ELEMENTY 8 (2025)
ISSN 2720–2046

DOI: 10.52652/E.8.25.6
CC BY-ND 4.0

Europejskość przez formę – polskie wzornictwo przemysłowe Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w kraju i za granicą

Europeanness through Form: Polish Industrial Design of the Institute of Industrial Design, at Home and Abroad

Mikołaj Czerwiński
School of the Art Institute of Chicago
ORCID: 0009-0005-6950-5319

ABSTRAKT: Media społecznościowe, podobnie jak masowe gry sieciowe dla wielu graczy (MMO), istnieją w dużej mierze dzięki pracy, którą wykonują użytkownicy (np. dostarczanie treści, komentowanie, udostępnianie), a która w konsekwencji zostaje sprywatyzowana przez firmy zarządzające tymi platformami. Traktując to zjawisko jako punkt odniesienia, w artykule przedstawiono kilka uwag na temat podziału pracy w świecie sztuki. Na podstawie wydarzeń związanych z instalacją Maurizia Cattelana zarysowano perspektywę, w ramach której symboliczna i ekonomiczna wartość instalacji okazuje się pochodną ciągłej – medialnej i fizycznej – cyrkulacji jej elementów i skumulowanej pracy, zbiorowego wysiłku, który w tle wykonuje wiele osób, w tym przede wszystkim publiczność.

SŁOWA KLUCZOWE: postkolonializm, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, dizajn wernakularny, dizajn ontologiczny, długie lata sześćdziesiąte, ceramika

MIKOŁAJ CZERWIŃSKI niedawno uzyskał stopień doktora na Wydziale Historii Sztuki na Uniwersytecie Illinois w Chicago. Badania na potrzeby jego pracy doktorskiej były możliwe dzięki Stypendium Fulbrighta. Dwukrotnie uczestniczył w międzynarodowej wymianie stypendialnej doktorantów NAWA – PROM na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie wykłada w School of the Art Institute of Chicago (SAIC) i na Columbia College Chicago.

ABSTRACT: Similarly to massively multiplayer online games (MMOs), social media are largely operating due to the work performed by their users (e.g. content delivery, commenting, sharing), which, as a consequence, is privatised by the companies that manage those platforms. Taking this as its point of reference, the article offers some remarks on the division of work in the art world. Based on the events related to Maurizio Cattelan's installation, a perspective has been outlined within which the symbolic and economic value of an installation derives from the circulation of its components – in the media and physical, and the cumulated work, the collective effort expended by many invisible people, primarily the audience.

KEY WORDS: postcolonialism, Institute of Industrial Design, vernacular design, ontological design, the Long 1960s, ceramics

MIKOŁAJ CZERWIŃSKI recently earned the degree of Doctor of Philosophy in Art History at the University of Illinois Chicago. The research for his dissertation was made possible by a Fulbright Scholarship. He twice took part in the Polish National Agency for Academic Exchange's international doctoral exchange program at the Jagiellonian University. He currently teaches at the School of the Art Institute of Chicago and at Columbia College Chicago.

Il. Katarzyna Wójtowicz

Mikołaj Czerwiński

EUROPEJSKOŚĆ PRZEZ FORMĘ – POLSKIE WZORNICTWO PRZEMYSŁOWE INSTYTUTU WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO W KRAJU I ZA GRANICĄ

W swojej wpływowej książce *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* Dipesh Chakrabarty stwierdza, że niektórych zjawisk „nie sposób wyobrazić sobie nigdzie na świecie bez przywoływania pewnych kategorii i pojęć, których genealogie zapuszczają się głęboko w intelektualne […] tradycje Europy"[1]. Według autora od końca XVIII wieku (okresu tzw. oświecenia) do XX stulecia Europejczycy wyobrażali sobie swoją pozycję kulturową jako uniwersalną – postrzegając siebie jako „pępek świata". Jako rezultat rozrostu kolonialnej potęgi światowej (przejęcia przez kraje Europy władzy nad dużą częścią świata) pojęcia związane z uniwersalnym humanizmem, takie jak równość wobec prawa, zostały skodyfikowane i były propagowane przez świat jako idealny, wzorcowy model. Ten właśnie prowincjonalizm ukształtował podstawy wiedzy naukowej i spowodował, że do dziś uprzywilejowana pozostaje – często nieświadomie – wiedza naukowa czy polityczna tworzona głównie przez białych mężczyzn z Zachodu, rozumianego jako Europa Zachodnia i Ameryka Północna. Dipesh Chakrabarty pokazuje, że krytyka postkolonialna, angażując się w obronę uniwersalnych wartości, takich jak wolność każdego człowieka, nie może całkowicie zerwać z tradycją oświecenia. W tym sensie europejska myśl „jest […] zarówno niezbędna, jak i niewystarczająca, aby pomóc nam w przemyśleniu różnych praktyk życiowych, które stanowią politykę i historię" świata[2]. Chakrabarty zachęca zatem, aby nie polegać nadmiernie na kategoriach o europejskiej genealogii[3]. Kierując się tym rozpoznaniem, historyczki sztuki Carolyn Dean i Dana Leibsohn wzywają do ujawnienia, w jaki sposób lokalne, dotąd niewidoczne formy pracy były uwikłane w sztukę kolonialnej Hiszpanii[4]. W tym nurcie proponuję rozważać także wzornictwo przemysłowe. Wiele europejskich organizacji propagujących i profesjonalizujących wzornictwo powstało po drugiej wojnie światowej w związku z odbudową i reorganizacją przemysłu – jedną z pierwszych była Rada Wzornictwa Przemysłowego (The Council of Industrial Design, COID), powołana w Wielkiej Brytanii w 1944 roku. Badacze interpretowali jej działalność m.in. jako próbę narzucenia gustu przez brytyjskie elity kulturowe albo opisywali funkcję tej instytucji w procesie profesjonalizacji – jako pośrednika między producentami a projektantami[5]. Podejścia te nie uwzględ-

1 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 1999, s. 4.

2 Tamże, s. 6.

3 Tamże, s. 4–6.

4 C. Dean, D. Leibsohn, *Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America,* „Colonial Latin American Review" 2003, t. 12, nr 1, s. 6, 15–17.

5 L. Armstrong, *A new image for a new profession: Self-image and representation in the professionalization of design in Britain, 1945–1960*, „Journal

niają jednak faktu, że wspomniane organizacje nie tylko upowszechniały wzornictwo, ale także je definiowały – przez jego profesjonalizację. Tym samym utrwalały eurocentryczne pojęcie wzornictwa, ograniczając projektowanie w praktyce do planowania produktów lub serii do produkcji mechanicznej oraz sprowadzając formę do logiki zawartej w produkcji przemysłowej, czyli na przykład unifikacji. W tej perspektywie wzornictwo oznacza planowanie produktów wytwarzanych przemysłowo. Nawet bez przymiotnika „przemysłowy" współczesne rozumienie tego terminu – zwłaszcza w jego anglojęzycznej formie *design* – odnosi się do nowoczesnej uprzemysłowionej dziedziny. Tak rozumiane wzornictwo mogło zaistnieć wyłącznie w Europie po rewolucji przemysłowej, która rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XVIII wieku[6].

