



Wprowadzenie

Nazywam się Weronika Plińska. Pracuję jako naukowiec. Nauka, którą się zajmuję, to antropologia kultury. Nazwa „**antropologia**” **pochodzi od greckich słów, które w starożytności oznaczały: „człowiek” (anthropos) i „sens”, „słowo” jako „zasada stworzenia” u Heraklita czy w Ewangelii według św. Jana (logos)**. Antropologia to więc nauka o sensie, istocie bycia człowiekiem. Prowadząc badania, skupiam się na człowieku i na jego wytworach. Ciekawi mnie to, jak człowiek wytwarza różne przedmioty, ale też to, jak otoczenie poprzez przedmioty, czyli swoją materialność, wpływa na człowieka.

Czym jest antropologia kultury

Dlaczego zainteresowała mnie antropologia kultury? Wychowałam się w miejscu, gdzie graniczyły ze sobą dwa różne kraje. W moim otoczeniu były osoby, które regularnie wyjeżdżały za granicę. Miałam też kontakt z osobami, które przyjeżdżały zza granicy i mówiły w innym języku niż ja. Zauważyłam, że stosunek do nich często bywa nieprzychylny tylko dlatego, że czymś się wyróżniają: inaczej mówią, używają innego alfabetu, co innego gotują na obiad. We mnie ich odmienność wzbudziła ciekawość. Zadawałam dużo pytań, lubiłam chodzić do szkoły i miałam dobrą pamięć. Sama nauczyłam się alfabetu wschodniosłowiańskiego, żeby móc odczytywać jego znaki.



Fot. 1. Zdjęcie przedstawia ukraińską chałwę sprzedawaną bezpośrednio z ulicy na targowisku w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Fot. Weronika Plińska.

Oczywiście początkowo, jak chyba każde dziecko, najbardziej interesowały mnie historie członków mojej własnej rodziny - ich decyzje i powody ich podejmowania. **W naukach społecznych ten obszar badań skoncentrowany na jednostce i jej zdolności do intencjonalnego, samoświadomego działania nazywamy sprawczością.**

Interesowały mnie jednak też takie uwarunkowania i zjawiska, na które członkowie mojej rodziny nie mieli żadnego wpływu. Mój dziadek urodził się w Brześciu w Białorusi, ale jego rodzina od dawna już mieszkała po polskiej stronie granicy. **Reguły, zasady i zasoby, które wywierają wpływ na jednostkę, w naukach społecznych nazywamy strukturą.**

Biografia, czyli historia jednego członka rodziny, to swego rodzaju historia społeczna

widziana w mikroskali. Wyobraźmy sobie rodzinę, której każdy członek opowiada o swoim życiu - mówią o tym samym, ale w różny sposób! **Dzięki temu dowiadujemy się o faktach, czyli o tym, co się wydarzyło, ale widzimy je z odmiennych punktów widzenia.** Rozmawiając z różnymi członkami rodziny, poznajemy ich interpretacje tych samych faktów, które jednak mogą różnić się od siebie.

Antropologia w podobny sposób, to znaczy posługując się **metodą wywiadu etnograficznego i obserwacji uczestniczącej**, bada grupy społeczne liczniejsze niż rodzina i niekoniecznie spokrewnione ze sobą, na przykład mieszkańców jednej kamienicy, członków koła zainteresowań czy osoby wykonujące ten sam zawód.

Wywiad etnograficzny to rozmowa prowadzona według planu nazywanego kwestionariuszem, w trakcie której badacz stara się pozyskać informacje na temat osobistych doświadczeń, motywacji i poglądów jednostki. **Obserwacja uczestnicząca** to metoda badawcza polegająca na tym, że badacz czynnie obserwuje jakiś ważny aspekt życia społecznego jednostki, a potem stara się to opisać i poddać interpretacji, czyli wyjaśnić jego znaczenie. Bardzo ważne jest to, że badacz nie obserwuje w sposób bierny, ale **w takim stopniu, jak jest to możliwe, dzieli z badanymi ich doświadczenie, bo tylko w ten sposób może zrozumieć ich świat społeczny.** Celem badań etnograficznych nie jest bowiem dokonanie własnej oceny opisywanych zjawisk, ale zobaczenie świata badanych tak, jak widzą go oni sami.

