

KSENIA STANICKA-BRZEZICKA

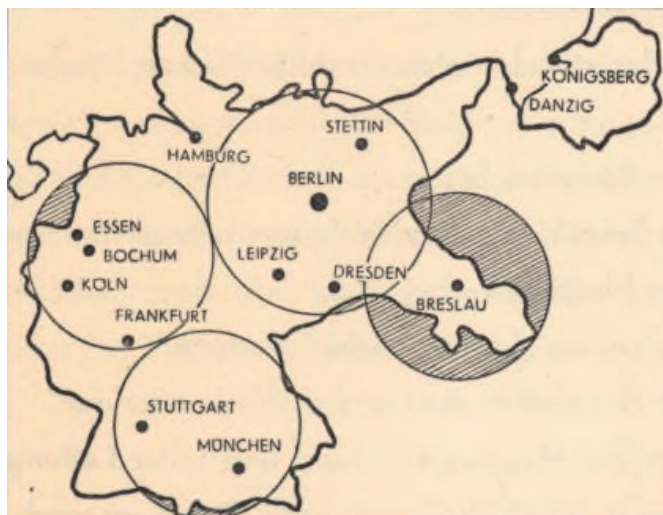
DESIGN JAKO PRÓBA PRZYWRÓCENIA KANONU? POJĘCIA, METODY I DYSKURSY A NIEMIECKIE I ŚLĄSKIE WZORNICTWO PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

NA STYKU HUMANISTYCZNYCH DYSKURSÓW:
DESIGN JAKO PRÓBA PRZYWRÓCENIA KANONU

Podjmując refleksję nad designem, tak jego teorią, jak i historią, stajemy w pierwszej kolejności wobec problemu jego zdefiniowania, czy też bardziej opisania jako zjawiska. Jest to tym trudniejsze, że dyskurs na jego temat toczy się na przecięciu nauk o sztuce, nauk społecznych, gospodarczych oraz technicznych. W przypadku podjęcia takiej analizy w odniesieniu do wyrobów użytkowych wytworzonych poza głównym nurtem – tutaj konkretnie z obszaru pruskiej prowincji Dolnego Śląska¹ pierwszej połowy XX wieku – okazuje się, że pojęcie design niemal nie występuje w źródłach, a wątpliwości w kwestii jego zastosowania pojawiają się nawet intuicyjnie (il. 1). Jednocześnie dotychczasowe badania podsuwają nam porównania z czołowymi zjawiskami w sztuce użytkowej, w tym w pierwszej linii z Bauhausem. Ta utworzona przez Waltera Gropiusa uczelnia zaliczana była i jest niemal bezsprzecznie tak w literaturze przedmiotu, jak i w powszechnym przekonaniu do inicjatorów wielkiej rewolucji w sztuce nowoczesnej, a powstałe na niej projekty i dzieła do „ikon”² albo inaczej do „kanonu” designu. Jednak zarówno historia warsztatów bauhausowskich, jak i tych działających przy wrocławskiej Akademii, ale też np. pracowni projektowych Huty „Józefina” (Josephinenhütte) w Szklarskiej Porębie, czy też wałbrzyskiej fabryki porcelany Krister współtworzy historycznie pojmowane wzornictwo. Dlaczego

¹ W dalszej części tekstu pojawiać się będzie umownie bardziej ogólne określenie „śląsk”.

² W znaczeniu obiektu postrzeganego jako emblematyczny przykład pewnego obszaru artystycznej działalności.



1. Obszar Niemiec z zaznaczeniem położenia Śląska, Bericht 1926-1927-1928 der Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Breslau

więc ze swobodą i pewnością stosujemy określenie design dla foteli Marcela Breuera, ale już mniej chętnie dla zestawu naczyń „Antoinette”³ od Kristera (il. 2)? To może początkowo banalne pytanie sprowokowało jednak do postawienia hipotezy, że design stał się co najmniej na gruncie badań polsko-niemieckojęzycznych czymś więcej niż tylko formalnie i prakseologicznie uzasadnionym działaniem na styku projektowania artystycznego, planowania technicznego, pracy z narzędziami ręcznymi i produkcji przemysłowej. Design jest współcześnie często rozumiany jako działanie twórcze, jako rodzaj energii, jako ogół środków i zasobów potrzebnych do wytworzenia takiego obiektu użytkowego, którego wartość estetyczna czy artystyczna znacznie wykracza poza użytkową.

Wprowadzone tu pojęcie kanonu w rozumieniu umownego zbioru dzieł, którym to nadana została szczególna waga, stanowiące drugi filar niniejszych rozważań, zostanie tu odniesione do procesu przejścia w projektowaniu i wytwarzaniu od sztuki użytkowej do designu. Proces ten można zaś widzieć jako kanonizację (w rozumieniu włączenia w kanon) wytwarzanych produktów przeznaczonych do masowej produkcji, nie zawsze zresztą realizowanej, jak *notabene* w działalności Bauhausu. Tym samym zostaną połączone dwie ważne debaty, których w ostatnim czasie doświadcza humanistyka – na tematy kanonu i designu, które wyznaczą tu ramy do refleksji metodologicznej,

³ Zob. Allerlei Messneuheiten, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit” 1931, 7, z. 11/12, s. 731.



2. Serwis „Antoinette“, fabryka porcelany Krister w Wałbrzychu, 1931, „Die Schaulade“ 1931, 7, s. 737

refleksji nad definiowaniem pojęć i krytycznej analizy naukowych dyskursów oraz ich możliwych punktów stycznych. Materiału do analiz dostarczą przykłady śląskiego wzornictwa z pierwszej połowy XX wieku.

DWA POJĘCIA, WIELE DEFINICJI. KONCEPTUALIZACJA ZJAWISK Z ZAKRESU KULTURY WOBEC METODOLOGII I NAUKOWYCH PARADYGMATÓW

Przyjęte w niniejszym artykule założenie, że ma lub miało miejsce zjawisko przejścia od sztuki użytkowej do designu implikuje, że między projektowaniem i wytwarzaniem przedmiotów artystycznych i użytkowych jednocześnie a fenomenem określanym jako design nastąpiła zmiana (jakościowa?). Odpowiedź na tak postawione pytanie wymaga jednak wyjaśnienia pojęć. Jeśli usytuujemy projektowanie i wytwarzanie w kontekście przejścia od produkcji rękodzielniczej do maszynowej, a więc w ramach narracyjnej historii społeczno-gospodarczej, zaś design umiejscowimy w ontologii kultury wizualnej, jej obrazowych reprezentacji i materialności⁴, to zobaczymy przesunię-

⁴ Niem. Materialität. Por. też tzw. zwrot ku materialności, ang. materiality turn, niem. Wende zum Material: T. Bennett, P. Joyce, *Material powers: cultural studies, history and the material turn*, London 2010.

cie punktu ciężkości na wartości estetyczne, związane z formą i materiałem, a co za tym idzie kanonizację – ustanowienie ikon (designu). Kanon będzie w tym sensie obroną przed estetycznym relatywizmem. W dotychczasowej literaturze wyraźnie dostrzegalne jest pewne napięcie między estetycznym a społeczno-politycznym aspektem designu, które wynika zapewne z interdyscyplinarności problemu. Ucieczka w kanon wydaje się więc sposobem radzenia sobie historii sztuki z nieodzownymi szczególnie w badaniach nad rzemiosłem, wzornictwem i designem zagadnieniami społecznymi, ekonomicznymi i z zakresu transferu wiedzy i technologii, które analizowane są współcześnie nie tylko na gruncie szeroko rozumianych socjologii lub historii gospodarczej, ale także bardziej sprecyzowanych nurtów Technical Art History czy Science and Technology Studies.

Pojęcie kanonu definiowanego – jak tu powyżej – jako zbiór dzieł czy grupa autorów stosowane jest nie tylko w historii sztuki, ale też w literaturoznawstwie, skąd się wywodzi, oraz innych dziedzinach humanistyki i analizowane jest szeroko jako problem kultury współczesnej⁵. W historii sztuki rozumienie pojęcia kanon w sensie krytycznym jako grupy dzieł sztuki wzorcowych w obrębie pewnej wspólnoty, reprezentatywnych dla pewnych wartości upowszechniło się w latach 90. XX wieku w historycznoartystycznym i krytycznym słownictwie dziedzinowym⁶. Taka interpretacja pojęcia kanonu wiąże się z przypisywaniem poszczególnym dziełom znaczeń w chronologicznej narracji poświęconej sztuce, z wartościowaniem ich z estetycznego punktu widzenia. Wprawdzie historia sztuki z jednej strony odżegnuje się od wartościowania i przyjmuje za podstawowe zadanie opis dzieła jako produktu swoich czasów, *de facto* jednak wartościuje mniej czy bardziej jawnie. Posługuje się kategoriami mistrzostwa, doskonałości, genialności. W pewnym stopniu zmieniło się to w ostatniej ćwierci XX wieku, kiedy to debata o kształcie kanonu, jego genezie i uwarunkowaniach splotła się z innymi czynnikami, które zaczęły odgrywać coraz większą rolę w ocenie dzieła, takimi jak znaczenia polityczne, symboliczne czy intelektualne. Uwydatniło to pilną potrzebę rewizji tradycyjnych kategorii oraz metod oceny dzieł i mechanizmów ich rozróżnia-

⁵ P. Wilczek, *Kanon jako problem kultury współczesnej*, „Postscriptum” 2004–2005, 48–49 (2–1), s. 72–82, dostępny w internecie: <[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)-s72-82/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)-s72-82.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)-s72-82/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)-s72-82.pdf)> [dostęp: 5 stycznia 2021].