Sytuacja ta zaistniała również w Polsce po drugiej wojnie światowej, w okresie przekształcania kraju o dominującej gospodarce rolnej w kraj uprzemysłowiony. Przyjęcie europejskiego (i – wkrótce – światowego) pojęcia projektowania jako wzornictwa przemysłowego przez projektantów w Europie i na świecie wpisuje się w dwudziestoletnią historię powojennej profesjonalizacji tej dziedziny. Historia ta stanowi część szerszej debaty o rozwoju „trzech światów" i ukazuje, jak polscy projektanci odchodzili od rzemiosła i alternatywnych sposobów myślenia o projektowaniu. W ten sposób określali swoją tożsamość jako Europejczycy – w opozycji do projektantów z globalnego Południa. Proces ten nastąpił w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP), założonym w 1950 roku (i w poprzedzających go komórkach państwowych), odzwierciedla zaś przyjęcie wzornictwa jako nowoczesnej uprzemysłowionej dyscypliny – skupionej w Europie i jej byłych koloniach. Instytut Wzornictwa Przemysłowego inicjował działania zmierzające do uprzemysłowienia projektowania, pośrednicząc między projektantami a przemysłem.

Wkrótce po utworzeniu Instytut Wzornictwa Przemysłowego propagował dwa następujące po sobie modele projektanta: w czasach odwilży kładł nacisk na współpracę projektanta z przemysłem, a od około 1962 roku – na unaukowienie roli projektanta przez kontakt z ruchem metod projektowania (*design methods*). Ruch ten próbował przesunąć w projektowaniu akcent z estetyki na rzecz ekonomii czy nauk społecznych, aby umożliwić współpracę projektantów z wielkimi międzynarodowymi korporacjami lub instytucjami państwowymi. Inaczej mówiąc, dążył do przekształcenia projektowania w dyscyplinę wiedzy stosowanej. Rozpatruję ten proces na przykładzie rozwoju Zakładu Ceramiki i Szkła.

---

of Consumer Culture" 2017, t. 19, nr 1, s. 110–111, 118; J. Woodham, *Managing design reform I: Fresh perspectives on the early years of the Council of Industrial Design*, „Journal of Design History" 1996, t. 9, nr 1, s. 55.

6 E. Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789–1848*, New York 1996, s. 28.

W ten sposób Instytut Wzornictwa Przemysłowego wpisał się w model europejskiego projektowania, w którym podkreśla się wartość projektowania na potrzeby przemysłu, jednocześnie marginalizując współpracę z rękodziełem i cielesny wymiar twórczości. Rozważania zamykam opisem wernakularnego oblicza projektowania w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, a także wskazaniem roli kolektywów projektanckich – półmechaniczna wytwórczość prowadzi tu do projektowania ontologicznego (*ontological design*), lepiej dostosowanego do wyzwań ekologicznych.

Początki profesjonalizacji i upowszechnianie projektowania przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego

Próbę instytucjonalizacji wzornictwa podjęto już w 1945 roku, jeszcze przed ukształtowaniem się systemu politycznego i granic Polski, kiedy z inicjatywy Wandy Telakowskiej powołano Wydział Wytwórczości (1945–1947) w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Jednostka ta nawiązywała kontakty z plastykami, rzemieślnikami i architektami, planując przejście od wytwórczości rękodzielniczej do produkcji przemysłowej, aby ułatwić Polakom dostęp do przedmiotów codziennego użytku[7]. Wanda Telakowska, absolwentka Stołecznej Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie), propagowała wzornictwo już przed drugą wojną światową, m.in. na łamach czasopisma o sztuce „Arkady"[8]. Utworzona przez nią komórka przekształciła się w 1947 roku w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP), kierowane przez Wandę Telakowską[9].

Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji zaczęło upowszechniać związek między wzornictwem a gospodarką przez uprzemysłowienie projektowania. Cele tej instytucji obejmowały m.in. postulat „zaangażowania odpowiednio przygotowanych plastyków do pracy z maszynami fabrycznymi"[10]. W tym celu Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji miało umożliwiać opracowanie prototypów przeznaczonych do produkcji przemysłowej, funkcjonując jako warsztat „prac doświadczalnych"[11]. W ten sposób wyrażało głębokie zainteresowanie profesjonalizacją wzornictwa przez wprowadzenie projektantów do przemysłu. Aby kontynuować tę pracę, umożliwiając projektantom szkolenie i prototypowanie, powołano w 1950 roku Instytut Wzornictwa Przemysłowego[12].

---

7 W. Telakowska, *Wzornictwo moja miłość*, Warszawa 1990, s. 14–16.

8 J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, *Wanda Telakowska*, w: *Art Everywhere: Academy of Fine Arts in Warsaw, 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 436.

9 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954, s. 6.

10 *Sprawozdanie z działalności za rok 1948*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1948, s. 41.

11 W. Telakowska, *Wzornictwo moja miłość*, dz. cyt., s. 16.

12 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, dz. cyt., s. 7.

Próby uprzemysłowienia wzornictwa w Polsce po drugiej wojnie światowej wynikały z kilku przyczyn. Po pierwsze, w okresie międzywojennym tylko nieliczni polscy projektanci tworzyli przedmioty codziennego użytku produkowane fabrycznie w dużych seriach. Jak pisze Józef A. Mrozek, projektowanie było różnorodne: istniał model architekta starającego się nawiązać współpracę z przemysłem, spopularyzowany przez Bauhaus, lecz dominował model artysty współpracującego z rzemiosłem[13]. Problem przełożenia projektu na produkt i dostarczenia go użytkownikowi końcowemu postrzegano jako kwestię współpracy między projektantem a producentem. Dlatego tak istotne wydawało się powołanie odpowiednich instytucji, w tym państwowych. Rozwiązanie to miało umożliwić wdrożenie projektowania do gospodarki narodowej i tym samym przyspieszyć rozwój tej dziedziny.

Po drugie, wzornictwo przemysłowe było już standardem europejskim. Zmagania Wandy Telakowskiej oraz ostateczne powołanie Blura Nadzoru Estetyki Produkcji opierały się częściowo na doświadczeniach The Council of Industrial Design. Przykład brytyjski był Polsce szczególnie bliski ze względu na trwałe dziedzictwo ruchu Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł oraz zbliżoną sytuację społeczno-polityczną – Wielka Brytania, podobnie jak Polska, odbudowywała się po wojnie i zmagała się z ograniczeniami rynku zbytu[14].