Typowa biografia przedmiotu

Tak jak o biografii jednostki, **możemy też mówić o typowej biografii przedmiotu, który nazywamy towarem.** Towar zostaje wyprodukowany przez producenta, ale o jego wartości rynkowej nie decyduje ten, kto włożył w to fizyczną pracę (robotnik, czyli bezpośredni wytwórca). O wartości rynkowej w pewnym zakresie decyduje właściciel środków produkcji (maszyn potrzebnych do wytworzenia czegoś) i bazy w postaci prefabrykatów (na przykład tkaniny, guzików, nici, suwaków potrzebnych do uszycia odzieży). To właściciel bazy i środków produkcji funkcjonuje na rynku (sprzedaje, kupuje, dystrybuje) i ponosi pewne ryzyko związane z wprowadzeniem nowego towaru.

Wartość towaru nie jest więc równoważna wartości pracy robotnika, który go wykonał. Nie jest też równoważna wartości materiałów, które zostały zużyte. Pojawia się nadwyżka związana z popytem, czyli zainteresowaniem danym towarem. Każda rynkowa wymiana handlowa opiera się na zasadzie „kupuj tanio - sprzedawaj drogo” i ma to też wpływ na ostateczną cenę towaru, która jest zawsze relatywna.



Fot. 2. Zdjęcie zrobione przy ulicy Krowoderskiej w Krakowie, przedstawia wyeksponowaną na słupie ogłoszeniowym reklamę sieci Kentucky Fried Chicken. Fot. Weronika Plińska.

Towar jest nabywany drogą kupna, czyli posiada ściśle określoną, przypisaną sobie wartość wyrażoną w pieniądzu. Ta wartość nie ma bezpośredniego przełożenia na jego wartość użytkową. Na tym polega ciekawe **zjawisko fetyszyzmu towarowego - towar niejako „mami” swojego przyszłego konsumenta, wzbudzając w nim pragnienie posiadania.**



Fot. 3. Bombki choinkowe wyeksponowane w witrynie sklepowej w pobliżu Rynku Głównego w Krakowie. Fot. Weronika Plińska

We wczesnych studiach dotyczących kultury materialnej podkreślano przede wszystkim rolę człowieka jako wytwórcy przedmiotów. Ale **człowiek jest także ich konsumentem - nie tylko produkcja, ale również konsumpcja czynią człowieka tym, kim jest.**

Każdy towar nosi przypisane sobie znaczenie („etykietę od producenta”), ale żeby mógł być naprawdę skuteczny w pochwyceniu swego odbiorcy („sprzedawać się”), musi też posiadać „puste miejsce”, czyli stwarzać możliwość jego wykorzystania w sposób zindywidualizowany. Stąd **mówimy o zjawisku kreowania własnej tożsamości przez człowieka poprzez to, jak, gdzie, kiedy, co i z kim konsumuje.**

Rzecz jako dar

Gdy byłam dzieckiem zauważyłam, że z podróży na pogranicze przywożono przedmioty. Nie były to jednak turystyczne pamiątki, a znacznie częściej artykuły gospodarstwa domowego, takie jak noże, widelce, łyżki, garnki, zasłony, firanki, odzież, a nawet żywność. Zdarzały się wśród nich także nowinki technologiczne, takie jak wczesny komputer domowy Bajt, produkowany na Białorusi w latach 1989–1995 przez Brzeską Fabrykę Elektromechaniczną. Operujący cyrylicą Bajt był klonem ZX Spectrum, wczesnego komputera domowego angielskiej firmy Sinclair Research, który trafił na rynek już w 1982 roku.