⁶ *Art History. The Key-Concepts*, red. J. Harris, London–New York 2006, s. 45; *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, red. S. Jordan, J. Müller, Stuttgart 2012, s. 173; H. Locher, “[Kanon] Kunstwissenschaft”, w: *Handbuch Kanon und Wertung*, red. G. Rippl, S. Winko, Stuttgart 2013, s. 364–370.

nia i dzielenia na kategorie, w tym również kwestii tworzenia wartości poprzez wpisanie do kanonu(-ów)⁷. Postawiono np. pytanie o to, czy istnieje jeden kanon, czy też wiele kanonów, kanon stał się zarzewiem konfliktu w dyskursach postmodernistycznym, feministycznym i postkolonialnym. Wraz z krytyką tradycyjnych paradygmatów nauk humanistycznych, do której impulsy wyszły m.in. z historii sztuki feministycznej czy „New Art History”⁸, stworzony z pozycji patriarchalizmu i paneuropejskości kanon, mimo jego obrony przez Ernsta Gombricha jako „ram odniesienia” czy zbioru przykładów wielkości i mistrzostwa, z którym nie możemy się rozstać bez utraty naszej orientacji⁹, został co najmniej zakwestionowany. Przedmiotem analizy stały się ponadto mechanizmy formowania kanonów¹⁰. Griselda Pollock pisała o zróżnicowaniu w obrębie kanonu: „differencing the canon”¹¹, który współcześnie obejmuje kategorie i przejawy stanowiących swego rodzaju rozszerzenie historii sztuki *visual culture studies*.

Wywodzący się z języka angielskiego termin „design” został na gruncie innych języków przejęty w latach 60. XX wieku. W tym samym czasie obserwujemy eksplozję badań nad rzeczonym tematem; warto zauważyć – niemal równocześnie ze wspomnianą powyżej dyskusją nad kanonem i kanonami. Zbadano wówczas programowe teksty źródłowe oraz podjęto próby napisania „historii designu”. Początków celowego i świadomego kształtowania produktów na podstawie pewnych kryteriów dotyczących formy i dekoracji szukano przy tym już w starożytności¹². Jednocześnie „ukanonizowano”, *nomen omen*, pewne fakty, zjawiska czy osoby związane z tym procesem. Sam Leonardo da Vinci, jako prekursor elementarnej nauki o maszynach, awansował do roli „wczesnej ikony designu”. Porządkowano etymologię pojęcia, rozróżniając włoskie XVI-wieczne *disegno interno* jako koncept dzieła, które ma być wykonane, i *disegno esterno* – dzieło wykonane¹³, odnosząc się do francuskie-

⁷ Locher: “[Kanon] Kunstwissenschaft”, s. 365; M. Bryl, *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones” 1995, 7, s. 185–218.

⁸ *The New Art History*, red. A.L. Rees, F. Borzello, London 1986.

⁹ E.H. Gombrich, Q. Bell, *Canons and Values in the Visual Arts: A Correspondence*, „Critical Inquiry” 1976, 2, 3, s. 395–410; Locher: “[Kanon] Kunstwissenschaft”, s. 368.

¹⁰ *Academies, Museums and Canons of Art*, red. G. Perry, C. Cunningham, New Haven–London 1999.

¹¹ G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, London 1999.

¹² H. Read, *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1964 (pierwsze, angielskie wydanie 1934), s. 36–51.

¹³ W. Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1974, 19, s. 219–240.

go terminu *dessinateur* z wieku XVII¹⁴, czy też przywołując poglądy angielskich artystów i teoretyków Henry'ego Cole'a i Richarda Redgrave'a artykułowane w wypowiedziach na łamach wydawanego w latach 1849–1852 „Journal of Design and Manufactures”¹⁵, oraz pierwszą definicję designu w *Oxford English Dictionary* z roku 1885¹⁶. Równocześnie w badaniach nad wytworami od czasów rewolucji przemysłowej chętnie posługiwano się określeniami jak – w zależności od obszaru i języka analiz – „Kunstindustrie”¹⁷, przemysł artystyczny, „sztuka zastosowana do przemysłu” czy „wzornictwo przemysłowe”¹⁸. Decydującą kategorią definiowania był postępujący podział pracy między projektowaniem a produkcją, wyraźne rozdzielenie prac technicznych i projektowych¹⁹. Na gruncie niemieckim miało to konsekwencje w postaci zachodzącej między drugą połową XIX a pierwszą połową XX wieku zmiany nazewnictwa: z „Musterzeichner” – rysownika wzorów uczoniono najpierw „Entwerfer” – projektanta, potem projektanta przemysłowego i wreszcie designera („Designer”). Badacze przedmiotu, w tym przede wszystkim teoretycy designu jak Gert Selle²⁰ dostrzegli i z czasem coraz bardziej podkreślali zróżnicowanie i niejednoznaczność definicji designu, a tym samym możliwość jego interpretacji. Istotne stało się uświadomienie, że design obejmuje nie tylko projektowanie indywidualnych dóbr konsumpcyjnych lub serii produktów, ale także planowanie i projektowanie nadrzędnych systemów, „idei całości-

¹⁴ B. Meuer, H. Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Werkbund-Archiv t. 9, Anabas-Verlag 1983, s. 17.

¹⁵ Obszerniej na temat początków debaty dotyczącej wczesnego okresu industrializacji i przyszłości wytwórstwa np. I. Kozina, *Rękodzielnik kontra projektant przemysłowy. Gildie i warsztaty z przełomu wieków XIX i XX jako argument w sporze o nowoczesny dizajn*, „Formy” 2020, 5, dostępny w internecie: <<https://formy.xyz/artukul/rekodzielnik-kontra-projektant-przemyslowy-gildie-i-warsztaty-z-przelomu-wiekow-xix-i-xx-jako-argument-w-sporze-o-nowoczesny-dizajn/>> [dostęp: 29 kwietnia 2021].

¹⁶ B.E. Bürdek, *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktionsgestaltung*, Köln 1991, s. 16.

¹⁷ Np. W. Lotz, *Kunsthandwerk und Kunstindustrie*, „Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten” 1924–1925, 55, s. 73.

¹⁸ S. Odrzywolski, *Zabytki przemysłu artystycznego w Polsce*, Kraków 1891; E. Świątkowski, *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego*, katalog I wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Muzeum Narodowym, Kraków 1902; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Toruń 2005, Kapitel I: Terminologia i klasyfikacja, s. 9–21.

¹⁹ Bürdek, *Design. Geschichte...*

²⁰ G. Selle, *Ideologie und Utopie des Designs. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, Köln 1973, s. 25–28.

wej, rozumianej jako zbiór niematerialnych założeń obejmujących zarówno aspekty funkcjonalne produktu, jak i jego postać, którą może być obiekt materialny, ale także usługa²¹. Zauważono także, że kierunek interpretacji designu i jego teorii zależy od świadomości, od ram odniesienia, od otoczenia i postaw kulturowych, społecznych, politycznych czy nawet filozoficznych interpretatora. W efekcie wspomniany już Selle widział problem na tyle szeroko, że praktycznie zaprzeczył on możliwości definiowania designu, określając jedynie kategorie dla potencjalnej definicji, która powinna uwzględniać idee społeczne oraz obejmować czynniki ekonomiczno-techniczne, bez których żaden przedmiot nie może zostać wyprodukowany, normy społeczno-kulturowe oraz cele i wyobrażenia, w ramach których realizuje się projekt²².

Jeszcze dalej poszedł badacz Bauhausu Karl-Heinz Hüter, unikający w ogóle pojęcia design²³. Opisał natomiast „koncepcję syntezy”, czyli swoistego Gesamtkunstwerku, w której zawiera się jedność funkcji i formy. Odnosił się też do określenia Waltera Gropiusa „moderne Formgestaltung” – „nowoczesne kształtowanie formy”²⁴. Chodziło o problem mierzenia się artysty z maszyną, o to, że jakość artystyczna produktu maszynowego osiągnana jest dzięki wkładowi artysty „od momentu wynalezienia formy, która ma zostać powielona”²⁵. Wzornictwo stało się więc prawem artysty do udziału w „projektowaniu produktów, miejsc produkcji i całego środowiska wytworzonego przez nowe siły wytwórcze” oraz historycznie istotnym wkładem nie tylko w obszarze estetyki, ale i w rozwiązywanie szerokich zadań społecznych, mających na celu integrację rozwoju intelektualnego i kulturowego z produkcją²⁶. Na przykładach poglądów tych dwóch badaczy, operujących szerokim kontekstem społecznym i gospodarczym widać wyraźny sceptycyzm wobec pojęcia design. Nieco później z problemem zmierzył się Bernhard Bürdek, który zajął

²¹ I. Kozina, *Polski Design*, Warszawa 2015, s. 9.

²² Selle, *Ideologie und Utopie des Designs*, s. 25–27.

²³ K.H. Hüter, *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin 1982; eadem, *Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur. Synthesekonzeptionen bei Gropius und dem Bauhaus*, „Wissenschaftliche Zeitschrift” Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1976, 23, s. 507–514, dostępny w internecie: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:wim2-20111215-8647>> [dostęp: 12 czerwca 2018].

²⁴ W. Gropius, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, Januar 1916, Archivalien des Staatsarchivs Weimar, Bestand Hochschule für bildende Künste 100, przedruk w: Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, s. 156–158.

²⁵ Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, s. 95.