Po trzecie, zaistnienie nowej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej i rozpoczęcie uprzemysłowienia gospodarki narodowej. Traktaty w Jałcie i Poczdamie nie tylko wyznaczyły nowe granice państwa, ale także umożliwiły przejęcie infrastruktury przemysłowej na tzw. Ziemiach Odzyskanych – zarówno nowych fabryk, jak i zakładów wybudowanych przez Niemców podczas okupacji, których maszyny często ukrywano i ocalano przed zniszczeniem. W połączeniu ze stalinowską polityką rozwoju przemysłu ciężkiego w latach 1949–1956 zapoczątkowało to proces uprzemysłowienia kraju[15].

Mimo jasno określonej misji Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i jego poprzedników, zakładającej powiązanie wzornictwa z przemysłem, co najmniej do czasu polskiego Października w 1956 roku projektowanie tam odzwierciedlało bardziej zróżnicowane podejście. Priorytetem była misja zaspokajania potrzeb społeczeństwa, co skutkowało stosowaniem

---

13 J. Mrozek, *Od prehistorii do historii, czyli edukacja projektantów w niekonsumpcyjnym społeczeństwie*, w: *Projektowanie wszędzie. 40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, red. C. Frejlich, M. Kochanowska, Warszawa 2018, s. 16.

14 Tamże.

15 Z. Landau, J. Tomaszewski, *The Polish Economy in The Twentieth Century*, London 1985, s. 196; R. Shen, *The Polish Economy: Legacies from the Past, Prospects for The Future*, New York 1992, s. 21–22.

różnych metod produkcji. Wanda Telakowska propagowała produkcję półmechaniczną i rzemieślniczą, co ilustruje m.in. współpraca ze Spółdzielnią Artystów Plastyków „Ład" (1926–1996)[16]. Grupa ta, założona w 1926 roku, reprezentowała model ścisłego współdziałania artysty z rzemieślnikiem[17].

Przykładem sygnalizującym stopniowe przejście w kierunku koncepcji projektowania jako domeny eksperta planującego produkt z myślą o przemysłowej produkcji były krzesła zaprojektowane przez Jana Kurzątkowskiego (współzałożyciela „Ładu") w 1952 roku na Wystawę Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej. Krzesła te wykonano w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w 1956 roku wyłącznie ze sklejki – materiału charakterystycznego dla mechanicznej produkcji[18]. Sugeruje to, że we współpracy z grupą „Ład" Instytut Wzornictwa Przemysłowego rzeczywiście próbował stworzyć eksperymentalny warsztat, który mógłby wspierać projektowanie zorientowane na przemysł. W opisywanym okresie, mimo wyraźnego ukierunkowania Instytutu Wzornictwa Przemysłowego na uprzemysłowienie, co wiązało się z osłabieniem związku z rzemiosłem i fizyczną pracą człowieka, transformacja ta nie została jeszcze w pełni zrealizowana (wątek ten rozwijam poniżej). Ograniczenie roli projektanta do pozycji eksperta współpracującego z przemysłem zaczęło się kształtować dopiero po odwilży w kulturze, czyli od 1954 roku.

Pojęcie projektanta

Odwilż w kulturze otworzyła po 1954 roku drogę dla popularyzacji modernistycznego pojęcia projektanta współpracującego z przemysłem. Po polskim Październiku 1956 roku partyjni przywódcy zaczęli postrzegać modernizm w architekturze i projektowaniu jako właściwe odzwierciedlenie nowoczesności w rozwijającej się gospodarce, tak jak był on postrzegany na świecie po drugiej wojnie światowej[19]. Modernistyczne rozumienie wzornictwa zakładało, że projektant – jako ekspert współpracujący z przemysłem – tworzy nowe formy zgodnie z logiką mechanicznej produkcji i łączy sztukę z techniką. Podejście to umocniło wydanie książki brytyjskiego historyka i teoretyka sztuki Herberta Reada *Art and Industry*, której tezy spopularyzowano w Polsce za sprawą czteroczęściowego cyklu artykułów *Zasady wzornictwa przemysłowego*, opublikowanego w 1958 roku w nowym czasopiśmie „Projekt" przez studentów Akademii

16 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, dz. cyt., s. 10–14.

17 J. Mrozek, dz. cyt., s. 16.

18 A. Maga, *Meblarstwo „Ładu" po 1945 roku*, w: *Spółdzielnia Artystów Ład, 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 120.

19 Obszernie omawia ten temat przez pryzmat targów międzynarodowych György Péteri (*Introduction: Sites of Convergence: The USSR and Communist Eastern Europe at International Fairs Abroad and at Home*, „Journal of Contemporary History" 2012, t. 47, nr 1, s. 3–12).

Sztuk Pięknych w Warszawie Jana Choroszuchę i Jerzego Olkiewicza. Zaprezentowane wybrane zasady z książki Herberta Reada autorzy uznali za istotne dla modernistycznego wzornictwa przemysłowego. Artykuły uzasadniały konieczność odejścia od form zakorzenionych w rzemiośle przez odrzucenie ornamentu historycznego. Dla Herberta Reada wytwarzanie przedmiotów o cechach rzemiosła odciągało uwagę od ich funkcji. Ornament historyczny, oderwany od konstrukcji i metod rzemieślniczych, był – zdaniem Herberta Reada – zbędny w przedmiotach wytwarzanych maszynowo. Wzywał on do porzucenia idei odrodzenia rzemiosła i apelował o tworzenie nowych form odpowiadających nowym technologiom produkcji przemysłowej[20].

Wątek ten jest bardzo istotny, ponieważ model współpracy z rzemiosłem w Polsce znajdował pokrewne idee w Ruchu Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł, szczególnie kwestia odrodzenia wytwórczości rzemieślniczej, o czym także pisał Herbert Read. Podobne podejście jest widoczne w działalności organizacji zajmujących się wzornictwem na ziemiach polskich na początku XX wieku – od Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (działającego w latach 1901–1912) po Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład" (1926–1996). Chociaż Herbert Read pisał o realiach brytyjskich, w polskich tłumaczeniach jego argumenty stały się sugestią potrzeby porzucenia modelu współpracy z rzemiosłem. Nie jest to zaskakujące, ponieważ osoby tłumaczące teksty angielskiego teoretyka sztuki należały do kręgu modernistycznego skupionego wokół Jerzego Sołtana. Jako profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych propagował on model architekta i projektanta łączącego sztukę z techniką w służbie produkcji przemysłowej[21]. W ten sposób Jan Choroszucha i Jerzy Olkiewicz dystansowali się od dorobku członków „Ładu", którzy wówczas również wykładali na uczelni – Jana Kurzątkowskiego, Czesława Knothego i Władysława Wincze. Spółdzielnia „Ład" aż do końca swojego istnienia opierała się na rzemieślniczej produkcji – nawet gdy przyjmowała nowe, abstrakcyjne formy i tworzywa sztuczne – sprzeciwiając się narzucaniu masowej produkcji przez władze, którym formalnie podlegała[22].