Wtedy pomyślałam, że rzeczy, tak samo jak ludzie, też mają swoje biografie, które nie sprowadzają się wyłącznie do opisywanej wcześniej, typowej biografii przedmiotu. **Biografię rzeczy można opisać także jako ciąg wymian realizowanych między ludźmi, w których przedmiot pośredniczy.** Od jego wyprodukowania, przez moment zakupu, aż do przewiezienia przez granicę, podarowania komuś, otrzymania, użycia i zużycia. **Istnieje także cała klasa przedmiotów, które stanowią nie-towary.** Pamiątka, skarb, dzieło sztuki, święty obraz, regalia – coś, co jest jednostkowe i unikalne, a więc nie da się tego łatwo wymienić na coś innego. Nie-towarów bardzo często wręcz nie można kupić, ale można je na przykład otrzymać w darze albo znaleźć.



Fot. 4. Zdjęcie przedstawia kapliczkę maryjną sfotografowaną we wsi Wiśniowa w Małopolsce w Beskidzie Niskim. Kapliczkę ozdabia wieniec z wykonanych ręcznie, papierowych kwiatów. Fot. Weronika Plińska

Śmieć, rzecz nie na miejscu, to taka, której brakuje zarówno wartości rynkowej, jak i użytkowej. Śmieci posiadają nieoczywiste biografie, bo są one „uwolnione” zarówno od funkcjonowania na rynku, jak i od praktyk swego użycia, stąd często pojawiają się w sztuce. Dlaczego śmieci są interesujące dla antropologów? Bo często pokazują to, jakie style konsumpcji praktykowane są w danym miejscu.

Co takiego mówią na przykład jednorazowe papierowe kubeczki do kawy na wynos dystrybuowane przez kawiarnie sieciówki? **Dziś o tym, kim jesteśmy, bardzo często decyduje nie nasze pochodzenie społeczne, ale chęć podzielenia określonych „utopii zmysłowych” z innymi, czyli na przykład nasze wybory dietetyczne.** To, jaką kawę pijemy, gdzie i z kim. Jeśli jesteśmy mieszkańcami większych miast, aspirującymi do przynależności do klasy średniej, będziemy spożywać napój kawowy taki jak latte macchiato na mleku sojowym, podany w wysokiej szklance. Wypijemy go w towarzystwie znajomych albo w jednorazowym kubeczku w drodze do pracy. Popularną neskę z mlekiem zaparzymy sobie już w domu. Wypijemy ją w ceramicznym kubku z uchem, który producent opatrzył swoim logo i dołączył do słoika z kawą. Zrobimy to w towarzystwie rodziców. Dziadek poprosi nas o kawę po turecku, którą „od zawsze” pije w szklance z cienkiego szkła bez uszka, podaną na równie cienkim szklanym spodku.



Fot. 5. Zdjęcie wykonane w ogródku lokalu Les Couleurs (franc. kolory) na Placu Nowym w Krakowie. Fot. Weronika Plińska

Zatem choć można powiedzieć, że przedmioty nie działają samoświadomie i intencjonalnie, **rzeczy, podobnie jak ludzie, też bywają sprawcze - potrafią wywołać skutek w najbliższym sąsiedztwie działającego!**

Jak to możliwe, że rzecz, która jest przedmiotem martwym, może działać? Otóż **w rzeczach odbijają się intencje ludzi** – tych, którzy je stworzyli, tych, którzy je sprzedali, tych, którzy je podarowali, ale też tych, którzy doświadczają ich działania, którzy na nie reagują. Mogą to być reakcje czysto emocjonalnie: chcą je mieć, są nimi zachwyceni, boją się ich, są dla nich wstrętne. Ale też mogą się nimi posługiwać lub nie.