²⁶ *Ibidem*.

się przede wszystkim „wyrazem”, czy też „wymową” produktu („Produktsprache”), które wyrażają się w aspektach formalno-estetycznych, znakach oraz warstwie symbolicznej produktu jako przedmioty wiedzy z zakresu teorii designu. Zwrócił także uwagę na fakt, że oparte na semantyce pojęcia definicje terminu są niewystarczające zwłaszcza wobec różnych ususów i tradycji językowych i powinny być uzupełnione opisem podmiotu, celów i zadań wzornictwa²⁷.

Po roku 2000 większość badań koncentrowała się na analizowaniu historycznego rozwoju wzornictwa i jego znaczeniu dla sposobu myślenia o współczesnym designie, szczególnie pod względem konkretnych inspiracji i wpływów, ale także bardziej ogólnie, rozważając interferencje między projektowaniem a dyskursami wiedzy w kontekście nowego definiowania się społeczeństw²⁸. Uznano na przykład, że widzenie wzornictwa jedynie jako procesu rozwiązywania problemów między człowiekiem a środowiskiem technicznym jest już niewystarczające, ponieważ taka perspektywa uwzględnia „tylko szczegóły operacyjne”, a nie podstawowe kwestie strategiczne. Design usytuowano nie tylko „na rozdrożu między różnymi, czasami sprzecznymi, potrzebami lub interesami”²⁹ producentów, sprzedawców i użytkowników, ale szczególnie podkreślono znaczenie indywidualizmu projektanta, jego własnej koncepcji i wyobrażenia o celu i przeznaczeniu własnej pracy. Termin „design” był zatem wielokrotnie kwestionowany i weryfikowany, przede wszystkim „w celu zbliżenia się do ontologii kultur wizualnych, ich reprezentacji obrazowej i materialności”³⁰. W ramach tego procesu rozróznilo między „wzornictwem przemysłowym”, które historycznie postrzegane jest jako projektowanie lub kształtowanie produktu, a nowoczesnym wzornictwem – designem, który „stale staje przed zadaniem stawiania czoła nowym problemom i radzenia sobie z nimi w miarę możliwości”³¹. W efekcie zmierzamy do opisanego designu jako procesu, który wytwarza zarówno przedmioty, jak i wiedzę wciąż na nowo, a tym samym nie należy do żadnej ze sfer, często rozpatrywanych odrębnie, z których wywodzą się jego elementy składowe. Clou problemu leży przy tym zarówno w różnicach, jak i podobieństwach w konceptualizacji, któ-

²⁷ Bürdek, *Design. Geschichte...*, s. 15.

²⁸ Np. C. Mareis, *Design als Wissenskultur: Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*, Berlin 2011.

²⁹ J. Bensch, *Ideologien und Design. Über die gesellschaftlichen Einflüsse der Produktgestaltung*, Belegarbeit Designtheorie II, Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein, Halle (Saale) 2004, s. 21.

³⁰ P. Zitzlsperger podczas serii wykładów „Was ist Design? Revision eines Begriffs”, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius, Berlin 2017 i 2018.

³¹ Bensch, *Ideologien und Design*, s. 21.

re wyłaniają się, gdy zaczynamy analizować konglomerat sztuki i rzemiosła, z którego wyłania się projektowanie. Opierając się na niemieckich, a szczególnie śląskich przykładach trudno nie postawić pytań o percepcję tego zjawiska na gruncie co najmniej dwóch (jeśli nie trzech, biorąc pod uwagę angielską proveniencję terminu) języków i dyskursów naukowych. Także bowiem w Polsce termin „design” ma wielu przeciwników przyzwyczajonych raczej do określenia „wzornictwo”, jak zauważyła stosunkowo niedawno Irma Kozina, konstruując i umacniając jednocześnie jego kanony tak na skalę kraju³², jak i regionu³³, i na dodatek dokładając swoją cegiełkę do historii konceptualnej (*conceptual history*) spolszczonym „dizajnem”.

KANONY DESIGNU

Choć początków idei zbioru ważnych dzieł lub artystów doszukuje się w różnych momentach lub przedsięwzięciach, jak np. w „Żywotach” Vasarięgo, w badaniach niemieckojęzycznych, istotnych tu z powodu zogniskowania tematyki na obszar Śląska, podkreślane jest znaczenie ponadnarodowej listy ważnych dzieł, rodzaju generalnego kodeksu ujętego przez Johanna Wolfganga von Goethe w jego autobiografii *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*³⁴, powstałej w latach 1808–1831. Dystans między tym opracowaniem a współczesnym kanonizowaniem dzieł i zjawisk dokonywanym nie tylko przez historię sztuki, ale i popkulturę i wyrażającym się chociażby w licznych publikacjach na całym świecie o różnym charakterze, tak naukowym, popularno-naukowym, jak i albumowym³⁵, w projektach, w ostatnim ćwierćwieczu zwłaszcza tych nawiązujących do rocznic powstania Werkbundu (2007) i Bauhausu (2019), w strategiach tworzenia kolekcji oraz organizowanych wystawach, wydaje się pozornie duży. Jednak biorąc pod uwagę takie kwestie jak relacja kanonu do narodowych tradycji sztuki i do tożsamości kulturowych z jednej strony a dys-

³² Kozina, *Polski Design*, s. 8.

³³ I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2013.

³⁴ H. Locher, *The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art*, w: *Kunstiteaduslikke Uurimus. Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft* 2014, 23, 3–4, Special Issue: *Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century*, red. K. Jõekalda, K. Kodres, Tallinn 2014, s. 20–35.

³⁵ Przykładów można by podać wiele, z najnowszych publikacji imponująco prezentuje się D. Bradbury, *Design der Moderne von 1920 bis 1950*, Prestel 2018, przedstawiający najbardziej wpływowe, najciekawsze pod względem estetycznym i najbardziej oryginalne dzieła i ich twórców, w tym Ludwiga Mies van der Rohe, Charlotte Perriand, László Moholy-Nagy, Waltera Gropiusa, Petera Behrensa, Marcela Breuera.

kurs o uniwersalizmie sztuki z drugiej, widać wyraźnie ciągłość i aktualność tych problemów. W związku ze wspomnianą rocznicą, w kwietniu 2019 roku powołano do życia w nowej odsłonie Muzeum Bauhausu w Weimarze, pomyślane jako miejsce otwartych spotkań i dyskusji i łączące w swym zamierzeniu historię z pytaniami o kształt życia dziś i w przyszłości³⁶. To olbrzymie przedsięwzięcie, wspierane przez niemiecki rząd federalny, Wolny Kraj Turyn-gia i miasto Weimar motywowane było i jest uniwersalną potrzebą dbałości o ogólnoswiatowe dziedzictwo kulturowe, równocześnie jednak w jakiś sposób buduje narodowe epistemologie. Jednak, co niezwykle ciekawe, wzmożone za-interesowanie tematami bauhausowskimi miało wiele odcieni. O ile muzeum siłą rzeczy, swym publicznym i otwartym charakterem, umacnia kanon, inne przedsięwzięcia próbują się z nim mierzyć. Philipp Oswald, teoretyk architektury i długoletni dyrektor Fundacji Bauhausu (Bauhausstiftung), zaryzykował w swojej najnowszej publikacji poświęconej Bauhausowi jego swoistą demystyfikację, pisząc, że to nie funkcja i użyteczność stanowią jego wyróżniki, lecz symbolika. Bauhaus, według Oswalda, wykreował styl i znaki ikoniczne, które są nie tyle funkcjonalne i społeczne, co wizualnie nośne i do dziś tworzą najbardziej udaną markę w niemieckim wzornictwie³⁷. Tym samym autor jednocześnie odmitologizowuje i obala kanon, jednak nie w rozumieniu standardu reprezentacyjnych dzieł, lecz kanon normatywny, który zakłada, że nowoczesne wzornictwo stawiało na pierwszym miejscu kategorię funkcji według zasady form *follows function*³⁸. *Notabene* sam Gropius definiował cel swojego przedsięwzięcia w słowach: „das ziel des bauhauses ist eben kein ‚stil‘, kein system, dogma oder kanon [...]”³⁹.

KANON, DESIGN I PERYFERIE. CZY ISTNIAŁA „WROCŁAWSKA MODERNA” I CZY ŚLĄSKIE SZKŁA SĄ DESIGNERSKIE?

Pojęcie kanonu ma oczywiście zawsze swoją skalę, tzn. jest reprezentacyjne dla danego obszaru działań lub dosłownie – obszaru geograficznego. Tak też dzieje się na polu designu i to mimo w zasadzie kosmopolityczno-funkcyj-

³⁶ Bauhaus-Museum Weimar, dostępny w internecie: <<https://www.klassik-stiftung.de/bauhaus-museum-weimar/>> [dostęp: 26 stycznia 2021].

³⁷ P. Oswald, *Marke Bauhaus 1919–2019. Der Sieg der ikonischen Form über den Gebrauch*, Zürich 2020.

³⁸ *Design, w: Texte zur Geschichte und Theorie*, red. G. Breuer, P. Eisele, Reclam 2018, s. 8.

³⁹ <<https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhausbuecher-12-walter-gropius-bauhaus-bauten-dessau-pdf-1930.html>> [dostęp: 26 stycznia 2021].

nalnego charakteru sztuki nowoczesnej. Wyróżniamy więc np. grupę De Stijl, rosyjskich konstruktywistów, mówimy o wzornictwie skandynawskim czy estetyce organicznej we wzornictwie. Wspominana już tu Irma Kozina zaadaptowała pojęcie designu nawet do takich zjawisk jak „styl zakopiański” i pisała np. o „walce Podhala o polski design”⁴⁰ czy o „filozofii designu” Stanisława Witkiewicza, jednocześnie proponując polski (a wcześniej dla województwa śląskiego⁴¹) kanon dziejów projektowania od okresu formowania się państwa polskiego do współczesności.