Utworzony w 1950 roku Zakład Ceramiki i Szkła przy Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, złożony z pierwszych projektantów – absolwentów akademii i szkół artystycznych, którzy ukończyli studia po wojnie – zajął się wdrażaniem wzornictwa do rodzimej produkcji[23]. W latach 1955–1962 Ministerstwo Przemysłu Lekkiego uruchomiło dziewięć zakładów

20 J. Choroszucha, J. Olkiewicz, *Zasady wzornictwa przemysłowego*, „Projekt" 1958, nr 10, s. 25.

21 J. Mrozek, dz. cyt., s. 20–24.

22 A. Maga, dz. cyt., s. 106, 119–124.

23 J. Olejniczak, *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, Warszawa 1988, s. 15.

projektowych w fabrykach ceramiki – pierwszy z nich powstał w Zakładach Porcelany Stołowej „Ćmielów". Zakład ten zaczął zatrudniać lub współpracować z projektantami ceramiki i szkła z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, umożliwiając współpracę projektantów z przemysłem[24]. Projektanci ci postrzegali swoją rolę jako twórców nowoczesnego wzornictwa, dostarczających produkty kształtujące nowoczesne wnętrze. Troje projektantów specjalizujących się w nowoczesnej rzeźbie dekoracyjnej – Hanna Orthwein, Mieczysław Naruszewicz i Lubomir Tomaszewski – reprezentowało podejście zgodne z poglądami Herberta Reada, postulując tworzenie nowych form odpowiadających nowym metodom produkcji przemysłowej. Projektanci ci operowali zasadami nowoczesnej kompozycji, opartymi na bryle i płaszczyźnie, świadomie wykorzystywali również właściwości materiałów, tworząc przedmioty codziennego użytku, które jednocześnie podkreślały swoją funkcję[25]. Ich podejście odzwierciedlało międzynarodową kulturę projektowania, której cechami charakterystycznymi były zakrzywione linie, biomorficzne kształty i asymetryczne kompozycje. Styl ten był określany hasłem „New Look" – terminem zaczerpniętym z tytułu kolekcji Christiana Diora z 1947 roku – które z czasem zaczęło opisywać także formalne cechy nowoczesnych obiektów użytkowych[26].

Na przykład nowoczesne rzeźby dekoracyjne *Kura* i *Kogut* (1957), zaprojektowane przez Lubomira Tomaszewskiego dla fabryki w Ćmielowie, wraz z tkaniną sitodrukową dekorowaną we wzory imitujące wycinanki papierowe używane do ozdabiania domów na polskich Kurpiach, pokazano na Międzynarodowych Targach w Chicago w 1961 roku przy akompaniamencie pieśni ludowych. Prace te metonimicznie przedstawiały Polskę – oraz pozornie autentyczną wersję polskiej kultury ludowej – amerykańskim odbiorcom, odwiedzającym i dziennikarzom[27]. W ten sposób rzeźby dekoracyjne, formą odwołujące się do międzynarodowej, europejskiej nowoczesności, zostały zrozumiane jako produkty ludowej, a więc „swoistej" kultury polskiej, mimo że ministerialne agencje Wydziału Handlu, wystawiając maszyny i technologie medyczne, przedstawiały Polskę jako zaawansowany technologicznie i nowoczesny kraj. Chociaż Lubomir Tomaszewski wraz z innymi projektantami takich rzeźb mógł nie zgodzić

24 B. Banaś, *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, red. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, Warszawa 2012, s. 87–88.

25 H. Jędrasiak, L. Tomaszewski, *Rozwijamy rzeźbę ceramiczną*, „Biuletyn IWP" 1957, nr 1, s. 1.

26 B. Banaś, *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, dz. cyt., s. 88.

27 M. Czerwiński, *Glo(kalna) Historia. Jak poprzez historię globalną można opisać wzornictwo Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku*, „2+3D" 2016, nr 61, s. 54–55.

się z taką interpretacją, to Wanda Telakowska prawdopodobnie powitałaby te opinie odbiorców z aprobatą. W książce *Problemy wzornictwa przemysłowego* (1966), napisanej wspólnie z Tadeuszem Riedlem, ówczesnym dyrektorem Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, stwierdziła bowiem, że wzornictwo powinno czerpać z form sztuki ludowej, aby oddać swojskość polskiego stylu projektowego i jednocześnie wyróżnić się na rynku międzynarodowym. Według Wandy Telakowskiej taki model skutecznie zrealizowały Finlandia i Japonia[28]. Projektanci i krytycy, m.in. w Skandynawii, wypracowali to podejście jeszcze przed wojną, jednak dopiero po jej zakończeniu utrwaliło się ono w wyobraźni publicznej jako strategia polityczno-ekonomiczna[29]. Przedstawianie Polski jako „kraju folkloru" było naturalne dla peerelowskiego państwa, ponieważ ludowość postrzegano jako dziedzictwo narodowe, symbolizujące polską swojskość i odrębność na arenie międzynarodowej. Państwo polskie otwarło m.in. dwa sklepy Cepelii – jeden w Brukseli, drugi w Nowym Jorku – czyniąc z twórczości ludowej oficjalną reprezentację Polski. Pojęcie „kraj folkloru" Ewa Klekot zaczerpnęła z materiałów do wystawy *Polska – kraj folkloru?*, zorganizowanej w Zachęcie w latach 2016–2017, z tekstu widniejącego na plakacie turystycznym autorstwa Jana Młodożeńca z 1967 roku[30].

Krótko po tym, jak wyroby zaprojektowane w Zakładzie Ceramiki i Szkła trafiły na Międzynarodowe Targi w Chicago, Instytut Wzornictwa Przemysłowego zmienił swoją misję. Począwszy od 1962 roku, zamiast pełnić funkcję warsztatu tworzącego indywidualne pierwowzory do produkcji przemysłowej, przekształcił się w instytucję badawczą[31]. Jak wskazywałem wcześniej, zdefiniował w ten sposób wzornictwo przemysłowe jako zarządzanie procesami przemysłowymi, koncentrując się na problemach systemowych i współpracując z ruchem metod projektowania, którego celem było unaukowienie praktyki projektowej[32]. Zakłady działające w ramach Instytutu Wzornictwa Przemysłowego projektowały m.in. prefabrykowane meble oraz rozwiązania do wyposażenia kuchni w nowych, standardowych mieszkaniach[33].

---

28 T. Riedl, W. Telakowska, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1966, s. 37–38.

29 K. Fallan, *Introduction*, w: *Scandinavian Design: Alternative histories*, red. K. Fallan, London–New York 2012, s. 1–5.

30 E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Warszawa 2021, s. 267–268.

31 *W instytutach i biurach projektowych*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1962, nr 1/2, s. 28.

32 M. Czerwiński, *Unaukowić dizajn, czyli jak powstało wzornictwo przemysłowe. Kultura projektowania w Polsce lat 60*, „Formy.xyz" 2025, nr 19, s. 17.

33 *W instytutach i biurach projektowych*, dz. cyt., s. 30.

