

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

# Artium Quaestiones XXXII



POZNAŃ 2021

## ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego / deputy editor-in-chief, UAM)

DOROTA ŁUCZAK (redaktor / editor, UAM)

## RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Moderna Galerija, Lublana)

WOJCIECH BAEUS (Uniwersytet Jagielloński)

DAVID CROWLEY (National College of Art and Design, Dublin)

THOMAS DACOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

MATEUSZ KAPUSTKA (Universität Zürich)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS (Birkbeck College, University of London)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,  
Poznań 2021



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons –  
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych  
4.0 Międzynarodowe

Redaktor prowadzący numeru

PIOTR KORDUBA

Ilustracja na okładce: Czesław Kowalski, projekt regału kombinowanego-biblioteczki  
z białym do pracy i barkiem, 1961, ze zbiorów Jacka Kowalskiego

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

MARCIN TYMA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Opracowanie tekstu w języku niemieckim

BEATE SOMMERFELD

Redaktor

ADAM PIELACHOWSKI

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

WOJCIECH TYMA

ISSN 0239-202X ISSN (Online) 2719-4558 DOI: 10.14746/aq



## SPIS TREŚCI

### HISTORIA I TEORIA DESIGNU

Piotr Korduba, <i>Między monografią a koneserstwem. Badania nad polskim dizajnem XX i początków XXI wieku</i> . . . . .	5
Ksenia Stanicka-Brzezicka, <i>Design jako próba przywrócenia kanonu? Pojęcia, metody i dyskursy a niemieckie i śląskie wzornictwo pierwszej połowy XX wieku</i> . . . . .	37
Amelie Ochs, <i>Vom Paradigma der Guten Form. Deutsch-deutsche Geschmacks-erziehung und Kontinuitätskonstruktion(en)</i> . . . . .	67
Clemens A. Ottenhausen, <i>From Textile to Plastic: Architecture, Exhibition Design, and Abstraction (1930–1955)</i> . . . . .	89
Dorota Jędruch, <i>Szkoła na wolnym powietrzu – projekty mebli E. Beaudoina i M. Lodsza dla szkoły w Suresnes (1932–1935) w świetle przemian w pedagogice i projektowaniu wnętrz szkolnych we Francji lat 20. i 30. XX wieku</i> . .	113
Anna Wiszniewska, <i>„Pięć milionów dzieci czeka na nowe zabawki...”. O organizacji przemysłu zabawkarskiego i wzornictwie zabawek w Polsce lat 50. i 60. XX wieku</i> . . . . .	131
Agata Szydłowska, <i>Bez Ludwika i panny służącej. Projekty nowoczesnych kuchni jako zwierciadło przemian roli kobiet w podwilżowej Polsce</i> . .	161
Aleksandra Sumorok, <i>Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja</i> . . . . .	187
Ewa Klekot, <i>Etnodizajn a ludowość w polskim wzornictwie</i> . . . . .	229

### PRZEKŁADY

Grace Lees-Maffei, <i>Paradygmat produkcyjno-konsumpcyjno-mediacyjny</i> . . .	251
--	-----

### VARIA

Jakub Banasiak, <i>„Pozycja prawie idealna”. Związek Polskich Artystów Plastyków wobec przemian politycznych, kryzysu gospodarczego i napięć środowiskowych w latach 1980–1981</i> . . . . .	295
--	-----

BIOGRAMY . . . . .	329
--------------------	-----

# CONTENTS

## DESIGN HISTORY AND THEORY

Piotr Korduba, <i>Between a Monograph and Connoisseurship. Research on Polish Design in the 20th and Early 21st Centuries</i> . . . . .	5
Ksenia Stanicka-Brzezicka, <i>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</i> . . . . .	37
Amelie Ochs, <i>The Paradigm of Good Form. Aesthetic Education and Design Historiographical Continuities in Germany</i> . . . . .	67
Clemens A. Ottenhausen, <i>From Textile to Plastic: Architecture, Exhibition Design, and Abstraction (1930–1955)</i> . . . . .	89
Dorota Jędruch, <i>A School in the Open Air – E. Baudoin’s and M. Lods’ Designs of Furniture for the School in Suresnes (1932–1935) in the Light of the Changes in Pedagogy and Interior Designs for Schools in France of 1920s and 1930s</i> . . . . .	113
Anna Wiszniewska, <i>“Five Million Children Are Waiting for New Toys...” About the Design of Toys and the Organization of the Toy Industry in Poland in the 1950s and 1960s</i> . . . . .	131
Agata Szydłowska, <i>With no “Ludwik” nor Housemaid. Designs of the Modern Kitchen as a Mirror of the Changing Role of Women in “post-Thaw” Poland</i> . . . . .	161
Aleksandra Sumorok, <i>Social Realism from the Inside. Design, the Art of the Interior and Modernization</i> . . . . .	187
Ewa Klekot, <i>Ethnodesign and Folk styles in Polish Design</i> . . . . .	229

## TRANSLATIONS

Grace Lees-Maffei, <i>The Production-Consumption-Mediation Paradigm</i> . . . . .	251
---	-----

## VARIA

Jakub Banasiak, <i>“An Almost Perfect Position”. The Polish Artists’ Union and Political Changes, Economic Crisis, and Tensions in the Art Environment (1980–1981)</i> . . . . .	295
--	-----

BIOGRAPHICAL NOTES . . . . .	329
------------------------------	-----

# HISTORIA I TEORIA DESIGNU / DESIGN HISTORY AND THEORY

PIOTR KORDUBA

## MIĘDZY MONOGRAFIĄ A KONESERSTWEM. BADANIA NAD POLSKIM DIZAJNEM XX I POCZĄTKÓW XXI WIEKU<sup>1</sup>

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 badań<sup>2</sup>. 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-

---

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

<sup>2</sup> 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 dizajn<sup>3</sup>. 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 dwudziestoleciu 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 badań<sup>4</sup>, prowadzeniu ich przede wszystkim w Polsce i w polskim środowisku, dla których wyjątkiem – także pod względem badawczej perspektywy, są opracowania brytyjskiego uczonego Davida Crowleya<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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>).

<sup>5</sup> 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 użytkowej<sup>6</sup>, o sztuce stosowanej<sup>7</sup>, o wzornictwie<sup>8</sup>, o rzeczach, w którym to terminie bezpiecznie lokują się poprzednie określenia<sup>9</sup>, wreszcie o sztuce przedmiotu<sup>10</sup>. Hasło dizajn pojawiało się rzadziej<sup>11</sup>, jeśli już to raczej poza tytułami, śmielej tam, gdzie rozważania dotyczą kwestii z drugiej połowy XX wieku<sup>12</sup> lub niekoniecznie wyłącznie polskich<sup>13</sup>. 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.

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

<sup>7</sup> Huml, *Polska sztuka stosowana...*

<sup>8</sup> *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.

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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...*

<sup>12</sup> *Rzeczy niepospolite...*

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

śleniem wzornictwo przemysłowe, które na ogół jest rozumiane jako odmiana wzornictwa ogólnego<sup>14</sup>, a także jako zjawisko o charakterze przede wszystkim instytucjonalnym, właściwym centralnie sterowanej estetyce PRL<sup>15</sup>. 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 sprawę<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup>. Dla pionierki interesujących nas badań Ireny Huml, najważniejszym określeniem była sztuka stosowana „pozostająca w bezpośrednich związkach z całą plastyką, architekturą, po części i z produkcją przemysłową”<sup>18</sup>. 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 przedmiotu<sup>19</sup>. Ten ostatni nie musi być według niej pozbawiony użyteczności, ale jego „wartość estetyczna przekracza walory użytkowe”<sup>20</sup>. Zauważała, że wzornictwo

---

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

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

<sup>16</sup> 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 Jastrzębowskiego 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.

<sup>17</sup> Wojciechowski, *O sztuce...*, s. 5.

