

PIOTR SZARADOWSKI^a

W KIERUNKU DIZAJNU: O PROJEKTOWANIU (HISTORII) MODY

TOWARDS DESIGN: DESIGNING (HISTORY OF) FASHION

The article explores the understanding and perception of fashion in terms of design. To demonstrate the relevance of such a research direction, the author analyses two exhibitions devoted to fashion: *Items: Is Fashion Modern?* prepared by New York-based Museum of Modern Art (MoMA), and *Fast Fashion: Dark Side of Fashion* organized by the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. The analysis shows that talking about fashion not through art and its language, but through the categories of design allows us to see it more comprehensively and to grasp more problems. However, in order for a change in this direction to take place, it is necessary to verify what we understand by the word 'fashion'. One of the solutions is provided by Alice Payne, a researcher from Australia. The division she proposes would make it easier to look at fashion not through art, but through design, which would enrich the language in which fashion is usually discussed and, consequently, its social perception. Finally, the author also proposes that the history of fashion should be appropriately enriched with the perspective of design, so that this discipline can take on a new meaning and thus support the transformation of fashion in the future.

Keywords: design; fashion; fashion history; MoMA; fast fashion

Artykuł podejmuje kwestie zagadnienie rozumienia i postrzegania mody w kategoriach dizajnu. Aby wskazać celowość takiego kierunku badań, autor analizuje dwie wystawy poświęcone modzie. Pierwszą z nich jest *Items: Is Fashion Modern?* przygotowana przez nowojorskie Museum of Modern Art (MoMA), drugą zaś *Fast Fashion: Dark Side of Fashion* zorganizowana przez Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu. Z analizy wynika, że mówienie o modzie nie przez sztukę i jej język, ale przez kategorie dizajnu pozwala zobaczyć ją pełniej, ująć więcej problemów. By jednak zmiana w tym kierunku mogła się dokonać, potrzebna jest weryfikacja tego, co rozumiemy przez słowo *moda*. Jedno z rozwiązań przynosi badaczka z Australii, Alice Payne. Zaproponowany przez nią podział ułatwiłby patrzenie na modę nie przez sztukę, a właśnie przez dizajn, wzbogaciłby język, jakim o modzie się z reguły mówi, i w konsekwencji jej społeczne postrzeganie. Ostatecznie autor proponuje również, aby odpowiednio wzbogacić o perspektywę dizajnu także historię mody, by dyscyplina ta nabrała nowego znaczenia i tym samym wspomagała przemianę mody w przyszłości.

Słowa kluczowe: dizajn; moda; historia mody; MoMA; fast fashion

^a SWPS University, Warsaw, Poland /
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Warszawa, Polska
pszaradowski@swps.edu.pl, <https://orcid.org/0009-0007-1780-5197>

I. WPROWADZENIE

W 2022 r. w ramach obchodów sześćdziesięciolecia istnienia domu mody Yves Saint Laurent pokazano historyczne projekty tej marki jednocześnie w pięciu¹ paryskich muzeach. Żadne z nich nie było miejscem poświęconym modzie. Do współpracy wybrano Centre Pompidou, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża (MAM), Muzeum Picassa, Muzeum d'Orsay oraz... Luwr. Suknie i żakiety projektanta wchodziły w bezpośrednie dialogi z obiektami prezentowanymi w ramach stałych ekspozycji tych instytucji. Pokazy dawały przede wszystkim estetyczny efekt, a w założonej przez dom mody konsekwencji skojarzenia, że moda może być sztuką. Przy czym odbierane było to niemal jednoznacznie jako proces emancypacyjny, wyzwalaający dla mody.

Czy taki sposób ekspozycji ubioru, w bezpośrednim sąsiedztwie sztuki jest dla niego faktycznie wzbogacający? Czy to jest ruch we właściwą stronę, zwłaszcza gdy myślimy o eksponowaniu mody, opowiadaniu jej historii w kontekście wyzwań stawianych przez współczesny świat?

W niniejszym tekście chciałbym pokazać, że patrzenie na modę przez sztukę ma w istocie charakter zachowawczy, konserwujący funkcjonujące hierarchie i układy. Natomiast to, co mogłoby faktycznie pokazać modę w nowym świetle w pełni ujawniającym jej złożoność, to patrzenie na nią/prezentowanie jej przez język wykształcony w ramach dizajnu².

II. SZTUKA I HISTORIA

Trudno zaprzeczać istnieniu wyraźnej relacji łączącej modę ze sztuką. Po części uzasadnia to bliskość historii mody i historii sztuki jako dyscyplin. Przez długi czas o to, w jaki sposób ubierali się dawniej ludzie, pytali przede wszystkim artyści. I to głównie z myślą o nich powstawały pierwsze graficzne albumy prezentujące ubiory z różnych regionów Europy i nie tylko. Do malarzy dołączyli także aktorzy wcielający się w wybrane postacie z przeszłości (Cumming, 2004; Mackrell, 2005; Straszewska, 2012, s. 15–50). Tworzyli oni na tyle charakterystyczną grupę, że twórcy zeszytów poświęconych modzie (z końca XVIII w.), dołączając aktualne ryciny, mieli świadomość, że mogą one w przyszłości przysłużyć się artystom (Galerie, b.d.). Wraz z rozkwitem historycznego malarstwa w XIX w. zapotrzebowanie na wiedzę o dawnych ubiorach jeszcze bardziej wzrosło. Autorzy nowych opracowań często sami mieli artystyczne wykształcenie i zainteresowania. Samodzielnie poszukiwali nowych źródeł wiedzy o minionych wiekach i, co zrozumiale, skupiali się przede wszystkim na materiałach ikonograficznych (Straszewska, 2012, s. 93–101).

¹ Łącznie było sześć muzeów, z tym że jedno z nich było „gospodarzem”, czyli Musée Yves Saint Laurent Paris mieszczące się w byłej siedzibie domu mody (YSL, b.d.).

² W tekście pojawia się spolszczone słowo „dizajn” zamiast angielskiego „design”. Przyjmuję tutaj argumentację Moniki Rosińskiej (2020, s. 9–14).