To właśnie Lubomir Tomaszewski około 1961 roku podjął się projektu badawczego skoncentrowanego na stworzeniu nowoczesnego serwisu do kawy, zgodnie z nową misją badawczą Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Nowoczesność w jego ujęciu oznaczała nie tylko badania ergonomiczne, mające na celu zwiększenie komfortu użytkownika, lecz również stworzenie zupełnie nowej formy, wynikającej bezpośrednio z metod produkcji fabrycznej, a nie z tradycyjnych procesów rzemieślniczych. Lubomir Tomaszewski ubolewał, że mimo mechanizacji fabryki ceramiki wciąż tworzyły naczynia na wzór form kształtowanych ręcznie – najpierw na kole garncarskim, następnie za pomocą gipsowych modeli na mechanicznym toczku. W rezultacie także produkcja maszynowa powielała tradycyjne, zakorzenione w rzemiośle formy. Projektant argumentował, że zmiana skali produkcji i rozwój dużych fabryk porcelany powinny iść w parze ze zmianą formy naczyń. Ponieważ fabryki odlewały ceramikę w formach gipsowych, Lubomir Tomaszewski zaproponował, że to właśnie nietypowa, „niekonwencjonalna" forma mogłaby zarówno ułatwić produkcję, jak i zwiększyć wygodę użytkowania[34].

W ramach badań Lubomir Tomaszewski zaprojektował sześć serwisów do kawy złożonych z tradycyjnych elementów, takich jak dzbanek, filiżanki czy cukierniczka. Formy tych zestawów, oparte na okręgu, półkolu i pierścieniu, odzwierciedlały jego poszukiwania nowoczesnych przemysłowych rozwiązań formalnych. Spośród prototypów do produkcji w Zakładach Porcelany Stołowej „Ćmielów" w 1962 roku trafiły modele oznaczone numerami trzy i cztery: „Dorota" i „Ina". Mimo trudności z ich masową produkcją stały się ikonami nowoczesności i europejskości polskiego wzornictwa. Instytut Wzornictwa Przemysłowego zaprezentował metodę Lubomira Tomaszewskiego na Kongresie Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego (International Council of Societies of Industrial Design, ICSID) w Paryżu w 1963 roku oraz na towarzyszącej mu wystawie, zyskując uznanie członków tego gremium[35].

Projektowanie na arenie trzech światów

Instytut Wzornictwa Przemysłowego całkowicie przekształcił się w ośrodek badawczy w 1965 roku. Zakład Ceramiki i Szkła został przekształcony w Pracownię Projektowania, która istniała do 1968 roku, kiedy została rozwiązana na rzecz utworzenia nowych jednostek, takich jak Zakład Badań Ergonomicznych[36]. W ten sposób Instytut Wzornictwa

34 L. Tomaszewski, *Nowoczesny serwis do kawy czarnej i białej*, Dokumentacja 1, Archiwum Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa [b.r.], s. 1–6.

35 B. Banaś, *Polskie wzornictwo ceramiki przemysłowej 1950–1970: oblicze nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 128.

36 J. Olejniczak, dz. cyt., s. 19.

Przemysłowego zaadaptował pojęcie unaukowienia projektowania, definiując je jako zarządzanie procesami przemysłowymi. Podejście to zostało skodyfikowane w *Problemach wzornictwa przemysłowego* w 1966 roku. „Dążenie do społecznej racjonalności" – jak określiła je Wanda Telakowska – miało charakteryzować działalność Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i oznaczało całościowe spojrzenie na złożone problemy społeczne przez projektowanie[37]. Tym samym projektowanie zaczęło zarządzać procesami produkcyjnymi, ponieważ problemy wzornictwa stały się zbyt złożone, by mogły być rozwiązywane wyłącznie przez tworzenie indywidualnych obiektów[38]. Stwierdzenie Wandy Telakowskiej – szczególnie odniesienie do „kompleksowego traktowania programowania i projektowania przedmiotów tworzących środowisko człowieka" – wyraźnie korespondowało z definicją wzornictwa przemysłowego lansowaną przez Tomása Maldonada, rektora Wyższej Szkoły Wzornictwa w Ulm, którą przyjęto oficjalnie na kongresie Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego w Londynie w 1969 roku. Definicja ta postrzegała projektowanie jako kształtowanie całego środowiska człowieka za pośrednictwem przemysłu, odrzucając praktyki zakorzenione w rzemiośle. Ostatecznie praktycznym wyrazem „zwrotu społecznego" według Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego, propagowanego przez Tomása Maldonada i dyskutowanego przez organizację w 1965 roku na kongresie w Wiedniu, była próba usystematyzowania i racjonalizacji projektowania, dostrzegana już w projekcie Lubomira Tomaszewskiego[39].

Projektowanie ujęte w ten sposób wpisuje się w historię podziału świata na trzy strefy, ukształtowaną po drugiej wojnie światowej, około 1952 roku: Pierwszy Świat (obejmujący Stany Zjednoczone i Europę Zachodnią), Drugi Świat (obejmujący Związek Radziecki, kraje Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej i Chiny) oraz Trzeci Świat (obejmujący kraje Ameryki Łacińskiej, Azji i Afryki – globalne Południe)[40]. Jak pisze Arturo Escobar, w odniesieniu do Trzeciego Świata Organizacja Narodów Zjednoczonych sformułowała pojęcie „niedorozwoju" i powiązała postęp z budową nowoczesnych instytucji, uprzemysłowieniem oraz „eliminacją wernakularnego projektowania i endogennych praktyk". Wernakularne projektowanie wywodzi się z lokalnych, często anonimowych praktyk

37 T. Riedl, W. Telakowska, dz. cyt., s. 35.

38 Tamże.

39 T. Messell, *Constructing a 'United Nations of Industrial Design': ICSID and the Professionalization of Design on the World Stage, 1957–1980*, Brighton 2018, s. 78–114.