<sup>18</sup> Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 5.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 7.

przemysłowe, które stało się polem doświadczeń w dziedzinie multiplikacji form sztuki „odciążyło sztukę przedmiotu od supremacji użytkowości”<sup>21</sup>. 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 przedmiotu<sup>22</sup>. Sama jednak w swych naukowych zainteresowaniach pozostawała bliższa artystycznym niż użytkowym odniesieniom i deklarowała się jako badaczka tego ostatniego<sup>23</sup>.

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 światowej<sup>24</sup>. 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 seryjną<sup>25</sup>. 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 użytkowa<sup>26</sup>. 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 użytkowych<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>22</sup> *Dekady. Z Profesora Irenę Huml...*, s. 18.

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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Wybieralski, Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce...*, s. 4.

<sup>26</sup> Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku*.

<sup>27</sup> 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 namysłu<sup>28</sup>.

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 anglosaskich<sup>29</sup>, coraz bardziej ugruntowuje się określenie dizajn, przy jego użyciu myśli się o kolejnych, przyszłościowych dokonaniach w tej dziedzinie w Polsce<sup>30</sup>. Podsumowując, design lub dizajn jest obecnie najbardziej pełnym i operacyjnie skutecznym terminem, także dla rozważań historycznych, albowiem łączy w sobie wymiar konceptualny, projektowy, funkcjonalny oraz oczywiście sam przedmiot<sup>31</sup>. 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 społecznym<sup>32</sup>.

## 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 równolegle, zaczęły dopiero powstawać monograficzne opra-

<sup>28</sup> Szydłowska, *Dizajn po dizajnie...*

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

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

<sup>31</sup> I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>32</sup> O czym np. G. Julier, *Economies of Design*, London 2017.



cowania instytucji, twórców czy zagadnień związanych z projektowaniem<sup>33</sup>. 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 dystansu<sup>34</sup>. 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 refleksji<sup>35</sup>, i publikacja ta uchodzi tym samym za kwintesencję studium o wzornictwie widzianego z perspektywy historii sztuki<sup>36</sup>. 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 odniesień<sup>37</sup>. 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 1987<sup>38</sup>, a także solidnie przygotowane rozdziały w *Sztuce świata*, poświęcone sztuce stosowanej i wzornictwu, w których epizodycznie pojawiają się wątki polskie<sup>39</sup>. Dopiero w nieco innym świetle, także kontekstualnych wydarzeń, dzieje wzornictwa zostały przedstawione w jubileuszowym wydawnictwie z okazji 40-lecia Wydziału Wzornictwa stołecznej Akademii

<sup>33</sup> I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973; eadem, *Polska sztuka stosowana...*

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 5.

<sup>36</sup> Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> *Wzornictwo w Polsce...*; Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

<sup>39</sup> Mrozek, *Sztuka stosowana...*; idem, *Wzornictwo przemysłowe...*

Sztuk Pięknych<sup>40</sup>, 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”<sup>41</sup>. 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 zainteresowaniem<sup>42</sup>, ale wraz z wydanym rok później katalogiem<sup>43</sup> doprowadziła do przewartościowania społecznego rozumienia dizajnu<sup>44</sup>. 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

---

<sup>40</sup> Mrozek, *Od prehistorii...*, s. 14–38.

<sup>41</sup> *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 otwartych 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.

<sup>42</sup> 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.

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

<sup>44</sup> Gorczyca, *Dizajn...*, s. 68.

jego historii<sup>45</sup>. 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 angielsku<sup>46</sup>, a w roku 2013 po polsku, książki *Rzeczy niepospolite*<sup>47</sup>, 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 kolejnego<sup>48</sup>. 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 dziedziny<sup>49</sup>. Warto także wspomnieć, że w roku 2007 ukazały się z inicjatywy stołecznej ASP i tamtejszego Wydziału Wzornictwa dwie publikacje<sup>50</sup>, 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-

---

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> *Out of the Ordinary...*

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

<sup>48</sup> Kozina, *Polski design...*

<sup>49</sup> I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012.

<sup>50</sup> 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 wzornictwa<sup>51</sup>. Ta historia to oparty na osi czasu ciąg wydarzeń, kontekstualizowanych dziejami geopolitycznymi i naznaczony nazwiskami twórców oraz/lub dokonaniem 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

---

<sup>51</sup> 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 obraz<sup>52</sup>. 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)*<sup>53</sup>. 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.

---

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> *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 2000<sup>54</sup>. 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”<sup>55</sup>. 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”<sup>56</sup>, dysponujemy już dziś opracowaniami dotyczącymi także innych kluczowych dla polskiego wzornictwa organizacji i instytucji, jak Warsztaty Krakowskie<sup>57</sup>, stołeczna Akademia Sztuk Pięknych<sup>58</sup>, jej

---

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> Gorczyca, *Dizajn...*, s. 66.

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

<sup>57</sup> *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.

<sup>58</sup> 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 Wzornictwa<sup>59</sup>, Cepelia<sup>60</sup>, Moda Polska<sup>61</sup>. 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 Śląsk<sup>62</sup>.

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 wrocławskiego<sup>63</sup>), czy wręcz konkretnych badaczy i muzealników, jak np. Barbary Banaś (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)<sup>64</sup> oraz Bożeny Kostuch (Muzeum Narodowe w Krakowie)<sup>65</sup>. 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 problemowym<sup>66</sup>, studia dotyczące działalności konkretnej instytucji nie tylko w zakresie rekonstrukcji jej dziejów oraz wytwórczości, ale widzianych także jako przejawy więk-

<sup>59</sup> *Projektowanie wszędzie...*

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

<sup>61</sup> E. Rzechorzek, *Moda Polska: Warszawa*, Warszawa 2018.

<sup>62</sup> Kozina, *Ikony dizajnu...*

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

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> *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.

<sup>66</sup> 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 projektów<sup>67</sup>, wreszcie publikacje poświęcone poszczególnym, związanym ze światem mody postaciom<sup>68</sup>. Systematycznie przyrastającym zainteresowaniem badawczym cieszą się zagadnienia związane z biżuterią, co skutkuje powstawaniem artykułów oraz monografii (przede wszystkim wybranych spółdzielni produkcyjnych)<sup>69</sup>.

Mimo tego, że jedną z głównych „ikon” polskiego dizajnu są meble<sup>70</sup>, to osobnych publikacji doczekało się bardzo niewiele<sup>71</sup>, głównie poznańskich projektantów oraz Teresa Kruszevska<sup>72</sup>. 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 meblarstwa<sup>73</sup>. Słabo jest reprezentowana kwestia dizajnu we wnętrzach, który pojawia się raczej na marginesie opracowań monograficznych<sup>74</sup>. Tylko bardzo nieliczne zagadnienia polskiego wnętrzarstwa, i to raczej te

<sup>67</sup> Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*; Rzechorzek, *Moda Polska...*

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> Cz. Frejlich, *Od redaktorki, w: Rzeczy niepospolite...*, s. 8.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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.

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

<sup>74</sup> 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)<sup>75</sup>. 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, reklamy<sup>76</sup>. Własne miejsce w refleksji nad polskim wzornictwem ma już opisywany i analitycznie diagnozowany nurt etnodizajnu<sup>77</sup>. Za to nikłą ciekawością badawczy odznacza się projektowanie urządzeń technicznych dla przemysłu<sup>78</sup>.

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.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> 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.

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> 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 użytkowania<sup>79</sup>. Pominąć w tym miejscu nie można systematycznie wydawanych poradników i przewodników dla kolekcjonerów, ale do nich jeszcze wrócimy<sup>80</sup>. 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 zagranicy<sup>81</sup>. 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 polskiego<sup>82</sup>. 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*<sup>83</sup>.

## 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 pokazy<sup>84</sup>. Za okres

---

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

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

<sup>81</sup> 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](https://www.iwp.com.pl/historia_polskiego_wzornictwa).

<sup>82</sup> „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...*

<sup>83</sup> Por. przypis 1.