Nic więc dziwnego, że historia mody w pewnym momencie niemalże skleiła się z historią sztuki, przyjmując jej periodyzację i język oparty w znacznej części na stylu. Ta symbioza, jak słusznie przekonuje prof. Anna Sieradzka, ułatwia datowanie, pozwala przypisywać zabytki do czasu i kultury właśnie poprzez ubiory i ogólny wygląd postaci (Sieradzka, 2013). Rzecz jasna, wśród artystów czy kostiumografów niezmiennie jest zapotrzebowanie na tę wiedzę (Żygułski, 1972, s. 5). Trudno jednak uznać, że perspektywa historyczno-artystyczna w pełni chwyta zjawisko mody. Przede wszystkim umykają w niej kwestie związane z produkcją, dystrybucją czy handlem. Tradycyjnie uzupełnia to, traktowana jako oddzielna dziedzina, historia kultury materialnej. Można uznać to za wystarczające połączenie, jednak przy zakreśleniu odpowiedniej granicy czasu, czyli połowy XIX w. Wówczas bowiem szybko zaczynają narastać nowe zjawiska społeczne, ekonomiczne i kulturowe, których złożoność wymaga odrębnej perspektywy. W drugiej połowie XIX w. kształtuje się też figura nowoczesnego projektanta mody, zdominowana wówczas przez francuskich couturierów. W trwającym kilka dekad procesie udało im się narzucić pewien sposób myślenia o sobie i o swojej pracy. W opowieści o swoim zawodzie odcięli się oni, mimo istnienia niezaprzeczalnych dowodów, od mechanicznych, ręcznych aspektów swojej pracy (Szaradowski, 2021, s. 9–23). Podkreślali za to elementy odwołujące się do pracy intelektualnej, zbliżającej ich do artystów, ale artystów akademickich³. Miało to na celu zbudowanie hierarchii mody z sobą na szczycie. Francuscy couturierzy wielokrotnie powtarzali i podkreślali, że kreatywnie projektować da się tylko w ramach tego, co robią oni, czyli wielkiego krawiectwa. Na produkcję seryjną zaś nie umieli spojrzeć inaczej niż na upraszczanie swoich pomysłów. Wtórowała im w tym historia sztuki, a zwłaszcza mody, której przedstawiciele zapatrzeni w siostrzaną dyscyplinę posługującą się pojęciem stylu, przez dekady trzymali się koncepcji „schodzenia w dół”⁴. Kopie oryginału traktowano jako nieinteresujące – zwulgaryzowane formy o niskich walorach artystycznych. W ten sposób zainteresowaniu historyków mody przez dekady umykała właśnie chociażby produkcja seryjna – konfekcja, którą dziś postrzegamy jako przejaw nowoczesności (Benton i in., 2003; Faryś, 2019; Hawes, 1938; Taylor, 2004).

To spojrzenie zaczęło się zmieniać dopiero od lat siedemdziesiątych XX w. (Clark i de la Haye, 2014; Szaradowski, 2017a). Niemniej myślenie o modzie hierarchią nie zniknęło mimo procesów globalizacyjnych, jakie zaszły na przełomie XX i XXI w. Jedną z kluczowych ról w jej utrzymaniu odgrywają firmy francuskie reprezentujące wysokie krawiectwo, które powołując się na historię, nadal chcą przewodzić w modzie (Grumbach, 2014; Milleret, 2015). Z tym natomiast wyjątkowo mocno powiązane jest mówienie o pracy czołowych francuskich domów w kategoriach sztuki. Stąd też łączenie mody bezpośrednio ze

³ Pomijając tutaj oczywiste przykłady, jak postać Charlesa Fredericka Wortha, warto dodać, że tworzący w połowie XX w. Christian Dior (2014) pisał w swoich wspomnieniach, że „Kreator mody nie jest malującym pejzaże barbizończykiem: nie pracuje on w terenie, jego tworzenie przypomina raczej poetycką ekspresję. Niezbędna jest mu pewna nostalgia” (s. 74).

⁴ Teoria ta wyrastała między innymi z myśli Thorsteina Weblena i jego poglądów na temat „klasy próżniaczej” (por. Banach, 1957; Laver, 1969).

sztuką na współczesnych wystawach, tak jak w przypadku Yves Saint Laurenta, powinniśmy rozumieć jako chęć utrzymania miejsca w hierarchii⁵. To oczywiście niejedyna kwestia wymagająca uwagi. Ubrania reprezentujące *haute couture* są generalnie wykonane ręcznie, w tradycyjny sposób i kierowane do garstki odbiorców. To sprawia, że prezentując je, nie trzeba mówić o produkcji czy dystrybucji. Język sztuki może wystarczyć, by je opisać.

Pozostaje jednak pytanie o pozostałą, jakże ogromną, część modowego przemysłu, znikającą w ten sposób z pola zainteresowania. Wraz z nią umykają takie problemy, jak: łańcuchy dostaw, systemy marketingu i sprzedaży, rola sztucznej inteligencji w procesie projektowania i inne. Metody i wokabularz historii sztuki nie tyle nie wystarczają, ile w ogóle do nich nie przystają. Odwołując się zatem do samej czynności projektowania mody, chciałbym pokazać, jak powyższe problemy zaczynają być widoczne, gdy do mody przyłożymy kategorię nie sztuki, a dizajnu.

