning and deformation from the excessive heat generated by the laser. With the right settings, precise and detailed patterns with clean, sharp edges were achieved, which would have been difficult and time-consuming to create using traditional tools.

Tyvek, due to its moisture resistance and lightweight nature, seemed a promising material, but it did not meet the technological requirements of laser cutting (fot. 84). Its soft and unstable structure proved too susceptible to the high laser temperature, leading to unfavorable surface reduction through melting and damage to the pattern edges. Tyvek melted unevenly, making it difficult to achieve uniform, precise cuts. Melting the material caused unsightly burns and deformations on the material's surface. Ultimately, the cut structure was imprecise, and the material itself lost its properties.

Other materials subjected to laser testing included calfskin and cowhide, which are exceptionally durable and resistant to damage. Their thickness and structure, consisting of the grain (outer layer) and flesh (inner layer), mean that laser cutting preserves these properties while enabling the precise creation of complex patterns. Cowhide is thicker and more stable, while calfskin is thinner and more flexible, but this did not affect the cutting quality, and the process was the same as for other materials. Too high a laser beam power could have deformed the pattern or burned the edges, while too low a power might not have cut the surface. The laser produced a pattern with smooth edges, minimizing the need for further processing. Smokey spots at the edges had to be removed.

Based on previous tests, it was important to explore the possibility of integrating these techniques to create complex combinations of advanced patterns that could be used in textiles and then in clothing. An attempt to combine patterns composed of a 3D print positive and a laser cut negative on calfskin yielded interesting results (fot. 81). Integrating these techniques allowed for the creation of a structure that would not have been possible using either technology alone. The resulting patterns are precise, simultaneously demonstrating depth and three-dimensionality, as well as vast design possibilities.

In the first phase of the experiment, two separate files were designed to connect and complement each other when superimposed. A laser precisely cuts a pattern prepared for this technology, in SVG format, into calfskin. The cut element was characterized by a high degree of symmetry and extreme accuracy. Simultaneously, a 3D printer printed a complex pattern created in Gcode format. A polyester mesh was embedded between the layers. After both machines had completed their operation, the flat leather pattern was applied to the 3D print, and then the two cardboards were machine stitched. By integrating both values, an aesthetically appealing raised appliqué was achieved, thanks to the combination of the leather's matte surface with glossy, precisely executed printed details. The combination of different technologies creates the possibility of creating a flexible, durable, and functional modular surface, which could be a clothing element, not only artistic but also practical.

Another technique tested was hand-weaving on a home-made loom. This method allows for the creation of complex compositions (fot. 85). Textile materials of varying textures and thicknesses, obtained from fabric waste and second-hand items, were used to create this unique fabric. The project aimed to combine fabrics with matte and glossy finishes, achieving contrasting combinations while maintaining a distinct structural depth. The manual process began with preparing the warp, attached to the top and bottom of the wooden frame of the loom. The warp allowed for threading through specially prepared threads obtained from fabrics, cut into 3-centimeter strips. Creating the patterns required considerable patience, and the process took many hours of work. I consider the result satisfactory, especially considering the weaving technique could be used in other projects. I also note the negative aspects of the resulting fabric: the heavy weight and fraying of the threads, which can limit cleaning and maintenance options.

Computerized embroidery technology, an advanced method enabling the creation of precise shapes on various substrates, was also used for the research. The embroidery machine utilizes multiple needles, allowing for the creation of multicolored compositions. The process itself involves defining appropriate parameters in computer software, where the stitch density and type are selected. Hemp fabric was used as the backing for the designed elements. The tests involved embroidery with filling (fot. 92-93) and embroidery combined with 1mm thick felt (fot. 86-91). The felt shapes for the project were cut by hand or with a laser. They were then sewn on the inside and along the edges using various stitches. It's worth noting that the embroidery machine was laser operated on a single, duplicated file at the same scale, significantly simplifying the process. However, the narrow felt and straight-stitch threads caused unsightly wrinkles, thus distorting the pattern (fot. 90-91). After an unsatisfactory attempt, I decided to use a 1mm outline embroidered on felt (fot. 89) and a full texture fill, without a pattern (fot. 93), due to the limited range of pre-made patterns automatically selected by the software.