<sup>84</sup> 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, katalogami<sup>85</sup>. 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 regionalnych<sup>86</sup>. 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)<sup>87</sup>, *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)<sup>88</sup>. Nie stała się ona jednak punktem wyjścia dla szerszego i trwalszego zainteresowania nim zarówno w zachodnich bada-

---

takie placówki, jak Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Zamek Cieszyn, 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 Cieszyn, Międzynarodowe Centrum Kultury, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu).

<sup>85</sup> *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.

<sup>86</sup> 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.

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

<sup>88</sup> *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”<sup>89</sup>, 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)<sup>90</sup>. 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 młodych<sup>91</sup>.

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 dodane<sup>92</sup>, a nowo otwartą w roku 2017 ekspozycję stałą Muzeum Sztuk Użytkowych

<sup>89</sup> Por. przypis 41.

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

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

<sup>92</sup> 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 poczynszy 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 kuratorowanych<sup>93</sup>. Równolegle obserwujemy wzrastającą rozpoznawalność oraz uznanie zagraniczne – także wyrażane przez nagrody, dla krajowych projektów<sup>94</sup>.

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 Krakowie<sup>95</sup>. 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

---

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

<sup>94</sup> Co omawia Kozina, *Polski design...*, s. 200–223.

<sup>95</sup> 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 użytkowymi<sup>96</sup>.

## 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 fachowym<sup>97</sup>. 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 dizajnie<sup>98</sup>. 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 książkowych<sup>99</sup>. To właśnie rynek sztuki sprowokował Joannę Hübner-Wojciechowską do przygotowania poradnika dla kolekcjonerów sztuki użytkowej lat 60.<sup>100</sup>, a całkiem współcześnie także Katarzynę Jasiołek do szerokiego przeglądu polskiego powojennego dizajnu<sup>101</sup> 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-

<sup>96</sup> *Polskie style narodowe 1890–1918*, red. A. Szczerski, Kraków 2021.

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

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

<sup>99</sup> Przykładem Bochińska, *Zaczynij kochać...*

<sup>100</sup> 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.

<sup>101</sup> Jasiołek, *Asteroid...*

tograficznie stan wiedzy przedmiotowej. Warto zauważyć, że obecnie oferta poradników dla kolekcjonerów w zakresie wzornictwa jest najbogatsza i znacznie przerasta poradnictwo dotyczące sztuki<sup>102</sup>.

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 living<sup>103</sup>, by od roku 2016 konsekwentnie i bez dodatkowych desygnatów stosować termin design, oferując właściwie wyłącznie przedmioty z zakresu polskiego wzornictwa<sup>104</sup>. 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 internetowy<sup>105</sup>. Żywotność tego rynku i niedostatki eksperckiej wiedzy spowodowały w ostatnich latach wysyp portali i grup kolekcjonerskich, pośród których znajdują się i takie, które

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> Powszechnie przyjęte w nomenklaturze aukcyjnej określenie na przedmioty do wyposażenia i wystroju wnętrza.

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

<sup>105</sup> 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)<sup>106</sup>. 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 ekspozycji<sup>107</sup>. 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 zakresie<sup>108</sup>. 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 intensywnej wymiany nieformalnej wiedzy poprzez portale czy blogi.

---

<sup>106</sup> 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](http://www.bochinska.com), <https://heliotropvintage.pl/>.

<sup>107</sup> 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.

<sup>108</sup> 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 sztuki<sup>109</sup>, 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 społeczne<sup>110</sup>. 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 wyrobów<sup>111</sup>. Nawet interesująca i operacyjnie uzasadniona kategoria nowoczesności<sup>112</sup>, jaką przy-

<sup>109</sup> 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.

<sup>110</sup> Gorczyca, *Dizajn...*, s. 67; Mrozek, *Historia designu...*, s. 32–34.

<sup>111</sup> 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.

<sup>112</sup> 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*,

kląda 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)<sup>113</sup>. 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 dyskursach<sup>114</sup>, to jednak aspekt „restrykcyjnej konsumpcji”<sup>115</sup>, obietnicy konsumpcji bazującej przede wszystkim na wystawienniczej propagandzie i prototypach<sup>116</sup>, 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*)<sup>117</sup>. 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...*

<sup>113</sup> Rosińska, *Utopie dizajnu...*, s. 138.

<sup>114</sup> 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.

<sup>115</sup> Crowley, *Warsaw's Shops...*

<sup>116</sup> Rosińska, *Utopie dizajnu...*, s. 136.

<sup>117</sup> 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-konsumpcyjna<sup>118</sup>.

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., *Zaczynij 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

---

<sup>118</sup> 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
- Jasiołek 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–Kaków 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. Szczerski, 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–Kaków 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 wnętrz. 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

KSENIA STANICKA-BRZEZICKA

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

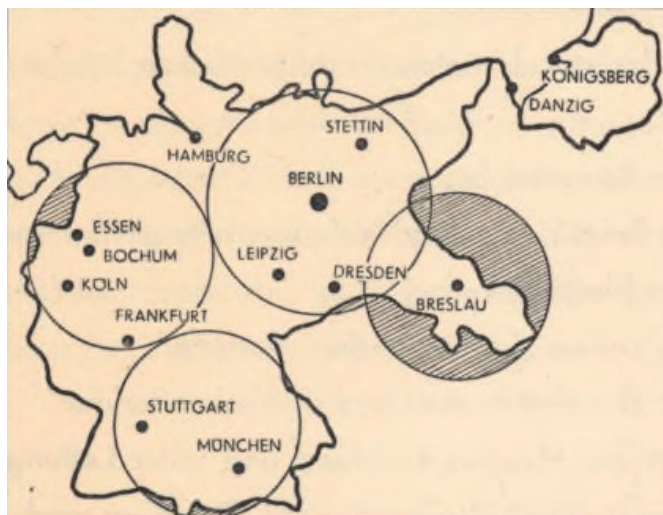
### NA STYKU HUMANISTYCZNYCH DYSKURSÓW: DESIGN JAKO PRÓBA PRZYWRÓCENIA KANONU

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 Śląska<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup> 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

---

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

<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup> 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,

<sup>3</sup> 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 materialności<sup>4</sup>, to zobaczymy przesunię-

<sup>4</sup> 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 współczesnej<sup>5</sup>. 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 dziedzinowym<sup>6</sup>. 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-

---

<sup>5</sup> 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].

<sup>6</sup> *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)<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>, 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 orientacji<sup>9</sup>, został co najmniej zakwestionowany. Przedmiotem analizy stały się ponadto mechanizmy formowania kanonów<sup>10</sup>. Griselda Pollock pisała o zróżnicowaniu w obrębie kanonu: „differenting the canon”<sup>11</sup>, 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 starożytności<sup>12</sup>. 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 wykonane<sup>13</sup>, odnosząc się do francuskie-

---

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

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

<sup>9</sup> 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.

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

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

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

<sup>13</sup> 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 XVII<sup>14</sup>, 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”<sup>15</sup>, oraz pierwszą definicję designu w *Oxford English Dictionary* z roku 1885<sup>16</sup>. Równocześnie w badaniach nad wytworami od czasów rewolucji przemysłowej chętnie posługiwano się określeniami jak – w zależności od obszaru i języka analiz – „Kunstindustrie”<sup>17</sup>, przemysł artystyczny, „sztuka zastosowana do przemysłu” czy „wzornictwo przemysłowe”<sup>18</sup>. Decydującą kategorią definiowania był postępujący podział pracy między projektowaniem a produkcją, wyraźne rozdzielenie prac technicznych i projektowych<sup>19</sup>. 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 Selle<sup>20</sup> 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-

---

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

<sup>15</sup> 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].

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> S. Odrzywolski, *Zabytki przemysłu artystycznego w Polsce*, Kraków 1891; E. Świejkowski, *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.