III. SZTUKA – NIE – SZTUKA

Przesunięcie punktu ciężkości na dizajn podczas opowiadania o modzie można było zaobserwować na wystawie zorganizowanej przez Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku na przełomie 2017 i 2018 r.: *Items: Is Fashion Modern?* Zamiast jednej, dominującej narracji kuratorki Paola Antonelli oraz Michelle Millar Fisher zaproponowały porządek alfabetyczny dla wybranych przez siebie 111 modowych obiektów (*items*). Kuratorki zaczęły od numeru 501, czyli klasycznego modelu dżinsów firmy Levi Strauss & Co, a zakończyły na Y (YSL Touche Éclat – korektorze i rozjaśniaczu do twarzy w jednym), prezentując w ten sposób szeroką gamę strojów, akcesoriów, dodatków oraz innych przedmiotów z całego świata (Antonelli, 2017a). Celem wystawy, jak piszą twórczynie w katalogu, było pobudzenie ciekawości i skupienie uwagi tak, by każdy zwiedzający mógł spojrzeć na modę w inny sposób, z większą świadomością, podmiotowością, nawet szacunkiem (Antonelli, 2017b, s. 20). Zabieg z wprowadzeniem alfabetycznego porządku pozwolił nie tylko zapanować nad tak różnorodnym materiałem, ale i uniknąć najczęściej stosowanych „oczywistych” kategorii i podziałów. Nie bez znaczenia dla odbioru wystawy okazały się białe ściany galerii MoMA, ujednolicające i zrównujące ze sobą wybrane tematy⁶. Na ekspozycji nie widzieliśmy zatem klasycznej hierarchii mody od *haute couture* do sieciówek. Nie wyznaczono także stref z modą damską czy męską. W ogóle większość haseł dotyczyła obu płci, jak na przykład **Plecak**, **Beret**, **Torba-nerka**, **Japonki**, **Bluza z kapturem**, **Agrafka**, **Czarny golf** czy **Biały T-shirt**. Brak oddzielnych kategorii dotyczył również kultur. Zwyczajnie, wraz z pojawianiem się kolejnych liter można było zobaczyć suknię

⁵ To niejedyny sposób patrzenia na modę prezentowaną w kontekście sztuki (por. Clark i de la Haye, 2014; Petrov, 2021).

⁶ W kilku miejscach zastosowano czerń, jednak nie zmieniało to dominującego charakteru ekspozycji.

typu Cheongsam, Hidżab, Jarmułkę czy Sari. Choć chronologia nie pojawiała się jako odrębny porządek, to kuratorki sięgnęły po kategorie temporalne. Opis wystawy wyraźnie mówił, że eksploruje ona teraźniejszość, przeszłość, a miejscami także przyszłość, akcentując jednak tę pierwszą (s. 21).

Do kategorii dizajnu zaś wprost odnosiły się trzy wybrane przez Antonelli i Fisher kategorie. Były to archetyp, stereotyp i prototyp (Antonelli, 2017b, s. 20). Kierowały one uwagę między innymi na cykl produkcyjny, nowoczesne materiały i surowce czy sam proces projektowy. To przesunięcie zainteresowania wynikało nie tyle z samej chęci innego spojrzenia, ile z merytorycznego zaplecza kuratorek, na co dzień przypisanych do Działu Architektury i Dizajnu muzeum. W tekście wprowadzającym do katalogu Antonelli przyznaje że, przygotowanie wystawy poświęconej modzie było dla niej ogromnym wyzwaniem. Nawet użycie słowa „moda” w tytule wystawy wywoływało wiele wątpliwości (s. 17). Ostatecznie do pozostawienia go przekonało ją dwóch kolegów⁷, którzy radzili zmierzyć się z tym słowem w ramach przestrzeni MoMA (s. 17).

O ubrania bowiem, a nie o modę pytał w MoMA dekady wcześniej Bernard Rudofsky. Postawione przez niego w 1944 r. pytanie: „Are clothes Modern?” stało się także tytułem opublikowanej trzy lata później książki (Rudofsky, 1947). W komunikacie prasowym towarzyszącym wystawie można było przeczytać, że nie będzie to pokaz mody ani prezentacja modnych stylów. Wystawa nie będzie też proponować żadnych reform ubioru. Jej celem natomiast jest przedstawienie zupełnie nowego i świeżego podejścia do tematu ubioru (Antonelli 2017). Kuratorski pomysł Rudofsky’ego przesiąknięty był myśleniem o ubiorze w kategoriach funkcjonalności, co odzwierciedlało ducha silnie oddziałującego wówczas legendarnego Bauhausu (Klonk, s. 165–171). Z niemalże beznamietnym spojrzeniem badacza kurator przyglądał się indywidualnym i zbiorowym relacjom z ubiorami we współczesnej dla siebie połowie XX w., kiedy to u schyłku II wojny światowej podważano społeczne normy i kwestionowano obowiązujące konwencje. Ekspozycja przygotowana przez Rudofsky’ego miała skłaniać ówczesną publiczność do przemyślenia swoich relacji z noszonymi ubraniami, a zatem i systemem, który je wytworzył; do zastanowienia się, w jaki sposób ówczesne ubrania są projektowane, produkowane i dystrybuowane.

Na kolejną wystawę poświęconą ubraniom trzeba było w MoMA czekać ponad pół wieku. Co więcej, przez te lata dział dizajnu muzeum niemal w ogóle nie przyjmował do swojej kolekcji ubiorów. Antonelli przyznała, że jeszcze w 1995 r. zapytała wprost Philipa Johnsona (pierwszego dyrektora Departamentu Architektury MoMA), dlaczego muzeum nie przyznało modzie oddzielnego miejsca. Wyjaśnił on⁸, że moda, związana (według niego) z sezonową zmiennością i nieregularnymi powrotami stylów, jest zbyt ulotna, przez co sta-

⁷ Mowa o dyrektorze MoMA Glennie Lowrym i kuratorze Glennie Adamsonie.

⁸ Trudno przyjąć taki argument bez komentarza. Przyglądając się historii tego muzeum, można domyślać się, że faktyczne motywacje nie zostały jednak wypowiedziane wprost – chodzi raczej o samą „pleć mody” i w związku z tym jej status (zob. Klonk 2009, s. 150–154). Por. również uwagi dotyczące połączenia mody i pozycji kobiet w dalszej części tekstu.

je się antytezą ideałów modernizmu, a w szczególności jego „ponadczasowości” (Antonelli, 2017b, s. 16). Wobec takiego wyjaśnienia łatwiej zrozumieć wspomniane wyżej wątpliwości kuratorki.

