

HISTORIA I TEORIA DESIGNU / DESIGN HISTORY AND THEORY

PIOTR KORDUBA

MIĘDZY MONOGRAFIĄ A KONESERSTWEM. BADANIA NAD POLSKIM DIZAJNEM XX I POCZĄTKÓW XXI WIEKU¹

Próba scharakteryzowania badań nad historią polskiego wzornictwa nie pozostawia współczesnemu analitykowi większych wątpliwości – badania te dokonują się w znacznej mierze na naszych oczach, a ich teraźniejszość niesie za sobą wszystkie zalety i wady tego stanu. Dziejące się wydarzenia nie pozwalają na wypracowanie wedle nich dystansu, obiektywnego wyselekcjonowania tych istotniejszych, wyobrażenia sobie ich długofalowych konsekwencji, ale pozwalają na zauważenie ich współistniejących bezpośrednich i bieżących przyczyn. Warto już w tym miejscu zauważyć, że z podobnym doświadczeniem równoczesności borykali się pionierzy tych badań sprzed dziesięcioleci, zmagając się wówczas z przeobrażającym się i zmieniającym swój status na ich oczach samym przedmiotem badań². Dziś, podobnie jak 70 lat czy pół wieku wcześniej, mamy bowiem do czynienia ze studiami nad projektowaniem przedmiotów, które ulegało w ciągu XX wieku przemianom, a w dodatku kondycję swą – będącą punktem wyjścia do tych przemian, zaczęło uzyskiwać dopiero od przełomu XIX i XX wieku. Nieodległa więc metryka tego rodzaju działalności, niewielka tym samym tradycja badań nad nią oraz wspomniana nieustanna wręcz aktualność jej przemian, niosą bardzo określone spostrzeżenia. Po pierwsze, w badaniach tych panuje terminologiczny pluralizm skutkujący tym, że w obiegu, niekiedy na prawach synonimów, funkcjonują okre-

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2020/39/O/HS2/01917 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

² A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, s. 5; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 6, 274.

ślenia: sztuka użytkowa, sztuka stosowana, wzornictwo i dizajn³. Po drugie, wyraźnie rysuje się kalendarz wydarzeń (publikacje, wystawy) o węzłowym dla dziejów tych badań znaczeniu, których efekty doprowadziły do wypracowania lub/i ugruntowania zasadniczej wizji polskiej sztuki użytkowej/sztuki stosowanej oraz wzornictwa/dizajnu od końca XIX wieku do początków XXI wieku, dla której osią są przede wszystkim polityczne i artystyczne dzieje kraju. Po trzecie, przyrost przedmiotowej wiedzy historycznej jest generowany nie tylko przez różne środowiska, ale też przez kontekst odmiennych instytucji (badania akademickie, muzealne, rynek sztuki, kolekcjonerstwo/koneserstwo), a co za tym idzie, jest zdywersyfikowany metodologicznie, dyktowany odmiennymi celami i rezultatami, co w efekcie prowadzi do specyficznej koegzystencji w społecznym odbiorze przedsięwzięć o charakterze naukowym, popularno-naukowym i komercyjnym. Niezależnie jednak od tych różnic, badania te wyrastają z tradycji refleksji historyczno-artystycznej, a to warunkuje ich teoretyczno-artystyczny paradygmat. Po czwarte, choć przyrost wiedzy w interesującym nas obszarze jest wyraźnie w ostatnim dwudziestolecu zauważalny, to nie doprowadził on do jego równomiernego rozpoznania, choćby na poziomie przyczynkarskim jest pełen dotkliwych poznawczych luk, przy jednoczesnym intensywniejszym eksplorowaniu wybranych obszarów wzornictwa. Taki stan rzeczy ma w moim przekonaniu związek ze wspomnianym środowiskowo-instytucjonalnym zróżnicowaniem generatorów tej wiedzy, dla której przesłanki są odpowiednio tak odmienne, jak indywidualne badawcze zainteresowania, charakter muzealnej kolekcji, mody i koniunktury rynku sztuki i koneserstwa. Do wstępnych uwag generalnych należy także zaliczyć konstatację o niewielkim, międzynarodowym obiegu tytułowych badań⁴, prowadzeniu ich przede wszystkim w Polsce i w polskim środowisku, dla których wyjątkiem – także pod względem badawczej perspektywy, są opracowania brytyjskiego uczonego Davida Crowleya⁵.

³ Do tego dochodzi kwestia pisowni określenia design/dizajn, co było już kilkakrotnie przedmiotem refleksji; przyjmuję w tym miejscu polską transkrypcję. Por. A. Cieślakowska, *Design czy dizajn?*, „2+3D” 2001, 1, s. 8; Ł. Gorczyca, *Dizajn nieopisany. Krótka historia książek o historii polskiego wzornictwa*, „Piktogram” 2011/2012, 16, s. 66–71; A. Szydłowska, *Dizajn po dizajnie?*, „2+3D” 2016, IV, s. 26. O czym także J.A. Mrozek, *Historia designu a historia sztuki*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka”: Design 2009, 3, s. 32.

⁴ Wyjątkiem jest *Out of the Ordinary. Polish designers of the 20th Century*, red. C. Frejlich, Warszawa 2011. Nieco inaczej jest w zakresie promocji współczesnego dizajnu, co od roku 2012 jest obszarem strategicznego działania Instytutu Adama Mickiewicza i ma określone osiągnięcia (<https://iam.pl/pl/programy/program-polska-design>).

⁵ Por. D. Crowley, *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History” 1994, 3, s. 187–203; idem, *Stalinism and Modernist Craft*

TERMINOLOGIA

Ambicją niniejszego tekstu nie jest rozstrzygnięcie o terminologicznej poprawności. Warto jednak zarejestrować, że interesujące nas publikacje, także te przekrojowe, których obszar badań jest gatunkowo i chronologicznie identyczny, a więc mówi o polskim projektowaniu przedmiotów od końca XIX wieku, upowszechniły zwyczaj stosowania dla niego wariantywnej nomenklatury. Tym samym, właściwie niezależnie od czasu wydania publikacji, czytamy o sztuce użytkowej⁶, o sztuce stosowanej⁷, o wzornictwie⁸, o rzeczach, w którym to terminie bezpiecznie lokują się poprzednie określenia⁹, wreszcie o sztuce przedmiotu¹⁰. Hasło dizajn pojawiało się rzadziej¹¹, jeśli już to raczej poza tytułami, śmielej tam, gdzie rozważania dotyczą kwestii z drugiej połowy XX wieku¹² lub niekoniecznie wyłącznie polskich¹³. Podobnie jest z okre-

in Poland, „Journal of Design History” 1998, 1, s. 71–83; idem, *Warsaw’s Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism: modernity and material culture in post-war Eastern Europe*, red. S.E. Reid, D. Crowley, New York 2000, s. 25–47; idem, *National style and nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester–New York 1992; idem, *Warsaw*, London 2003, s. 143–181; *Cold War Modern: design 1945–1970*, red. D. Crowley, J. Pavitt, London 2008. Dla badacza wzornictwo, wnętrzarstwo, kultura materialna są interesujące jako immanentne elementy zjawisk społecznych i politycznych.

⁶ Np. Wojciechowski, *O sztuce...*; J. Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2014.

⁷ Huml, *Polska sztuka stosowana...*

⁸ *Wzornictwo w Polsce*, praca zbiorowa, Warszawa 1987; W. Wybieralski, M. Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce do 1989 roku na tle politycznym i gospodarczym*, Warszawa 2007. Istotna dla nas, jedyna stała ekspozycja poświęcona tym zagadnieniom w Muzeum Narodowym w Warszawie, nosi nazwę *Galeria Wzornictwa Polskiego*, por. też *Galeria Wzornictwa Polskiego*, oprac. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2017.

⁹ *Rzeczy pospolite: polskie wyroby 1899–1999*, red. C. Frejlich, Olszanica–Kraków 2001; *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. C. Frejlich, Kraków 2013.

¹⁰ Określenie zapewne najmniej popularne, sformułowane przez pionierkę badań nad polskim wzornictwem Irenę Huml, *Dekady. Z Profesor Ireną Huml, historykiem i krytykiem sztuki, zajmującą się problemami sztuki użytkowej i sztuki przedmiotu, rozmawia Wojciech Lipowicz*, w: *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych. Katalog wystawy*, red. H. Chwirutuk-Jasicka, Poznań 1991, s. 18.

¹¹ W tytule wystawy i katalogu *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2011; Gorczyca, *Dizajn...*

¹² *Rzeczy niepospolite...*

¹³ J. Krupiński, *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2014; M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Kraków 2020.

śleniem wzornictwo przemysłowe, które na ogół jest rozumiane jako odmiana wzornictwa ogólnego¹⁴, a także jako zjawisko o charakterze przede wszystkim instytucjonalnym, właściwym centralnie sterowanej estetyce PRL¹⁵. Zarysowanego pluralizmu nie należy traktować jako terminologicznego chaosu czy zagubienia, a przeciwnie – jako odzwierciedlenie problemu obiektywnego, jakim jest zróżnicowany, a czasem po prostu niejasny status projektowanych przedmiotów w dziejach polskiego wzornictwa, w którym mieszczą się projekty unikatowe czy wręcz pojedyncze, prototypowe oraz masowej produkcji, z czego badacze zdają sobie sprawę¹⁶.

Jak powiedzieliśmy terminologiczne rozterki towarzyszą badaczom przedmiotu od dawna. W roku 1955, w zbiorze studiów *O sztuce użytkowej i użytecznej*, Aleksander Wojciechowski odnotował: „[...] w 1952 r. pisałem np. o «przemysle artystycznym», podczas gdy w późniejszych pracach ginie właściwie ten problem, a miejsce jego zajmuje pozornie podobna, lecz o wiele szersza tematyka: praca plastyka w przemyśle”¹⁷. Dla pionierki interesujących nas badań Ireny Huml, najwłaściwszym określeniem była sztuka stosowana „pozostająca w bezpośrednich związkach z całą plastyką, architekturą, po części i z produkcją przemysłową”¹⁸. Badaczkę nurtowała problematyka terminologiczna, przede wszystkim ze względu na starania o równouprawnienie przejawów sztuki, stąd jej poszukiwania właściwej terminologii rozciągające się między sztuką stosowaną, dekoracyjną, użytkową a sztuką przedmiotu¹⁹. Ten ostatni nie musi być według niej pozbawiony użytkowości, ale jego „wartość estetyczna przekracza walory użytkowe”²⁰. Zauważała, że wzornictwo

¹⁴ Np. Wybieralski, Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce...*, s. 4; Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*, s. 379–389; *Galeria Wzornictwa...*, s. 44–50;

¹⁵ W. Telakowska, T. Reindl, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1966; Gorczyca, *Dizajn...*, s. 66; Szydłowska, *Dizajn po dizajnie...*, s. 26.

¹⁶ C. Frejlich, A. Maga, *Dlaczego rzeczy*, w: *Rzeczy pospolite...*, s. 8; Gorczyca, *Dizajn...*, s. 67. O czym też ciekawie w perspektywie historycznej, z zauważeniem znaczenia wymiany pokoleniowej twórców (odejście prof. Wojciecha Jastrzębowskiemu na emeryturę w roku 1961 ze stołecznej ASP jako „symbolicznym zerwaniu z międzywojenną tradycją sztuki stosowanej i jej związków z folklorem”) i przesileniem się od przełomu lat 50. i 60., przynajmniej w obszarze edukacji wzorniczej, rzemiosła artystycznego w stronę wzornictwa przemysłowego, por. J.A. 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. 22–24 oraz idem, *Historia designu...*, s. 32–34.

¹⁷ Wojciechowski, *O sztuce...*, s. 5.

¹⁸ Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 5.

¹⁹ *Ibidem*, s. 6.