<sup>19</sup> Bürdek, *Design. Geschichte...*

<sup>20</sup> 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 usługa<sup>21</sup>. 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 projekt<sup>22</sup>.

Jeszcze dalej poszedł badacz Bauhausu Karl-Heinz Hüter, unikający w ogóle pojęcia design<sup>23</sup>. 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”<sup>24</sup>. 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”<sup>25</sup>. 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 produkcją<sup>26</sup>. 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

---

<sup>21</sup> I. Kozina, *Polski Design*, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>22</sup> Selle, *Ideologie und Utopie des Designs*, s. 25–27.

<sup>23</sup> 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].

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, s. 95.

<sup>26</sup> *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 wzornictwa<sup>27</sup>.

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 społeczeństw<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup> 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”<sup>30</sup>. W ramach tego procesu rozrózniono 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”<sup>31</sup>. 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-

<sup>27</sup> Bürdek, *Design. Geschichte...*, s. 15.

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

<sup>29</sup> 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.

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

<sup>31</sup> 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 kraju<sup>32</sup>, jak i regionu<sup>33</sup>, 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*<sup>34</sup>, 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 albumowym<sup>35</sup>, 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-

---

<sup>32</sup> Kozina, *Polski Design*, s. 8.

<sup>33</sup> I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2013.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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 przyszłości<sup>36</sup>. 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 architek-tury i długoletni dyrektor Fundacji Bauhausu (Bauhausstiftung), zaryzykował w swojej najnowszej publikacji poświęconej Bauhausowi jego swoistą demisty-fikację, 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 najbar-dziej udaną markę w niemieckim wzornictwie<sup>37</sup>. Tym samym autor jednocze-śnie odmitologizowuje i obala kanon, jednak nie w rozumieniu standardu reprezentacyjnych dzieł, lecz kanon normatywny, który zakłada, że nowocze-sne wzornictwo stawiało na pierwszym miejscu kategorię funkcji według za-sady form *follows function*<sup>38</sup>. *Notabene* sam Gropius definiował cel swojego przedsięwzięcia w słowach: „das ziel des bauhauses ist eben kein ‚stil‘, kein sys-tem, dogma oder kanon [...]”<sup>39</sup>.

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

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

---

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

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

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

<sup>39</sup> <<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”<sup>40</sup> czy o „filozofii designu” Stanisława Witkiewicza, jednocześnie proponując polski (a wcześniej dla województwa śląskiego<sup>41</sup>) 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”<sup>42</sup> 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”<sup>43</sup>, którego zawartość jest

---

<sup>40</sup> Kozina, *Polski Design*, s. 21–28.

<sup>41</sup> Kozina, *Ikony dizajnu...*

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

<sup>43</sup> *Partisan Canons*, red. A. Brzyski, Durham–London 2007.



zarówno historycznie, jak i kulturowo specyficzna, tworzona i funkcjonująca w konkretnych okolicznościach<sup>44</sup>.

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 Bauhauserem<sup>45</sup>, 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 Bauhausu<sup>46</sup>. 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 Barnstone<sup>47</sup>. 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

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

<sup>45</sup> 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.

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

<sup>47</sup> 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”<sup>48</sup>).

Drugim obok działalności wrocławskiej Akademii toposem tzw. wrocławskiego modernizmu jest wystawa WuWA. Także Barnstone<sup>49</sup> zwróciła uwagę na materiały promocyjne wystawy przygotowane przez Johanna 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

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> 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*<sup>50</sup>. Twórczość Adolfa została ostatnio przypomniana wrocławską wystawą, biorącą swój tytuł właśnie od rzeczonoego wydawnictwa „Stwórcze ręce. Sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu”<sup>51</sup>, 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)<sup>52</sup>. 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)<sup>53</sup>, której głównym celem było poprzez działalność edukacyjną ożywienie i podniesienie poziomu sięgających już wówczas kil-

<sup>50</sup> E. Adolf, *Schaffende Hände des Kirchengoldschmiedes*, Neurode 1937.

<sup>51</sup> 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.

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

<sup>53</sup> *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 natryskiwania<sup>54</sup>. 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 Henniga<sup>55</sup>, 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

---

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> 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 w Höhr-Grenzhausen, 1930

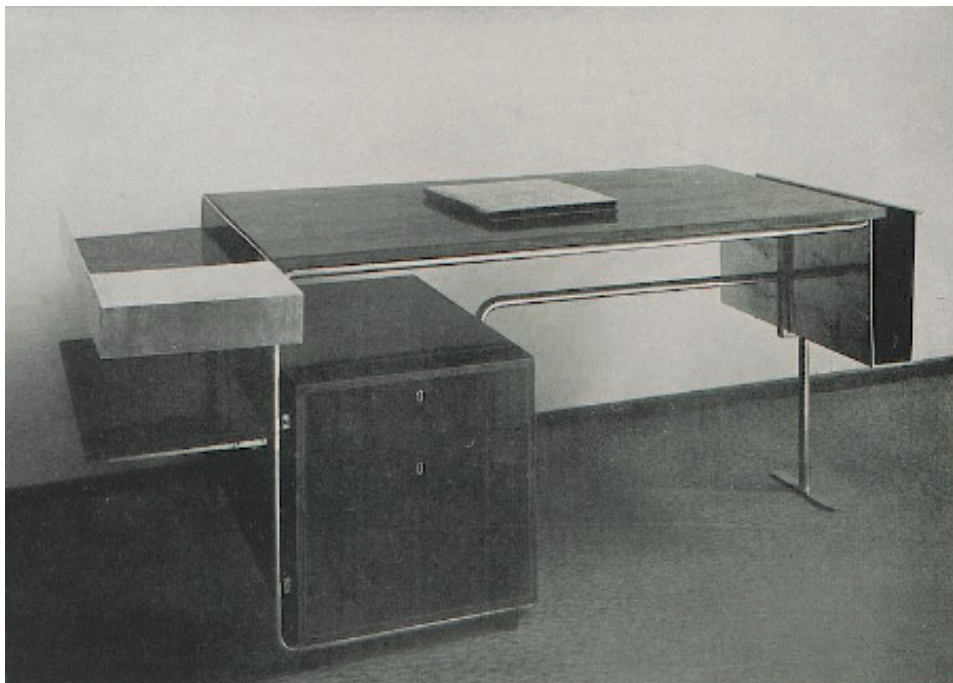
być znamienna i potwierdza przekonanie, że nowatorskie pomysły i projekty były w Prowincji Dolnośląskiej jedynie interferencjami na tle szerokiej gamy produktów, które poprzez swą artystyczną „przeciętność” nie zostały wpisane w historię designu. Przykład Henniga wydaje się nawet bardziej znamienny czy nośny, biorąc pod uwagę fakt, że wciąż nie możemy wiarygodnie udokumentować wdrożenia do produkcji projektów wywodzących się z akademii, w tym np. Josefa Vinecký’ego<sup>56</sup>, który – kierując warsztatem stolarskim (sic!) – wykonywał prototypy mebli inspirowane silnie pracami artystów Bauhausu, w tym przede wszystkim Marcela Breuera (il. 6)<sup>57</sup>.

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

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

<sup>57</sup> 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 ceramicznych<sup>58</sup>. 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-

<sup>58</sup> *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 ekonomicznego<sup>59</sup>. 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)<sup>60</sup>. 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 Jaworzynie<sup>61</sup>. 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”<sup>62</sup>. 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-

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

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

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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 rokoka<sup>63</sup>. Powszechnie lubiane barokowe formy znalazły się w ofercie drugiej z fabryk Parowej – Steinmanna (serwis „Barberina”)<sup>64</sup>, 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)<sup>65</sup>.

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 skalę<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Schmidt-Stein, *Schlesisches Porzellan vor 1945*, s. 180.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 218.