Postulat zajęcia się wzornictwem pierwszej połowy XX wieku na obszarze pruskiej prowincji Dolnego Śląska wynikał właśnie z pewnego napięcia między tym, co zdawało się funkcjonować w powszechnym przekonaniu (ale i w dużej mierze w literaturze fachowej) jako kanon niemieckiego designu, między intensyfikowanymi w ostatnich dziesięcioleciach analizami regionalnymi a wynikającym z badawczej mikroregionalnej empirii przekonaniu, że to, co określiliśmy tu jako kanon normatywny, nie zawsze miało rację bytu, tzn. że wytwory z „prowincji pewnej Prowincji”⁴² niekoniecznie realizowały wzorce z innych środowisk, nawet wtedy, gdy te stawały się coraz bardziej powszechne, akceptowane czy wręcz modne. Zainteresowanie badaczy fenomenem tzw. „Breslauer Moderne”, odnoszonym przede wszystkim do środowiska akademii wrocławskiej, w tym także do wrocławskiej wystawy Werkbundu w roku 1929 (WuWA) i koncentrujące się na poszukiwaniach związków z Bauhausem jako egzemplifikacji kanonu właśnie, wydaje się jednak nie wyczerpywać tematu produkcji przedmiotów użytkowych w tym regionie. Jednocześnie motorem dla tych poszukiwań było przekonanie o potrzebie po pierwsze dopisania do kanonu obiektów wytworzonych z jakichś przyczyn w opozycji do europejskiego mainstreamu (albo czerpiących z niego tylko fragmentarycznie), po drugie zaś zadanie pytań o relację między kanonem a peryferyjnością, o to czy wartość (kanoniczna) pojawia się dopiero wtedy, gdy dzieło, obiekt traci wyłącznie lokalne konotacje i aspiruje do roli obiektu uniwersalnego? Tym samym celem było przewartościowanie kanonu „dolnośląskiego designu”, odkrycie jego wielokulturowych aspektów, pluralizmów, zjawisk wcześniej marginalizowanych, może nawet postmodernistyczne odkrycie tradycjonalizmu, jednego z „partisan canons”⁴³, którego zawartość jest

⁴⁰ Kozina, *Polski Design*, s. 21–28.

⁴¹ Kozina, *Ikony dizajnu...*

⁴² W sformułowaniu tym odnoszę się do relatywizmu w relacjach między „centrum” a „peryferią”, np. między ośrodkami jeleniogórskim czy kłodzkim a Wrocławiem, Wrocławiem a Berlinem.

⁴³ *Partisan Canons*, red. A. Brzyski, Durham–London 2007.

zarówno historycznie, jak i kulturowo specyficzna, tworzona i funkcjonująca w konkretnych okolicznościach⁴⁴.

Pryzmat, przez jaki patrzymy na śląskie wzornictwo okresu międzywojennego, czy nawet szerzej – pierwszej połowy XX wieku, to z pewnością wrocławska Akademia Sztuk i Rzemiosła Artystycznego oraz wystawa „Wohnung und Werkraum” (WuWA). Szczególnie akademia, raz zestawiona z Bauhauserem⁴⁵, uchodzi za pioniera eksperymentalnej współpracy artystów, architektów i rzemieślników, realizowanej w warsztatach, uważanych równocześnie za główne narzędzie pedagogiczne Bauhausu. Inspirującej się dawną zasadą kształcenia artystycznego i rzemieślniczego, opartego na praktycznym opanowaniu materiałów i zasadach tworzenia w duchu *arts and crafts* akademii wrocławskiej została przypisana przez Jana Maciuikę centralna rola w niemieckim Reformbewegung początku XX wieku, jako jednemu, obok idei Alfreda Lichtwarka w Hamburgu czy monachijskiej Szkoły Wilhelma von Debschitza, z poprzedników Bauhausu⁴⁶. Także w relacji do Bauhausu analizowała jej strukturę instytucjonalną i pedagogiczną, będącą wspólnym dziełem jej czterech kolejnych dyrektorów: Adolfa Kühna, Hansa Poelziga, Augusta Endella i Oskara Molla, Deborah Ascher Barnstone⁴⁷. Również ona dostrzegła pewne podobieństwa, dodając jednak, że w rzeczywistości za pozornie wspólnymi drogami kryły się różne historie i różne cele. Jako przykład autorka porównała organizację warsztatów, w których obie instytucje miały dwóch nauczycieli, artystycznego i technicznego, odpowiedzialnych za prowadzenie zajęć warsztatowych, również obie stosunkowo rzadko używały maszyn. Inne były jednak kryjące się za tym powody. Przede wszystkim wydaje się, że Wrocław nie reagował tak szybko na zmiany, na nowe impulsy tego niezwykle dynamicznego czasu, a kolejni dyrektorzy głównie kontynuowali pracę swojego poprzednika (co widoczne było zwłaszcza w pracy Endella) i/lub byli zmuszeni dopasować się do rzeczywistości, do zastanych struktur, regionalnych kontekstów i lokalnego *status quo*. Zapoczątkowane zaś przez Molla przemiany nie miały szans na pełny rozwój w obliczu zamknięcia szkoły w roku 1932. Bauhaus natomiast zmieniał swoje cele i praktyki; momentem

⁴⁴ J. Elkins, *Canon and Globalization in Art History*, w: *Partisan Canons...*, s. 55–77.

⁴⁵ H. Frank, *Ein Bauhaus vor dem Bauhaus. Die Ausbildungsreform an der Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau*, „Die Bauwelt” 1983, 42 (74. Jg., 4. November), s. 1640–1658.

⁴⁶ J. Maciuika, *Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*, New York 2005, s. 4–5, 23–28.

⁴⁷ D.A. Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*, University of Michigan Press 2016.

zwrotnym była chociażby słynna deklaracja Gropiusa mówiąca o nowej jedności sztuki i techniki („Kunst und Technik eine neue Einheit”⁴⁸).

Drugim obok działalności wrocławskiej Akademii toposem tzw. wrocławskiego modernizmu jest wystawa WuWA. Także Barnstone⁴⁹ zwróciła uwagę na materiały promocyjne wystawy przygotowane przez Johannes Molzahna, wówczas od roku czynnego w Akademii (il. 3). Występują one w różnych wersjach; wszystkie jednak łączą w sobie motywy modeli nowoczesnych budynków, stalowych konstrukcji oraz dłoni z atrybutami, takimi jak ołówek, deska kreślarska i paca, a także dłoni pracujących z gliną. Trudno nie zgodzić się z interpretacją Barnstone, widzącej to zestawienie jako mediację estetycznej różnorodności, połączenie na wystawie nowoczesnych i tradycyjnych elementów, rzemiosła i przemysłu, które mogą się tak uzupełniać, jak i ze sobą



3. J. Molzahn, plakat wystawy WuWA, Wrocław 1929, Schlesisches Museum Görlitz Inv. Nr. 2001/1897

⁴⁸ Wyrażona w kontekście wystawy Bauhausu w roku 1923. Zob. m.in. *Kunst und Technik, eine neue Einheit*, [w:] W. Nerdinger, *Das Bauhaus – Werkstatt der Moderne*, München 2018, s. 41–61.

⁴⁹ Barnstone, *Beyond the Bauhaus*, s. 76.

konkurować, tworząc nowe relacje między obszarami działań człowieka, jego kreatywnością i pracą ręczną a maszynami i ostatecznie wytworzonymi przedmiotami. Ciekawie wypada tu zestawienie z o kilka lat późniejszą broszurą wydaną przez warsztat złotniczy wrocławskiego rzemieślnika Ericha Adolfa pod tytułem *Stwórcze ręce*⁵⁰. Twórczość Adolfa została ostatnio przypomniana wrocławską wystawą, biorącą swój tytuł właśnie od rzeczonoego wydawnictwa „Stwórcze ręce. Sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu”⁵¹, która wpisała się w przybierające na sile zainteresowanie tymi obszarami wytwarzania przedmiotów codziennego użytku, które wywodziły się z tradycji rękodzielniczych i zmierzały w stronę rozwiązań manufakturowych, a które *de facto* stanowiły większość na skalę prowincji. Nawiasem mówiąc – nie tylko w złotnictwie, ale także w innych dziedzinach, jak np. w produkcji ceramicznej, gdzie liczne małe zakłady garncarskie nierzadko współpracowały ze sobą, co zaowocowało wzajemnym oddziaływaniem i produkcją tak doskonałych technicznie pojedynczych egzemplarzy, jak i serii (il. 4)⁵². Wspomniana publikacja *Stwórcze ręce* jest materialnym świadectwem tych procesów, polegających głównie na rozdzieleniu pracy twórczej, czyli fazy projektowej i fazy wykonania oraz zwiększenia liczby osób zaangażowanych w produkcję, a więc tego wszystkiego, co stoi u podstaw designu, ale ówczesnie jeszcze nie było nim określane. Ponadto źródło konotuje aspekty konsumenckie, jest rodzajem konfrontacji między potrzebami konsumenta a interesem producenta, między wytycznymi kulturowymi lub normami estetycznymi a przesłankami wynikającymi z technologii oraz form organizacji pracy. W efekcie pokazuje ono złożoność problemu, w tym artystyczne, rzemieślnicze, handlowe, społeczne i regionalne wymiary projektowania, produkcji i dystrybucji produktów.