Z punktu widzenia antropologii interesujące są relacje społeczne zawiązywane poprzez i za sprawą rzeczy. Każda transakcja wymiany jest bowiem inna, a jej skutek niemożliwy z góry do przewidzenia. Rzecz w transakcjach wymiany pełni rolę ekstensji, czyli przedłużenia osoby „darczyńcy”. Tego rodzaju „dar” **potrafi interpelować, czyli wywołać swego odbiorcę**, który na określoną rzecz zareaguje tak, jakby została ona stworzona właśnie dla niego. Każda transakcja wymiany darów zakłada także wzajemność. Przeważnie ekwiwalent nie zostaje przekazany od razu, zamiast tego funkcjonując jako rodzaj długu, co w określony sposób pozycjonuje względem siebie jednostki. Czasem jednak jednostka jest tak oczarowana przedmiotem, że oferuje za niego znacznie więcej, niż sama mogłaby otrzymać. **Sieć relacji, zawiązywanych za pośrednictwem rzeczy, ma więc charakter dynamiczny. Pozycje uczestników wymian, mediatyzowanych przez rzeczy, są ruchome, co stwarza realną możliwość zmiany ich położenia.**

Przykładem może być rola materialności w projekcie artystki Małgorzaty Markiewicz pt. *Mending Cracks* (Naprawianie pęknięć) z 2018 roku. W ramach współpracy ze Spółdzielnią Ushirika artystka stworzyła wówczas minikolekcję swetrów. Zostały one zaprojektowane razem z osobami mieszkającymi w ubogiej dzielnicy Mathare w stolicy Kenii, Nairobi. Swetry wykonano ze starych mundurków miejscowych uczniów i uczennic. W zamian za swoje stare mundurki dzieci otrzymały nowe ubrania. Zysk ze sprzedaży ich starej odzieży, za pośrednictwem Spółdzielni Ushirika, trafił do rzemieślniczek, które wraz z artystką naprawiły swetry.



Fot. 6. Zdjęcie przedstawia pracę Małgorzaty Markiewicz z serii zatytułowanej Mending Cracks (Naprawianie pęknięć) wyeksponowaną w Studio Cannaregio w Wenecji w 2022 roku. Fot. Weronika Plińska.

Rzecz jako narzędzie

W przeszłości istniało wiele **błędnych założeń w badaniach nad kulturą materialną**, co dobrze wyraża popularne stwierdzenie: „potrzeba matką wynalazku”. Jeden z tych błędów polegał na tym, że **zjawiska kultury materialnej postrzegano wyłącznie jako środek mający na celu przystosowanie człowieka do warunków środowiska**.

Skutkiem tego był swoisty determinizm w postrzeganiu technologii, czyli założenie, że jest ona związana wyłącznie z przetrwaniem, czyli ze sposobami utrzymania się społeczności ludzkich przy życiu, takimi jak na przykład łowiectwo czy zbieractwo. Wyniknęło stąd

błędne założenie, że technologia rozwija się w sposób czysto linearny: od prostych narzędzi do skomplikowanych urządzeń.

Jednak **przekonanie o tym, że istnieje jakiś idealny artefakt uwarunkowany przez określoną konieczność, jest mylące.** Przykładem może być wynalazek koła, które odkryto na Bliskim Wschodzie w kontekście ceremonialnym i używano go w celach militarnych, a ostatecznie przysposobiono do transportu, rezygnowano jednak z koła na rzecz wykorzystania do tego celu wielbłądów. To bowiem **nie tylko określone narzędzie umożliwia przystosowanie się do warunków środowiska, ale narzędzie i jego użycie oraz związany z tym podział pracy,** który pozwala na sprawne posługiwanie się artefaktem.

Systemy społeczno-techniczne powstają nie tylko jako odpowiedź na określone potrzeby, ale też po to, żeby realizować określone społeczne pragnienia i wizje. To, że dany system społeczno-techniczny jest skuteczny, często wynika więc z szeregu czynników innych niż zasada jego funkcjonowania, takich jak na przykład dokonany wybór, aktualne aspiracje społeczne czy obecność systemów alternatywnych.