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

<sup>66</sup> 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 Gretsch ze Stuttgartu<sup>67</sup>. 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 Gretsch, gdzie o formie w równym stopniu decydowały funkcja, jak i materiał<sup>68</sup>, huta prezentowała



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

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> 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 figuralnymi<sup>69</sup>. 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

<sup>69</sup> 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 materiału<sup>70</sup>. 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”<sup>71</sup>. 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)<sup>72</sup>.

*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.

---

<sup>70</sup> *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.

<sup>71</sup> *Glaserzeugung und Glasveredelung...*, 171.

<sup>72</sup> 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 krajobraz<sup>73</sup>, która nazwana została też „modernizmem wernakularnym”, a więc rodzimym, wyrażonym lokalnym językiem i lokalnymi kategoriami<sup>74</sup>. 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 aktorów<sup>75</sup>. 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

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

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

<sup>75</sup> 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-przemyslowsy-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: illustr. 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
- Świeżykowski 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

- Tiensch-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

AMELIE OCHS

## VOM PARADIGMA DER GUTEN FORM. DEUTSCH-DEUTSCHE GESCHMACKSERZIEHUNG UND KONTINUITÄTSKONSTRUKTION(EN)

„Designhistoriographie wandelt sich mit dem Wandel der Gegenwart.“<sup>1</sup>

Hein Köster

Im Zuge des Bauhausjubiläums 2019 fand eine Revision des „deutschen Designs“ statt, da die 1919 in Weimar gegründete Schule für Gestaltung gewissermaßen traditionell den Fixpunkt bei der Kontinuitätskonstruktion der Moderne – und dabei insbesondere der modernen Produktgestaltung – im deutschsprachigen Raum darstellt.<sup>2</sup> Sowohl die Ausstellung *Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR* im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (7. April 2019 bis 8. März 2020) in Eisenhüttenstadt als auch die vergleichende Studie *Ostmoderne Westmoderne* von Walter Scheiffele rücken dabei beispielhaft das sogenannte DDR-Design in ein (vermeintlich) neues Licht.<sup>3</sup> Jüngst führten außerdem das Vitra Design Museum und die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Zusammenarbeit eine groß angelegte Revision der

---

<sup>1</sup> H. Köster, „Nachwort: Bemerkungen zur Designhistoriographie“, in: D. Lüder (Hg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte [Beiträge aus form + zweck]*, Dresden 1989, S. 384–393, S. 386.

<sup>2</sup> Vgl. kritisch dazu die ebenfalls zum Bauhausjubiläum erschienene Textsammlung von W. Herzogenrath, *Das bauhaus gibt es nicht*, Berlin 2019; wie auch zuvor A. Baumhoff und M. Droste (Hg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009; J. Saletnik und R. Schuldenfrei (Hg.), *Bauhaus construct. Fashioning identity, discourse and modernism*, London u.a. 2009.

<sup>3</sup> F. Nadolni und A. Drieschner, *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019; W. Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne. Mart Stam, Selman Selmanagić, Liv Falkenberg, Hans Gugelot, Herbert Hirche, Franz Ehrlich, Rudolf Horn*, Leipzig 2019. Vgl. außerdem die Rehabilitation des Designers Rudolf Horn u.a. in der Ausstellung des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: *Rudolf Horn. Wohnen als offenes System*, 24. November 2019 bis 22. März 2020.

deutschen Designgeschichte zwischen 1949 und 1989 durch. Die Ausstellung *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte* (20. März bis 5. September 2021 in Weil am Rhein, 10. Oktober 2021 bis 20. Februar 2022 in Dresden) „untersucht“, so das Selbstverständnis der Ausstellung, „mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung erstmals die deutsche Designgeschichte der Nachkriegszeit in einer großen Gesamtschau“.<sup>4</sup> In dieser Einschätzung zeigt sich symptomatisch die *gesamtdeutsche* Perspektive der Designhistoriografie auf die Formgestaltung der vergangenen Dekade. Diese entspricht dem aktuellen Forschungstrend, der die vormals zweigeteilte – oder vielmehr: einseitige, das westdeutsche Design fokussierende – Sicht auf das deutsche Design des 20. Jahrhunderts zu überwinden sucht. Darauf bezugnehmend hinterfragt mein Beitrag die *deutsch-deutsche* Designgeschichte und -geschichtsschreibung.

Dabei verfolge ich die These, dass in den 1950er Jahren die diskursiven und institutionellen Fundamente gelegt wurden, die die deutsch-deutsche Designgeschichtsschreibung nachhaltig prägten und neuerdings eine gesamtdeutsche Perspektive ermöglichen.<sup>5</sup> Um am Ende auf die aktuelle Kontinuitätskonstruktion einer gesamtdeutschen Designgeschichte zurückzukommen, soll es in einem Überblick zunächst um den Kalten Krieg als normativen Rahmen der Perspektivierung der Designgeschichtsschreibung in Ost und West gehen. Daran anschließend wird mit Fokus auf Institutionalisierungsprozesse aufgezeigt, welche Rolle der Deutsche Werkbund im Rahmen der Konsolidierung der beiden Teilstaaten als designpolitischer Akteur spielte. Dabei deutet sich die Strukturierung der beiden Design-Diskurse in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) an, die anschließend in Bezug auf den Konzeptbegriff „Gute Form“ in gebotener Kürze analysiert werden soll.

## DER KALTE KRIEG DER DESIGNGESCHICHTSSCHREIBUNG

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründeten sich die beiden deutschen Teilstaaten in den Worten des Soziologen Karl-Siegbert Rehberg auf der Grundlage eines „doppelte[n] Ausstieg[s] aus der Geschichte“.<sup>6</sup> Diese seien mit

<sup>4</sup> Vgl. die Ausstellungsankündigung auf der Internetseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <<https://lipsiusbau.skd.museum/ausstellungen/deutsches-design-1949-1989/>> [letzter Zugriff: 31.03.2021].

<sup>5</sup> Vgl. zum Zusammenhang von Diskursen und Institutionen in der Transformationsforschung R. Kollmorgen, „Diskursanalyse“, in: R. Kollmorgen et al. (Hg.), *Handbuch Transformationsforschung*, Wiesbaden 2015, S. 265–277, insbes. S. 269.

<sup>6</sup> K.-S. Rehberg, „Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ‚Eigengeschichten‘ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten“, in: H. Vorländer (Hg.), *Symbolische*

„institutionellen Konstruktionen geltungserhöhender ‚Eigengeschichten‘“ einhergegangen, die sich wiederum in „führenden Intellektuellen-Diskursen“ zeigen.<sup>7</sup> „[V]iele Zuspitzungen der je eigenen Position in BRD und DDR [sind] rückblickend nur durch die Gegensatzspannung der beiden ‚Frontstaaten‘ des ‚Kalten Krieges‘ zu verstehen.“<sup>8</sup> In seinem Aufsatz „*Westkunst versus ‚Ostkunst‘*“ zeigt Rehberg auf, dass die Künste eine zentrale Rolle bei der Materialisierung dieser gegensätzlich gedachten Eigengeschichten einnahmen bzw. dass ihnen diese Rolle von wortmächtigen Diskursführern zugeschrieben wurde. So wie die Abstraktion im Westen machte der Realismus im Osten die „Geltungskunst“ aus.<sup>9</sup> Diese Konstellation beschreibt der Kunsthistoriker Eckhart Gillen wie folgt: „Wie feindliche Brüder waren die Künste im geteilten Deutschland Jahrzehnte lang negativ aufeinander fixiert.“<sup>10</sup> Dieses Paradigma des Kalten Krieges herrscht weitestgehend bis heute in der deutsch-deutschen Kunstgeschichtsschreibung bzw. -kritik vor, sodass künstlerische Positionen, die nicht diesem normativen Schema entsprechen, nach wie vor zu überraschen scheinen.<sup>11</sup> Vergleichbar damit ist die designhistorische Situation, wenn aufbauend auf den während des Zweiten Weltkriegs „international“ gewordenen „Bauhausstil“ in der Nachkriegszeit ein freiheitlich-demokratischer Weststil behauptet wurde. Diese Perspektivierung ist wohl kaum ohne die Zusammenarbeit des New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) mit dem Hohen Kommissariat der amerikanischen Besatzungszone zu denken. Die vom MoMA-Kurator Edgar Kaufmann Jr. konzipierten Ausstellungen zum „Good Design“ tourten in der ersten Hälfte der 1950er Jahre durch Westeuropa und reimportierten damit den sogenannten Bauhausstil.<sup>12</sup> 1955 wurde zudem der von den emi-

---

*Ordnungen: Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*, Baden-Baden 2014, S. 325–356.