Podobne zjawiska możemy obserwować na przykładach ceramiki z Bolesławca, gdzie w roku 1897 otwarta została Zawodowa Szkoła Ceramiczna (Keramische Fachschule)⁵³, której głównym celem było poprzez działalność edukacyjną ożywienie i podniesienie poziomu sięgających już wówczas kil-

⁵⁰ E. Adolf, *Schaffende Hände des Kirchengoldschmiedes*, Neurode 1937.

⁵¹ Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2015. Zob. publikacja towarzysząca wystawie *Stwórcze ręce. Sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2015, także R. Lemor, M. Kügler, *Silber aus Schlesien/Srebro ze Śląska, 1871–1945*, kat. wyst. Schlesisches Museum zu Görlitz, Görlitz 2010.

⁵² K. Strauß, *Moderne Schlesische Keramik*, „Kunst und Kunstgewerbe. Blätter zur Förderung Deutscher Wertarbeit” 1925, 6, 1, s. 113–118.

⁵³ *Bolesławiecka ceramika na drodze do nowoczesności. Wybrane aspekty działalności Zawodowej Szkoły Ceramicznej w latach 1897–1945 = Bunzlauer Keramik auf dem Weg zur Moderne. Ausgewählte Aspekte der Tätigkeit der Bunzlauer Keramischen Schule*



4. Broszura *Schaffende Hände des Kirchengoldschmiedes*, Erich Adolf, Neurode, pierwsze wydanie 1937, drugie ok. 1941/42

ka wieków tradycji garncarskich regionu. Dzięki jej aktywności miał miejsce proces profesjonalizacji pracy a współpracujące ze szkołą warsztaty, takie jak Juliusa Paula czy Hugo Reinholda zaczęły produkować według wzorców dostarczanych ze szkoły. Ścisłe analogie między produktami firmy Reinhold & Co. i projektami jednego z najznamienszych artystów związanych ze szkołą bolesławiecką – Artura Henniga widać np. w realizacjach z roku 1926. Przejmowano również nowe technologie – najpóźniej w latach 1928–1929 Ernst Reinhold, zainspirowany nowymi trendami, wprowadził technikę matowego

in den Jahren 1897–1945, kat. wyst. Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, Schlesisches Museum zu Görlitz, red. A. Bober-Tubaj, M. Bauer, Bolesławiec–Jelenia Góra 2013.

szkliwienia i natryskiwania⁵⁴. Pomimo tego jednak duża część produkcji nadal powieliała dawne wzory, przede wszystkim słynne dekoracje stempelkowe, lub kompilowała stare z nowym, np. dekorując naczynia tradycyjne w formie natryskową dekoracją wykonywaną za pomocą aerografu (lub odwrotnie).

Podobny procecer, nawet na większą skalę miał miejsce w śląskich fabrykach porcelany. W efekcie mamy do czynienia z sytuacją, gdzie pomimo wytwarzania przedmiotów codziennego użytku w wielu technikach i na coraz większą skalę, pomimo rozwoju wszelkich struktur tworzących zręby teorii designu, tak źródła, jak i literatura przedmiotu stosunkowo konsekwentnie posługują się takimi określeniami jak: Entwerfer, Kunstindustrie, Industriegestaltung (na gruncie niemieckim), projektant, wzornictwo (na gruncie polskim), także w odniesieniu do realizacji na wskroś nowoczesnych, zarówno w sensie metod produkcji, jak i w historycznym rozumieniu nowoczesności w sztuce. Nurt nowoczesny na Śląsku reprezentowali przede wszystkim twórcy związani z akademią wrocławską i szkołą bolesławiecką. Dzieła Artura Henniga⁵⁵, zatrudnionego w Bolesławcu w roku 1925 przez nowego dyrektora szkoły Eduarda Berdela, można zaliczyć do najbardziej rewolucyjnych wypowiedzi artystycznych tamtego okresu na Śląsku. W Bolesławcu rozpoczął on eksperymenty z formą i dekoracją, ale przede wszystkim dążył (we współpracy z Berdelem) do zmiany profilu szkoły, której zadanie widział nie w produkcji ręcznej lub manufakturowej pojedynczego lub powielonego w niewielkich seriach produktu, lecz w rozwoju modeli dla produkcji przemysłowej i jakościowym wzroście produktów przemysłowych (il. 5). Uważał, że przyszłość masowej produkcji opierać powinna się przede wszystkim na kształtowaniu formy przedmiotu, czemu sam dał wyraz w swoich najsłynniejszych projektach – serwisach „Reform” (1928), „Fortschritt” (1930) i „Deutsche Form” (1932). Wszystkie te trzy serwisy zostały wdrożone do produkcji: w zakładach Friedricha Kaestnera w Oberhohndorf w Saksonii oraz przez firmę C. A. Lehmann & Sohn w Kahla w Turyngii. Realizacja tych dzieł poza Śląskiem zdaje się

⁵⁴ A. Bober-Tubaj, *Historia zakładu i rodziny Reinhold*, w: *Ceramika Bolesławiecka z wytwórni Reinholda / Bunzlauer Keramik aus dem Hause Reinhold*, kat. wyst. „Od rzemiosła do sztuki – ceramika bolesławiecka z wytwórni Reinholda”, Muzeum Ceramiki w Bolesławcu 11.10.–07.12.2008, Schlesisches Museum zu Görlitz 04.04.–26.07.2009, 2008, s. 23–53.

⁵⁵ I. Ristow, *Artur Hennig (1880–1959). Das gestalterische Werk und die Lehrtätigkeit an der Staatlichen Keramischen Fachschule Bunzlau*, Weimar 1999, eadem, *Die Staatliche Keramische Fachschule in Bunzlau und die Bunzlauer Betriebe. Avantgarde und Töpfertradition*, w: *Revolution der Muster. Spritzdekor-Keramik um 1930*, red. J.F. Figiel, B. Adler, publikacja towarzysząca wystawie „Revolution der Muster. Spritzdekor-Keramik um 1930”, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 27. Januar – 9. Juli 2006, Karlsruhe 2006, s. 37–45.



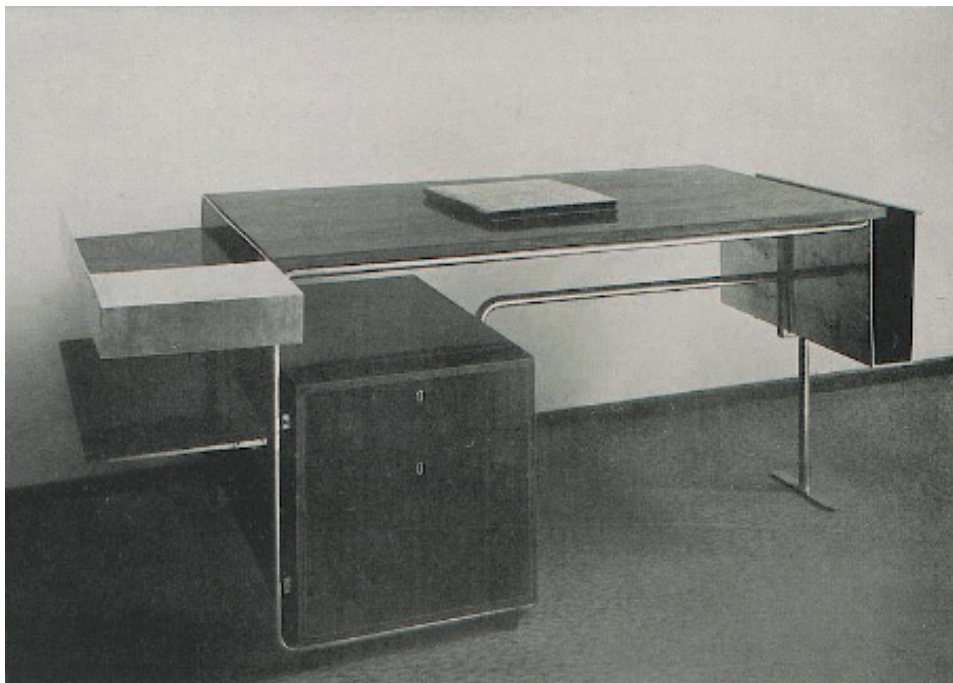
5. Wyroby klasy A. Henniga na wystawie w Bolesławcu, Archiwum Henniga w Keramikmuseum Westerwald in Höhr-Grenzhausen, 1930

być znamienita i potwierdza przekonanie, że nowatorskie pomysły i projekty były w Prowincji Dolnośląskiej jedynie interferencjami na tle szerokiej gamy produktów, które poprzez swą artystyczną „przeciętność” nie zostały wpisane w historię designu. Przykład Henniga wydaje się nawet bardziej znamienity czy nośny, biorąc pod uwagę fakt, że wciąż nie możemy wiarygodnie udokumentować wdrożenia do produkcji projektów wywodzących się z akademii, w tym np. Josefa Vinecký'ego⁵⁶, który – kierując warsztatem stolarskim (sic!) – wykonywał prototypy mebli inspirowane silnie pracami artystów Bauhausu, w tym przede wszystkim Marcela Breuera (il. 6)⁵⁷.