The computerized embroidery machine ensured meticulous and authentic reproduction of geometric forms, animal and plant motifs, and complex shapes inspired by H'mong tribal symbols in a very short time. The designed pattern could be reproduced and scaled multiple times, maintaining full compliance with the original design, further accelerating the production process.

The experiments and research conducted indicate the crucial role of selecting the right materials for a given production technology. Differences in the properties of materials inevitably lead to surprises. The practical knowledge acquired contributed to the optimization of the design process to achieve the desired effects in subsequent stages, both functionally and aesthetically.

IV.2.10. Proposed compositional arrangements – monochromatic and color versions

IV.2.11. Variant visualizations

IV.2.12. Design visualizations and material selection

IV.2.13. Garment construction and pattern cutting

IV.2.14. Dimensioning of details

CHAPTER V

V.1. Presentation of the Collection

V.2. Styling with selected clothing items

Summary and Conclusions

My doctoral dissertation, titled "Cultural Tradition as a Factor Shaping the Form of Clothing," is the result of an in-depth analytical and theoretical study of the influence of cultural heritage on the development of clothing in various communities and areas. When choosing my topic, I followed my own interests in traveling and learning about different cultures, combined with my passion for creating and designing clothing. Focusing on clothing beyond its role as protection or aesthetic form led to an exploration of the topic from the perspective of cultural identity. This broadened my knowledge of the creation of clothing, its symbolism, and its values in various cultural traditions.

The theoretical section explored the influence of numerous factors of varying intensity on the evolution of clothing. Depending on the geographical location, these included beliefs, history, customs, adopted symbolism, and natural resources. This provided a strong foundation for my area of specialization: implementing various methods of creating functional clothing in the context of contemporary European fashion.

A turning point for both the theoretical and practical aspects of my doctoral thesis was my trip to Vietnam, where I was able to personally observe vast civilizational differences, experience daily life and learn traditional craft techniques, and delve into the secrets of the symbolism, patterns, and colors of H'mong tribal clothing.

The aim of this thesis was to explore the traditional clothing of the Black H'mong tribe as a visual medium for conveying values, highlighting the historical narrative it represents, and using cultural identity as inspiration for creating and modifying clothing designs. Additionally these same designs, when creatively interpreted, maintain authenticity in disseminating knowledge. In the submitted work, after a thorough analysis of cultural and technological differences, I tried to prove that in every society, traditional costumes have their own evolutionary cycle, which is in a continuous process.

The collection I'm presenting as part of my doctoral dissertation is experimental in nature. I compared the decisions I made regarding the use of modern technologies to match the precision of the original designs with the capabilities of available machines and processing techniques, supporting the creative process with research infrastructure at the J.J. Śniadecki University of Technology in Bydgoszcz. When developing individual pieces of the collection, I employed home loom weaving and hand embroidery, as well as computer embroidery, 3D printing, laser technology, and industrial sewing machines. Referring to the attire of the H'mong people, I used simple patterns, reflecting the practicality and layering of the garments while striving for a refined form. When defining the color scheme for the entire collection, I drew inspiration from the color range derived from the use of natural dyes. This limited the palette to subdued hues, enriching only a few pieces with color accents. I also tried to choose fabrics made from natural fibers, such as cotton, linen, hemp, and leather, to maintain the ethnic character of the outfits.

During the production process, I experienced many technical, technological, and material challenges. To maintain the proportions and shapes of repetitive elements, textures, and motifs, I conducted numerous trials to discover the appropriate methods and parameters for execution.

While fulfilling the design brief, I noticed certain limitations that should be considered when using the garments included in the collection. One of these is the need to dry clean garments made on a home loom due to the damage that can be caused by machine washing. Hand-loomed garments are also heavier, which can negatively impact comfort. Clothing with leather details should also not be machine washed. Soaking the leather and the rotation of the washing machine can cause creasing and chipping, altering the structure of the material. Therefore, hand washing or dry cleaning is recommended. It should be added that garments with unfinished edges are lined, and the fraying elements are placed inside, which ensures their durability during use, excluding those in which fraying is an intentional effect.