²⁰ *Ibidem*, s. 7.

przemysłowe, które stało się polem doświadczeń w dziedzinie multiplikacji form sztuki „odciążyło sztukę przedmiotu od supremacji użytkowości”²¹. Dla Huml termin sztuka użytkowa stracił swą przydatność dla wytwórczości porzucając od lat 70. XX wieku i odtąd proponowała mówić o wzornictwie przemysłowym i sztuce przedmiotu²². Sama jednak w swych naukowych zainteresowaniach pozostawała bliższa artystycznym niż użytkowym odniesieniom i deklarowała się jako badaczka tego ostatniego²³.

Józef A. Mrozek w połowie lat 90. precyzyjnie i słusznie rozgraniczał bazującą na reformach rzemiosła artystycznego przełomu XIX i XX wieku sztukę stosowaną od wzornictwa przemysłowego (designu) rozumianego zarówno jako proces, jak i rezultat projektowania, a warunkiem dla niego koniecznym ustanawiał zjawisko masowego konsumenta, które pojawiło się powszechniej w świecie po II wojnie światowej²⁴. Wojciech Wybieralski używając określenia wzornictwo wymiennie ze spolszczonym dizajn, wyróżniał z wzornictwa ogólnego (projektowania plastycznego przedmiotów) wzornictwo przemysłowe, które w sposób oczywisty związane jest z produkcją seryjną²⁵. Przyznawał zarazem, że jego społeczne rozumienie jest bardzo zróżnicowane i dochodzą w nim do głosu zarówno aspekty plastyczne, jak i techniczne. W wydanej w roku 2014 profesjonalnej publikacji *Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów* użyto w podtytule określenia sztuka użytkowa²⁶. Autorka wyjaśnia, że sztuka użytkowa to przedmioty codziennego użytku tworzone przez artystów, a nie przez rzemieślników jak w przypadku rzemiosła artystycznego.

Moment, w którym przedmioty codziennego użytku projektowane przez wyspecjalizowanych w danej dziedzinie twórców weszły do seryjnej produkcji, był punktem zwrotnym w myśleniu o sztuce użytkowej. Z czasem autorami przedmiotów wytwarzanych na szeroką skalę stali się absolwenci wydziałów wzornictwa przemysłowego. [...] W miarę upływu czasu wzornictwo przemysłowe, zwane potocznie designem, anektowało poszczególne dyscypliny sztuk użytkowych²⁷.

²¹ Ibidem, s. 8.

²² *Dekady. Z Profesora Irenę Huml...*, s. 18.

²³ I. Huml, *Od autorki*, w: eadem, *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki*, Warszawa 2003, s. 14.

²⁴ J.A. Mrozek, *Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku*, w: *Sztuka świata*, t. 9, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 251–308; idem, *Wzornictwo przemysłowe na świecie*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 243–277.

²⁵ Wybieralski, Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce...*, s. 4.

²⁶ Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*.

²⁷ Ibidem, s. 7. Jednak wzornictwo przemysłowe to dla niej projektowanie sprzętów technicznych i pojazdów, na co wskazuje poświęcony temu osobny rozdział, s. 379–389.

Uważa co więcej, że granica między artystą użytkowym a projektantem jest bardzo cienka. Kwestia relacji dawnego wzornictwa przemysłowego i współczesnego dizajnu z uwzględnieniem codziennej praktyki w istotny sposób wpływającej na pojemność i dynamikę znaczenia pojęcia, są ciągle przedmiotem namysłu²⁸.

Powiedzmy raz jeszcze: scharakteryzowany pluralizm jest konsekwencją zmiennego lub niejasnego statusu projektowanych przedmiotów, który ujawnia się szczególnie wyraźnie w przypadku opracowań przekrojowych dotyczących zarówno projektów unikatowych, jak i prototypowych oraz seryjnych. Można jednak zauważyć, że także w zakresie refleksji nad historią wzornictwa, nie bez wpływu dynamicznie rozwijających się badań nad nim w krajach anglosaskich²⁹, coraz bardziej ugruntowuje się określenie dizajn, przy jego użyciu myśli się o kolejnych, przyszłościowych dokonaniach w tej dziedzinie w Polsce³⁰. Podsumowując, design lub dizajn jest obecnie najbardziej pełnym i operacyjnie skutecznym terminem, także dla rozważań historycznych, albowiem łączy w sobie wymiar conceptualny, projektowy, funkcjonalny oraz oczywiście sam przedmiot³¹. W polskiej transkrypcji zdaje się też zyskiwać na popularności także dlatego, że odwzorowuje międzynarodowy obieg polskiego projektowania, a przyrodzona dizajnowi „wartość dodana” daje wyraz aspiracyjnym praktykom społecznym³².

KARIERA BADAŃ NAD HISTORIĄ DIZAJNU

Jak powiedziano, można wskazać węzłowe i przełomowe dla dziejów badań nad polskim wzornictwem przedsięwzięcia, i obok publikacji są to dokonania wystawiennicze, a za jednym i drugim stoją konkretne osoby. Jest to niewątpliwie synteza Ireny Huml pt. *Polska sztuka stosowana XX wieku* (1978), wystawa i publikacja *Rzeczy pospolite* (2000/2001) oraz założenie kwartalnika „2+3D” (2001) – obie powstały z inicjatywy Czesławy Frejlich. W przypadku Ireny Huml zainteresowania dizajnem wyrosły z krytyki artystycznej i popularyzacji, które przez lata uprawiała na łamach najważniejszych branżowych czasopism, jak „Projekt”, „Przegląd Artystyczny”, „Sztuka”, a później „Art and Business”. To z nich, a potem równoległe, zaczęły dopiero powstawać monograficzne opra-

²⁸ Szydłowska, *Dizajn po dizajnie...*

²⁹ Z wybranych tylko najpoważniejszych czasopism specjalistycznych: „Journal of Design History”, „Design Issue”.

³⁰ A. Szczerski, *Jakie muzeum dizajnu w Polsce?*, „2+3D” 2016, IV, s. 48–49.

³¹ I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 9.

³² O czym np. G. Julier, *Economies of Design*, London 2017.

cowania instytucji, twórców czy zagadnień związanych z projektowaniem³³. Jej tekst ogłoszony w roku 1964 na łamach „Projektu” można chyba uznać za jeden z pierwszych głosów o ambicji podsumowania dorobku krajowego wzornictwa widzianego już z pewnego czasowego dystansu³⁴. Powracając do syntezy Huml, była to pierwsza praca, która autonomizowała sztukę stosowaną i wzornictwo jako osobny przedmiot badań, a zaproponowana w niej perspektywa chronologii i problemów do dziś determinuje ich widzenie w czasoprzestrzeni od przełomu XIX i XX wieku po lata 70. XX wieku, na których kończy badaczka swoje rozważania. Opracowanie Huml było pisane z perspektywy wybitnych indywidualności, ich osiągnięć oraz wspólnych dokonań grup i stowarzyszeń i to właśnie przede wszystkim twórcy, a nie przedmioty czy potrzeby, które miały zaspokajać, wyznaczały kierunek tej refleksji³⁵, i publikacja ta uchodzi tym samym za kwintesencję studium o wzornictwie widzianego z perspektywy historii sztuki³⁶. Niezależnie od tych spostrzeżeń, opracowanie to przyczyniło się do ustanowienia historii wzornictwa jako badawczego problemu, separując go w pewnym stopniu od bieżącej krytyki artystycznej, i trudno nie dostrzec, że mimo wielu zastrzeżeń, książka Huml jest niezmiennie cytowana i stanowi przedmiot ciągłych odniesień³⁷. Należy jednocześnie zauważyć, że jej inspirujące do rozwoju badań nad wzornictwem oddziaływanie było w kolejnych dwóch dekadach od publikacji, właściwie niezauważalne. Sytuacji tej nie zmieniła, określana deklaratywnie przez autorów jako pierwsza w Polsce historia wzornictwa, publikacja o charakterze skryptu pt. *Wzornictwo w Polsce* z roku 1987³⁸, a także solidnie przygotowane rozdziały w *Sztuce świata*, poświęcone sztuce stosowanej i wzornictwu, w których epizodycznie pojawiają się wątki polskie³⁹. Dopiero w nieco innym świetle, także kontekstualnych wydarzeń, dzieje wzornictwa zostały przedstawione w jubileuszowym wydawnictwie z okazji 40-lecia Wydziału Wzornictwa stołecznej Akademii

³³ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973; eadem, *Polska sztuka stosowana...*

³⁴ I. Huml, *20 lat sztuki użytkowej*, „Projekt” 1964, 6, s. 32–38. Ze względu na zainteresowania badaczki to tekst, w którym obok zagadnień projektowych, pojawiają się także kwestie sztuki, np. projektowania i wykonawstwa tkaniny unikatowej. Tekst ten ma jednak wyłącznie charakter enumeracyjnego przeglądu.

³⁵ Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 5.

³⁶ Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

³⁷ Por. także charakterystykę badaczki i jej prac, I. Turnau, *Sylwetka Pani Profesor Ireny Huml*, w: Huml, *Sztuka przedmiotu...*, Warszawa 2003, s. 9–12; A. Wiszniewska, *Archiwum Profesor Ireny Huml. Warsztat badacza i krytyka sztuki*, „Konteksty” 2020, 3, s. 68–72.

³⁸ *Wzornictwo w Polsce...*; Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

³⁹ Mrozek, *Sztuka stosowana...*; idem, *Wzornictwo przemysłowe...*

Sztuk Pięknych⁴⁰, gdzie zwrócono uwagę na system edukacji wzorniczej, jej ramy i ograniczenia, a także nieco odmienny pejzaż inspiracji dla polskiego wzornictwa niż prezentowany w opracowaniu Huml.

Okresem drugiej istotnej zmiany w interesującej nas problematyce był przełom XX i XXI wieku. Łączy się ona z inicjatywami Czesławy Frejlich, projektantki związanej z krakowską i stołeczną Akademią Sztuk Pięknych, ale jednocześnie zasłużonej pionierki promocji i kontynuatorki badań nad dizajnem, która sama o tym momencie dosadnie pisała: „Gdy w roku 2000 przygotowywałam wystawę «Rzeczy pospolite», a nieco później została wydana książka pod tym samym tytułem, upewniłam się w przekonaniu, że nadchodzą lepsze czasy dla polskiego wzornictwa”⁴¹. Choć autorka tego nie precyzuje, to idzie także o „lepsze czasy” dla badań nad polskim wzornictwem, do których w trudny do przecenienia sposób sama się przyczyniła. W istocie wystawa *Rzeczy pospolite* pokazywana w roku 2000 i 2001 w kilku miejscach kraju (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu) nie tylko spotkała się z zaskakującym zainteresowaniem⁴², ale wraz z wydanym rok później katalogiem⁴³ doprowadziła do przewartościowania społecznego rozumienia dizajnu⁴⁴. W tym czasie powstał – także z inicjatywy Czesławy Frejlich – kwartalnik „2+3D” (2001–2016), który choć był poświęcony rozpoznaniu i udokumentowaniu współczesnego dizajnu, to w prawie każdym numerze zawierał także teksty dotyczące

⁴⁰ Mrozek, *Od prehistorii...*, s. 14–38.

⁴¹ *Rzeczy niepospolite...*, s. 7. Oceniając, podobnie jak Czesława Frejlich, lata ok. roku 2000 za przełomowe dla rozwoju badań nad historią polskiego wzornictwa i jego wystawiennictwa, a także znacznego przyrostu społecznego zainteresowania tymi kwestiami, wspomnieć trzeba, że złożyły się na to także inne, pośrednie inicjatywy i wydarzenia. Były to wystawy niepoświęcone bezpośrednio wzornictwu, ale w których odgrywało ono istotną rolę, np. *Szare w kolorze 1956–1970* (17.07–20.08.2000, Zachęta) i *Rzeczywistość na kartki. Pamiątki PRL* (2000, MNK). Wystawy te były raczej sentymentalnymi podrózkami w czasie i rozgrywały się w polu zjawiska nostalgii za PRL na co zwrócono już uwagę, Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*, s. 15; P. Korduba, *Wystawy przedmiotów. Rozważania wokół niedawno otwartej ekspozycji rzemiosła artystycznego i wzornictwa w polskich muzeach*, „Rocznik Historii sztuki” 2018, XLIII, s. 193, a także V. Sajkiewicz, *Czar (nie) pamięci. Nostalgia za PRL-em w najnowszej sztuce polskiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, 2, s. 27–42.