Projektowanie uniwersalne

Projektowanie (od łacińskiego *iacio, iacere*, co oznacza: „rzucić”, „miotać”) **można prosto opisać jako przenoszenie na rzeczywistość określonej idei zrodzonej w umyśle wytwórcy.**

Idea projektowania uniwersalnego narodziła się w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku w umyśle Ronalda Mace’a, amerykańskiego architekta i aktywisty. Mace wychodził z założenia, że **każdy człowiek na jakimś etapie swojego życia, w sposób długotrwały lub nie, doświadczy stanu ograniczonej sprawności.** Może się tak zdarzyć na przykład wskutek złamania lub kontuzji, które czasowo uniemożliwią swobodne poruszanie się. Może będziemy mieć pod opieką kogoś, kogo sprawność jest ograniczona, jak na przykład niemowlę, i będziemy się zmagać z przeszkodami w rodzaju schodów czy stromych podjazdów dla wózka. Każdy z nas, prędzej czy później, doświadczy starości, która może skutkować znaczącym pogorszeniem się nie tylko sprawności ruchowej, ale też wzroku czy słuchu. **W myśl idei projektowania uniwersalnego zadaniem projektanta jest więc projektowanie takich przedmiotów i przestrzeni, aby korzystanie z nich było możliwe dla jak najszerzej grupy osób o zróżnicowanej sprawności (a także: o zróżnicowanym pochodzeniu kulturowym czy zróżnicowanych możliwościach).**

Idea projektowania uniwersalnego jest zgodna z najbardziej aktualnymi podejściami do zjawiska niepełnosprawności, które akcentują jej wymiar społeczny. Dziś, oprócz dostępu do opieki medycznej i terapii, osoby z niepełnosprawnością upominają się bowiem o równe traktowanie. Wszyscy – bez względu na stopień sprawności – mamy jednak prawo posiadać równy dostęp do budynków mieszkalnych, usług publicznych, przedmiotów codziennego użytku i urządzeń. **Niepełnosprawność można rozumieć jako skutek interakcji osoby o ograniczonych możliwościach ruchowych, psychicznych bądź intelektualnych z otoczeniem, które stawia takie oczekiwania, jakim ta osoba nie jest w stanie sprostać.** Tymczasem, jak to pokazywałam, materialność współkształtuje życie każdego z nas, bez względu na stopień sprawności. Dla osoby z dysfunkcją narządu wzroku wypukła grafika udostępniona na wystawie malarstwa i połączona z opisem słownym prezentowanego dzieła sztuki, czyli audiodeskrypcją, nie jest żadnym „udogodnieniem” – bez tych narzędzi nie odbierze ona w ogóle treści wystawy. Materialność obrazu namalowanego farbą akrylową na płótnie zadziałała, w tym wypadku, w sposób wykluczający.

Od 2022 roku, wspólnie z osobami studiującymi sztukę i edukację, malarstwo oraz design i razem z autorką audiodeskrypcji Reginą Mynarską i z Adrianem Wyką, konsultantem, odbiorcą usług dostępnościowych, **projektujemy pomoce dotykowe dla osób z dysfunkcją wzroku.** Są to obiekty, które umożliwiają dostarczenie informacji poprzez zmysł dotyku. Nasze **pomoce dotykowe przybierają różne formy: od wypukłych grafik, odwzorowujących kompozycję określonego dzieła sztuki, po obiekty przestrzenne, trójwymiarowe.** Pomoce tworzymy z tanich i ogólnodostępnych materiałów, takich jak tkanina, tektura, gips czy drewno. Są one **używane podczas oprowadzania po wystawach, które są dostępne dla osób z dysfunkcją wzroku.** Takie oprowadzanie zawiera opis słowny wybranych eksponatów oraz możliwość skorzystania z pomocy asystenta w dotarciu do muzeum i podczas zwiedzania. Nasze pomoce dotykowe były, jak dotąd, używane podczas dostępnego oprowadzania po wystawach *Niechciana stołeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939-1945* i *Wędrujące obrazy. Małgorzata Mirga-Tas 2.12.2022-5.03.2023* w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie (2022 i 2023 r.) oraz podczas oprowadzania dostępnego po wystawie *Przestrzenie samotności* w Muzeum Miejskim w Tychach (2023).