Analizując całą pozostałą wytwórczość pierwszej połowy XX wieku na terenie Prowincji poruszamy się jednak głównie na styku takich kwestii jak polityka szkolnictwa, rozwój i wpływ organizacji rzemieślniczych, przemysłowych i konsumenckich, rozwój gospodarczy, w tym metod produkcji, strategii rynkowych, planowania produkcji od pojedynczego egzemplarza do serii i handlu, czyli całej gamy zagadnień, z których ostatecznie rozwinęło się wzornictwo. W niektórych branżach i gałęziach przemysłu artystycznego, i to

⁵⁶ A. Kavčáková, *Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století*, Olomouc 2009, s. 119n.

⁵⁷ E. Ryschowski, *Das Wohnhaus als Einheit*, „Innendekoration” 1929, 40, s. 400–416, 410.



6. J. Vinecký, biurko, 1928/29, „Innendekoration“ 1929, 40, s. 407

zarówno np. w przemyśle włókienniczym, jak i w tradycyjnych manufakturach artystycznych (np. zajmujących się produkcją ceramiki) możemy obserwować wykształcenie się wczesnej formy zawodu projektanta, który skorelowany był z odpowiednią ofertą edukacyjną w postaci zajęć z projektowania wzorów w szkołach różnego typu, głównie w szkołach rzemiosła artystycznego (Kunstgewerbeschule). Był to pierwszy etap zmniejszania rozbieżności między dwoma kreacjami: pracą rąk i maszyn, tworzących wspólnie nową wartość kulturową. Niemniej jednak wydaje się, że procesy i rozwiązania wypracowane w przemyśle wciąż wymykają się analizom, które wyłaniają się z badań nad sztuką i rzemiosłem. Jedną z przyczyn jest chociażby skala zjawiska. Na Śląsku w roku 1929 11 tys. osób było zatrudnionych w 160 zakładach przemysłu ceramiki szlachetnej, a 25,5 tys. w 630 dużych zakładach ceramicznych⁵⁸. Także zachowane wypowiedzi śląskich twórców poświadczają, że już wówczas zdawano sobie sprawę w problemów, jakie wynikały z procesu wypracowywania wspólnej drogi przez sztukę i przemysł. Poniekąd zresztą do dziś historia sztuki stroni od tych kwestii, koncentrując się na ana-

⁵⁸ *Das Keramische Institut der Technischen Hochschule Breslau* [Sonderdruck aus „Keramos“] 1931, 10, s. 613–618.

lizie walorów artystycznych wąskiej grupy dzieł i w ten sposób kanonizuje je. Problemem jest więc jakość towarów produkowanych przemysłowo, o której pisał Hennig, że jest niewystarczająca, ponieważ działają tu ograniczenia wynikające z mechanizmu ekonomicznego⁵⁹. Na Śląsku problem ten dotyczył nie tylko ceramiki i porcelany, ale też branż szklanej, tekstylnej i metalowej. Wszystkie one przeszły intensywny rozwój pod względem wyposażenia technicznego, wykorzystania materiałów, liczby pracowników zatrudnionych w zakładach, generalnie – rozszerzenia produkcji. Ważną przyczyną tego rozwoju była konkurencyjność w stosunku do innych niemieckich fabryk, o której decydowała tak wartość zasobów, którymi dysponowano, jak i koncepcje w zakresie form i dekoracji. Przyjmowane strategie bywały bardzo różne. W Jaworzynie (Königszelt) powstał przykładowo serwis kawowy „Gloria”, którego proste i szlachetne formy trafiły na okładkę czasopisma „Die Schaulade”, które należało wówczas do czołowych wydawnictw dziś określanych jako „lifestylowe”, wyznaczających trendy i mody w zakresie sztuki i kultury materialnej (il. 7)⁶⁰. Przy tym była to zastawa raczej niedroga, a więc realizująca nowoczesną koncepcję łączenia estetycznej jakości z produkcją przemysłową, która na drodze do tego celu zmieniała się w wyniku działań reorganizacyjnych, jak to miało z czasem miejsce w Jaworzynie⁶¹. Podobny trend był zauważalny także w innych zakładach, których wysiłki były skierowane na zwiększenie wartości produkcji poprzez proponowanie prostych, ale artystycznie wartościowych produktów, co odpowiadało formułowanym wówczas zadaniom kulturalnym dla przemysłu, tak porcelanowego, jak i szklarskiego. Zadania te miały na celu zaoferowanie szerokiej grupie nabywców w ramach wytwarzania obiektów użytkowych „pomysłów [...], materiału do intelektualnego przetwarzania”⁶². Podobne cele postawiła sobie fabryka Tuppäck w Parowej (Tiefenfurth), która swoje zastawy stołowe utrzymywała w bardzo prostej formie, „jak przystało na porcelanę użytkową”; dekoracja wspierała formę je-

⁵⁹ A. Hennig, *Qualität der Form – deutsche Kultur*, „Die Schaulade” 1933, 9, s. 186n.

⁶⁰ Königszelt-Porzellan, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit” 1929, 5, 9, s. 137.

⁶¹ AP Wrocław, Rejencja Wrocławska, Sygn. 10782, Bericht der Porzellanfabrik Königszelt 1935/36. Zob. też: W. Henze, *Kunst und Technik*, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit” 1926, 2, Sonderheft Herbstmesse, s. 525–536, 536; G. Schmidt-Stein, *Schlesisches Porzellan vor 1945. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Porzellanindustrie und zur schlesischen Landeskunde sowie ein Handbuch für Sammler*, Würzburg 1996, s. 115.

⁶² H. Schmidt-Lamberg, *Die kulturellen Aufgaben der Porzellan- und Glasindustrie*, „Keramische Rundschau. Fachzeitschrift für die Porzellan-, Steinzeug-, Steingut-, Glas und Emailindustrie” 1925, 33, 34, s. 549–550.



7. Serwis kawowy Gloria, fabryka porcelany w Jaworzynie, 1929, „Die Schaulade“ 1929, 5, okładka nr 9

dynie poprzez dyskretne, finezyjne zaakcentowanie krawędzi i obrzeży. Równocześnie wiele fabryk produkowało naczynia w stylistyce biedermeieru, empire czy rokoka⁶³. Powszechnie lubiane barokowe formy znalazły się w ofercie drugiej z fabryk Parowej – Steinmanna (serwis „Barberina”)⁶⁴, także wytwórni Ohme w Szczawienku (Niedersalzbrunn; serwis „Johanna”, 1927), u Tielscha w Wałbrzychu (forma „Maria Theresia”, seria „München”, przygotowana na targi jesienne 1928 roku). Odnośnie do tego ostatniego przykładu firma relacjonowała na łamach prasy, że projekt został wymodelowany we własnym warsztacie i opatrzony dekoracją reliefową zaczerpniętą z dawnych wzorów fabryki (il. 8, 9)⁶⁵.

Dość dobrze rekonstruowalne na badanym obszarze są również procesy produkcji szkła, która podobnie jak w przypadku rozwijającego się w nawiązaniu do tradycji tkackich w regionie przemysłu włókienniczego, ukształtowała się z rzemiosła czasów dawnych. Jednak w tym rozwoju świadomie odrzucona została masowa produkcja wyrobów na naprawdę dużą skalę⁶⁶.

⁶³ Schmidt-Stein, *Schlesisches Porzellan vor 1945*, s. 180.

⁶⁴ Ibidem, s. 218.

⁶⁵ *Tielsch-Porzellan*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1928, 4, 11, s. 577–579, 579.

⁶⁶ W. Dressler, *Glasschliff im Riesengebirge*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1925, 1, 11, s. 621–626, 623.



8. Forma „Maria Theresia“, fabryka porcelany Tielsch w Wałbrzychu, Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Oddział w Kamieńcu Ząbkowickim, fabryka porcelany Tielsch w Wałbrzychu 1902–1945, nr zespołu 923, katalog z roku 1940, sygn. 408



9. Serwis kawowy München, fabryka porcelany Tielsch w Wałbrzychu, 1928, „Die Schaulade“ 1928, 4, z. 11, s. 577

Nie oznacza to, że przechodzące transformację szklarstwo nie rozumiało tak nowych warunków, jak i możliwości. Wręcz przeciwnie – śląskie huty jako jedne z pierwszych wprowadziły metody produkcji oparte na podziale etapów pracy. Przede wszystkim współpracowano z artystami-projektantami, którzy opracowywali wzory form i dekoracji. Dla Josephinenhütte pracowali artyści lokalni: Wenzel i Edgar Benna (il. 10), Richard Süßmuth oraz Siegfried Haertel, a także np. Atelier Macho & Erben, Bernardine Bayerl i Hermann Gretsche ze Stuttgartu⁶⁷. Wielką zasługą huty było utworzenie z czasem własnej pracowni projektowej i zaangażowanie w niej jako etatowego projektanta Alexandra Pfohla. Produkcja pozostała przy tym bardzo zróżnicowana. Obok np. kieliszków Hermanna Gretscha, gdzie o formie w równym stopniu decydowały funkcja, jak i materiał⁶⁸, huta prezentowała



10. Edgar Benna, szkła, ok. 1925, „Die Schaulade“ 1925, 1, s. 511

⁶⁷ S. Želasko, *Huta Josephine. Secesja, Art Deco, Modernizm 1900–1950*, Passau 2009, s. 38n; *Ausstellung deutsche Wertarbeit*, 31. Oktober – 12. Dezember 1943, Kunstgewerbemuseum Zürich, s. 25.