Zwyciężyła, jak już wiemy, chęć konfrontacji z problemem. Antonelli (2017b, s. 20) pisze, że pomysł na wystawę narodził się około 2011 r. i miał formę listy „ubiorów, które zmieniły świat”, obejmującej ubrania i akcesoria, które wywarły znaczący wpływ na modę w czasowym zakresie ustalonym dla kolekcji MoMA. Ostatecznie wystawę otwarto pod tytułem: *Items: Is Fashion Modern?*, ewidentnie wchodzącym w dialog z ekspozycją z 1944 r. i tym samym wpisującym się w tradycje MoMA. Interesujące wydaje się sformułowanie tytułu w formie pytania, pozwalającego zachować dystans i nie udzielać jednoznacznej odpowiedzi. Kuratorka tłumaczy, że powtarza to pytanie, gdyż rozumie je jako wciąż aktualne (s. 19). Zamiana zaś słowa *ubioru* na *moda* w tytule, przy jednoczesnym poprzedzeniu go słowem *items*, które można tłumaczyć jako „rzeczy, przedmioty”, także pokazuje, że ostatecznie nie zdecydowano się na radykalne zmiany i pozostano w ramach tradycji MoMA⁹. Choć oczywiście wobec podejścia Rudofsky’ego ceniącego ubiór jako wytwór artystyczny i estetyczny, lecz unikającego pokazywania modnych ubiorów w przestrzeni MoMA, zaprezentowanie sukni od projektantów na wystawie *Items* warte jest odnotowania. Kuratorki skonfrontowały muzealną publiczność z ubiorami zaprojektowanymi nie tylko przez Calvina Kleina, Thierry’ego Muglera czy Huberta Givenchy, lecz także z rzeczami tak powszechnymi (i banalnymi), jak beret, agrafka czy spodnie do jogi. To wyraźne przejście od sfery idei (tak typowej dla sztuki i myślenia Rudofsky’ego) do materialności, dosłowności.

Choć wydaje się to wyraźnym krokiem w przód, to problem jest bardziej złożony i wymaga uwagi. Na archiwalnych fotografiach prezentujących wystawę Rudofsky’ego można zobaczyć dużą liczbę schematów, wykresów plansz, co przypominało prezentację badań antropologicznych. Jeśli pojawiał się ubiór, nie podkreślano jego estetyki. Najczęściej prezentowany był na płasko, na ścianie, niemal jak wypreparowany obiekt obserwacji biologa (w tym przypadku raczej antropologa). Można powiedzieć, że ubiór nie uwodził widzów, co korespondowało z wyłożonymi powyżej założeniami wystawy.

Wystawa z 2017 r. pod tym względem wyglądała zdecydowanie inaczej. Jej walory estetyczne były niezaprzeczalne. Neutralne kolorystycznie, ale przestronne sale MoMA stały się dla prezentowanych obiektów atrakcyjnym tłem. Nawet pozornie banalne przedmioty w odpowiednim oświetleniu nabierały w takim otoczeniu atrakcyjności. Jako sposób prezentacji ubiorów dominowały manekiny, choć nie ograniczano się tylko do nich. Obszerniejsze komentarze podające niezbędny kontekst, podobnie jak i ekrany wideo, były umieszczone nisko, tuż nad podestami, a zatem nie konkurowały wi-

⁹ Na wystawie pokazano również sylwetki kobiece/rzeźby zaprojektowane na wystawę Rudofsky’ego. Znalazły się pod literą „B – Body meets dress, dress meets body”, poświęconym słynnej kolekcji z 1997 r. przygotowanej przez japońską firmę Comme des Garçons, a poświęconej deformacjom sylwetki przez ubrania.

zualnie z prezentowanymi obiektami. Całość przypominała raczej prezentację sztuki niż efekt badań i obserwacji, jak to było w przypadku ekspozycji Rudofsky'ego.

Oczywiście tę badawczo-problemową część wystawy kuratorki Antonelli i Fisher także przygotowały, lecz w pełni zaistniała ona poza samą ekspozycją. W ramach projektu edukacyjnego do wystawy *Items* przygotowano na platformie Coursera kurs e-learningowy zatytułowany znacząco *Fashion as Design* (Crusera, b.d.). Przez siedem tygodni podejmowano z uczestnikami takie zagadnienia, jak: określenie własnego stosunku do ubrań i dodatków noszonych na co dzień; odkrywanie, jak ubrania kreują idoli i rozbudzają ambicje, rozpoznanie wpływu zakupów, konserwacji i utylizacji odzieży na środowisko naturalne oraz społeczeństwo, zaznajomienie z typami produkcji prowadzącymi do redukcji zasobów i materiałów wykorzystywanych przez przemysł odzieżowy; wreszcie krytyczna analiza wpływu norm społecznych na regulacje dotyczące ubioru kobiet czy szukanie pomysłów na wydłużenie cyklu życia własnej odzieży. Wybrane zagadnienia pokazywały, że problem ubierania się dotyczy wszystkich, że łączy on w sobie aspekty estetyczne, psychologiczne i społeczne. Jak bardzo było to istotne dla odbiorców, pokazał sukces tego kursu, który platforma oferuje do dziś.

W przestrzeni wystawy natomiast problemy te – przynajmniej część z nich – choć teoretycznie obecne, zdominowane zostały przez estetykę muzealnych sal MoMA. Mimo że kuratorki wprowadziły różnorodność pojęć i codziennych ubiorów, pomagając tym samym zapomnieć o modowej hierarchii, ostatecznie nie uciekły od kontekstu sztuki ani od tradycji MoMA (Klonk, 2009, s. 165–171). Już Rudofsky (MoMA, 1944) mówił: „To zaskakujące, że ubiorowi generalnie odmawia się statusu sztuki, podczas gdy w rzeczywistości stanowi on najlepsze połączenie elementów estetycznych, filozoficznych i psychologicznych. [...] bliski związek z człowiekiem (jego osobowością) w połączeniu z estetycznymi kategoriami odnoszącymi się do ludzkiego ciała powinien czynić ubiór najwyższym z osiągnięć wśród sztuk” (s. 4).