<sup>7</sup> K.-S. Rehberg, „‚Westkunst‘ versus ‚Ostkunst‘. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland“, in: G. Panzer et al. (Hg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte* (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015, S. 15–41, S. 19.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, insbes. S. 27–37.

<sup>10</sup> E. Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945–1990*, Berlin 2009, S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. bspw. die Retrospektive zu A.R. Penck im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: A.R. Penck. „*Ich aber komme aus Dresden (check it out man, check it out).*“, 5. Oktober 2019 bis 12. Januar 2020.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu insbes. G. Castillo, „Domesticating the Cold War. Household consumption as propaganda in Marshall Plan Germany“, in: *Journal of Contemporary History* 2005, 40/2, S. 261–288; und jüngst J. Hartmann, *Richtig wohnen im Wiederaufbau! Ausstellun-*

grierten Bauhäuslern Herbert Bayer, Walter und Ise Gropius konzipierte Katalog zur Bauhaus-Ausstellung, die 1938 im MoMA stattfand, in deutscher Übersetzung publiziert, wodurch die Bauhaus-Rezeption befeuert wurde.<sup>13</sup> Diese wie auch damit einhergehend die Propagierung der „Guten Form“ als Designideal setzt sich bis heute kontinuierlich fort.

Insofern ist es bezeichnend, dass sich das DDR-Design nach wie vor an diesen Gestaltungsidealen messen lassen muss – und durchaus kann – und sogleich über diesen Vergleich rehabilitiert wird. Der aus westlicher Perspektive geprägte Diskurs setzt sich damit unweigerlich fort, während versucht wird, die Gegensätze auszuräumen. So betont beispielsweise Florentine Nadolni in ihrer Einführung zur Ausstellung über die Bauhaus-Moderne in der DDR:

[D]ie Ausstellung [unternimmt] [...] den Versuch, mit medialen Klischees und herkömmlichen Betrachtungsweisen zu brechen, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten etabliert haben. Ziel ist es, diesen Diskurs um die Perspektive der Qualität der Formgestaltung zu erweitern. Diese Annäherung an das kulturelle Erbe der DDR bewegt sich jenseits der ausgetretenen Pfade musealer Repräsentation und etablierter Sehgewohnheiten.<sup>14</sup>

Die Ausstellung lade dazu ein, sich „einen bislang wenig beachteten Teil deutscher Designgeschichte zu erschließen.“<sup>15</sup> Auch Walter Scheiffele ist motiviert, „eine Revision der Möbelgestaltung der DDR vorzunehmen“,<sup>16</sup> wie er im Vorwort von *Ostmoderne Westmoderne* schreibt. Ohne genauer auf Bezugsquellen einzugehen,<sup>17</sup> erklärt er:

---

*gen, Ratgeber und Filme als Wohnlehrmedien in der frühen Bundesrepublik Deutschland*, Dissertation, Universität Bremen, 2020, S. 154–158; und P. Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, S. 229f. und 291f.

<sup>13</sup> H. Bayer, *Bauhaus. 1919–1928*, Stuttgart 1955; Vgl. hierzu K. Koehler, „The Bauhaus, 1919–1928. Gropius in exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938“, in: R.A. Etlin (Hg.), *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago 2002, S. 287–315.

<sup>14</sup> F. Nadolni, „alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR. Einführung“, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 22.

<sup>15</sup> *Ibidem*, S. 25.

<sup>16</sup> Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne*, S. 7.

<sup>17</sup> Dies mag einerseits dem Textformat des Vorworts geschuldet sein, in dem Referenzen auf andere Publikationen häufig ausbleiben. Andererseits impliziert die Auslassung von Beispielen, dass es sich auch um eine gefühlsmäßige/emfundene Annahme handelt. Dies lässt sich vergleichsweise auch für Nadolnis Einführung behaupten.

Die bisherige Geschichtsschreibung betrachtet die Möbelgestaltung in der DDR eher als einen Rückschritt. [...] Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch besonders im Falle der Deutschen Werkstätten Hellerau [...], dass trotz der Restriktionen, denen die Leiter der Deutschen Werkstätten unterworfen waren und trotz der Tabuisierung der Bauhausmoderne, die bis in die 70er Jahre anhielt, die moderne Möbelgestaltung in Hellerau auf beeindruckende Weise fortgeführt werden konnte. Diese Entwicklung verdankt sich nicht zuletzt eben jenen Bauhaustraditionen, welche in der DDR lange verdrängt wurden.<sup>18</sup>

Bis zum Bauhausjubiläum, so scheint es, folgte die Designhistoriografie weitestgehend dem Schema der „feindlichen Bruderschaft“ mit der Unterscheidung zwischen „sozialistischer“ und „kapitalistischer“ Gestaltung zumindest insofern, als kaum grenzübergreifenden Perspektiven bis in die jüngste Vergangenheit gewagt wurden. Noch 2009 beklagte der ehemalige *form + zweck*-Chefredakteur Günter Höhne: „Bedenklich ist allerdings zwanzig Jahre nach dem Mauerfall, dass die nunmehr gesamtdeutsche Designgeschichte immer noch auf einem Auge blind ist. [...] So wie man nicht von der kapitalistischen Formgebung sprechen kann, existierte auch kein sozialistisches Einheitsdesign.“<sup>19</sup>

Eine Ausnahme stellt das Standardwerk zur deutschen Designgeschichte von Gert Selle dar: Erstmals 1978 publiziert, erschien 1987 die „überarbeitete und erweiterte Ausgabe“, welche gegenüber der Erstausgabe auch die „Institutionalisierung des Design in beiden Republiken“ behandelt. In der abermals „aktualisierte[n] und erweiterte[n] Neuausgabe“, die 2007 unter dem Titel *Geschichte des Design in Deutschland* publiziert wurde, wird dieser Part mit historischem Abstand ausgebaut.<sup>20</sup> Selle hält hier zusammenfassend fest:

Zwei Unterschiede zeichnen sich früh ab: die (bis zum Ende der DDR hoffnungslose) Konkurrenz einer Mangelkultur mit dem Reichtum im Westen und die politische Legitimationsdifferenz in der Design-Anwendung auf der Basis liberalistisch-marktwirtschaftlicher Argumentation. Dennoch kommt es zu vergleichbaren Definitionen gestalterischer Leistung, die sich in vergleichbaren Institutionalisierungen des Design niederschlagen.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne*, S. 7.

<sup>19</sup> G. Höhne, „Vorwort“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989*, Köln 2009, S. 9–15, S. 12.

<sup>20</sup> Vgl. G. Selle, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978; Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Köln 1987; Gert Selle, *Geschichte des Design in Deutschland*, aktualisierte und erweiterte Neufassung, Frankfurt am Main/New York 2007.

<sup>21</sup> Selle, *Geschichte des Design...*, S. 222.