⁴² Obejrzało ją 51 tys. widzów. Odbywającą się w tym samym czasie wystawę Jacka Malczewskiego odwiedziło 50 tys., a krakowski pokaz Stanisława Wyspiańskiego 25 tys. osób, za: Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*, s. 15.

⁴³ Tu z bardzo solidnym omówieniem: J.A. Mrozek, *Trudne stulecie. Polityka, gospodarka, wzornictwo w Polsce 1900–2000*, w: *Rzeczy pospolite...*, s. 10–29.

⁴⁴ Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

jego historii⁴⁵. Były to niewielkie, ale rzetelnie opracowane przez uznanych badaczy dizajnu i muzealników, monograficzne opracowania poświęcone wybranym projektantom, czynnym od początku XX wieku. Teksty te, uzupełnione o kolejne i poprzedzone stosownymi historycznymi wprowadzeniami wybitnego znawcy problemu Davida Crowleya, stały się podstawą opublikowania najpierw po angielsku⁴⁶, a w roku 2013 po polsku, książki *Rzeczy niepospolite*⁴⁷, która była pomyślana jako publikacja relacyjna w stosunku do poprzedniej (*Rzeczy pospolite*). Obie to syntetyczne kompendia, z których jedno prezentowało dzieje polskiego dizajnu poprzez obiekty, a drugie poprzez ich twórców. W opracowaniach starano się uwzględnić możliwie szeroki przegląd dziedzin (meble, tkanina, ceramika, szkło, środki transportu) dla wieku XX i kilku lat wcześniejszych. Trzeba jednak zauważyć, że ich perspektywa, choć poszerzona o społeczne, technologiczne czy materiałowe aspekty wzornictwa, bliskie redaktorce z oczywistych względów jej projektanckich kompetencji, przynosi w ostatecznym efekcie obraz oparty na historyczno-artystycznym paradygmacie dzieła i twórcy, będąc tym samym bardziej kontynuacją modelu refleksji Ireny Huml, niż jej alternatywą. Także na drugą dekadę XXI wieku przypadła publikacja pierwszego kompleksowego popularno-naukowego opracowania historii polskiego dizajnu Irmy Koziny, obejmującego okres od przełomu XIX i XX wieku po pierwszą dekadę stulecia kolejnego⁴⁸. Prace strukturyzuje klasyczny podział chronologiczny, wzbogacony o interesującą problematykę historycznych podokresów, a narracja opiera się na eksponowaniu zarówno twórców, przedmiotów, jak i kontekście branżowych instytucji. Należy odnotować, że autorka systematycznie przygotowuje przekrojowe publikacje z tej dziedziny⁴⁹. Warto także wspomnieć, że w roku 2007 ukazały się z inicjatywy stołecznej ASP i tamtejszego Wydziału Wzornictwa dwie publikacje⁵⁰, z których *Wzornictwo w Polsce do 1989 roku* ma aspiracje historycznego przeglądu problemu. W przypadku zagadnień po roku 1945 dostrzeżono w niej istotniejsze niż styl czy autorstwo, kwestie instytucjonaliza-

⁴⁵ Warto zarazem wspomnieć, że także na łamach nieco dziś zapomnianych periodyków „Art & Business” (1989–2016) oraz „Gazety Antykwarycznej” (1996–2006) pojawiały się pierwsze teksty z obszaru historii polskiego wzornictwa.

⁴⁶ *Out of the Ordinary...*

⁴⁷ *Rzeczy niepospolite...* o znaczeniu tej książki dla zmiany w narracjach o dizajnie, Górczyca, *Dizajn...*, s. 68–69.

⁴⁸ Kozina, *Polski design...*

⁴⁹ I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012.

⁵⁰ Wybieralski, Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce...*; P. Balcerzak, W. Wybieralski, M. Stefanowski, *O wzornictwie przemysłowym. Definicje, procedury, korzyści*, Warszawa 2007.

cji wzornictwa, a także znaczenia samych produktów. Niewielki zasięg tych prac, formuła skryptu, uczyniła z nich jednak pozycje niszowe, szczególnie wobec wcześniej omówionych.

Biorąc pod uwagę rozmach i kompendialne intencje opracowań Ireny Huml, dwóch prac zbiorowych pod redakcją Czesławy Frejlich oraz najnowszej spośród nich książki Irmy Koziny, można powiedzieć, że to właśnie one wykreśliły – póki co dość trwale – panoramę problemów i chronologię historii polskiego wzornictwa⁵¹. Ta historia to oparty na osi czasu ciąg wydarzeń, kontekstualizowanych dziejami geopolitycznymi i naznaczony nazwiskami twórców oraz/lub dokonania instytucji z obszaru edukacji, badań oraz wytwórczości (produkcji). Jeżeli próbować tę panoramę syntetycznie, z koniecznymi uproszczeniami naszkicować, to pionierski okres polskiego wzornictwa upatruje się w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku wraz z nurtem projektowania narodowego oraz narodzinami sztuki stosowanej, wydobywając tym samym zarówno doświadczenia stylu zakopiańskiego, jak i twórców oraz dokonania środowiska Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” i Warsztatów Krakowskich. Dokonania te są prezentowane w szerokim kontekście ogólnościowych reform rzemiosła artystycznego, zainicjowanych ruchem Arts & Crafts wraz z jego późniejszymi konsekwencjami. Kolejny etap zdominowany jest polską partycypacją na słynnej wystawie paryskiej roku 1925 Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu, postrzeganej jako pełne sukcesu i naznaczone indywidualnym wyrazem podsumowanie dotychczasowych działań (głównie krakowskiego środowiska). Z tym ostatnim oraz latami 20. wiąże się aspekt reorientacji mapy artystycznej odrodzonej Polski z wyraźnym przyrostem znaczenia środowiska warszawskiego i stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, a także państwowego mecenatu nad wzornictwem. Jako znamienne dla okresu międzywojennego wskazuje się przyrastającą polaryzację tendencji projektowych. To z jednej strony te bliskie międzynarodowemu ruchowi modernistycznemu i koncentrujące awangardowych twórców wokół ugrupowań i czasopism „Blok” i „Praesens”, a z drugiej umiarkowanie modernistyczne i zorientowane rodzimo środowiska Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Spółdzielni Artystów „Ład”, a także regionalizm spod znaku czasopisma „Arkady”, działalności Studium Wnętrz i Sprzętu Politechniki Warszawskiej, pokazów na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w roku 1937 i wystawie światowej w Nowym Jorku w roku 1939.

Okres II wojny światowej jest postrzegany jako pauza w dziejach polskiego wzornictwa, z rzadka przywoływany jako twórcza faza dla wybranych tylko

⁵¹ Zbliżona w ujęciu jest do pewnego stopnia jeszcze inna pozycja, ale z oczywistych powodów o mniejszym oddziaływaniu w kraju, Crowley, *National style...*

projektantów. Znamiona epoki nosi długi okres od zakończenia wojny aż po ustrojową transformację, widziany jako determinowany państwowym mecenatem nad wzornictwem i rolą Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, a także samej jego założycielki Wandy Telakowskiej. W czasie tym dostrzega się jednak wyraźne cezury i związane z nimi jakościowe zmiany. Za pierwszą uznaje się odwilż po roku 1956, po której zauważa się wyraźne ożywienie zarówno w prototypowaniu, jak i wprowadzaniu do produkcji projektowych wyrobów, a także różnicę między estetyką dekady poodwilżowej a drugą połową lat 60. i latami 70. przynoszącymi zmiany, definiowane przede wszystkim na podstawie kategorii stylowych, a także specyfiki produkcyjnej i konsumpcyjnej epoki gierkowskiej. Do świadomości pejzażu instytucjonalnego dochodzi wtedy obok Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, także Cepelia, Moda Polska oraz działalność konkretnych instytucji czy środowisk wytwórczych (głównie fabryk porcelany i hut szkła, wybranych fabryk mebli). Z tym ostatnim zagadnieniem wiąże się dostrzeżenie znaczenia i konsekwencji rejonizacji wzorniczej edukacji przyporządkowanej gatunkowo do poszczególnych wyższych szkół artystycznych. Nieco na uboczu głównej narracji o dziejach wzornictwa prezentowana jest historia projektowania dla dzieci, a także wzornictwa urządzeń technicznych.

Trzeba też dosadnie podkreślić, że jeszcze przed kilkoma laty czas transformacji ustrojowej oznaczał górną cezurę dla rozważań nad historią polskiego wzornictwa. Dopiero niedawno zaczęły pojawiać się pierwsze refleksje nad konsekwencjami tego przełomu dla estetyki, także dnia codziennego, choć trudno powiedzieć, że wyłania się z nich już jakiś ugruntowany obraz⁵². Poważniejszy przegląd i refleksja nad tym okresem pojawiły się ponownie za sprawą Czesławy Frejlich i jej wystawy oraz zredagowanego przez nią katalogu *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989 (do roku 2017)*⁵³. Problematyzacja tego okresu zaowocowała całkowicie odmiennym podejściem do historii polskiego wzornictwa, gdzie tym razem nie projektanci, nie wytwórcy, czy nawet nie przedmioty, ale zjawiska społeczno-gospodarcze i kulturowe, funkcje i zadania oraz warsztat są przewodnikiem po tych niedawnych trzech dekadach projektowania.

⁵² O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016; M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016; *Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, red. L. Klein, Warszawa 2017. Ciekawie o wzornictwie, zob. M. Kochanowska, *Nowe wyzwania. Wydział Wzornictwa i projektowanie po 1989 roku*, w: *Projektowanie wszędzie...*, s. 40–54.

⁵³ *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, red. C. Frejlich, Kraków 2018. Także: *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000–2013*, red. C. Frejlich, D. Lisik, Warszawa 2014.

PUBLIKACJE OSTATNICH LAT

Jak powiedzieliśmy na wstępie, większość przedsięwzięć badawczych dotyczących bezpośrednio lub pośrednio historii polskiego wzornictwa ma charakter współczesny, ich przyrost datuje się od końca pierwszej dekady XXI wieku i jest w moim przekonaniu konsekwencją i zarazem wsparciem dobrej koniunktury dla tej problematyki, zainicjowanej wyżej omówionymi wydarzeniami z ok. roku 2000⁵⁴. Podobną dynamikę i chronologię zjawiska będziemy obserwowali w zakresie wystawiennictwa, do czego powrócimy w dalszej części tekstu.

Łukasz Gorczyca podejmując się dekadę temu próby charakterystyki badań nad historią dizajnu, zauważył pośród nich „fascynujące spektrum postaw ideologicznych i metodologicznych”⁵⁵. Uwaga ta nie straciła ze swej aktualności, co w praktyce oznacza, że mamy do czynienia z badaniami o różnym profilu, efektach, celach oraz skali, co w zasadzie uniemożliwia naszkicowanie ich konkluzyjnego obrazu. Trzeba sobie bowiem uświadomić, że zaliczają się do nich tak różne przedsięwzięcia, jak wspomniane pojedyncze artykuły poświęcone wybranym projektantom publikowane na łamach czasopisma „2+3D”, katalogi wystaw i zbiorów muzealnych, opracowania poświęcone dziejom wybranych instytucji lub wybranym obszarom wzornictwa i jego wytwórczości, wreszcie profesjonalne poradniki czy przewodniki dla kolekcjonerów zawierające niemałą porcję wiedzy faktograficznej. Zrekapitułujmy je pokrótce.