Rozumiejąc, że muzea sztuki rządzą się własnymi prawami, warto przyrzec się innym instytucjom, dla których kwestie artystyczne nie mają charakteru niemalże statutowego. Muzea historyczne, etnograficzne czy sztuk użytkowych funkcjonują bowiem w nieco innych rejestrach. Jako przykład innego sposobu prezentowania i mówienia o modzie chciałbym przywołać ekspozycję sprzed kilku lat – ostatni raz prezentowana była w 2021 r. (Staatliche Museen zu Berlin, b.d.). Przygotowana została ona przez Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu już w 2015 r. Kuratorka wystawy Claudia Banz skupiła się na temacie *fast fashion* („szybkiej mody”; Fast Fashion, 2015). Jej ujęcie było wyraźnie krytyczne, co ujawniało się już w podtytule wystawy *Dark Side of Fashion*¹⁰. Podczas opracowywania tematu kuratorka poświęciła uwagę szeroko zakreślonemu procesowi tworzenia ubrań, poczynając od po-

¹⁰ Warto dodać, że wystawie towarzyszyła oddzielna, dopełniająca opowieść prezentacja, która dla odmiany mówiła o *slow fashion* i prezentowała stosowne praktyki projektowe i przykłady ubiorów powstałych w ich ramach.

zyskania naturalnych i produkcji syntetycznych włókien, a na wysypiskach śmieci kończąc, gdzie trafiają mniej lub bardziej zużyte, a na pewno niechciane, produkty-ubioiry. Autorka ekspozycji skoncentrowała się na negatywnych aspektach, na toksyczności używanych środków, niszczeniu naturalnego środowiska czy nadmiernej konsumpcji. Niewiele uwagi zaś poświęciła samemu procesowi wymyślania fasonów ubrań w ramach *fast fashion*¹¹. Te proporcje znalazły odzwierciedlenie w samej przestrzeni ekspozycji. Było tam niewiele gotowych ubiorów, ponadto prezentowano je w sposób podkreślający ich zwyczajność, bez jasnego tła, wydzielonej przestrzeni, specjalnie przygotowanych manekinów itd. Znaczące były także pufy do siedzenia przygotowane dla zwiedzających – tworzyły je sprasowane i spięte taśmami tekstylne odpady. Na wystawie dominowały różnego rodzaju informacje: wykresy, tabele, filmy wideo pokazujące, że negatywna reakcja wobec szybkiej mody wynika nie tylko z subiektywnych odczuć, ale właśnie z konkretnych danych. Znalazły się one również na stronie internetowej wystawy oraz towarzyszącej wystawie publikacji (Museum für Kunst und Gewerbe, b.d.). Co warto podkreślić, wystawa podejmowała również temat odpowiedzialności społecznej, wskazywała wysoce nieetyczne praktyki stosowane wówczas głównie w azjatyckich fabrykach przesywających dla światowych gigantów. Jako komentarz służyły prace artystyczne, między innymi seria plakatów z 2012 r. *Beyond Fashion* opracowana przez Susanne A. Friedel (Fast fashion, 2015, s. 77–124).

Do wystawy tej jak ulał pasowały słynne i często przytaczane słowa napisane dekady temu przez Victora Papanka (2012): „Istnieją co prawda dziedziny działalności bardziej szkodliwe niż wzornictwo przemysłowe, ale jest ich bardzo niewiele” (s. 9).

IV. MODA JAKO DIZAJN – PROBLEMY, WYZWANIA I SZANSE

Ta słynna maksyma stała się bon motem krytyki sformułowanej na fali przemian, jakie pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych XX w. zachodziły we wzornictwie (Rosińska, 2020, s. 213). Sam dizajn jako dyscyplina także podlega(ł) przemianom i boryka(ł) się z określeniem swojej charakterystyki. Rosińska (2020) podkreśla, że słowa Papanka przypominały o tym, że możemy myśleć o dizajnie również jako o praktyce „wychylonej w przyszłość” (s. 213), że projektant może być kimś więcej niż tylko utalentowanym twórcą wystylizowanych obiektów, że może stać się „antropologiem w przebraniu”, wrażliwym na relacje, różnice kulturowe i kontekst społeczny. Był to, jak pisze Rosińska (s. 215–218), „zwrot antropologiczny” w projektowaniu. Ważna miała być społeczna, a nie tylko nieekonomiczna wartość projektowania. Dizajn starał się wkroczyć na obszary, które do tej pory pozostawały poza zakresem tradycyjnych zainteresowań – w projektowanie interakcji mię-

¹¹ Ciekawie charakteryzuje je natomiast Payne (2020, s. 81–102).

dyludzkich, aktywizację osób wykluczonych i zmarginalizowanych społecznie czy tworzenie warunków demokratycznej zmiany.

Choć z dzisiejszej perspektywy wydaje się to niemal oczywiste, to wciąż pozostaje nie do końca zrealizowanym planem. Niezmiennie w wielu obszarach podstawową rolą projektantów jest uatrakcyjnianie masowo produkowanych dóbr konsumpcyjnych. Tym samym projektanci, będąc częścią większego systemu ekonomicznego, współuczestniczą w grabieniu i okaleczeniu środowiska naturalnego (Rosińska, 2020, s. 171), o czym wspominała między innymi wystawa w hamburskim muzeum. Dizajn nie jest więc postrzegany jednoznacznie. W powszechnym odbiorze skleja się go z obiektami nacechowanymi dodatkową wartością estetyczną i użytkową. W tym duchu wypowiada się także projektant praktyk Marcin Wicha: w książce wydanej w 2015 r. pod znaczącym tytułem *Jak przestałem kochać design* pojawia się uwaga o utożsamianiu słowa *design* z ładnymi przedmiotami stojącymi na kuchennych blatach, najczęściej nieużywanych, raczej mającymi świadczyć o obyciu i/bądź statusie ich właścicieli (s. 213–224). Wicha tym samym ubolewa, że w ten sposób słowo *design*¹² zatracza swoje prawdziwe znaczenie i jednocześnie związaną z tym rolę (s. 214–215).

W krytykowane przez projektanta myślenie o dizajnie jako estetycznych przedmiotach do podziwiania wpisywała się wspomniana wcześniej ekspozycja w MoMA. Jak pamiętamy, aspekty społeczne, krytyczne uwagi czynione z antropologicznym zacięciem wybrzmiały przede wszystkim poza samą ekspozycją *Items: Is Fashion Modern?* W salach wystawowych zaś, niezależnie od intencji twórczyń, wybrzmiewały głównie walory estetyczne wybranych obiektów. Wiele z nich wyglądało jak trofea zbieraczy i kolekcjonerów mimo swojej zwyczajności (np. beret, agrafka czy kominiarka). Ostatecznie reprezentowało to rozumienie dizajnu przez muzeum. Jak przypomina bowiem Rosińska (2020, s. 108–109, 132), to MoMA było odpowiedzialne za kształtowanie wysublimowanej estetyki modernizmu, za promowanie na międzynarodową skalę „dobrego dizajnu”, stojącego w opozycji do towarów kiepskiej jakości, które zalewały amerykański rynek tuż po wojnie. Do dziś odgrywa rolę arbitra dobrego gustu.