Fot. 7. Zdjęcie przedstawia pomoc dotykową Heleny Muchy i Aleksandry Rachmajdy konsultowaną przez Adriana Wykę i Reginę Mynarską. Fot. Weronika Plińska

Zasadą tworzenia naszych pomocy dotykowych jest próba przełożenia wrażeń wzrokowych na wrażenia dotykowe, których odebranie będzie możliwe przez osobę z dysfunkcją wzroku. Aby ten cel mógł zostać osiągnięty, absolutnie **niezbędne jest konsultowanie takich obiektów z odbiorcą usług dostępnościowych - na każdym etapie ich projektowania i wykonywania.**

Oczywiście, można powiedzieć, że celem realizowanego przez nas projektu jest przede wszystkim udostępnienie treści wystaw osobom z dysfunkcją wzroku, a co za tym idzie, popularyzowanie wiedzy na temat historii regionalnej czy sztuki współczesnej. **Zgodnie z podejściem antropologicznym, które reprezentuję, moim celem jest jednak przede wszystkim wykształcenie u osób studiujących kompetencji interpersonalnych, umożliwiających im przyszłą twórczą współpracę z osobami z niepełnosprawnością.**



Fot. 9. Orowadzanie dostępne po wystawie Przestrzenie samotności w Muzeum Miejskim w Tychach – Aleksy Szelaąg asystuje jednej z pań w korzystaniu z przygotowanej przez siebie pomocy dotykowej. Fot. Weronika Plińska

Nie wierzę w możliwość zaprojektowania idealnego artefaktu - wierzę za to w potencjał tkwiący w przedmiocie jako medium, które generuje nowe, nieoczekiwane relacje, mogące przekształcić zastane relacje władzy. Nie jestem projektantką ani artystką – pomoce dotykowe wykonują w całości osoby studiujące. Moją rolą jest **projektowanie sytuacji twórczej, stwarzającej warunki do tego, by coś się wydarzyło.** Dlatego też osoby studiujące nie tylko projektują i wykonują pomoce dotykowe pod opieką Adriana Wyki, Reginy Mynarskiej i moją, ale też biorą czynny udział w orowadzaniu po wystawie i asystują osobom z niepełnosprawnością podczas zwiedzania i korzystania z pomocy dotykowych. Dla osób studiujących jest to aktywność dobrowolna, a jednak, co zauważam z radością, jak dotąd bardzo chętnie angażują się one zarówno w przygotowanie pomocy, jak i w asystowanie osobom z dysfunkcją wzroku podczas zwiedzania wystawy.

Sądzę, że projektanci mogliby skorzystać z opisywanego przeze mnie wcześniej podejścia antropologicznego i jego metod badawczych po to, aby poznać biografie, doświadczenia, motywacje i poglądy osób z niepełnosprawnościami i na podstawie tej wiedzy wspólnie z nimi projektować przedmioty.

Rola użytkownika przedmiotów, podobnie jak rola rozmówcy we współcześnie prowadzonych badaniach etnograficznych, **w procesie projektowania uniwersalnego powinna stać się rolą konsultanta i współtwórcy przedmiotu.** Powrót do wytwórczości byłby skutecznym sposobem na przezwycięzenie alienacji, czyli poczucia wyobcowania, jakiego doświadcza osoba z niepełnosprawnością, gdy środowisko materialne się jej sprzeciwia.

Sądzę, że projektowanie uniwersalne może czerpać inspirację z szeroko opisywanej w literaturze antropologicznej sztuki „radzenia sobie”, kompensującej brak zasobów, bądź środków, uciekaniem się do lokalnego lub indywidualnego wzorca pomysłowości. Wśród siedmiu zasad projektowania uniwersalnego sformułowanych przez Mace’a pojawia się wszak, między innymi, **zasada elastycznego użytkowania,** zakładająca możliwość zaistnienia wielu potencjalnych sposobów korzystania z danego produktu czy przestrzeni.