Einerseits legitimiert er also die zweigeteilte Sicht auf die beiden Teilstaaten, ohne dabei abzuwerten, und begründet die Entwicklung mit der unterschiedlichen wirtschaftlichen Verfasstheit (freie Marktwirtschaft im kapitalistischen Westen und Planwirtschaft im sozialistischen Osten); andererseits ist seine Perspektive auf die historischen Situationen dermaßen differenziert, dass er in seiner Übersicht Gemeinsamkeiten und Querverbindungen herausstellen kann. Neben stilistischen Parallelen verweist Selle dabei auf ähnliche institutionelle Rahmungen und stellt heraus, dass eine staatliche Förderung des Design in der Nachkriegszeit sowohl in der DDR wie auch in der BRD konstatiert werden kann:<sup>22</sup>

[F]ast parallel wird eine Reihe von staatlichen und wirtschaftsverbundenen Einrichtungen in beiden Ländern geschaffen, denen es obliegt, Design entweder als ökonomisch-funktionales und ideologisch-integratives Element marktwirtschaftlichen Produzierens darzustellen oder die sozialistisch interpretierte Organisation der Praxis und Theorie des Gestaltens in der Planwirtschaft sicherzustellen.<sup>23</sup>

Die 1950er Jahre, die als entscheidende Phase der „Amerikanisierung“ im Westen und der „Sowjetisierung“ im Osten beschrieben werden,<sup>24</sup> sind der Zeitraum, in dem wichtige Schritte dieser Institutionalisierungen erfolgten. Die ideologische Einflussnahme der Besatzungsmächte schlägt sich zunächst zwar nicht auf Ebene der Gestaltung nieder, sie stellt jedoch eine wichtige Rahmenbedingung dar, die sich nachhaltig auf die Kanonisierung wie auch die Produktion und Konsumption auswirkte.

## DIE ROLLE DES WERKBUNDES IN DER KONSOLIDIERUNGSPHASE

Zeitgleich zu Selles Ausführungen rückt ein designpolitischer Akteur – von Selle in seiner Übersicht lediglich am Rande betrachtet – aufgrund des hundertjährigen Jubiläums seiner Gründung in den Fokus der Designgeschichte: der Deutsche Werkbund. Im Zuge dessen wurde die gewichtige kultur- und wirtschaftspolitische Rolle des Verbandes in der Bundesrepublik

<sup>22</sup> Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein Novum, wie Selle es nahelegt. Xenia Riemann weist mit ihrem Aufsatz darauf hin, dass staatliche Designförderung bereits unter dem nationalsozialistischen Regime Usus war, vgl. X. Riemann, „Die ‚Gute Form‘ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen Designs zwischen 1930 und 1960“, in: *kritische berichte* 2006, 1, S. 52–62, S. 58f.

<sup>23</sup> Selle, *Geschichte des Design...*, S. 222.

<sup>24</sup> *Ibidem*, S. 220f. und 288ff.; vgl. außerdem die Beiträge im Sammelband, der die Phänomene erstmals vergleichend gegenüberstellt: K. Jarausch und H. Siegrist (Hg.), *Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970*, Frankfurt am Main 1997.

herausgestellt.<sup>25</sup> Dabei wurde deutlich, dass Institutionalisierungsprozesse im Designfeld maßgeblich vom Deutschen Werkbund mitgestaltet und angetrieben wurden.

Die Organisation gründete sich im Zuge der Reformbewegung 1907 in München, um die industrielle Massenproduktion zu reformieren. Ziel war die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“,<sup>26</sup> womit nicht nur die deutsche Wirtschaft optimiert, sondern auch eine nationale Kulturgemeinschaft fundiert werden sollte. Von Beginn an, jedoch insbesondere in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, reichten die Initiativen des Deutschen Werkbundes von einflussreicher Beratung von Industrie und Politik über Konsumentenerziehung bis zur Kunsterziehung und Gestalter\*innenausbildung.<sup>27</sup> Das breit angelegte Netzwerk namhafter Architekt\*innen, Künstler\*innen und Industriellen war dabei von Nutzen. Institutionell schlug sich die Werkbundarbeit 1919 in der Einrichtung einer Reichsbehörde für Kulturfragen nieder, der als erster Reichskunstwart das Werkbund-Mitglied Edwin Redslob vorstand.<sup>28</sup> Die vom Werkbund vorangetriebene Reform der Kunsterziehung zeigte beispielsweise in der Umgestaltung der Hallenser Gewerblichen Zeichenschule durch Paul Thiersch 1915 zur Handwerker- und Kunstgewerbeschule und dem Zusam-

---

<sup>25</sup> Vgl. hierzu insbes. W. Nerdinger (Hg.), *Ausst.-Kat., 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907–2007*, München u.a. 2007; G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007; zuvor hatte sich – neben der eigengeschichtlichen Beschreibung der Organisation – nur Christopher Oestereich in seiner Dissertation mit der Geschichte des Werkbundes nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandergesetzt: Ch. Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945*, Berlin 2000. Außerdem hob Paul Betts in seiner Kulturgeschichte des westdeutschen Designs die Rolle des Werkbundes hervor, vgl. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles 2004.

<sup>26</sup> Zit. n. W. Rossow, „Werkbundarbeit – damals und heute“, in: Felix Schwarz und Frank Gloor (Hg.), *Die Form. Stimme des deutschen Werkbundes 1925–1934*, Gütersloh 1969, S. 9–13, S. 9; vgl. dazu außerdem: *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, Leipzig 1908.

<sup>27</sup> Vgl. zur Geschichte des Werkbundes vor dem Zweiten Weltkrieg J. Campbell, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, Stuttgart 1981; für die genannten Zusammenhänge insbes. S. 51–70, S. 221ff.

<sup>28</sup> Vgl. dazu A. Heffen, *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen 1986; Ch. Welzbacher, *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010.

menschluss der Folkwangschule 1928 Wirkung. Auch die Gründung des Bauhaus 1919, das strenggenommen keine Werkbundinstitution ist, ist in diesem Kontext zu verorten.<sup>29</sup> Am Ende dieser erfolgreichen Etablierung der Werkbundideale im Zuge der 1920er Jahre führten Lagerbildung und wirtschaftliche Probleme um 1930 beinahe zum Zerfall der Organisation. 1934 wurde der Werkbund in die Reichskammer der Bildenden Künste eingegliedert, 1938 wurde er formal aufgelöst.<sup>30</sup> Viele seiner Mitglieder überlebten die Zeit des Nationalsozialismus in der Emigration (bspw. Walter Gropius, Mies van der Rohe in die USA) oder größtenteils vor Ort in der sogenannten inneren Emigration beziehungsweise mitwirkend in den Institutionen des Nationalsozialismus (bspw. Hermann Gretsch, Paul Schultze-Naumburg).<sup>31</sup>

Auf der Grundlage der alten Netzwerke wurden bereits 1946 in den verschiedenen Besatzungszonen erste regionale Gruppen der Organisation neu gegründet.<sup>32</sup> Traditionsgemäß verfolgte der 1950 in der Bundesrepublik wieder zu einem überregionalen Dachverband zusammengeschlossene Werkbund mit der Förderung der Gestaltung von Gebrauchsgütern wirtschaftliche Interessen, wobei es um die Herstellung und den Verkauf von deutschen Qualitätsprodukten ging. Diese wurden der heimischen Bevölkerung in Ausstellungen und einer neu aufgelegten *Deutschen Warenkunde* (1955) angepriesen.<sup>33</sup> International wurden die Produkte, kuratiert von Werkbund-

<sup>29</sup> Vgl. G. Breuer, „Einführung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben*, S. 57–71, S. 58. Dass die Schule für das Selbstverständnis des Werkbundes aber Bedeutung erlangte, zeigt sich in dem Umstand, dass keine Chronik des Werkbundes ohne den Hinweis der Gründung des Bauhauses auskommt. Vgl. z.B. neben Campbell die Internetseite des Werkbundes mit dessen Chronik: <<http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbundgeschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/>> [letzter Zugriff: 27.05.2021], wie auch die auf der Website des Werkbundarchivs: <<http://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema/chronologiedes-deutschen-werkbundes>> [letzter Zugriff: 27.05.2021].

<sup>30</sup> Vgl. Campbell, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, S. 308; und für die Zeit des Nationalsozialismus Sabine Weißler, *Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im „Dritten Reich“*, Gießen 1990.