Teoretycy i historycy dizajnu od lat próbują zmienić postrzeganie dizajnu, a przede wszystkim dominującą opowieść o nim. W 1989 r. John Walker wydał książkę *Design History and the History of Design*, w której dokonał podsumowania dyscypliny określonej przez niego mianem historii dizajnu (*design history*) i zidentyfikował różnorodne perspektywy badawcze w jej obrębie. Walker, jak mówi Rosińska (2020, s. 28), nie tylko nie imitował metodologii historii sztuki, ale zrezygnował także z ujmowania tematów na podstawie klasyfikacji dizajnu, tzn. wydzielania historii ubioru, tekstyliów, ceramiki czy mebli, oraz zignorował podziały wytworzone w wyniku profesjonalizacji oraz specjalizacji praktyki projektowej. Istotą myśli Walkera był problem definiowania dizajnu i sposobów pisania jego historii. Wiele trudności sprawiło autorowi zdefinio-

¹² Choć przyjąłem pisownię słowa w formie „dizajn”, tutaj pozostawiam oryginalną, stosowaną przez Wichę formę.

wanie terytorium badawczego dyscypliny, ustalenie jednoznacznego sposobu rozumienia dizajnu, uwzględnienie kwestii związków dizajnu z konsumpcją itd. „Nowa” historia dizajnu z perspektywy artystyczno-formalistycznej przesunęła się w stronę badań dizajnu uwzględniających kontekst społeczny. Książka Walkera, jak przekonuje Rosińska (2020, s. 29) była ważna, ponieważ jej autor zdołał przekonać badaczy dizajnu, że jest on zgoła społecznym fenomenem, zjawiskiem uwikłanym w procesy społeczne, a do kompetencji i zadań historyka dizajnu należy ich identyfikacja, a także wyjaśnienie.

W obrębie zinstytucjonalizowanej historii dizajnu dokonał się już swoisty zwrot społeczny. Przede wszystkim refleksja antropologiczna, socjologiczna (zwłaszcza ta poświęcona konsumpcji), a także krytyczna wyrastająca ze studiów kulturowych sprawiły, że o dizajnie nie da się już w pełni mówić terminami zapożyczonymi z historii sztuki czy teorii architektury (Rosińska, 2020, s. 30).

Podobny zwrot potencjalnie mógłby dokonać się w patrzeniu na modę i jej historię. Można by wypracować dla niej własny język, dla którego bazą byłby wokabularz dizajnu, a nie sztuki. Australijska badaczka Alice Payne (2020, s. 2–3) w opowieści o modzie stara się skupić właśnie na samej czynności projektowania. Wyróżnia ona i charakteryzuje różne etapy tworzenia ubrań, zakreślając związane z nimi obszary: produkcję – promocję – używanie (noszenie) – rozkład/rozpad (s. 8–11, 25). Według niej wszystkie łączą wzajemne zależności i niekoniecznie następują po sobie w sposób sekwencyjny, raczej wchodzić ze sobą we wzajemne relacje. Payne zaznacza też, że produkcja nie zaczyna się, jak zazwyczaj się zakłada, „od tkaniny” lub „od pomysłu”, ale od surowca (s. 26–34)¹³. Przy omawianiu samego aktu projektowania Payne daleko jest od znanego z kanonu mody myślenia o „projektancie-supergwieździe”. Australijska badaczka rozumie, że projektowanie jest przede wszystkim zbyt złożonym i zróżnicowanym procesem, by kluczową rolę przypisać projektantowi. Co więcej, zwraca ona uwagę, że zwyczajne osoby też mogą projektować i bynajmniej nie muszą one być „znane”. Nie muszą być nawet profesjonalistami, mogą tworzyć dla siebie w domowym zaciszu (s. 39–60).

Oddzielnym problemem w nauce mówienia o modzie innym językiem jest samo rozumienie i określanie, czym jest moda. Z jednej strony utożsamiamy ją z sezonowymi zmianami, z propozycjami projektantów mody prezentowanymi podczas tygodni mody. To w tym ujęciu najbardziej widoczne jest operowanie zasobami zaczerpniętymi z historii sztuki – mamy linie, sylwetki, kolory, style. Nieco obok funkcjonuje szybka moda postrzegana jako kwintesencja współczesnego rozbuchanego konsumpcjonizmu, a w konsekwencji przemysł niszczący planetę. Tutaj najwyraźniej ujawnia się kwestia zaangażowania społecznego, krytyka tak bliska myśleniu dizajnu po „zwrocie antropologicznym”. Dostrzeżemy tu również, jak na hamburskiej wystawie, zainteresowanie zarówno samymi surowcami, jak i „życiem po życiu” tekstyliów. Poza uwagę tak rozumianej mody pozostają ubiory innych niż zachodnia kultur, które nawet jeśli przynależą do kategorii mody we własnym kontekście, w zachodnich mu-

¹³ W tym punkcie najwyraźniej widać różnicę w zakresie pola zainteresowań sztuki i dizajnu.

zeach znajdują się w działach etnograficznych lub przypisanych do określonej kultury (np. Japonii czy Indii). Pozostają więc dosłownie poza działami mody (Friedman, 2020).

Payne (2020, s. 35–38) w swojej książce – zgodnie z jej tytułem *Designing Fashion's Future* – proponuje rozwiązanie, które łączy te trzy różne sposoby patrzenia na modę: zamiast rozdzielać, integruje je. Autorka wychodzi z założenia, że kluczową czynnością jest projektowanie. Niezależnie od tego, jak proces przebiega w szczegółach, jakie czynniki za nim stoją (czy aktu projektowania dokonuje postać ze znanym nazwiskiem, członek zespołu projektowego bądź osoba szyjąca sobie w domu bluzkę/koszulę). Payne wyróżnia zatem trzy pola/zakresy, w jakich widzi modę. Pierwszym z nich i jednocześnie dominującym jest „moda jako zmiana”, dla której podstawową cechą są: wzbudzenie pragnienia nabywania oraz nieustanne wytwarzanie i odrzucanie nowego, zarówno w sensie materialnym, jak i symbolicznym. Drugi zakres (łączy się z pierwszym) stanowi „moda jako przemysł” – w światowej skali wykorzystujący ludzką pracę, żyjące organizmy i nieorganiczne minerały do tworzenia materialnych dóbr spełniających funkcje społeczne i ekonomiczne. Ostatni zaś to „moda jako kultura” wyraźnie powiązana z „modą jako zmianą”, zdominowana przez kulturę Zachodu, która niejako zawłaszczyła pojęcie mody. Nie można jednak zapominać, że istnieją i istniały także inne kultury wymykające się zachodniemu systemowi myślenia o modzie.