Another factor that limits the production cost of 3D-printed parts is the high operating costs (electricity, wear and tear) and the need for specialized equipment and software. It's worth noting that the market color palette of plastics used in this technology is limited to just a few colors, which poses significant limitations. At the same time, it's also worth noting that the availability of printing materials is widespread and production times are satisfactory. As a result, this technique remains primarily the domain of experimental, one-off projects, where innovation and uniqueness are more important than usability. In conclusion, using appropriate mesh density and printing with multiplied, appropriately placed details does not interfere with use but serves solely as decoration or embellishment. The use of additive technology and mold cutting waste, implemented in a hand-woven jacket on a home loom, evokes the concept of circularity and sustainable production. This is possible in the case of limited collections, but not on a mass scale, where it would be necessary to calculate the waste for recycling to maintain the repeatability and appearance of each individual piece.

The author's clothing collection and its stylistic and aesthetic expression can serve as a pretext for a discussion on design methodology, particularly in terms of the influence of tradition and the impact of innovation. The resulting forms explore new horizons and become a reference tool for systematizing ideas born of inspiration. The adapted technological processes significantly expand traditional implementation methods, opening new directions and inspiring further exploration. The project considers the importance of cultural tradition as a starting point in the design process.

In conclusion, I would like to share my reflection that the final result of the experimental artistic and research process meets the expectations in terms of aesthetics and form. I would also like to add that enriching the collection with, for example, leather goods, jewelry, or other fashion-related accessories could enhance the visual and functional aspects of the project. At the same time, I would like to think that my design and implementation experience will serve as a guide for design professionals who celebrate openness and cultural diversity.

In the future, I plan to further explore various cultural areas in the context of clothing and fashion design, which will allow me to achieve even more unique creative solutions. The proposed idea and the realized collection can be further developed for implementation, with the support of a team consisting of technologists, designers, material scientists, and engineers who influence production quality. It should align with the philosophy of sustainable fashion and be improved with a focus on sustainable production by reducing waste and using environmentally friendly materials throughout the product life cycle, from raw material to disposal.

Selected Bibliography

General studies

Electronic articles

Websites

List of photographs

Fot. 1. "Woman Receiving", Mochica Culture (1-800 CE), Museo Larco, Peru, Lima; private collection.....	14
Fot. 2-3. Woman painting a vase, Bát Tràng; private collection.....	15
Fot. 4. Alpacas grazing in the mountains, Vinicunca, Peru; private collection	23
Fot. 5. Portrait of a nobleman in a kontusz suit, 18th century; source: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Stanislaw_Antoni_Szczuka_(1652_1654-1710).jpg	28
Fot. 6. Polish landowners in national costume, late 19th century; source: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Władysław_Łebkowski_z_żoną_Stefanią_w_strojach_polskich.jpg	28
Fot. 7. Kujawy costume (1953); source: Mikułowska, Halina, <i>Atlas polskich strojów ludowych</i> , Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań, 1953, s. 25.....	28
Fot. 8. Kujawy costume (1953); source: Mikułowska, Halina, <i>Atlas polskich strojów ludowych</i> , Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań, 1953, s. 41.....	28
Fot. 9. Emperor Akihito during his coronation, 1990; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_Akihito_199011_1.jpg	30
Fot. 10. Empress Michiko during her coronation, 1990; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Empress_Michiko_199011_1.jpg	30
Fot. 11. Sioux Family; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chief_Little_Wound_and_Family.jpg	32
Fot. 12. Sioux Warriors; source: https://vec.wikipedia.org/wiki/File:Red_Cloud_and_other_Sioux.jpg	32
Fot. 13. Inuit men; source: https://villsethnoatlas.wordpress.com/2014/02/14/inuici-35/	34
Fot. 14. Traditional Inuit costumes, made of seal on the left and caribou on the right; source: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Iglulik_Clothing_1999-07-18.jpg	34
Fot. 15. Zulus in traditional costumes; source: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Zoulous_(Shakaland).jpg	36
Fot. 16. Zulu men with their wives; source: https://foundation.wikimedia.org/wiki/File:A_Zulu_and_his_wives_South_Africa_LCCN2017657661.jpg	36
Fot. 17. Men in Peruvian ponchos; source: https://joemonster.org/art/42705	38
Fot. 18. Women in traditional Peruvian costumes; source: https://misjago.pl/wp-content/uploads/2025/05/wycieczka-peru.jpg.webp	38
Fot. 19. Story fabric: H'mong New Year; source: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 87.....	41
Fot. 20. Story fabric: The Secret War in Laos; source: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 15.....	41