Wraz z opublikowanym już w latach 90. pierwszym tomem poświęconym Spółdzielni Artystów „Ład”⁵⁶, dysponujemy już dziś opracowaniami dotyczącymi także innych kluczowych dla polskiego wzornictwa organizacji i instytucji, jak Warsztaty Krakowskie⁵⁷, stołeczna Akademia Sztuk Pięknych⁵⁸, jej

⁵⁴ Pomijam więc w tym przeglądzie publikacje znacznie wcześniejsze, które nie pojawiały się systematycznie i na ogół nie miały charakteru badań historycznych, a wiązały się raczej z krytyką artystyczną, np. I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989; P. Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990.

⁵⁵ Gorczyca, *Dizajn...*, s. 66.

⁵⁶ *Spółdzielnia artystów „Ład” 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998.

⁵⁷ *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009 oraz wcześniejsza praca Huml, *Warsztaty Krakowskie...* Także: A. Szczerski, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 222–240.

⁵⁸ A. Demska, A. Frąckiewicz, *Sztuka stosowana w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1904–1939*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 291–303; *Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Goła, M. Sitowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.

Wydział Wzornictwa⁵⁹, Cepelia⁶⁰, Moda Polska⁶¹. Na tym tle dobitnie rysuje się brak monografii Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, choć jak powiedziano, związana z nim problematyka ujawnia się chyba we wszystkich obszerniejszych i całkiem skromnych tekstach o polskim wzornictwie po roku 1945. Pojawiły się też pierwsze próby przedstawienia regionalnej specyfiki dizajnu, z pewnością jednak nie do powtórzenia, dla innych, mniej uprzemysłowionych dzielnic niż Śląsk⁶².

Jeśli próbować ocenić, które z obszarów polskiego wzornictwa doczekały się lepszego rozpoznania, to z pewnością ceramika, co jest zasługą pasji i studiów wybranych środowisk muzealnych (krakowskiego, wrocławskiego i wrocławskiego⁶³), czy wręcz konkretnych badaczy i muzealników, jak np. Barbary Banaś (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)⁶⁴ oraz Bożeny Kostuch (Muzeum Narodowe w Krakowie)⁶⁵. Dzięki tym pracom otrzymaliśmy opracowania bogate pod względem materiałowym, porządkujące zagadnienie w zakresie proveniencji i chronologii. Dość dobrze prezentuje się sprawa mody i znaleźć tu można zarówno opracowania o charakterze problemowym⁶⁶, studia dotyczące działalności konkretnej instytucji nie tylko w zakresie rekonstrukcji jej dziejów oraz wytwórczości, ale widzianych także jako przejawy więk-

⁵⁹ *Projektowanie wszędzie...*

⁶⁰ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013.*

⁶¹ E. Rzechorzek, *Moda Polska: Warszawa, Warszawa 2018.*

⁶² Kozina, *Ikony dizajnu...*

⁶³ P. Nowakowski, *Fantastyczna ceramika użytkowa: wrocławskie fajanse z lat 1956–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 2008 i 2019.*

⁶⁴ B. Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60., Wrocław 2011, 2019;* eadem, *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012, s. 87–96; eadem, *Wytwórnia wyrobów ceramicznych Steatyt w Katowicach*, Wrocław 2015.

⁶⁵ *Ceramika z drugiej połowy XX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. B. Kostuch, Kraków 2004; B. Kostuch, *Sztuka wzornictwa. Polska ceramika użytkowa po 1989 roku*, w: *Z drugiej strony...*, s. 122–153; eadem, *Czarodzieje z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020; eadem, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie w Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015. Ponadto interesujący problemowy tekst: M. Czerwiński, *Jak poprzez historię globalną można opisać wzornictwo Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku*, „2+3D” 2016, IV, s. 50–55.

⁶⁶ A. Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007; eadem, *Z [politycznym] fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i w NRD*, Gdańsk 2013; A. Boćkowska, *To nie są moje wielbłądy: o modzie w PRL*, Wołowiec 2015. Między innymi tym kwestiom poświęcony jest cały tom kwartalnika „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka”: *Moda 2013*, 4(79).

szych społeczno-kulturowych projektów⁶⁷, wreszcie publikacje poświęcone poszczególnym, związanym ze światem mody postaciom⁶⁸. Systematycznie przyrastającym zainteresowaniem badawczym cieszą się zagadnienia związane z biżuterią, co skutkuje powstawaniem artykułów oraz monografii (przede wszystkim wybranych spółdzielni produkcyjnych)⁶⁹.

Mimo tego, że jedną z głównych „ikon” polskiego dizajnu są meble⁷⁰, to osobnych publikacji doczekało się bardzo niewiele⁷¹, głównie poznańskich projektantów oraz Teresa Kruszevska⁷². Porównanie tych pozycji, dotyczących co prawda różnych, ale nie tak odległych pod względem skali dorobku projektantów, ukazuje całkowicie odmienne metodologicznie podejścia do zagadnienia i właściwie żadna z nich nie jest zestandaryzowanym opracowaniem naukowym, jakie zaistniały jedynie w przypadku dawniejszego polskiego meblarstwa⁷³. Słabo jest reprezentowana kwestia dizajnu we wnętrzach, który pojawia się raczej na marginesie opracowań monograficznych⁷⁴. Tylko bardzo nieliczne zagadnienia polskiego wnętrzarstwa, i to raczej te

⁶⁷ Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*; Rzechorzek, *Moda Polska...*

⁶⁸ M. Sztokfisz, *Caryca polskiej mody, święci i grzesznicy*, Warszawa 2015; K. Tomasiak, *Grażyna Hase: miłość, moda, sztuka*, Warszawa 2016; *Barbara Hoff: polskie projekty, polscy projektanci*, red. J. Friedrich, W. Szerle, Gdynia 2019.

⁶⁹ Por. cyklicznie wydawane materiały konferencyjne poświęcone dawnemu rzemiosłu artystycznemu, ale także XX-wiecznemu wzornictwu biżuteryjnymu: *Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2001; *Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2003; *Treści – teksty – przesłania. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2006; *Dawna i nowsza biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2008; *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2010; *O biżuterii w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2012; *Elitarna fascynacja czy niedoceniony element obrazu sztuki polskiej. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2013; *Biżuteria w Polsce. Konteksty, zbiory, inspiracje*, red. K. Kluczajd, Toruń 2019 oraz M. Myśliński, *Rozbite zwierciadło: biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis”*, Warszawa 2015; *Srebro z Poznania: biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Rytosztuka”*, Warszawa 2018; *Spółdzielnia Orno. Biżuteria*, red. A. Wrońska, Warszawa 2019.

⁷⁰ Cz. Frejlich, *Od redaktorki, w: Rzeczy niepospolite...*, s. 8.

⁷¹ M. Smaga, *Krakowskie Fabryki Mebli na tle polskiego meblarstwa w latach 1945–1989*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2013, 31, s. 223–249.

⁷² J. Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Dębogóra 2014; *Novum nie jest grzeszne. Rajmund T. Hałas. Twórca – pedagog – człowiek*, red. J. Filipiak, Poznań 2017; *Teresa Kruszevska. Architekt wnętrz. Twórczość*, red. K. Łuczak-Surówka, Warszawa 2012.

⁷³ A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005; A. Feliks, *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Warszawa 2018.

⁷⁴ Banaś, *Polski New Look...*, s. 83–91; Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*, s. 81–112, 229–251; idem, *Ludowość w wielkim mieście. O kilku wystawach w CBWA „Zachęta”*,

o znamionach unikatowych fenomenów, doczekały się analitycznych omówień (twórczość Barbary Brukalskiej)⁷⁵. Nieco osobny nurt stanowią studia nad projektowaniem graficznym, niegdyś kojarzonym z mającym bogatą literaturę zjawiskiem plakatu artystycznego, dziś eksponujące takie zagadnienia jak typografia, projektowanie opakowań, książek, identyfikacji wizualnej, reklamy⁷⁶. Własne miejsce w refleksji nad polskim wzornictwem ma już opisywany i analitycznie diagnozowany nurt etnodizajnu⁷⁷. Za to nikłą ciekawością badawczy odznacza się projektowanie urządzeń technicznych dla przemysłu⁷⁸.

W ostatnich latach ukazują się również publikacje popularne i popularno-naukowe związane z dawnym wzornictwem, ale widzianym z perspekty-

w: *Polska kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 87–103; K. Jasiołek, *Asteroid i półkotapczan. O polskim wzornictwie powojennym*, Warszawa 2020, s. 201–213.

⁷⁵ M. Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, 1–2, s. 179–196; eadem, „Wielka Szyba” Brukalskiej, w: *Wystawa paryska 1937*, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 153–168; eadem, *Inny horyzont. Brukalska w Nowym Jorku. (Anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, w: *Wystawa nowojorska 1939*, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 166–179. A także: A. Wójcik, „Looking Back” – *an Artistic Tendency in Polish Interior Design around 1910*, „Folia Historiae Artium” 2020, 18, s. 71–87.

⁷⁶ P. Rypson, *Nie gęsi: polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011; A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015; *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017; *Typosfera. Krajobrazy typograficzne*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2017, 4(97); A. Szydłowska, *Poza estetyką. Projektowanie graficzne w kontekście Wydziału Wzornictwa*, w: *Projektowanie wszędzie...*, s. 56–68. Ciekawie o napięciu pomiędzy grafiką „malarską” a użytkową/projektową/wzorniczą, ibidem, s. 60–62; A. Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolu. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018. Oraz poświęcone pojedynczym twórcom, projektom: M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi*, Gdańsk 2009; P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017; P. Hardziej, *Karol Śliwka*, Gdynia 2018; idem, *CPN: znak, identyfikacja, historia / CPN: logo, identity, history*, Kraków 2019.

⁷⁷ E. Klekot, *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa” 2012, 4, s. 39–46; eadem, *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito” 2016, 3, s. 146–159; eadem, *Uwikłanie w nowoczesność: o tożsamości rzeczy zaprojektowanych*, w: *Z drugiej strony rzeczy...*, s. 78–91; A. Domańska, *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podhala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Gdańsk 2019; eadem, *Kłopoty ze sztuką ludową: gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.

⁷⁸ A. Maga, *Czego nie pokazaliśmy na wystawie „Chcemy być nowocześni...”*, w: *Wizje nowoczesności...*, s. 165–174.

wy zjawiska nostalgii lub z uwzględnieniem praktyki projektowej i praktyki użytkowania⁷⁹. Pominąć w tym miejscu nie można systematycznie wydawanych poradników i przewodników dla kolekcjonerów, ale do nich jeszcze wrócimy⁸⁰. Warto też zwrócić uwagę na inne formy popularyzacji dziejów dizajnu jak *Guide to Polish design* (inicjatywa Instytutu Adama Mickiewicza), przewodnik adresowany przede wszystkim do zainteresowanych polskim dizajnem z zagranicy⁸¹. Tematykę historii dizajnu w Europie Środkowej podjęto w formie tematycznego numeru kwartalnika „Herito” (2016, 3), choć jest to raczej panoramiczny przegląd zjawisk, instytucji, twórców, niż pogłębiona monografia, a także dwukrotnie w bardziej teoretycznym ujęciu, ale zarazem w mniejszym stopniu podejmując się rozważań nad badaniami nad historią dizajnu, szczególnie polskiego⁸². Wspomnieć także warto, że w styczniu 2021 roku w ramach Instytutu Sztuki PAN powołano do życia Pracownię Rzemiosła Artystycznego i Designu, w której prowadzone są badania nad dizajnem oraz cyklicznie otwarte wykłady jemu poświęcone. Z kolei Instytut Historii Sztuki UAM jest obecnie jedyną krajową placówką badawczą, w której realizowany jest kilkuletni projekt badawczy związany z dizajnem: *Meblarstwo poznańskie 1945–1989. Edukacja, projektowanie, produkcja*⁸³.