Zgodnie z podejściem antropologicznym aktywność twórcza jawi się jako coś, co cechuje życie codzienne jednostek, które na co dzień dokonują wyborów i refleksyjnie odnoszą się do



własnej roli w świecie, zarówno konstruując swoje biografie, jak i dokonując zmian w obrębie najbliższego otoczenia. Ich aktywność nie polega na wytwarzaniu czegoś z niczego – bezpośrednim podłożem dla niej jest zawsze doświadczenie.



Fot. 9. Orowadzanie dostępne po wystawie Przestrzenie samotności w Muzeum Miejskim w Tychach – Aleksy Szelaǳ asystuje jednej z pań w korzystaniu z przygotowanej przez siebie pomocy dotykowej. Fot. Weronika Plińska

Zakończenie

Sądę, że **projektowanie uniwersalne może być rodzajem społecznej twórczości i stać się narzędziem realnej zmiany społecznej**, jeśli będzie ono stwarzać warunki dla powstania interakcji, angażującej różne systemy wartości, różne poglądy, zróżnicowane stopnie sprawności i różne sposoby ekspresji. Wymaga to od projektanta otwartości i kształtowania postawy, która zezwoli na tak rozumianą twórczą wymianę perspektyw.

Osoby studiujące zaangażowane w tworzenie pomocy dotykowych to: Małgorzata Babuśka-Biś, Toma Bałan, Valeriia Dotsenko, Marcelina Gagałuszko, Agata Łukaszewska, Kamila Łukaszewska, Dominika Mierzwa, Helena Mucha, Natalia Pietrusza, Oliwia Podlasiewicz Aleksandra Rachmajda, Elisza Shei, Aleksy Szelaǳ oraz Koło Naukowe Studentów Designu Prototyp. W tym miejscu chciałabym im przekazać moje ogromne podziękowania.

Bibliografia:

Durkheim É., *Zasady metody socjologicznej*, przeł. J. Szacki, Warszawa 2000.

Gawron G., *Universal Design – Projektowanie uniwersalne jako idea w dążeniu do partycypacji społecznej osób niepełnosprawnych*, „Rocznik Nauk Społecznych” 2015, nr 7(43), s. 125-144.

Gell A., *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Krugłowa A., *Sensory utopia in the times of “cultural revolution”. On art, public space, and the moral ontology of class*, „Laboratorium. Russian Review of Social Research” 2013, nr 1, <http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/68/971> (dostęp: 16.12.2022).

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Kraków 2010.

Liep J., *Introduction*, [w:] tegoż, *Locating Cultural Creativity*, Londyn 2001, s. 1-13.

Malinowski B., *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szymkiewicz, Warszawa 2005.

Marks K., *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, Warszawa 1958.

Mauss M., *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. K. Pomian, M. Król, J. Szacki, Warszawa 2001, s. 165-301.

Miller D., *Materiality: An Introduction*, [w:] tegoż, *Materiality*, Durham-Londyn 2005, s. 1-19.

Napiórkowski M., *Co mówią o Polakach ich kawowe nawyki?*, rozm. przepr. M. Herma, „Polityka”, 2.02.2016,
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1649116,1,co-mowia-o-polakach-ich-kawowe-nawyki.read> (dostęp: 15.03.2023).

Pfaffenberger B., *Social Anthropology of Technology*, „Annual Review of Anthropology” 1992, nr 21, s. 491-516.

Plińska W., *Sprawczość sztuki*, Kraków 2021.

Rózycki M., *Ekologiczna moda w galeriach*, Culture.pl, 28.01.2019,
<https://culture.pl/pl/artykul/ekologiczna-moda-w-galeriach> (dostęp: 18.12.2022).

Sansi R., *Art, Anthropology and the Gift*, Londyn-Nowy Jork 2014.

Sassatelli R., *Taste, Identity and Practices*, [w:] tegoż, *Consumer Culture: History, Theory and Politics*, Los Angeles 2007, s. 91-111.