Fot. 21. Story fabric: Gathering Food; source: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 49.....	41
Fot. 22. Story fabric: Wildlife; source: Gerdner, Linda A., <i>Hmong story clothes</i> , Shiffer Publishing, 2015, s. 75.....	41
Fot. 23. View of rice crops; private collection.....	43
Fot. 24. Workshop offer; private collections.....	43
Fot. 25. Hearth in a H'mong dwelling; private collection	44
Fot. 26. Interior of a Black Hmong home; private collection.....	44
Fot. 27. Preparing charcoal to heat wax; private collection.....	45
Fot. 28. Essential items for batik lessons; private collection.....	45
Fot. 29. Chisel carving; private collection.....	45
Fot. 30. Applying wax with a tool; private collection.....	45
Fot. 31. Pattern applied with wax; private collection.....	46
Fot. 32. Fabric dye bath; private collection.....	46
Fot. 33. Pattern made using the batik technique during workshops; private collection.....	46
Fot. 34. H'mong woman with bundles of strings; private collection.....	47
Fot. 35. Rolling yarn; private collection.....	47
Fot. 36. Hemp drying structure; private collection.....	48
Fot. 37. Connecting Strings - Yarn Making; Private Collection.....	48
Fot. 38-41. Black H'mong embroidery on clothing; private collection.....	49
Fot. 42. Paj Ntaub; source: https://www.tptor originals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/ 0:54.....	50
Fot. 43. Paj Ntaub: cross stitch; source: https://www.tptor originals.org/worn-within-what-is-the-story-behind-hmong-paj-ntaub/ 4:43.....	51
Fot. 44. "Dab tsho"; source: https://www.youtube.com/watch?v=pk a8pmeK7wE&t=9s	52
Fot. 45-46. Black Hmong women in traditional clothing; private collection.....	54-55
Fot. 47. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a3/master/w_2240,c_limit/00050m.jpg	57
Fot. 48. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159aa/master/w_2240,c_limit/00120m.jpg	57
Fot. 49. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a5/master/w_2240,c_limit/00070m.jpg	57
Fot. 50. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159a9/master/w_2240,c_limit/00110m.jpg	57
Fot. 51. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159ae/master/w_2240,c_limit/00160m.jpg	57
Fot. 52. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be221599f/master/w_2240,c_limit/00010m.jpg	57
Fot. 53. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159c3/master/w_2240,c_limit/00370m.jpg	57
Fot. 54. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159cd/master/w_2240,c_limit/00470m.jpg	57
Fot. 55. https://assets.vogue.com/photos/55c6516c08298d8be22159bf/master/w_2240,c_limit/00330m.jpg	57
Fot. 56. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71a3e175e0008477e54/master/w_2240,c_limit/020-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-carla-bruni.jpg	59
Fot. 57. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71baa734a0008849e90/master/w_2240,c_limit/022-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-suzanne-von-aichinger.jpg	59
Fot. 58. https://assets.vogue.com/photos/5e28c71b55397800082f6bdc/master/w_2240,c_limit/024-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-alek-wek.jpg	59