40 A. Sauvy, *Trois mondes, une planête*, „Observateur politique économique et littéraire" 1952, nr 118, s. 5.

powiązanych z konkretnym miejscem, a nie z akademii czy przemysłu. Nowoczesne projektowanie – „projektowanie eliminacyjne" (*elimination design*), jak je nazywa Tony Fry – odrzucało alternatywne modele jako symptomy „niedorozwoju", stając się globalnym wzorcem adaptowanym przez elity niemal na całym świecie[41]. Nowe wzornictwo przemysłowe lansowane przez Międzynarodową Radę Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego, do której Polska dołączyła w 1965 roku przez Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych (SPFP), odzwierciedlało tę społeczno-ekonomiczną politykę. Międzynarodowa Rada Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego powołała Grupę Roboczą do spraw Krajów Rozwijających się, w której aktywnie uczestniczyli także projektanci z państw socjalistycznych, w tym znany polski projektant Ryszard Bojar[42]. Jak twierdzi Tania Messell, Międzynarodowa Rada Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego przyjęła do swojego grona projektantów z Drugiego Świata już w latach sześćdziesiątych. Niektórzy członkowie tego gremium, jak brytyjski przedstawiciel Paul Reilly, postrzegali ekspansję Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego jako szansę na budowanie więzi gospodarczych po drugiej stronie żelaznej kurtyny[43]. Polscy projektanci działający w długich latach sześćdziesiątych często porównywali własne podejście do wzornictwa z rozwiązaniami proponowanymi w krajach Trzeciego Świata. Andrzej Pawłowski, aktywny w Grupie Roboczej do spraw Edukacji, dostrzegał wartość w postulatach projektantów z globalnego Południa, którzy podkreślali potrzebę silniejszych związków z rzemiosłem jako sposobu szybkiego zaspokojenia podstawowych potrzeb materialnych. Tworząc jednak w 1964 roku program nauczania na nowo powołanym Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Andrzej Pawłowski przyjął koncepcję roli projektanta bliską wizji Tomása Maldonada. Oznaczało to oparcie kształcenia na modelu projektowania, w którym centralne miejsce zajmowały standaryzacja, systemowe myślenie i nowoczesne technologie, a nie adaptacja tradycyjnego rzemiosła. Projektant miał za zadanie objąć kontrolę nad całościowymi procesami przemysłowymi jako koordynator, a nie jako ekspert planujący jeden produkt lub artysta współpracujący z rzemiosłem. Decyzja ta oznaczała zmianę w myśleniu Andrzeja Pawłowskiego. Jeszcze w 1960 roku, w rozmowie z redaktorem słynnego włoskiego pisma poświęconego wzornictwu przemysłowemu „Stile Industria", bronił szerokiego wychowania artystycznego dla projektanta, odrzucając sugestię, że kształcenie to musi skupiać się na specjalistycznej wiedzy technicznej.

---

41 A. Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of* Worlds, Durham–London 2018, s. 6.

42 Wywiad z autorem w listopadzie 2015 roku.

43 T. Messell, dz. cyt., s. 96–99.

W ten sposób polscy projektanci, którzy zaakceptowali unaukowienie projektowania, tacy jak Andrzej Pawłowski i Lubomir Tomaszewski, przyjęli nowoczesny model projektowania, który wpisał się w proces rozwoju spopularyzowany w epoce zimnej wojny[44].

Wernakularne oblicze projektowania w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego

Podejście do projektowania jako ogólnoświatowej metody społeczno-ekonomicznego rozwoju społeczeństw przeszło rewizję w latach siedemdziesiątych XX wieku w Pierwszym Świecie jako część „zwrotu antropologicznego" w projektowaniu. Projektanci form przemysłowych, zwłaszcza związani z Międzynarodową Radą Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego, próbowali zrozumieć niepowtarzalne uwarunkowania kulturowe i potrzeby użytkownika na globalnym Południu i jednocześnie zaradzić nierównościom materialnym, aby stworzyć wzornictwo uwzględniające projektowanie zakorzenione w miejscowych, rodzimych tradycjach i perspektywach, z wykorzystaniem metod antropologicznych. Konferencje Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego – w tym dobrze znany kongres w Ahmadabadzie w 1979 roku – oraz inicjatywy Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Rozwoju Przemysłowego (United Nations Industrial Development Organization, UNIDO) przyczyniły się do przekształcenia głównego nurtu kultury projektowania, skłaniając projektantów do krytycznej refleksji nad rolą wzornictwa w polityce społeczno-ekonomicznego rozwoju, nad arbitralnym podziałem globu na Pierwszy Świat i Trzeci Świat oraz – co istotne – do otwarcia się na kultury i praktyki projektowe wykraczające poza zachodni paradygmat[45].

Polska ma własną historię prób adaptacji lokalnych perspektyw twórczych w projektowaniu, widoczną w formie wernakularnych praktyk we wzornictwie. Obejmowały one nie tylko sięganie po sztukę ludową, ale także model współpracy artysty z rzemiosłem, reprezentowany m.in. przez Warsztaty Krakowskie (1913–1926) oraz Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład" (1926–1996), które rozwijały ideę odrodzenia rzemiosła[46]. Adaptacja ludowych form i technik uzyskała poparcie urzędników wywodzących się z Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej jako zgodna z doktryną realizmu socjalistycznego w projektowaniu. Instytut Wzornictwa Przemysłowego kontynuował próby łączenia form ludowych z przemysłowym

44 M. Czerwinski, *Toward a Human Design Project: Design Culture, the State, and the User in Poland, ca. 1956–1976*, Chicago 2024, s. 230–241.

45 A.J. Clark, *Design for Development, ICSID and UNIDO: The Anthropological Turn in 1970s Design*, „Journal of Design" 2016, s. 45–47.

46 J. Mrozek, dz. cyt., s. 16.

Podejście do projektowania jako ogólnoświatowej metody społeczno-ekonomicznego rozwoju społeczeństw przeszło rewizję w latach siedemdziesiątych XX wieku w Pierwszym Świecie jako część „zwrotu antropologicznego” w projektowaniu. Projektanci form przemysłowych, zwłaszcza związani z Międzynarodową Radą Stowarzyszeń Wzornictwa Przemysłowego, próbowali zrozumieć niepowtarzalne uwarunkowania kulturowe i potrzeby użytkownika na globalnym Południu i jednocześnie zaradzić nierównościom materialnym, aby stworzyć wzornictwo uwzględniające projektowanie zakorzenione w miejscowych, rodzimych tradycjach i perspektywach, z wykorzystaniem metod antropologicznych.

wzornictwem aż do lat siedemdziesiątych XX wieku. W późniejszym okresie wysiłki te koncentrowały się na uprzemysłowieniu wzorów postrzeganych jako ludowe. Dowodem tego była wystawa *Rodzimość we wzornictwie*, zorganizowana przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego w 1978 roku. Zaprezentowano tam m.in. tkaniny przemysłowe, tkaniny drukowane i hafty maszynowe oparte na pracy zespołowej lub indywidualnej twórców, w tym artystek ludowych, takich jak kurpiowskie tkaczki[47].

Z jednej strony próby włączenia sztuki ludowej do wzornictwa, propagowane przez Wandę Telakowską, miały charakter kolektywny. Jak zauważyła ona w książce *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego oraz jego poprzednicy – Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji i Wydział Wytwórczości – tworzyli kolektywy projektowe złożone z artystów ludowych oraz plastyków wykształconych akademicko[48]. Podejście to, popularyzowane przez Wandę Telakowską, czerpało inspirację z działalności Antoniego Buszka, który już w 1913 roku testował podobny model współpracy w zespole batikarskim w Krakowie, a później kontynuował go we Włocławku pod patronatem Biura Nadzoru Estetyki Produkcji[49]. Była to tylko jedna z czterech metod upowszechnianych przez projektantów związanych z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, mających na celu „wprowadzanie wartości sztuki ludowej"[50]. Wszystkie te metody dotyczyły różnych typów produkcji – od wytwórczości rękodzielniczej przez półmechaniczną produkcję małoseryjną po pełną produkcję fabryczną[51]. W ten sposób lokalna wiedza pozornie wpływała na wzornictwo, lansując kolektywistyczne podejście do projektowania – przeciwstawne wobec modelu, w którym projektant ekspert tworzył prototyp, realizowany następnie przez zespół wyspecjalizowanych wykonawców.