Wszystkie te trzy perspektywy myślenia o modzie składają się u Payne na jeden system, który zgodnie z jej zamierzeniem obejmuje i dotyczy wszystkich. Unika ona rozdziału na płcie oraz wprowadzania hierarchii (od *haute couture* do *fast fashion*). Rozumie, że wszyscy noszą ubrania i z nich korzystają. Payne nie tworzy jednak z tych trzech zakresów rozumienia mody sztywnego modelu: w zależności od tego, z jakimi miejscem czy sposobem projektowania mamy do czynienia, zakresy przez nią wytyczone zwiększają lub zmniejszają swój proporcjonalny udział w całym systemie. Nie naciska ona zatem na szukanie ścisłych rozróżnień między różnymi rozumieniami mody. Włącza je w jeden system, choć ich ze sobą nie zlewa. Taki zabieg wynikający z szukania sposobu powiązania ze sobą pojęć, a nie podkreślenia różnic między nimi, pozwala ominąć wiele niepotrzebnych, jałowych sporów i skupić się na wypracowaniu tak istotnego dla działania dyscypliny konsensusu. Zaproponowany przez Payne sposób rozumienia systemu mody jest w stanie zintegrować myślenie o modzie i ułatwić jej przekrojowe badania, uwzględniające różne jej aspekty.

W tym momencie warto wrócić do wystawy prezentowanej w 2017 r. w MoMA. Pozostawiając w mocy wcześniejsze uwagi dotyczące estetyki trzymającej ekspozycję blisko kategorii sztuki, kuratorkom Antonelli i Fisher udało się zaprezentować mapę mody bliską teorii Payne, tzn. pozbawioną rozróżnień geograficznych/kulturowych czy tych związanych z hierarchią modowego biznesu – przestrzeń muzeum tak samo estetyzowała banalne przedmioty i suknie od czołowych projektantów. To samo dotyczy płci osób, dla których ubiory były przeznaczane. Na tym polu więc nowojorska wystawa zdecydowanie wyróżniała się wśród innych prezentacji.

Niemniej mimo upływu lat wciąż wiele pozostaje do przepracowania. Sama Antonelli (2017, s. 16) tłumaczy, że kiedy kuratorzy zajmujący się projektowaniem próbują wyjaśnić znaczenie swojej dziedziny, często po prostu wskazują na przedmioty znajdujące się w pobliżu: torebkę, półkę kuchenną, interfejs automatu sprzedającego, mówiąc, że dizajn jest wszędzie wokół nas. I od razu dodaje, że ubiór jest jeszcze bliżej, dosłownie na nas. Stąd też historia nowoczesnego dizajnu, który wyklucza modę, wydaje się Antonelli mało prawdopodobna (s. 16). Wskazuje ona również przyczynę tego stanu, mówiąc o wyraźnym połączeniu mody z kobiecością, w wyraźnie zmaskulinizowanych środowiskach muzealnych czy uczelnianych, moda bowiem jako dziedzina badań została pozostawiona na boku (zob. też Szaradowski, 2014, s. 135–141; Taylor, 2004).

Z taką diagnozą zgadza się Payne, która wyraźnie mówi, że chociaż wszyscy potrzebujemy ubrań, to projektowanie mody postrzega się jako najbardziej „kobieca” ze wszystkich dyscyplin projektowania. Sama moda jest mocno „zgenderyzowana” w części twórczej i technicznej procesu produkcji, co przekłada się na jej niski status.

W tej kwestii również na niekorzyść mody działać będzie jej łączenie ze sztuką, co należy rozumieć jako wpisywanie w istniejącą hierarchię. Ta zaś nie tylko wytworzona była przez mężczyzn na przełomie XIX i XX w., ale i nadal sprzyja tejże płci. Odwoływanie się przy mówieniu o modzie do sztuki zdradza również chęć podniesienia własnego statusu przez połączenie z artystyczną twórczością – należy spojrzeć na to jak na przyznanie się do zajmowania niższego stopnia w społecznej hierarchii. Co więcej, sama sztuka przez wieki ignorowała i dyskryminowała kobiety, podobnie z resztą jak i dziedzina opisująca jej dzieje – historia sztuki. Dizajn natomiast, jak pokazuje niniejszy tekst, choć sam wciąż walczy o uwolnienie się z okowów sztuki, jej metod i języka, ma ogromny potencjał o społecznym znaczeniu i wadze. Stanowić może więc realną szansę na faktyczne wyemancypowanie się mody, jej historii, a co najważniejsze może dać możliwość zmiany postrzegania mody w przyszłości.

Przyzwyczajaliśmy się bowiem, że historię mody traktujemy głównie jako źródło wizualnych inspiracji i referencji. Patrzymy na nią jak na usystematyzowany zbiór wiedzy, z którego możemy korzystać, gdy szukamy korzeni pewnych zjawisk. Jej opowiadanie może mieć jednak inne, większe znaczenie. Sięganie do historii (nawet jeśli nie bardzo odległej) i prezentowanie jej w formie muzealnej ekspozycji to nie tylko szansa na „ponowne jej opowiedzenie”. To także moment na wprowadzenie nowej, innej perspektywy. Możliwość nie tylko przybliżenia historii dzisiejszym odbiorcom, lecz także pomoc we wskazaniu ewentualnych rozwiązań na przyszłość (Solar-ska, 2011). Trudno to zrobić, gdy nieustannie słyszy się opowieść o modzie tworzonej w wielkich ośrodkach, przez wielkich projektantów zasadniczo tylko dla kobiet. Natomiast przywołany powyżej sposób rozumienia mody zaproponowany przez Payne, w którym na jej system składają się trzy obszary: „moda jako zmiana”, „moda jako przemysł” i „moda jako kultura”, pomaga myśleć w innej, znaczenie pełniejszej perspektywie. Oczywiście ma to w tej chwili wymiar bardziej postulatyczny niż rzeczywisty. Niemniej gdy-

by przyjmując założenia Payne, skupić się nie tylko na terażniejszości, ale również wprowadzić zmiany w opowieści o historii mody, przeformułować silnie oddziałujące dziś paradygmaty, wówczas zdecydowanie łatwiej można by wyobrazić sobie także i przyszłość zgodną z tymi założeniami. Warto podjąć ten wysiłek.