WYSTAWIENICTWO

Niezbywalnym komponentem współczesnej refleksji nad historią polskiego dizajnu są działania wystawiennicze. Choć poświęcone mu stałe i czasowe ekspozycje zajmują w naszym muzealnictwie miejsce marginalne, to dostrzega się, że zarówno największe i najpoważniejsze placówki, jak i mniejsze regionalne muzea coraz częściej decydują się na takie pokazy⁸⁴. Za okres

⁷⁹ W. Grabowski, *Dizajn tamtych czasów*, Warszawa 2017; M. Czyńska, *Dom polski. Mebłościanka z pikasami*, Wołowiec 2017.

⁸⁰ Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*; B. Bochińska, *Zaczynj kochać design. Jak kolekcjonować polską sztukę użytkową*, Warszawa 2016; Jasiołek, *Asteroid...*

⁸¹ Przewodnik przygotowany przez dr Krystynę Łuczak-Surówkę, znawczynię i popularyzatorkę polskiego dizajnu. Projekt finansowany przez MKiDN w ramach programu Niepodległa 2017–2022, <https://designguide.pl/>. Także jej wcześniejsze opracowanie na zlecenie IWP: https://www.iwp.com.pl/historia_polskiego_wzornictwa.

⁸² „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu”: Design 2008, 8; „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka”: Design 2009, 3, tu wyjątkiem jest Mrozek, *Historia designu...*

⁸³ Por. przypis 1.

⁸⁴ Przegląd wystaw Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*, s. 18–19, a przede wszystkim Jasiołek, *Asteroid...*, s. 375–400. Poza muzeami trzeba także zwrócić uwagę na

pionierski trzeba uznać lata 90. i wspomnieć dwie duże i głośne wystawy *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych* z roku 1991 (Muzeum Sztuk Użytkowych MNP) oraz *Spółdzielnia Artystów „Ład”* z roku 1997 (Muzeum ASP, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi), w obu przypadkach z cennymi do dziś, choć całkowicie odmiennymi skalą i rozmachem, katalogami⁸⁵. Po roku 2000 wystaw znacznie przybyło i to w różnych ośrodkach. Poza Warszawą miały one miejsce w Muzeach Narodowych w Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, a także wybranych muzeach regionalnych⁸⁶. U progu nowego stulecia, poza wspomnianym już pokazem *Rzeczy wspólne* warto przypomnieć kilka innych, które dzielił niewielki czasowy dystans, jak *Między tradycją a nowoczesnością. Instytut Wzornictwa Przemysłowego w poszukiwaniu tożsamości we wzornictwie*, z okazji 50-lecia placówki (24.05–30.06.2001)⁸⁷, *W stronę nowoczesności. Polskie wzornictwo po 1956 roku* z roku 2005 (IWP i Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie) i dwa lata później *Wечно młode. Polski vintage* (IWP, 2007). Pod koniec pierwszej dekady dawny polski dizajn miał okazję być pierwszy raz zaprezentowany tak szeroko za granicą i to w prestiżowym Victoria & Albert Museum na wystawie pt. *Cold War Modern: design 1945–1970* (25.09.2008–11.01.2009)⁸⁸. Nie stała się ona jednak punktem wyjścia dla szerszego i trwalszego zainteresowania nim zarówno w zachodnich bada-

takie placówki, jak Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Zamek Cieszyń, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Łódź Design Festival, choć są one zorientowane raczej na prezentację problematyki dizajnu współczesnego. W ich programach zdarzają także wystawy z zakresu dziejów wzornictwa (np. Zamek Cieszyń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu).

⁸⁵ *Użytkowa fantastyka...; Spółdzielnia artystów...* A także może mniej znana wystawa, w której problematyka wzornictwa również była obecna: *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996.

⁸⁶ Z wybranych tylko *Nowoczesność. Sztuka użytkowa lat 50. i 60. XX wieku*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Sztuk Użytkowych, 2006; *Niedostrzegalne... Design z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu*, 31.08.2010; Zbigniew Horbowy. *Szkło*, 24.05–20.06.2010, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; *Made in Poland*, 27.09–11.11.2014, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli; *Modna i już! Moda w PRL*, 19.12.2015–17.04.2016 i 17.05–28.08.2016, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; *W pogoni za kolorem. Jerzy Słuczian-Orkus*, 25.06–22.09.2019, Muzeum Narodowe we Wrocławiu oraz Centrum Szklania i Ceramiki w Krakowie; *Władysław Wincze. Wnętrza*, 12.12.2019–01.03.2020, Muzeum Architektury we Wrocławiu; *Dizajn. Odłona poznańska*, 14.05–12.09.2021, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Ich zestawienia i omówienie Jasiołek, *Asteroid...*, s. 375–400.

⁸⁷ *Między tradycją a nowoczesnością. Instytut Wzornictwa Przemysłowego w poszukiwaniu tożsamości we wzornictwie*, red. I. Borowicz, Warszawa 2001.

⁸⁸ *Cold War...*

niach, jak i wystawiennictwie. Najgłośniejsza, ponownie dowodząca przyrastającego społecznego zaciekania dizajnem, była ekspozycja *Chcemy być nowocześni* w Muzeum Narodowym w Warszawie z roku 2011, obejrzana w ciągu dwóch i pół miesiąca przez przeszło 30 tys. osób i nagrodzona Sybillą za wydarzenie roku 2011. Jej szczególne znaczenie wynikało także z faktu, że był to jeden z pierwszych pokazów, którego celem nie stała się prezentacja obiektów związanych z określoną instytucją, przedziałem czasowym czy też będącą sentymentalną „podróżą w czasy PRL-u”⁸⁹, a wizualizacja określonej tendencji (głównie stylowej) wraz z szerokim społecznym, kulturowym i technologicznym kontekstem jej zaistnienia. Rok później w Muzeum Narodowym we Wrocławiu miała miejsce kolejna przeglądowo-problemowa wystawa *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*

Jednocześnie trzeba zauważyć, że bardzo rzadko, aż po współczesne czasy, polskie placówki wystawiennicze prezentują wzornictwo zagraniczne. Z ważniejszych wyjątków należy wymienić pokaz poświęcony Alessandro Mendiniemu w Muzeum Narodowym w Poznaniu w roku 2004 oraz *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design* w Muzeum Sztuki w Łodzi (25 XI 2017–28 II 2018)⁹⁰. Zaistniały też inicjatywy ciągłe, jak choćby ta podjęta w roku 2014 przez Muzeum Miasta Gdyni, które powołało cykl *Polskie projekty, polscy projektanci*, wybierając Zbigniewa Horbowego jako bohatera pierwszej z wystaw. W ramach cyklu pokazuje się zarówno nestorów polskiego wzornictwa z olbrzymim dorobkiem, jak i twórców młodych⁹¹.

O emancypacyjnej sile polskiego dizajnu świadczy także jego dynamicznie zmieniająca się obecność w ekspozycjach stałych. Był on w nich aż do schyłku drugiej dekady XXI wieku bardzo słabo reprezentowany, a jeśli już, to wyłącznie w ramach ekspozycji rzemiosła artystycznego, gdzie – jak w przypadku dawnej Galerii Sztuki Zdobniczej Muzeum Narodowego w Warszawie, Galerii Rzemiosła Artystycznego w Muzeum Narodowym w Krakowie czy dawnej ekspozycji Muzeum Sztuk Użytkowych Muzeum Narodowego w Poznaniu – pojawiały się jedynie jego pojedyncze przedmioty z przełomu XIX i XX wieku. Obecnie tam, gdzie w stałych ekspozycjach nie było obiektów np. powojennego polskiego wzornictwa, zostały one dodane⁹², a nowo otwartą w roku 2017 ekspozycję stałą Muzeum Sztuk Użytkowych

⁸⁹ Por. przypis 41.

⁹⁰ *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2017.

⁹¹ Dotychczas prezentowano twórczość Tomasza Rygalika, Marka Cecuły, Oskara Zięty, Karola Śliwki oraz Barbary Hoff.

⁹² Np. do Galerii Rzemiosła Artystycznego w Muzeum Narodowym w Krakowie (kwiecień 2018).

w Poznaniu poszerzono o niewielki wybór polskiego i zachodnioeuropejskiego dizajnu.

W tym kontekście najistotniejsze jest otwarcie w końcu roku 2017 w stołecznym Muzeum Narodowym „Galerii Wzornictwa Polskiego” (kuratorzy: Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga). Wydarzenie to należy traktować nie tylko precedensowo – otóż w narodowym muzeum sztuki zainstalowano stałą galerię wzornictwa, ale też symbolicznie jako wyraźny akcent opisywanej koniunktury dla historii polskiego wzornictwa. Galeria powstała na podstawie zbiorów Muzeum bazujących na dawnej wzorcowni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, przekazanej do Muzeum z inicjatywy Wandy Telakowskiej w roku 1978 i dalej uzupełnianej. Już wtedy rangę zbioru docenił ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Stanisław Lorentz, nie tylko przyjmując go do zasobów szacownej placówki, ale także powołując do opieki i badań nad nim Ośrodek Wzornictwa Nowoczesnego. Na marginesie trzeba powiedzieć, że znaczenie tych gestów i tego wydarzenia dla dziejów polskiego dizajnu nie wydaje się dostatecznie rozpoznane, opisane i docenione. Nie sposób jednak zapomnieć, że zbiór – choć użytkowany oczywiście przy okazji różnych wystaw czasowych, musiał czekać aż 40 lat na stały pokaz swej niewielkiej części. Otwartą ekspozycję porządkuje precyzyjna, odpowiadająca powszechnie znanym historycznym cezurom XX wieku w Polsce, chronologia, ale zarazem wyznaczone przez nią sekwencje starano się, zresztą przekonująco, sproblematyzować. Stąd też czasy międzywojennej niepodległości 1918–1939 określono mianem „budowania państwa”, a okres 1945–1955 zatytułowano: „odbudowa, socrealizm i inne nurty”. Ekspozycję inicjuje okres 1890–1918 i kontekst z jednej strony poszukiwania stylu narodowego, a z drugiej odnowy rzemiosła artystycznego. Następnie zaprezentowano dokonania wokół naszego udziału na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w roku 1925 oraz zwizualizowano ugruntowującą się estetykę odrodzonego państwa (1918–1939), prezentując jej dwugłos w postaci wspomnianego już zachowawczego stylu Ładowskiego oraz bardziej awangardowych krajowych wersji modernistycznego stylu międzynarodowego. Pierwsze powojenne dziesięciolecie (1945–1955) obrazuje swoisty pluralizm, który z jednej strony naznacza sformułowanie nowych zadań projektowania („piękno na co dzień i dla wszystkich”), próby jego instytucjonalizacji i strukturyzacji, a zarazem kontynuacja (styl Ładu). Z kolei następny okres (1956–1969) określa kategoria nowoczesności, reprezentowana przede wszystkim przez różnogatunkowe projektowe środowisko skupione wokół Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dwie kolejne dekady aż do przełomu roku 1989 zatytułowano „Jak dorównać światu. Braki i ograniczenia” i pokazano, jak wypełniała

je formalna i instytucjonalna kontynuacja poprzedniego okresu, a z drugiej naznaczała dezideologizacja państwa i jej konsekwencje (w tym pseudoprosperity ery gierkowskiej). Chronologiczny ciąg zamyka „Nowe otwarcie” (po roku 1989), śmiało ukazane kilkoma meblami oraz szkłem i ceramiką pochodzącymi z wręcz współczesnych czasów. Spośród tego chronologicznego układu, słusznie wyróżniono trzy problemy: wzornictwo przemysłowe rozumiane tu jako projektowanie urządzeń technicznych, projektowanie dla dzieci (meble i zabawki) oraz jeden z głównych lejtmotywów polskiego projektowania – inspiracje folklorem. Zgodnie z deklaracją wprowadzającą na wystawę, przemiany stylistyczne i technologiczne, działalność stowarzyszeń, środowisk artystycznych i instytucji, a więc szeroko rozumiany sprawczy kontekst, porządkuje tę opowieść. Nietrudno dostrzec w układzie tego pokazu reminiscencję scharakteryzowanej już przez nas wizji polskiego wzornictwa począwszy od przełomu XIX i XX wieku wraz z następstwem jego chronologicznych i problemowych okresów.