Jak pisze Ewa Klekot, projektanci i artyści ludowi mieli odwrotnie przypisane role. Projektanci wyznaczali kierunek prac, wykorzystując swoją wiedzę z zakresu formy, kompozycji i teorii koloru, artyści ludowi zaś realizowali wzory, odwołując się do własnych tradycji lub indywidualnej inwencji. W konsekwencji kolektywy te odzwierciedlały kulturową hierarchię, a nie rzeczywistą współpracę równorzędnych twórców[52].

Podział na takie role ma długą historię we wzornictwie. Już od czasów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (działającego w latach

47 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013, s. 208, 225.

48 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, dz. cyt., s. 10.

49 Tamże, s. 14.

50 Tamże, s. 8.

51 Tamże, s. 10.

52 E. Klekot, dz. cyt., s. 273–274.

1901–1912) wiejska sztuka i kultura materialna – czyli kultura rolników i pasterzy – były wykorzystywane w projektowaniu jako źródło narodowego wyrazu w sztuce. Tak zwana sztuka ludowa, znana m.in. etnografom z malowideł ściennych tworzonych przez kobiety z Bronowic Małych, została formalnie przeniesiona do nowoczesnych wnętrz krakowskiego Teatru Starego (1906) przez projektantów pochodzenia mieszczańskiego lub szlacheckiego[53]. Co istotne, kobiety z Bronowic Małych nigdy nie były traktowane jako współtwórczynie tych projektów. Ludowi twórcy zostali obsadzeni w roli „Innego" – w opozycji do narodowego, mieszczańskiego „Ja" – zgodnie z wprowadzonym do studiów postkolonialnych przez Edwarda Saida (1978) schematem, w którym „Inny" reprezentuje kulturowo podporządkowaną i marginalizowaną grupę[54].

Poszukiwanie swojskości w ludowej sztuce i kulturze materialnej tworzyło część narodowego programu kulturowego, którego celem było przedstawienie polskiego społeczeństwa jako nowoczesnego i rozwijającego się. Tak zwana praca organiczna – termin wywodzący się z pozytywizmu warszawskiego, związanego ze środowiskiem młodych intelektualistów z mieszczańskich i zawodowych rodzin skupionych wokół „Przeglądu Tygodniowego" – miała na celu budowanie społecznej i gospodarczej siły narodu polskiego w warunkach braku własnej państwowości. Była to strategia alternatywna wobec powstań narodowych, szczególnie po klęsce powstania styczniowego (1863–1864), i zakładała modernizację społeczeństwa przez edukację, rozwój przemysłu i reformy społeczne[55]. W obszarze wzornictwa przejawiała się m.in. w działalności Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, założonego przez Adriana Baranieckiego w 1868 roku, które miało służyć podniesieniu jakości rzemiosła i kształtowaniu gustów estetycznych w Galicji. Kontynuacją tej idei było powstanie Warsztatów Krakowskich w 1913 roku (z siedzibą w muzeum), które dążyły do rozwoju rodzimej produkcji i wyrażenia „narodowego ducha" przez sztukę użytkową. Działania te wpisywały się w imperialną politykę monarchii austro-węgierskiej, która formalnie wspierała rozwój kultur etnicznych jako lokalnych i „tradycyjnych", podporządkowanych dominującej, kosmopolitycznej kulturze centrum[56]. Projekt ten częściowo opierał się na tezie romantycznego poety Cypriana Kamila Norwida, że kultura narodowa Polski powinna czerpać zarówno z kultury ludowej,

53 M. Czerwinski, *Toward a Human Design Project*, dz. cyt., s. 69–72.

54 E. Said, *Orientalism*, New York 1978, s. 1–28.

55 B. Porter, *When Nationalism Began to Hate: Imagining Modern Politics in Nineteenth Century Poland*, New York 2000, s. 43–57.

56 D. Crowley, *National Style and the Nation-State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992, s. 9–15.

jak i z kultury wysokiej – inteligenckiej i szlacheckiej[57]. Wanda Telakowska, jako promotorka idei polskiego nacjonalizmu przez swojski wyrazu w sztuce, często odwoływała się do poglądów Cypriana Kamila Norwida, którego cytaty stanowiły dla niej intelektualne wsparcie tej wizji[58]. Pojęcia narodu i ludu były rozdzielone, ponieważ odzwierciedlały społeczny podział Rzeczypospolitej Obojga Narodów, w której to szlachta stanowiła naród posiadający prawa polityczne, podczas gdy lud – czyli chłopi – pozostawali poddanymi aż do połowy XIX wieku. Nawet po formalnym zniesieniu poddaństwa relacje między ziemianinem a wsią często zachowywały swoją dawną hierarchiczną strukturę[59]. Chłopi wciąż postrzegali siebie jako grupę inną od szlachty, tworząc własne pojęcie narodowości, a od końca XIX wieku mając własną partię polityczną – Polskie Stronnictwo Ludowe (PSL)[60]. Odrębność chłopów uwidoczniła się również w Polsce Ludowej, mimo postępującej modernizacji wsi i urbanizacji społeczeństwa. Ludzie pochodzący ze wsi nadal byli postrzegani jako „Inni" wobec mieszczańskich, rzekomo nowoczesnych Polaków, którzy stanowili podmiot masowej polityki i oficjalnej narracji o społecznym awansie.

Podsumowanie. Wobec projektowania ontologicznego

Rezultatem starań Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, by wdrożyć formy ludowe, które Wanda Telakowska określała jako „inwencję ludową", miało być nowoczesne wzornictwo przystosowane do mechanicznej reprodukcji i masowej produkcji. Jednak lokalnie zakorzenione projektowanie było wyraźniej widoczne w twórczości artystów rzemieślników i w rzemieślniczej wytwórczości funkcjonującej w ramach kolektywów projektanckich, szczególnie przy produkcji półmechanicznej. To właśnie oni – a nie projektanci przemysłowi – zbliżyli się do tego, co dziś określa się mianem „ontologicznego projektowania" (*ontological design*), koncepcji, która zyskała na znaczeniu w ostatniej dekadzie wraz z „ontologicznym zwrotem" w antropologii. Zwrot ten stanowi krytykę kartezjańskiej koncepcji wiedzy, w której poznający podmiot i poznawany świat są oddzieleni, a racjonalny umysł funkcjonuje niezależnie od ciała – czyli klasyczny kartezjański dualizm. Właśnie ta filozofia leży u podstaw nowoczesnego projektowania, w którym projektant ekspert tworzy rysunki i modele stanowiące pełne założenie projektu, a jego realizacja

57 C.K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem przez autora „Pieśni społecznej czterech stron"*, Wrocław 1967, s. 51.

58 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, dz. cyt., s. 14.

59 J. Koranyi, B. Struck, *"Space: Empires, Nations, Borders"*, w: *The Routledge History of East Central Europe since 1700,* red. I. Livezeanu, A. von Klimó, New York 2017, s. 89–90.