⁶⁸ K.H. Bröhan, *Kunst der 20er und 30er Jahre*, Sammlung Karl H. Bröhan Berlin, t. III: Gemälde, Skulpturen, Kunsthandwerk, Industriedesign, Berlin 1985, s. 258, nr kat. 262.

się jako producent tradycyjnych naczyń, bogato zdobionych wzorami roślinnymi, zoomorficznymi i figuralnymi⁶⁹. Współpraca z siecią projektantów nie oznaczała więc wyraźnego zwrotu w kierunku form nowoczesnych. Inna huta szkła, Heckert w Piechowicach (Petersdorf), przez lata współpracowała z Ludwigiem Sütterlinem, Maxem Rade'em i Willy Meitzenem. Do grona projektantów śląskich producentów szkła zostali włączeni także studenci Edgara Benny z Wydziału Zdobienia Szkła w Wyższej Szkole Rzemiosła i Sztuki Użytkowej we Wrocławiu (Handwerker- und Kunstgewerbeschule). Jednym z nich był Konrad Tag, który rozpoczął działalność projektową dla huty szkła kryształowego Pankratz & Co. w Lasówce (Kaiserwalde). Później pracował jako rysownik dla polanickiego zakładu Franza Wittwera (il. 11), a następnie otworzył swój własny warsztat w Kłodzku. Był on przy tym jednocześnie projektantem i wykonawcą, zaś o tworzonych przez siebie szklanych przedmiotach codziennego użytku mówił, że winny być „dopro-



11. Konrad Tag, naczynie szklane, ok. 1925, „Die Schaulade“ 1925, 1, s. 515

⁶⁹ Np. na wystawie „Glas und Metall als Baustoff. Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur“ związaną z wystawą specjalną „Die neue Küche“ stowarzyszenia architektów „Der Ring“, Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg, 1930.

wadzone do harmonii za pomocą najskromniejszych środków. Zdobienie szkła technikami cięcia i szlifu powinno odbywać się w sposób artystyczny i zgodny z właściwościami materiału⁷⁰. Projektanta rozpoznać można było natomiast w jego wypowiedziach o sztuce, o której miał się wypowiedzieć, że jest „nie luksusem, ale potrzebą, koniecznością życia, [...] prosta, prawdziwa i przyziemna niesie w sobie rację bytu”⁷¹. Dla huty w Polanicy pracował jako projektant i grawer Rufin Klaus Koppel, również uczeń Benny. Swoim projektem zestawu kryształów „Venezia” zapewnił firmie Wittwer międzynarodowy sukces. W roku 1938 trafił jako pierwszy rysownik do należącej do firmy Stinnes z Essen huty szkła kryształowego w Jeleniej Górze (Hirschberg)⁷².

Suma summarum widzieć trzeba wytwarzanie przedmiotów użytkowych w omawianym regionie jako zjawisko bardzo zróżnicowane. Różnorodność ta przejawiała się zarówno w warstwie formalno-estetycznej, w metodach produkcji, różnej skali i organizacji zakładów. Była również efektem dynamicznych, oscylujących między współpracą a konkurencją relacji między uczestnikami tych procesów: artystami, rzemieślnikami, instytucjami kultury, organizacjami artystycznymi i rzemieślniczymi, szkołami, przedsiębiorcami, nabywcami, urzędnikami, a nawet mediami. Artystyczny fenomen „wrocławskiej moderny” uzupełnić należy z pewnością o modernistyczną interferencję w Bolesławcu, a sławę akademii jako „poprzednika Bauhausu” zweryfikować poprzez analizę tak podobieństw, jak i różnic z uwzględnieniem lokalnych kontekstów i najnowszych badań weryfikujących również sam Bauhaus. Jednocześnie elitarność tych kilku zjawisk nie może przysłonić całego ogromu produkcji przedmiotów użytkowych przez małe warsztaty, manufaktury i wreszcie przemysł. Obraz całości wyjawia się jednak dość mozolnie, pomijając fizyczny brak obiektów, przede wszystkim z tej przyczyny, że do analizy każdego z tych obszarów potrzebne są inne kryteria.

⁷⁰ *Glaserzeugung und Glasveredelung in der Grafschaft Glatz*, w: J. Fogger, *Beiträge zur Wirtschaftskunde des Grafschaft Glatz*, oprac. Zentrale der Grafschaft Glatzer 1952, s. 122–173, 171; K. Oniszczyk-Awiżeń, *Historia szklarstwa Ziemi Kłodzkiej*, w: *Współczesne kłodzkie szkło artystyczne na tle tradycji szklarstwa Ziemi Kłodzkiej*, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1997, s. 35.

⁷¹ *Glaserzeugung und Glasveredelung...*, 171.

⁷² A. Schellenberg, *Das schlesische Kunstglas*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunst- arbeit” 1925, 1, 9, s. 511–520; *Gebrauchsgläser bester Qualität*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunst- arbeit” 1931, 7, 3/4, s. 201–202.

PRZEMYŚLEĆ MODERNIZM I PRZEMYŚLEĆ KANON?

Śląskie wzornictwo zostało wyjęte z kanonu niejako podwójnie. Raz ze względu na tradycjonalizm formalny, który wyrzucił tę produkcję poza nawias zainteresowań historii sztuki, pozostawiając „przemysł” historii gospodarczej a pojedyncze, zachowane jeszcze przedmioty znawstwu i kolekcjonerstwu, dwa – przez usytuowanie na granicy dwóch narodowych dyskursów. Aktualna tendencja do „przemyslenia modernizmu” („Rethinking Modernity”) szuka „innej nowoczesności”, gdzie „owoce” postępu technologicznego łączyłyby się z wrażliwością na lokalną historię i krajobraz⁷³, która nazwana została też „modernizmem wernakularnym”, a więc rodzimym, wyrażonym lokalnym językiem i lokalnymi kategoriami⁷⁴. Taki obraz eklektycznego i niejednorodnego procesu modernizacji, w którym kluczową rolę odgrywa miejsce oraz tradycja jako immamentny element tego procesu rysuje się też na Śląsku. Przestrzenie wernakularne, zarówno realne, jak i wyobrażone, pomogły tu kształtować nowoczesność, a nie były reakcją na nią. W tym sensie modernizm jest nieheterogenicznym, nie do końca określonym i często irracjonalnym zbiorem „strategii” radzenia sobie, rozumienia, opanowywania lub tworzenia nowoczesnej kondycji, a nie jakąś „heroiczną” ideą, w której abstrakcyjny, konstruktywistyczny i funkcjonalistyczny styl międzynarodowy przeważa nad historyzmem i tzw. „stylem rodzimym” (Heimatstil), nadając fizyczny wyraz metaprocessom racjonalizacji, sekularyzacji i uniwersalizacji nowoczesności, które wymazały tożsamość lokalnych aktorów⁷⁵. Weryfikując nowoczesność, nie mamy jednak innego wyjścia, jak poddać refleksji i inne pojęcia, które są z nią splecione. Oscylując między rozumieniem designu w jego technologicznych, antropologicznych, filozoficznych i gospodarczych kontekstach a jego estetyczną egzemplifikacją w duchu estetyki modernistycznej, należy wyrazić nadzieję, że analizy bazujące na lokalnych egzemplach spoza głównego nurtu podają w wątpliwość zarówno kanony dzieł, jak i sposób ich interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

Academies, Museums and Canons of Art, red. G. Perry, C. Cunningham, New Haven–London 1999
Adolf E., *Schaffende Hände des Kirchengoldschmiedes*, Neurode 1937

⁷³ T. Rohkrämer, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland, 1880–1933*, Paderborn 1999.

⁷⁴ M. Umbach, B.R. Hüppauf, *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Stanford University Press 2005.

⁷⁵ Ibidem.

- Allerlei Messneuheiten, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit“ 1931, 7, z. 11/12, s. 731
- AP Wrocław, Rejencja Wrocławska, Sygn. 10782, Bericht der Porzellanfabrik Königszelt 1935/36
- Art History. The Key-Concepts*, red. J. Harris, London–New York 2006
- Ausstellung deutsche Wertarbeit*, 31. Oktober – 12. Dezember 1943, Kunstgewerbemuseum Zürich
- Barnstone D.A., *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*, University of Michigan Press 2016
- Bennett T., Joyce P., *Material powers: cultural studies, history and the material turn*, London 2010
- Bensch J., *Ideologien und Design. Über die gesellschaftlichen Einflüsse der Produktgestaltung*, Belegarbeit Designtheorie II, Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein, Halle (Saale) 2004
- Bober-Tubaj A., *Historia zakładu i rodziny Reinhold*, w: *Ceramika Bolesławiecka z wytwórni Reinholda / Bunzlauer Keramik aus dem Hause Reinhold*, kat. wyst. „Od rzemiosła do sztuki – ceramika bolesławiecka z wytwórni Reinholda”, Muzeum Ceramiki w Bolesławcu 11.10.–07.12.2008, Schlesisches Museum zu Görlitz 04.04.–26.07.2009, 2008, s. 23–53
- Bolesławiecka ceramika na drodze do nowoczesności. Wybrane aspekty działalności Zawodowej Szkoły Ceramicznej w latach 1897–1945 = Bunzlauer Keramik auf dem Weg zur Moderne. Ausgewählte Aspekte der Tätigkeit der Bunzlauer Keramischen Schule in den Jahren 1897–1945*, kat. Wyst. Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, Schlesisches Museum zu Görlitz, red. A. Bober-Tubaj, M. Bauer, Bolesławiec-Jelenia Góra 2013
- Bradbury D., *Design der Moderne von 1920 bis 1950*, Prestel 2018
- Bröhan K.H., *Kunst der 20er und 30er Jahre*, Sammlung Karl H. Bröhan Berlin, t. III: Gemälde, Skulpturen, Kunsthandwerk, Industriedesign, Berlin 1985
- Bryl M., *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones” 1995, 7, s. 185–218
- Bürdek B.E., *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktionsgestaltung*, Köln 1991
- Das Keramische Institut der Technischen Hochschule Breslau* [Sonderdruck aus „Keramos”] 1931, 10, s. 613–618
- Design*, w: *Texte zur Geschichte und Theorie*, red. G. Breuer, P. Eisele, Reclam 2018, s. 8
- Dressler W., *Glasschliff im Riesengebirge*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1925, 1, 11, s. 621–626
- Frank H., *Ein Bauhaus vor dem Bauhaus. Die Ausbildungsreform an der Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau*, „Die Bauwelt” 1983, 42 (74. Jg., 4. November), s. 1640–1658
- Gebrauchsgläser bester Qualität*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1931, 7, 3/4, s. 201–202
- Glaserzeugung und Glasveredelung in der Grafschaft Glatz*, w: J. Fogger, *Beiträge zur Wirtschaftskunde des Grafschaft Glatz*, oprac. Zentrale der Grafschaft Glatzer 1952, s. 122–173