Bibliografia

- Antonelli, P. (2017a, 20 lipca). Items: Is Fashion Modern? // Checklist. Medium. Pobrane 22 kwietnia 2024, z: <https://medium.com/items/items-is-fashion-modern-checklist-e353b83e7652>
- Antonelli, P. (2017b). Who's afraid of fashion. W: P. Antonelli i M. Millar Fisher (red.), *Items: Is fashion modern?* (s. 14–23). The Museum of Modern Art, New York.
- Antonelli, P., i Millar Fisher, M. (red.). (2017). *Items: Is fashion modern?* The Museum of Modern Art., New York.
- Banach, A. (1957). *O modzie XIX wieku*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Benton, Ch., Benton, T., i Wood, G. (red.). (2003). *Art Déco 1919–1939*. Victoria and Albert Museum.
- Clark, J., i de la Haye A. (2014). *Exhibiting fashion: Before and after 1971*. Yale University Press.
- Coursera. (b.d.). Fashion as design. Pobrane 22 kwietnia 2024, z: <https://www.coursera.org/learn/fashion-design>
- Cumming, V. (2004). *Understanding fashion history*. Batsford.
- Dior, Ch. (2014). *Dior i ja. Autobiografia* (M. Krzykowski, tłum.). Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Faryś, P. K. (2019). *Konfekcja damska, 1800–1914. Produkcja – wzornictwo – handel*. Warszawska Firma Wydawnicza.
- Friedman, V. (2020). The incredible whiteness of the Museum Fashion Collection. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/09/29/style/museums-fashion-racism.html>
- Galerie. (b.d.). *Galerie des modes et costumes français (1778–1785)*, chez les Srs Esnauts et Rappilly. Paris.
- Grumbach, D. (2014). *History of international fashion*. Simon & Schuster.
- Hawes, E. (1938). *Fashion is spinach*. Random Housebook.
- Items. (b.d.). Announcing Items: Is Fashion Modern? Pobrane 22 kwietnia, z: https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/04/05/announcing-items-is-fashion-modern/?_ga=2.257413451.1534908995.1649611663-1659674465.1596614334
- Jackson, A. (2020). *Kimono: Kyoto to catwalk*. V&A Publishing.
- Jenss, H. (red.). (2016). *Fashion studies: Research methods, sites and practices*. Bloomsbury.
- Kent, H. M. (red.). (2018). *Teaching fashion studies*. Bloomsbury.
- Klonk, Ch. (2009). *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press.
- Laver, J. (1969). *Costume and fashion: A concise History*. Thames and Hudson.
- Milleret, G. (2015). *Haute couture. Histoire de l'industrie de la création française des précurseurs à nos jours*. Eyrolles.
- MoMA. (1944). Tradition challenged in Museum of Modern Art exhibition, Are clothes modern? Pobrane 22 kwietnia 2024, z: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325448.pdf?_ga=2.142257586.188726683.1650719153-1659674465.1596614334
- MoMA. (b.d.). *Items: Is fashion modern?* Pobrane 22 kwietnia 2024, z: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1638>
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. (b.d.). Fast fashion: The dark side of fashion. Pobrane 22 kwietnia z: <http://www.fastfashion-dieausstellung.de/en/>
- Papanek, V. (2012). *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna* (J. Holzman, tłum.). Recto-Verso.
- Payne, A. (2021). *Designing fashion's future: Present practice and tactics for sustainable change*. Bloomsbury.

- Petrov, J. (2021). *Fashion, history, museums: Inventing the display of dress*. Bloomsbury.
- Rosińska, M. (2020). *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*. Universitas.
- Rudofsky, B. (1947). *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel*. Paul Theobald.
- Schulze, S., i Banz, C. (red.). (2015). *Fast fashion: The dark side of fashion*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Sieradzka, A. (2013). *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*. Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Wydawnictw DiG.
- Solarska, M. (2011). *S/przeciw-historia. Wymiar krytyczny historii kobiet*. Oficyna Wydawnicza Epigram.
- Staatliche Museen zu Berlin. (b.d.). *Fast fashion: The dark sides of fashion*. Pobrane 22 kwietnia 2024, z: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fast-fashion/>
- Straszewska, A. (2012). *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Szaradowski, P. (2014). Sposoby na modę. *Muzealnictwo*, 55, 23–29.
- Szaradowski, P. (2017a). Uwagi dotyczące kostiumologii i historii mody jako dyscyplin naukowych w Polsce. *Historia@teoria*, 2(4), 199–207. <https://doi.org/10.14746/ht.2017.4.2.20>
- Szaradowski, P. (2017b). Wystawy mody i ubiorów – zagadnienia i problemy metodologiczne. *Muzealnictwo*, 58, 181–187.
- Szaradowski, P. (2021). Między sztuką a przemysłem – postawa Charlesa Fredericka Wortha wobec przemian mody w drugiej połowie XIX wieku. *Techne. Seria Nowa*, 7, 9–23. <https://doi.org/10.18778/2084-851X.11.01>
- Taylor, L. (2004). *Establishing dress history*. Manchester University.
- Walker, J. A. (1989). *Design history and the history of design*. Pluto Press.
- Wicha, M. (2015). *Jak przestałem kochać design*. Wydawnictwo Karakter.
- YSL. (b.d.). Yves Saint Laurent aux musées. Pobrane 22 kwietnia 2024, z: <https://museeyslparis.com/expositions/yves-saint-laurent-au-5-avenue-marceau>
- Żygulski (jun.), Z. (1972). *Kostiumologia*. Akademia Sztuk Pięknych Kraków.