Choć nie jest to przedmiotem naszych rozważań, to jednak wspomnieć trzeba o problematyce wystawiennictwa współczesnego polskiego dizajnu za granicą, co dokonuje się systematycznie od roku 2009, głównie za sprawą ekspozycji organizowanych przez Instytut Adama Mickiewicza po hasłem *Unpolished – young design from Poland*, zainicjowanych przez Agnieszkę Jacobson-Cielecką i przez nią kuratorowanych⁹³. Równolegle obserwujemy wzrastającą rozpoznawalność oraz uznanie zagraniczne – także wyrażane przez nagrody, dla krajowych projektów⁹⁴.

O tym, że inicjatywy muzealne w obszarze historii dizajnu wcale nie zostały zamknięte i będą wyznaczały dalszą jej drogę, przekonują plany powstania muzeum dizajnu, których orędownikiem jest od kilku lat Andrzej Szczerski, obecny dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie⁹⁵. Dyrektor i badacz uważa, że powstanie takiego muzeum jest konieczne i powinno obejmować trzy obszary aktywności: budowa kolekcji najważniejszych dzieł polskiego projektowania od końca XIX wieku do współczesności, przy czym kolekcja ta powinna obejmować zarówno najważniejsze i najbardziej udane obiekty, jak i pomniejsze, znamienne dla swych czasów, nawet jeżeli byłyby intencjonalnie drugorzędne. Muzeum winno kolekcjonować przedmioty, które weszły do masowej produkcji oraz projekty studyjne czy koncepcyjne. Wedle jego zamyśłu wystawy czasowe miałyby być narzędziem do badania i opisu aktualnych

⁹³ <<http://www.muzeum.stalowawola.pl/pl/projekty/design/unpolished-young-design-from-poland>> [dostęp: 20.05.2021].

⁹⁴ Co omawia Kozina, *Polski design...*, s. 200–223.

⁹⁵ O czym szerzej Szczerski, *Jakie muzeum...*

przemian dizajnu, stając się ośrodkiem współczesnej debaty. Trzeci wreszcie wymiar takiego muzeum to platforma wymiany informacji i doświadczeń zawodowych dla współczesnych polskich projektantów. Zanim powstanie planowane muzeum, otwarta została ekspozycja *Przedmioty. Galeria designu polskiego XX i XXI wieku* w Kamienicy Szołayskich, oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie. Ta stała wystawa pokazuje przykłady polskiego designu od przełomu XIX i XX wieku po współczesność – od projektów graficznych przez modę po meble. Również czasowa ekspozycja w tym muzeum *Polskie style narodowe 1890–1918* (2.07.2021–2.01.2022) to w zasadniczej mierze opowieść o tym zjawisku egzemplifikowana przedmiotami użytkowymi⁹⁶.

RYNEK SZTUKI

Animatorem przyrostu wiedzy o historii dizajnu w Polsce jest w pewnym stopniu także rynek sztuki. W moim przekonaniu to właśnie dynamika kolekcjonerskiego zainteresowania dawnym dizajnem wpłynęła zasadniczo na społeczne zapotrzebowanie wiedzy o nim, najpierw o charakterze koneserskim, dalej popularno-naukowym i wreszcie coraz bardziej fachowym⁹⁷. Rynek sztuki, ze swoją manifestacyjną potrzebą przedmiotu, a nie tylko refleksji nad nim, poszukiwaniem „ikon dizajnu” sprzymierzył się z wyraźną zmianą, jaka zaszła w naukowych czy popularyzatorskich narracjach o dizajnie⁹⁸. Pewne inicjatywy, które stopniowo przeobraziły się w fachowo przygotowane kompendia wiedzy antykwaryczno-kolekcjonerskiej, miały swe źródło w zbieractwie, jego popularyzacji w sieci, a z czasem doczekały się wydań książkowych⁹⁹. To właśnie rynek sztuki sprowokował Joannę Hübner-Wojciechowską do przygotowania poradnika dla kolekcjonerów sztuki użytkowej lat 60.¹⁰⁰, a całkiem współcześnie także Katarzynę Jasiołek do szerokiego przeglądu polskiego powojennego dizajnu¹⁰¹ i trzeba przyznać, że w obu przypadkach mamy do czynienia z poważnymi opracowaniami, które może nie zmieniają zasadniczych ustaleń badawczych, ale były niewątpliwie poprzedzone profesjonalnymi badaniami i poszerzają fak-

⁹⁶ *Polskie style narodowe 1890–1918*, red. A. Szczerski, Kraków 2021.

⁹⁷ Na co uwagę zwraca również Banaś, *Polski New Look...*, s. 8, 11.

⁹⁸ Po części zwrócił na to uwagę także już Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

⁹⁹ Przykładem Bochińska, *Zaczynj kochać...*

¹⁰⁰ Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*. Warto wspomnieć o dwóch innych przewodnikach autorki, w których przedmioty wzornictwa odgrywają niemałą lub nawet dominującą rolę, eadem, *Art déco: przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2007; eadem, *Sztuka skalnego Podhala: przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019.

¹⁰¹ Jasiołek, *Asteroid...*

tograficznie stan wiedzy przedmiotowej. Warto zauważyć, że obecnie oferta poradników dla kolekcjonerów w zakresie wzornictwa jest najbogatsza i znacznie przerasta poradnictwo dotyczące sztuki¹⁰².

Już przed siedmioma laty Hübner-Wojciechowska zwróciła uwagę, że zauważalny od połowy lat 90. boom na sztukę po roku 1945 poskutkował także zainteresowaniem sztuką użytkową z lat 50. i 60. Najwcześniej poszukiwaniami kolekcjonerskimi zaczęły się cieszyć wyroby polskiej ceramiki lat 50. i 60., obiegowo nazywane „pikasami”. Za branżowy debiut na polskim rynku sztuki uznaje się poświęconą wyłącznie dizajnowi aukcję w Domu Aukcyjnym Rempex w roku 2009, za którą poszli dalej Desa Unicum i Sopocki Dom Aukcyjny. Podobnie jak w przypadku terminologii stosowanej w badaniach czy wystawiennictwie, również na rynku sztuki zaszły w ostatnim czasie ciekawe i znaczące zmiany. W Desa Unicum pojawiło się co prawda już w roku 2012 w tytule aukcji określenie design (ale również *vintage*), jednak w kolejnych latach wzornictwo sprzedawano podczas licytacji living¹⁰³, by od roku 2016 konsekwentnie i bez dodatkowych desygnatów stosować termin design, oferując właściwie wyłącznie przedmioty z zakresu polskiego wzornictwa¹⁰⁴. Na aukcjach tych, podobnie jak to ma miejsce w przekrojowej literaturze przedmiotu w rodzaju opracowań Ireny Huml czy katalogów pod redakcją Czesławy Frejlich, także pojawia się cały przekrój przedmiotów od tych z przełomu XIX i XX wieku i to zarówno unikatowych, prototypowych, jak i seryjnych. Prócz domów aukcyjnych, antykwarycznym obrotem polską sztuką użytkową i wzornictwem zajmują się specjalistyczne galerie, ale i ten obszar już dawno został przeбит przez handel internetowy¹⁰⁵. Żywotność tego rynku i niedostatki eksperckiej wiedzy spowodowały w ostatnich latach wysyp portali i grup kolekcjonerskich, pośród których znajdują się i takie, które

¹⁰² Nieprzypadkowo zatem w dodatku do „Polityki” pt. *Niezbędnik Inteligenta: Świat Sztuki 2021*, 1, który jest poświęcony rynkowi sztuki, znalazł się osobny artykuł o zbieractwie polskiego dizajnu i jego handlowym obrocie, przygotowany przez doświadczoną kustoszki kolekcji wzornictwa w Muzeum Narodowym w Warszawie, por. A. Maga, *Kruchość ponadczasowa*, ibidem, s. 70–75.

¹⁰³ Powszechnie przyjęte w nomenklaturze aukcyjnej określenie na przedmioty do wyposażenia i wystroju wnętrza.

¹⁰⁴ <<https://desa.pl/pl/wyniki/>> [dostęp: 13 lutego 2021].

¹⁰⁵ Pejzaż tego rynku, według stanu z 2014 roku, przedstawia Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*, s. 22–23, opinię tę aktualnie potwierdzają Iza Rusinek i Cezary Lisowski z Desa Unicum, rozmowa w dn. 30.01.2021. Pracownicy Desy zwracają uwagę, że choć ich instytucja ma realny wpływ na kreowanie mód i promocję pewnych obszarów dawnego wzornictwa, to jednak ich udział w obrocie tymi przedmiotami jest minimalny wobec rynku internetowego, a tym samym odwrotnie proporcjonalny do innych obszarów aktywności rynku sztuki, np. malarstwa dawnego czy malarstwa i rzeźby XX wieku.

służą wyłącznie wymianie wiedzy eksperckiej i koneserskiej (np. Perły z odzysku – przeszło 85 tys. członków, Wzornictwo XX wieku w Polsce – przeszło 18 tys. członków)¹⁰⁶. Portale te są przestrzenią wzajemnych konsultacji między członkami, przede wszystkim w zakresie ustalania proveniencji, autorstwa, datowania obiektów, stają się forami wymiany opinii dotyczących cen, problematyki konserwacji.

Zależność między poszerzającą się wiedzą naukową, ekspercką a rynkiem sztuki jest w przypadku dizajnu szczególnie aktualna i dynamiczna. W Desa Unicum, największym obecnie krajowym domu aukcyjnym, zauważa się w tym względzie dwie tendencje. Z jednej strony poszukiwane są wyroby obecne w fachowej literaturze i wystawiennictwie od dłuższego już czasu (np. polska porcelana i szkło), oraz takie jak np. wyroby firmy Steatyt czy Spółdzielni Kamionka w Łysej Górze, które przypomniano dopiero w ostatnich latach i to właśnie skutkiem profesjonalnych badań i ekspozycji¹⁰⁷. Odwrotna tendencja to popularyzacja przez rynek sztuki zapomnianych twórców, jak np. Michał Diament, Wanda Zawidzka-Manteuffel, Wiesław Sawczuk, i w tym przypadku to eksperci z rynku sztuki sami podejmują się prowadzenia przynajmniej podstawowych studiów w tym zakresie¹⁰⁸. Jednocześnie na rynku sztuki zwraca się uwagę na dotkliwy brak w zakresie słowników projektantów i producentów wzornictwa, katalogów znaków i sygnatur, w czym upatruje się przyczynę intensywności wymiany nieformalnej wiedzy poprzez portale czy blogi.

¹⁰⁶ Istnieją oczywiście także o profilu mieszanym, doradczo-handlowym np. Meble z odzysku PRL, Vintage – Szukam, Oddam, Sprzedam, Metamorfoza (ponad 90 tys. członków); Vintage PRL Design – Szukam, Sprzedam, Wymienię (przeszło 54 tys. członków); Stragan Odzysku – PRL Vintage Loft (blisko 30 tys. członków); Vintage Style PRL (ponad 26 tys. członków). Ponadto blogi poświęcone tym zagadnieniom, np. www.bochinska.com, <https://heliotropvintage.pl/>.

¹⁰⁷ W przypadku Steatytu to zasługi wystawy *Wytwórnia wyrobów ceramicznych Steatyt*, 22.04–31.05.2015, MNWr oraz publikacji Banaś, *Polski New Look...*; eadem, *Wytwórnia wyrobów...* W przypadku Kamionki chodzi o wystawę *Łysogórski eksperyment. Ceramika artystyczna*, 28.06–23.08.2015, BWA Tarnów; *W niedalekiej przeszłości – ceramika z Łysej Góry*, 27.04–16.06.2018 BWA Wrocław i publikacje Kostuch, *Kolor i blask...*; N. Kopytko, *Łysa Góra. Ludzie i ceramika*, Kraków 2016; Kostuch, *Czarodzieje z Łysej Góry...* Na podstawie wywiadu z Izą Rusinek i Cezarym Lisowskim z Desa Unicum z dn. 30.01.2021.