- Gombrich E.H., Bell Q., *Canons and Values in the Visual Arts: A Correspondence*, „Critical Inquiry” 1976, 2, 3, s. 395–410
- Gropius W., *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, Januar 1916
- Hennig A., *Qualität der Form – deutsche Kultur*, „Die Schaulade” 1933, 9, s. 186n
- Henze W., *Kunst und Technik*, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit” 1926, 2, Sonderheft Herbstmesse, s. 525–536
- Hüter K.H., *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin 1982
- Hüter K.H., *Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur. Synthesekonzeptionen bei Gropius und dem Bauhaus*, „Wissenschaftliche Zeitschrift” Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1976, 23, s. 507–514, dostępny w internecie: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:wim2-20111215-8647>> [dostęp: 12 czerwca 2018].
- Kavčáková A., *Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století*, Olomouc 2009
- Kemp W., *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1974, 19, s. 219–240
- Königszelt-Porzellan, „Die Schaulade deutscher Wert- und Kunstarbeit” 1929, 5, 9, s. 137
- Kozina I., *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2013
- Kozina I., *Polski Design*, Warszawa 2015
- Kozina I., *Rękodzielnik kontra projektant przemysłowy. Gildie i warsztaty z przełomu wieków XIX i XX jako argument w sporze o nowoczesny dizajn*, „Formy” 2020, 5, dostępny w internecie: <<https://formy.xyz/arttykul/rekodzielnik-kontra-projektant-przemyslowy-gildie-i-warsztaty-z-przelomu-wiekow-xix-i-xx-jako-argument-w-sporze-o-nowoczesny-dizajn/>> [dostęp: 29 kwietnia 2021]
- Lemor R., Kügler M., *Silber aus Schlesien/Srebro ze Śląska, 1871–1945*, kat. wyst. Schlesisches Museum zu Görlitz, Görlitz 2010
- Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, red. S. Jordan, J. Müller, Stuttgart 2012
- Locher H., „[Kanon] Kunstwissenschaft”, w: *Handbuch Kanon und Wertung*, red. G. Rippl, S. Winko, Stuttgart 2013, s. 364–370
- Locher H., *The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art*, w: *Kunstiteaduslikke Urimusi. Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft* 2014, 23, 3–4, Special Issue: *Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century*, red. K. Jõekalda, K. Kodres, Tallinn 2014, s. 20–35
- Lotz W., *Kunsth Handwerk und Kunstindustrie*, „Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten” 1924–1925, 55, s. 73
- Maciuika J., *Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*, New York 2005
- Mareis C., *Design als Wissenskultur: Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*, Berlin 2011

- Meuer B., Vinçon H., *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Werkbund-Archiv t. 9, Anabas-Verlag 1983
- Nerdinger W., *Das Bauhaus – Werkstatt der Moderne*, München 2018
- Odrzywolski S., *Zabytki przemysłu artystycznego w Polsce*, Kraków 1891
- Oniszczyk-Awiżeń K., *Historia szklarstwa Ziemi Kłodzkiej*, w: *Współczesne kłodzkie szkło artystyczne na tle tradycji szklarstwa Ziemi Kłodzkiej*, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1997, s. 35
- Oswalt P., *Marke Bauhaus 1919–2019. Der Sieg der ikonischen Form über den Gebrauch*, Zürich 2020
- Partisan Canons*, red. A. Brzyski, Durham–London 2007
- Pollock G., *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999
- Read H., *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1964 (pierwsze, angielskie wydanie 1934)
- Ristow I., *Artur Hennig (1880–1959). Das gestalterische Werk und die Lehrtätigkeit an der Staatlichen Keramischen Fachschule Bunzlau*, Weimar 1999
- Ristow I., *Die Staatliche Keramische Fachschule in Bunzlau und die Bunzlauer Betriebe. Avantgarde und Töpfertradition*, w: *Revolution der Muster. Spritzdekor-Keramik um 1930*, red. J.F. Figiel, B. Adler, publikacja towarzysząca wystawie „Revolution der Muster. Spritzdekor-Keramik um 1930”, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 27. Januar – 9. Juli 2006, Karlsruhe 2006, s. 37–45
- Rohrkramer T., *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland, 1880–1933*, Paderborn 1999
- Ryschowski E., *Das Wohnhaus als Einheit*, „Innendekoration” 1929, 40, s. 400–416
- Schellenberg A., *Das schlesische Kunstglas*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1925, 1, 9, s. 511–520
- Schmidt-Lamberg H., *Die kulturellen Aufgaben der Porzellan- und Glasindustrie*, „Keramische Rundschau. Fachzeitschrift für die Porzellan-, Steinzeug-, Steingut-, Glas und Emailindustrie” 1925, 33, 34, s. 549–550
- Schmidt-Stein G., *Schlesisches Porzellan vor 1945. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Porzellanindustrie und zur schlesischen Landeskunde sowie ein Handbuch für Sammler*, Würzburg 1996
- Selle G., *Ideologie und Utopie des Designs. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, Köln 1973
- Strauß K., *Moderne Schlesische Keramik*, „Kunst und Kunstgewerbe. Blätter zur Förderung Deutscher Wertarbeit” 1925, 6, 1, s. 113–118
- Stwórcze ręce. Sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2015
- Szczepkowska-Naliwajek K., *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Toruń 2005, Kapitel I: Terminologia i klasyfikacja, s. 9–21
- Świeykowski E., *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego*, katalog I wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Muzeum Narodowym, Kraków 1902
- The New Art History*, red. A.L. Rees, F. Borzello, London 1986

- Tielsch-Porzellan*, „Die Schaulade deutscher Wert- Kunstarbeit” 1928, 4, 11, s. 577–579
- Umbach M., Hüppauf B.R., *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Stanford University Press 2005
- Wilczek P., *Kanon jako problem kultury współczesnej*, „Postscriptum” 2004–2005, 48–49 (2–1), s. 72–82, dostępny w internecie: <[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)-s72-82/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1\(48_49\)-s72-82.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)-s72-82/Postscriptum-r2004_2005-t-n2_1(48_49)-s72-82.pdf)> [dostęp: 5 stycznia 2021]
- Żelasko S., *Huta Josephine. Secesja, Art Deco, Modernizm 1900–1950*, Passau 2009, s. 38n

Ksenia Stanicka-Brzezicka

Herder Institute for Historical Research on East Central Europe – Institute of the Leibniz Association, Marburg

DESIGN AS AN ATTEMPT TO BRING THE CANON BACK? NOTIONS, METHODS AND DISCOURSES IN THE LIGHT OF GERMAN AND SILESIAN DESIGN OF THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary

In the article, the concept of canon is related to the process that has been defined as the transition from applied art to design. The thesis is then put forward that this process can be seen as the canonisation of products intended for mass production.

The above statement suggests that a (qualitative?) change has taken place between designing and producing artistic and also utilitarian objects and the phenomenon called design. However, an answer to this problem first requires a clarification of terms. If we understand design and production historically in the context of the transition from handicraft to machine production, i.e. within the narrative socio-economic history, and if we place design in the ontology of visual culture, its pictorial representations and materiality, we will see a shift of focus to aesthetic values, related to form and materiality, and thus canonisation – the establishment of icons (of design). The canon will in this sense be a defence against aesthetic relativism. Escaping into the canon is art history's way of dealing with the social, economic and knowledge and technology transfer issues that are indispensable in the study of crafts, arts and craft and design.

The history of art (but also popular culture!) has canonised many works and phenomena. One example is the Bauhaus, widely seen as the canon of 20th-century design, although Gropius himself defined its purpose in the words: “das ziel des bauhauses ist eben kein ‘stil’, kein system, dogma oder kanon [...]”. Similar phenomena took place concerning the design of the first half of the 20th century from the Lower Silesia area: the slogan “Breslauer Moderne” referred, in part, to the Werkbund exhibition in 1929 (WuWA), and the activity of the Wrocław Academy in the field of applied

arts was included in the research on searching for connections with Bauhaus as an exemplification of the canon.

Design as historically understood industrial design and design as a creative activity, as the energy needed to produce a canonical utilitarian object, i.e. one whose aesthetic or artistic value will go far beyond utilitarian, form the framework in the text for methodological discussion, reflections on defining concepts and critical analysis of scientific discourses and their possible junctures.

Keywords:

design, crafts, Silesia, modernism, canon