60 K. Stauter-Halsted, *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914*, Ithaca 2001, s. 3–7.

– przez maszyny – należy do wykonawców technicznych. To właśnie w ten sposób „nowoczesny podmiot kontroluje świat”[61]. Tworząc nowoczesny serwis do kawy, Lubomir Tomaszewski nie tylko całkowicie odciął projektowanie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego od jego rzemieślniczych korzeni, ale także przyjął rolę indywidualnego eksperta – jednostki, która obiektywnie poznaje świat i racjonalnie go kontroluje. Model ten, eliminujący pracę ludzkiego ciała z procesu wytwarzania na rzecz maszynowego przetwarzania zasobów, prowadzi – jak zauważają Arturo Escobar i inni badacze – do degradacji środowiska i oderwania projektowania od relacji z miejscem i materią[62]. W przeciwieństwie do tego podejścia, ontologiczny model projektowania (Tony Fry i Anne-Marie Willis) zakłada, że „projektujemy nasz świat, a nasz świat projektuje nas z powrotem”[63].

Mimo kulturowych podziałów w pracy projektowanie z lat pięćdziesiątych XX wieku oferuje wzory ontologicznego projektowania. Przykładem może być właśnie projektowanie kolektywistyczne, które wprowadzało metodę półmechaniczną – artysta plastyk współpracował z rzemieślnikiem dla dobra produkcji. W fabryce fajansu we Włocławku projektanci Władysław Zych, Antoni Buszek, a także Helena i Lech Grześkiewiczowie, prowadzili kursy dla malarek[64]. Przygotowanie masy i formowanie przebiegało fabrycznie, następnie naczynia były malowane ręcznie przez kobiety, jak w rękodzielnictwie, a kolejne etapy realizowano mechanicznie[65]. Obecnie właśnie takie modele mogą pomóc na nowo przemyśleć projektowanie, uwzględniając pracę ludzkiego ciała, i prowadzić ekologicznie odpowiedzialne życie – przez reinterpretację tradycyjnych praktyk znanych jako wernakularne oraz tworzenie wzornictwa „bardziej skupionego na ludziach i na Ziemi”[66].

---

61 A. Escobar, dz. cyt., s. 112.

62 Tamże.

63 Tamże, s. 4, 117–134.

64 W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, dz. cyt., s. 14–15.

65 Tamże, s. 14.

66 A. Escobar, dz. cyt., s. 34, 37–38.

Bibliografia

- Armstrong L., *A new image for a new profession: Self-image and representation in the professionalization of design in Britain, 1945–1960*, „Journal of Consumer Culture" 2017, t. 19, nr 1.
- Banaś B., *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, red. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, Warszawa 2012.
- Banaś B., *Polskie wzornictwo ceramiki przemysłowej 1950–1970. Oblicze nowoczesności*, Warszawa 2004.
- Brunnbauer U., Hanebrink P., *Political Ideologies and Political Movements*, w*: The Routledge History of East Central Europe since 1700*, red. I. Livezeanu, A. von Klimó, New York 2017.
- Chakrabarty D., *Provinicalizing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 1999.
- Choroszucha J., Olkiewicz J., *Zasady wzornictwa przemysłowego*, „Projekt" 1958, nr 10.
- Clark A.J., *Design for Development, ICSID and UNIDO: The Anthropological Turn in 1970s Design*, „Journal of Design" 2016, s. 45–47.
- Crowley D., *National Style and the Nation-State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992.
- Czerwinski M., *Toward a Human Design Project: Design Culture, the State, and the User in Poland, ca. 1956–1976*, Chicago 2024.
- Czerwiński M., *Glo(kalna) Historia. Jak poprzez historię globalną można opisać wzornictwo Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku*, „2+3D" 2016, nr 61.
- Dean C., Leibsohn D., *Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America*, „Colonial Latin American Review" 2003, t. 12, nr 1.
- Escobar A., *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of* Worlds, Durham–London 2018.
- Fallan K., *Introduction*, w: *Scandinavian Design: Alternative histories*, red. K. Fallan, London–New York 2012.
- Gola J., Sitkowska M., Szewczyk A., *Wanda Telakowska,* w: *Art Everywhere: Academy of Fine Arts in Warsaw, 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.
- Hobsbawm E., *The Age of Revolution, 1789–1848*, New York 1996.
- Jędrasiak H., Tomaszewski L., *Rozwijamy rzeźbę ceramiczną*, „Biuletyn IWP" 1957, nr 1.
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Warszawa 2021.
- Koranyi J., Struck B., *"Space: Empires, Nations, Borders"*, w: *The Routledge History of East Central Europe since 1700*, red. I. Livezeanu, A. von Klimó, New York 2017.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Landau Z., Tomaszewski J., *The Polish Economy in The Twentieth Century*, London 1985.
- Maga A., *Meblarstwo „Ładu" po 1945 roku*, w: *Spółdzielnia Artystów Ład, 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998.
- Messell T., *Constructing a 'United Nations of Industrial Design': ICSID and the Professionalization of Design on the World Stage, 1957–1980*, Brighton 2018.
- Mrozek J., *Od prehistorii do historii, czyli edukacja projektantów w niekonsumpcyjnym społeczeństwie*, w: *Projektowanie wszędzie. 40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, red. C. Frejlich, M. Kochanowska, Warszawa 2018.

- Norwid C.K., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem przez autora „Pieśni społecznej czterech stron"*, Wrocław 1967.
- Olejniczak J., *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, Warszawa 1988.
- Péteri G., *Introduction: Sites of Convergence: The USSR and Communist Eastern Europe at International Fairs Abroad and at Home*, „Journal of Contemporary History" 2012, t. 47, nr 1.
- Porter B., *When Nationalism Began to Hate: Imagining Modern Politics in Nineteenth Century Poland*, New York 2000.
- Riedl T., Telakowska W., *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1986.
- Said E., *Orientalism*, New York 1978.
- Sauvy A., *Trois mondes, une planête*, „Observateur politique économique et littéraire" 1952, nr 118.
- Shen R., *The Polish Economy: Legacies from the Past, Prospects for The Future*, New York 1992.
- *Sprawozdanie z działalności za rok 1948*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1948.
- Stauter-Halsted K., *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914*, Ithaca 2001.
- Telakowska W., *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954.
- Telakowska W., *Wzornictwo moja miłość*, Warszawa 1990.
- Tomaszewski L., *Nowoczesny serwis do kawy czarnej i białej*, Dokumentacja 1, Archiwum Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa [b.r.].
- Tomaszewski L., *Nowoczesny serwis do kawy czarnej i białej*, Dokumentacja 2, Archiwum Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa [b.r.].
- *W instytutach i biurach projektowych*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1962, nr 1/2.
- Woodham J., *Managing design reform I: Fresh perspectives on the early years of the Council of Industrial Design*, „Journal of Design History" 1996, t. 9, nr 1.