¹⁰⁸ W istocie katalogi aukcji dizajnu opracowywane w Desa Unicum uchodzą za solidne, a w zakresie wybranych obiektów lub twórców za współcześnie pionierskie opracowania w tym zakresie. Ponadto ich układ poza standardowym rozpoznaniem przedmiotu, bywa wzbogacony o teksty i ilustracje kontekstualizujące oferowane obiekty.

KONKLUZJA

Zaprezentowany przegląd skłania do kilku ogólnych refleksji. Mimo stonkowo niedługiej metryki badań nad historią polskiego wzornictwa, polaryzacji ich źródeł oraz ciągłego i bieżącego ich przyrostu, wypracowana została spójna wizja tej historii dla długiego XX wieku i początku stulecia kolejnego. Zasadnicze znaczenie dla jej ukształtowania miały monograficzne, kompendialne opracowania (I. Huml, katalogi pod redakcją Cz. Frejlich, także I. Koziny), jak również kilka czasowych wystaw i stała ekspozycja w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest ona zarazem dopełniana i upowszechniana dzięki społecznemu zainteresowaniu dawnym dizajnem, objawiającym się kolekcjonerstwem i zapotrzebowaniem na kompetencje koneserskie. Dla wygenerowanej w ten sposób i aktywnej w obiegu naukowym wiedzy, fundamentalny pozostaje przede wszystkim porządek faktograficzny, swoista biografistyka twórców, obiektów oraz wybranych instytucji projektowych i wytwórczych opisana w przestrzeni ogólnych dziejów historycznych i artystycznych kraju. W badaniach tych dominuje więc całkowicie perspektywa historii sztuki¹⁰⁹, i to raczej w wersji tradycyjnej, wydobywając zagadnienie stylu oraz kontekst artystyczno-teoretyczny, eksponując zagadnienia unikatowości, indywidualnego autorstwa, które w dyskursie przedkładane są nad aspekty funkcjonalne, technologiczne czy społeczne¹¹⁰. Słusznie uważa autor tej trafnej diagnozy sprzed dziesięciu lat, że takie przesunięcie akcentu może wynikać z braku autentycznych mechanizmów rynkowych i innej niż czysto artystyczna możliwości weryfikacji jakości i popularności projektów i wzorniczych wyrobów¹¹¹. Nawet interesująca i operacyjnie uzasadniona kategoria nowoczesności¹¹², jaką przy-

¹⁰⁹ Refleksja nad perspektywami i metodologią badań nad historią dizajnu jest w wiodących w tej dziedzinie anglosaskich studiach rozbudowana i wskazuje na długotrwały już proces ich autonomizacji wobec historii sztuki, K. Fallan, *Design History: Understanding Theory and Method*, Oxford 2010; *The Design History Reader*, red. G. Lees-Maffei, R. Houze, Oxford–New York 2010; *Global Design History*, red. G. Adamson, G. Riello, S. Teasley, London 2011; syntetycznie: G. Lees-Maffei, *Design: History and Theory*, w: *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, New York 2015, s. 350–354.

¹¹⁰ Gorczyca, *Dizajn...*, s. 67; Mrozek, *Historia designu...*, s. 32–34.

¹¹¹ Gorczyca słusznie zauważa, że podobnie stało się w przypadku badań nad plakatem, którego twórczość wyjęta została z obszaru projektowania graficznego i przeniesiona na terytorium sztuki – sztuki plakatu, Gorczyca, *Dizajn...*, s. 67–68.

¹¹² Zaczepnięta z programowego artykułu Jerzego Hryniewieckiego w pierwszym numerze branżowego czasopisma: J. Hryniewiecki, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, 1, s. 5. W. Lipowicz, *Trwanie „nowoczesności”. Wnętrza i meble poznańskie w 1 poł. lat sześćdziesiątych*, w: *Użytkowa fantastyka...*, s. 24–28; idem, *W kręgu „nowoczesności”. Uwagi o polskiej sztuce użytkowej 2 połowy lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych*,

łąka się do refleksji nad poodwilżowym wzornictwem, w praktyce służy badaczom przede wszystkim do opisu stylu, a w mniejszym stopniu oznacza projektowy postulat, słabo lub prawie w ogóle niezakotwiczony we współczesnych potrzebach (przynajmniej tych pozaestetycznych)¹¹³. Historyczno-artystycznej determinacji wspomnianych badań nie sposób traktować jako zarzutu. Trudno bowiem, aby zrodzone z tej dyscypliny i wspierane praktyką muzealniczą oraz studiami muzealników, mając przed sobą nawet jeszcze współcześnie do opracowania wiele zagadnień podstawowych czy propedeutycznych, mogły w swej niedługej przecież historii przyjąć inny charakter.

Nie sposób jednak pominąć pewnych wyraźnych już dziś deficytów i dawczego potencjału pomijanych aspektów. Pozostawiając na boku kwestie detaliczne, trzeba powiedzieć, że istotnym mankamentem jest brak szerszego sprobematyzowania dziejów polskiego wzornictwa doby PRL pod kątem jego funkcjonowania w oczywistych warunkach gospodarki niedoboru i możliwości konsumpcyjnych tamtej epoki oraz jako jednego z instrumentów społecznej rewolucji. Mimo że wszystkie te elementy pojawiają się w wybranych dyskursach¹¹⁴, to jednak aspekt „restrykcyjnej konsumpcji”¹¹⁵, obietnicy konsumpcji bazującej przede wszystkim na wystawienniczej propagandzie i prototypach¹¹⁶, zdaje się być zasadniczy nie tylko dla określenia realnego oddziaływania wzornictwa na codzienne życie Polaków, wiedzy o jego rzeczywistej dystrybucji i popycie, a tym samym znaczeniu i potencji w mechanizmach społecznej inżynierii tamtych czasów. Brakuje zatem takiej perspektywy, która pozwalałaby widzieć polskie wzornictwo i jego dostrzegalne przez badaczy wielorakie konteksty jako dynamiczny system, zespół praktyk i mediacji, choćby w takim ujęciu, jaki już kilka lat temu dla historii dizajnu zaproponowała Grace Lees-Maffei (*Production-Consumption-Mediation Paradigm*)¹¹⁷. Wówczas przyrosłoby badawcze znaczenie relacyjności aktorów środowiska polskiego dizajnu, takich jak instytucje (edukacyjne, eksperymentalno-

w: *Odwilż. Sztuka...*, s. 99–120; A. Frąckiewicz, *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu...*, s. 26–37; eadem, *Formy organiczne we wzornictwie. Styl lat 50.*, w: *Wizje nowoczesności...*, s. 23–33. Tropem stylu wiedzie też opracowanie Wybieralski, Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce...*

¹¹³ Rosińska, *Utopie dizajnu...*, s. 138.

¹¹⁴ Przede wszystkim Crowley, *Warsaw's Shops...* oraz np. B. Brzostek, *Wokół Emilii*, w: *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, red. K. Szotkowska-Beylin, Kraków–Warszawa 2016, s. 77–90.

¹¹⁵ Crowley, *Warsaw's Shops...*

¹¹⁶ Rosińska, *Utopie dizajnu...*, s. 136.

¹¹⁷ G. Lees-Maffei, *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, „*Journal of Design History*” 2009, 4, s. 351–376 [tłumaczenie w tym tomie, *Paradygmat produkcyjno-konsumpcyjno-mediacyjny*, s. 251–293].

-badawcze, wytwórcze), transmiery (wystawiennictwo, poradnictwo) oraz mediacja produkcyjno-konsumpcyjna¹¹⁸.

Niezależnie od tych postulatów jesteśmy świadkami fenomenu, jakim jest bieżące naukowe, muzealne, wystawiennicze i antykwaryczne zainteresowanie historią polskiego wzornictwa o precedensowym w naszym kraju wymiarze. Poza znamionami społecznej ciekawości w wymienionych obszarach, przekłada się ono także na trudną obecnie do obiektywnego uchwycenia czy nawet opisanego, estetyzację codziennego życia, wyposażenie wnętrz, kulturę materialną współczesnych mieszkańców, co może stać się przedmiotem dopiero przyszłościowej refleksji. Dowodnie o zmianie statusu dizajnu w naszej świadomości świadczy rezonans, jaki wywołała książka Marcina Wichy *Jak przestałem kochać design*, która nie jest ani naukowym opracowaniem, ani atrakcyjnie wydanym poradnikiem z kolorowymi fotografiami „ikon” dizajnu, a zbiorem miniesejów, w których wzornicze przedmioty stały się punktem wyjścia do rozważań o życiu Polaków kilku dekad.

BIBLIOGRAFIA

- Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2003
- Balcerzak P., Wybieralski W., Stefanowski M., *O wzornictwie przemysłowym. Definicje, procedury, korzyści*, Warszawa 2007
- Banaś B., *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012, s. 87–96
- Banaś B., *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011, 2019
- Banaś B., *Wytwórnia wyrobów ceramicznych Steatyt w Katowicach*, Wrocław 2015
- Banaś P., *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990
- Barbara Hoff: polskie projekty, polscy projektanci*, red. J. Friedrich, W. Szerle, Gdynia 2019
- Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2001
- Biżuteria w Polsce. Konteksty, zbiory, inspiracje*, red. K. Kluczajd, Toruń 2019
- Bochińska B., *Zaczynaj kochać design. Jak kolekcjonować polską sztukę użytkową*, Warszawa 2016
- Boćkowska A., *To nie są moje wielbłądy: o modzie w PRL*, Wołowiec 2015
- Brzostek B., *Wokół Emilii*, w: *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, red. K. Szotkowska-Beylin, Kraków–Warszawa 2016, s. 77–90
- Ceramika z drugiej połowy XX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. B. Kostuch, Kraków 2004

¹¹⁸ Ciekawym projektem badawczo-wytwórczym, choć skoncentrowanym na współcześnie powstającym dizajnie, było przedsięwzięcie „Ludzie z fabryki porcelany” (w Ćmielowie) łączące antropologię dizajnu i miejsca z działaniem projektowym, por. E. Klekot, *Sprawczość w fabryce porcelany*, „Kultura Popularna” 2017, 2, s. 92–107.

- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2011
- Cieślukowska A., *Design czy dizajn?*, „2+3D” 2001, 1, s. 8
- Cold War Modern: design 1945–1970*, red. D. Crowley, J. Pavitt, London 2008
- Crowley D., *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History” 1994, 3, s. 187–203
- Crowley D., *National style and nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester–New York 1992
- Crowley D., *Stalinism and Modernist Craft in Poland*, „Journal of Design History” 1998, 1, s. 71–83
- Crowley D., Warsaw, London 2003
- Crowley D., *Warsaw’s Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism: modernity and material culture in post-war Eastern Europe*, red. S.E. Reid, D. Crowley, New York 2000, s. 25–47
- Czerwiński M., *Jak poprzez historię globalną można opisać wzornictwo Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku*, „2+3D” 2016, IV, s. 50–55
- Czyńska M., *Dom polski. Meblościanka z pikasami*, Wołowiec 2017
- Dawna i nowsza biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2008
- Dekady. Z Profesor Ireną Huml, historykiem i krytykiem sztuki, zajmującą się problemami sztuki użytkowej i sztuki przedmiotu, rozmawia Wojciech Lipowicz*, w: *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych. Katalog wystawy*, red. H. Chwirutk-Jasicka, Poznań 1991, s. 17–20
- Demska A., Frąckiewicz A., *Sztuka stosowana w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1904–1939*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 291–303
- The Design History Reader*, red. G. Lees-Maffei, R. Houze, Oxford–New York 2010
- Domańska A., *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podhala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Gdańsk 2019
- Drenda O., *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016
- Elitarna fascynacja czy niedoceniony element obrazu sztuki polskiej. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2013
- Fallan K., *Design History: Understanding Theory and Method*, Oxford 2010
- Feliks A., *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Warszawa 2018
- Frankowska M., Frankowski A., *Henryk Berlewi*, Gdańsk 2009
- Frąckiewicz A., *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 26–37
- Frąckiewicz A., *Formy organiczne we wzornictwie. Styl lat 50.*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012, s. 23–33
- Frejlich C., Maga A., *Dlaczego rzeczy*, w: *Rzeczy pospolite: polskie wyroby 1899–1999*, red. C. Frejlich, Olszanica–Kraków 2001, s. 8
- Frejlich C., *Od redaktorki*, w: *Rzeczy pospolite: polskie wyroby 1899–1999*, red. C. Frejlich, Olszanica–Kraków 2001, s. 8
- Galeria Wzornictwa Polskiego*, oprac. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2017

- Global Design History*, red. G. Adamson, G. Riello, S. Teasley, London 2011
- Gorczyca Ł., *Dizajn nieopisany. Krótka historia książek o historii polskiego wzornictwa*, „Piktogram” 2011/2012, 16, s. 66–71
- Grabowski W., *Dizajn tamtych czasów*, Warszawa 2017
- Hardziej P., *CPN: znak, identyfikacja, historia / CPN: logo, identity, history*, Kraków 2019
- Hardziej P., *Karol Śliwka*, Gdynia 2018
- Hryniewiecki J., *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, 1, s. 5
- Hübner-Wojciechowska J., *Art déco: przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2007
- Hübner-Wojciechowska J., *Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2014
- Hübner-Wojciechowska J., *Sztuka skalnego Podhala: przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019
- Huml I., *20 lat sztuki użytkowej*, „Projekt” 1964, 6, s. 32–38
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978
- Huml I., *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki*, Warszawa 2003
- Huml I., *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989
- Jasiótek K., *Asteroid i półkotapczan. O polskim wzornictwie powojennym*, Warszawa 2020
- Julier G., *Economies of Design*, London 2017
- Klekot E., *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa” 2012, 4, s. 39–46
- Klekot E., *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito” 2016, 3, s. 146–159
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową: gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021
- Klekot E., *Sprawczość w fabryce porcelany*, „Kultura Popularna” 2017, 2, s. 92–107
- Klekot E., *Uwikłanie w nowoczesność: o tożsamości rzeczy zaprojektowanych*, w: *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, red. C. Frejlich, Kraków 2018, s. 78–91
- Kochanowska M., *Nowe wyzwania. Wydział Wzornictwa i projektowanie po 1989 roku*, w: *Projektowanie wszędzie: 40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, red. C. Frejlich, M. Kochanowska, Warszawa 2018, s. 40–54
- Kopytko N., *Łysa Góra. Ludzie i ceramika*, Kraków 2016
- Koral, *perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2010
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013
- Korduba P., *Ludowość w wielkim mieście. O kilku wystawach w CBWA „Zachęta”*, w: *Polska kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 87–103
- Korduba P., *Wystawy przedmiotów. Rozważania wokół niedawno otwartych ekspozycji rzemiosła artystycznego i wzornictwa w polskich muzeach*, „Rocznik Historii Sztuki” 2018, XLIII, s. 185–193
- Kostrzyńska-Miłosz A., *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005

- Kostuch B., *Czarodzieje z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie w Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015
- Kostuch B., *Sztuka wzornictwa. Polska ceramika użytkowa po 1989 roku*, w: *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, red. C. Frejlich, Kraków 2018, s. 122–153
- Kowalski J., *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Dębogóra 2014
- Kozina I., *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012
- Kozina I., *Polski design*, Warszawa 2015
- Krupiński J., *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2014
- Lees-Maffei G., *Design: History and Theory*, w: *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, New York 2015, s. 350–354
- Lees-Maffei G., *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, „Journal of Design History” 2009, 4, s. 351–376
- Leśniakowska M., *Inny horyzont. Brukalska w Nowym Jorku. (Anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, w: *Wystawa nowojorska 1939*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 166–179
- Leśniakowska M., *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, 1–2, s. 179–196
- Leśniakowska M., *„Wielka Szyba” Brukalskiej*, w: *Wystawa paryska 1937*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 153–168
- Lipowicz W., *Trwanie „nowoczesności”. Wnętrza i meble poznańskie w 1 poł. lat sześćdziesiątych*, w: *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych. Katalog wystawy*, red. H. Chwirut-Jasicka, Poznań 1991, s. 24–28
- Lipowicz W., *W kręgu „nowoczesności”. Uwagi o polskiej sztuce użytkowej 2 połowy lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996, s. 99–120
- Maga A., *Czego nie pokazaliśmy na wystawie „Chcemy być nowoczesni...”*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012, s. 165–174
- Maga A., *Kruchość ponadczasowa, „Niezbędnik Inteligenta: Świat Sztuki” [dodatek do „Polityki”]* 2021, 1, s. 70–75
- Między tradycją a nowoczesnością. Instytut Wzornictwa Przemysłowego w poszukiwaniu tożsamości we wzornictwie*, red. I. Borowicz, Warszawa 2001
- Mrozek J.A., *Historia designu a historia sztuki*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka”: Design 2009, 3, s. 31–46
- Mrozek J.A., *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. 22–24
- Mrozek J.A., *Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku*, w: *Sztuka świata*, t. 9, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 251–308

- Mrozek J.A., *Trudne stulecie. Polityka, gospodarka, wzornictwo w Polsce 1900–2000*, w: *Rzeczy pospolite: polskie wyroby 1899–1999*, red. C. Frejlich, Olszanica–Kraków 2001, s. 10–29
- Mrozek J.A., *Wzornictwo przemysłowe na świecie*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 243–277
- Myśliński M., *Rozbite zwierciadło: biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis”*, Warszawa 2015
- Novum nie jest grzeszne. *Rajmund T. Hałas. Twórca – pedagog – człowiek*, red. J. Filipiak, Poznań 2017
- Nowakowski P., *Fantastyczna ceramika użytkowa: wrocławskie fajanse z lat 1956–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławku*, Wrocław 2008 i 2019
- O biżuterii w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2012
- Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996
- Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2017
- Out of the Ordinary. Polish designers of the 20th Century*, red. C. Frejlich, Warszawa 2011
- Pelka A., *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007
- Pelka A., *Z [politycznym] fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i w NRD*, Gdańsk 2013
- Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017
- Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, red. L. Klein, Warszawa 2017
- Polskie style narodowe 1890–1918*, red. A. Szczerki, Kraków 2021
- Rosińska M., *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Kraków 2020
- Rypson P., *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017
- Rypson P., *Nie gęsi: polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011
- Rzechorzek E., *Moda Polska: Warszawa*, Warszawa 2018
- Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. C. Frejlich, Kraków 2013
- Rzeczy pospolite: polskie wyroby 1899–1999*, red. C. Frejlich, Olszanica–Kraków 2001
- Sajkiewicz V., *Czar (nie)pamięci. Nostalgia za PRL-em w najnowszej sztuce polskiej, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, 2*, s. 27–42
- Smaga M., *Krakowskie Fabryki Mebli na tle polskiego meblarstwa w latach 1945–1989, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2013, 31*, s. 223–249
- Spółdzielnia artystów „Ład” 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998
- Spółdzielnia Orno. Biżuteria*, red. A. Wrońska, Warszawa 2019
- Srebro z Poznania: biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Rytosztuka”*, Warszawa 2018

- Szczerski A., *Jakie muzeum dizajnu w Polsce?*, „2+3D” 2016, IV, s. 48–49
- Szczerski A., *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002
- Szcześniak M., *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016
- Sztokfisz M., *Caryca polskiej mody, święci i grzesznicy*, Warszawa 2015
- Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012
- Szydłowska A., *Dizajn po dizajnie?*, „2+3D” 2016, IV, s. 24–27
- Szydłowska A., *Od solidarycy do TypoPoło. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018
- Szydłowska A., *Poza estetykę. Projektowanie graficzne w kontekście Wydziału Wzornictwa*, w: *Projektowanie wszędzie: 40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, red. C. Frejlich, M. Kochanowska, Warszawa 2018, s. 56–68
- Szydłowska M., Misiak M., *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015
- Telakowska W., Reindl T., *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1966
- Teresa Kruszevska. *Architekt wnętrza. Twórczość*, red. K. Łuczak-Surówka, Warszawa 2012
- Tomasik K., *Grażyna Hase: miłość, moda, sztuka*, Warszawa 2016
- Treści – teksty – przesłania. Bizuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2006
- Turnau I., *Sylwetka Pani Profesor Ireny Huml*, w: I. Huml, *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki*, Warszawa 2003, s. 9–12
- Typosfera. Krajobrazy typograficzne*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2017, 4(97)
- W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009
- Wiszniewska A., *Archiwum Profesor Ireny Huml. Warsztat badacza i krytyka sztuki*, „Konteksty” 2020, 3, s. 68–72
- Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012
- Wojciechowski A., *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955
- Wójcik A., *„Looking Back” – an Artistic Tendency in Polish Interior Design around 1910*, „Folia Historiae Artium” 2020, 18, s. 71–87
- Wybieralski W., Stefanowski M., *Wzornictwo w Polsce do 1989 roku na tle politycznym i gospodarczym*, Warszawa 2007
- Wzornictwo w Polsce*, praca zbiorowa, Warszawa 1987
- Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, red. C. Frejlich, Kraków 2018
- Zaprojektowane. Polski dizajn 2000–2013*, red. C. Frejlich, D. Lisik, Warszawa 2014

Piotr Korduba

Adam Mickiewicz University, Poznań

BETWEEN A MONOGRAPH AND CONNOISSEURSHIP. RESEARCH ON POLISH DESIGN IN THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

Summary

The text aims to describe currents, tendencies and fields of interest in design history studies in Poland, which grew in number around the year 2000. There are several characteristic patterns to be observed. First of all, despite the fact that the pioneering monograph on the subject appeared in 1978 (I. Huml), one can still observe terminological diversity, with various terms, such as applied arts and design, being used as synonyms. Secondly, looking at the history of the research, one may draw up a calendar of key events (publications, exhibitions) which led to the development and/or consolidation of the basic vision of Polish design from the end of the 19th century to the beginning of the 21st century, related primarily to the political and artistic history of the country. Thirdly, the increase in historical knowledge on the subject has been generated not only by different environments but also in the context of diverse institutions (academic and museum research, art market, collecting/connoisseurship). Consequently, the research conducted so far has been methodologically diversified, influenced by different goals and results. As a result, in the social reception there is a specific coexistence of projects of a scientific, popular science and commercial nature. A critical point in the dynamics of research was marked by two events which took place at the beginning of the 21st century: the exhibition *Rzeczy pospolite* and the subsequent publication (2000/2001), and founding of the quarterly "2+3D" (2001). Another marked increase in initiatives has occurred since the end of the 2000s. The demand for knowledge about design history is also, to some extent, animated by the art market. On the one hand, old design collecting generates a spontaneous exchange of messages on social media, while on the other, it stimulates the creation of reliable popular science studies. Research on Polish design has been dominated by the perspective of art history, usually in its traditional version focusing on style as well as the artistic and theoretical context, and highlighting issues of uniqueness and individual authorship, which prevail over functional, technological or social aspects in the discourse. Consequently, there has been no approach that would perceive Polish design and its multiple contexts as a dynamic system, a set of practices and mediations, such as the approach proposed several years ago by Grace Lees-Maffei (*Production-Consumption-Mediation Paradigm*) for design history. Such a perspective would enhance and stress the importance of research on the relations between various actors in the Polish design community, such as institutions (educational, experimental and research, manufacturing), transmitters (exhibitions, advice) and mediators between production and consumption.

Keywords:

design, design history, methodology, mediation, consumption, production