Fot. 59.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71bf204910008d31ef3/master/w_2240,c_limit/025-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-maria-carla-boscono.jpg	59
Fot. 60.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71e387fb7000877658e/master/w_2240,c_limit/034-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-kasia-pysiak.jpg	59
Fot. 61.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71eaa734a0008849e96/master/w_2240,c_limit/035-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-julia-schonberg.jpg	59
Fot. 62.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c71edc0b8d00083dd005/master/w_2240,c_limit/037-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-karen-elson.jpg	59
Fot. 63.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c7243e175e0008477e5a/master/w_2240,c_limit/057-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-hannelore-knuts.jpg	59
Fot. 64.	https://assets.vogue.com/photos/5e28c714e0f23c0009e7c773/master/w_2240,c_limit/062-jean-paul-gaultier-fall-2002-couture-jade-parfitt.jpg	59
Fot. 65.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202c1/master/w_2240,c_limit/00010m.jpg	60
Fot. 66.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202c8/master/w_2240,c_limit/00080m.jpg	60
Fot. 67.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202cb/master/w_2240,c_limit/00110m.jpg	60
Fot. 68.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d5/master/w_2240,c_limit/00210m.jpg	60
Fot. 69.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202e2/master/w_2240,c_limit/00340m.jpg	60
Fot. 70.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d7/master/w_2240,c_limit/00230m.jpg	60
Fot. 71.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22202d9/master/w_2240,c_limit/00250m.jpg	60
Fot. 72.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22203b0/master/w_2240,c_limit/00400m.jpg	60
Fot. 73.	https://assets.vogue.com/photos/55c6517508298d8be22203b1/master/w_2240,c_limit/00410m.jpg	60
Fot. 74-80.	Examples of symbols printed using 3D printing technology; author: Sara Betkier...	115-119
Fot. 81.	An example of combining two technologies: 3D printing and laser cutting of natural calf leather; author: Sara Betkier.....	119
Fot. 82.	An example of using laser-cut elements on cork fabric; author: Sara Betkier.....	120
Fot. 83.	An example of cutting out elements using laser technology on washpaper; author: Sara Betkier.....	120
Fot. 84.	An example of laser cutting of elements on Tyvek fabric; author: Sara Betkier.....	121
Fot. 85.	An example of hand weaving on a home loom; author: Sara Betkier.....	121
Fot. 86.	Example of computer embroidery on a randomly shaped felt (outline, outline thickness 2mm); author: Sara Betkier.....	122
Fot. 87.	Example of computer embroidery on a randomly shaped felt (outline, outline thickness 1mm); author: Sara Betkier.....	122
Fot. 88.	Example of computer embroidery on a randomly shaped felt (outline, 2 threads with 1mm offset); author: Sara Betkier.....	122
Fot. 89.	Example of computer embroidery on a randomly shaped felt (drawing, 1mm thick); author: Sara Betkier.....	122
Fot. 90.	Example of computer embroidery on laser-cut felt (drawing, 2 threads next to each other); author: Sara Betkier.....	123
Fot. 91.	Example of computer embroidery on laser-cut felt (outline, 1 thread with 5mm offset); author: Sara Betkier.....	123

Fot. 92. Example of computer embroidery on hemp fabric (pattern filling); author: Sara Betkier.....	123
Fot. 93. Example of computer embroidery on hemp fabric (structural filling); author: Sara Betkier.....	123
Fot. 94-109. Profiles 1-8; author: Izabela Bobrowicz; model: Angelika Karabin	173-188
Fot. 110-126. Styling using clothing items from projects 1-8; author: Aneta Nowacka; model: Oliwia Gudyno.....	189-205

List of illustrations

(opracowanie Sara Betkier)

Il. 1. Red H'mong.....	63
Il. 2. Flower H'mong.....	64
Il. 3. White H'mong.....	65
Il. 4. Black H'mong.....	66
Il. 5. Symbols used in Black H'mong embroidery.....	67-68
Il. 6-9. Inspiration Boards 1-4.....	70-73
Il. 10-18. Inspiration Board Sketches 1-3.....	76-84
Il. 19-24. Initial Projects for Inspiration Board 4.....	85-90
Il. 25-28. Variant arrangement of elements (according to inspiration board 4).....	91-94
Il. 29-32. Vector drawings of models created in a graphics program (according to inspiration table 4).....	95-98
Il. 33-44. Size and scale of repeating elements.....	99-110
Il. 45-60. Proposals for compositional arrangements.....	124-139
Il. 61-69. Variant visualizations - project 1-8.....	140-148
Il. 70-77. Project 1-8 - visualization (front, back), materials.....	149-156
Il. 78-85. Project 1-8 - garment construction and pattern cutting.....	157-164
Il. 86-93. Project 1-8 - detail dimensioning.....	165-172