<sup>31</sup> Vgl. Breuer, *Einführung*, S. 59f. Siehe ibidem außerdem zur Netzwerkstruktur.

<sup>32</sup> Vgl. für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere auch in Fokus auf die personellen Kontinuitäten und Netzwerke Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau...*, siehe darin für die Neugründung nach 1945 S. 54–61. Die Ausführungen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes orientieren sich außerdem an relevanten Passagen in meiner Masterarbeit: A. Ochs, *Die gute Gegenwart. Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958) von Clara Menck*, Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2018.

<sup>33</sup> Vgl. zum wirtschaftlichen Aspekt Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau...*, S. 127–168; und zu den Ausstellungen und Ratgebermedien des Werkbundes die jüngst vorgelegte Dissertation von Hartmann, *Richtig wohnen...*

mitgliedern, auf den Mailänder Triennalen und der Weltausstellung 1958 in Brüssel zur Schau gestellt. In Zusammenhang mit diesen (Re-)Präsentationsstrategien kann von einer politischen Agenda des Werkbundes die Rede sein. Zum einen prägte er beispielsweise mit den Darmstädter Gesprächen seit 1950 die öffentliche Diskussion über Gestaltungsfragen. Zum anderen suchten seine Mitglieder die Nähe zur Regierung – der erste Bundespräsident, Theodor Heuss, war selbst Werkbund- und ehemaliges Vorstandsmitglied der Organisation –, um die staatliche Designförderung zu institutionalisieren. Ergebnis davon ist der 1952 auf einen Bundestagsbeschluss hin gegründete und bis heute aktive Rat für Formgebung. Dabei handelt es sich um eine staatlich geförderte Stiftung, die als Expertenrat von Gestaltern und Vertretern der Industrie fungierte und dem Bundeswirtschaftsministerium zur Seite gestellt wurde. Der Rat wurde zunächst mit der Organisation von Ausstellungen guter deutscher Erzeugnisse und später mit der Auszeichnung eben solcher beauftragt. Er hatte vor allem Beratungs- und Vermittlungsfunktion, wofür ein öffentlich zugängliches Bildarchiv angelegt und aufklärendes Textmaterial zur Verfügung gestellt wurde.<sup>34</sup> Aus dem Umfeld des Werkbundes heraus – und in Kooperation mit den amerikanischen Besatzern – gründete sich 1953 außerdem als die als Nachfolgeinstitution des Bauhauses angedachte Hochschule für Gestaltung in Ulm.<sup>35</sup> Hinsichtlich der Designausbildung sollte diese in der BRD neben den Werkkunstschulen eine nachhaltig wirksame Rolle spielen. 1958 forderte der Rat für Formgebung die Einrichtung von „Lehrstühlen für Technische Formgestaltung“; bis dato waren Industriegestalter vor allem an den handwerklich geprägten Werkkunstschulen, die als Nachfolgeinstitutionen der Kunstgewerbeschulen betrachtet werden können, ausgebildet worden.<sup>36</sup> Weiterhin wurde 1951 der Arbeitskreis für Formgebung beim Bundesverband der Deutschen Industrie (später: Gestaltkreis beim BDI Köln e.V.) eingerichtet; die Gesellschaft Werbeagenturen Frankfurt (GWA) existiert seit 1952, der Bund Deutscher Werbeberater e.V. (BDW) seit 1953; 1954 gründete sich der Essener Indu-

---

<sup>34</sup> Vgl. ausführlich zur Gründung und Funktion des Rates für Formgebung Oestereich, „Gute Form“ im Wiederaufbau..., S. 283–302.

<sup>35</sup> Vgl. zur Kooperation mit den amerikanischen Besatzern, insbesondere in der Vorbereitung der HfG R. Spitz, *hfg ulm. Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung. 1953–1968*, Stuttgart u.a. 2002.

<sup>36</sup> Selle, *Geschichte des Design...*, S. 224; vgl. zu den Werkkunstschulen insbes. Ch. Oestereich, „Das Modell Werkkunstschule: ein ‚Missing Link‘ in der Design-Evolution“, in: G. Breuer et al. (Hg.), *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, S. 81–94.

strieform e.V.; 1959 schließt sich der Verband Deutscher Industriedesigner (VDID) zusammen.<sup>37</sup>

In der Sowjetischen Besatzungszone, der späteren DDR, gestaltete sich die Entwicklung anders: Zwar gab es Gründungen regionaler Werkbund-Gruppen im Zusammenhang mit dem Neuaufbau alter Institutionen auch in der Sowjetischen Besatzungszone, wenn beispielsweise die Thüringer Gruppen um die Neugründung des Bauhaus bemüht waren oder sich in der Dresdener Gruppe Dozierende und Initiatoren der örtlichen Staatlichen Hochschule für Werkkunst zusammenschlossen; doch die Kulturpolitik der SED verhinderte eine Verstetigung dieser Strukturen unter der Ägide des Deutschen Werkbundes.<sup>38</sup> Demgegenüber wurde die Institutionalisierung der industriellen Formgestaltung in der DDR zentral organisiert. An die Stelle privater Firmen traten Volkseigene Betriebe (VEB). Industrielle Formgestaltung wurde zunächst zwar auch an der Weimarer Hochschule für Baukunst und Bildende Künste und in Dresden an der Hochschule für Werkkunst gelehrt, ab 1952/53 aber ausschließlich an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin-Weißensee wie auch ab Ende der 1950er auf der Burg Giebichenstein.<sup>39</sup> Zur Förderung des Design wurden weiterhin staatliche Institutionen gegründet, unter denen vor allem das Amt für industrielle Formgestaltung (AiF) zu nennen ist, das allerdings erst 1972 diesen Namen und dementsprechend mehr administrative Aufgaben erhielt. Seine erste Vorgängereinstitution war seit 1952 das Institut für angewandte Kunst beim Ministerium für Kultur, das wiederum aus dem Institut für industrielle Gestaltung hervorging, welches von Mart Stam 1951 an der Hochschule Berlin-Weißensee angesiedelt worden war. Seit den 1950er Jahren war es der zentrale Ort der Formgestaltung der DDR. Dem Institut oblag nicht nur die praktische Entwurfstätigkeit, sondern auch die Konzeption von Ausstellungen und Publikationen. Daneben war das in Weimar 1951 von Horst Michel aufgebaute Institut für Innengestaltung insbesondere für Möbelentwürfe zuständig. Das Institut für Entwurf und Entwicklung (später Institut für Formgestaltung), das seit 1957/58 an der Kunsthochschule Halle angesiedelt war, war insbesondere mit Designs aus Plastik im Rahmen der Erdöl verarbeitenden Industrie in der Region beschäftigt. Zudem spielte der 1950

<sup>37</sup> Vgl. Selle, *Geschichte des Design...*, S. 223; Selle bezieht sich hier auf B. Meurer und H. Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983, S. 173.

<sup>38</sup> Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau...*, S. 58f.

<sup>39</sup> Vgl. K. Pfützner, *Designing for socialist need. Industrial design practice in the German Democratic Republic*, London 2018, S. 46–49; siehe auch Selle, *Geschichte des Design...*, S. 224.

gegründete Verband Bildender Künstler (VBK) mit seiner Sektion Formgestaltung/Kunsthandwerk eine entscheidende Rolle für die Kanonisierung des DDR-Design: Ab 1958 stellten Designer\*innen auf den alle fünf Jahre in Dresden stattfindenden *Deutschen Kunstausstellungen* aus.<sup>40</sup>

Kaum erforscht ist die Frage, ob und welche einzelne(n) Werkbundmitglieder Einzug ins institutionelle Gefüge der Formgestaltung in der DDR hatten und inwiefern möglicherweise institutionelle Prozesse nach den Vorstellungen des Werkbundes realisiert wurden oder ob diese im Zuge des Formalismusstreits gezielt unterbunden wurden. Auch wenn der Werkbund als Dachverband in der DDR nicht existent war und einige Werkbundmitglieder die SBZ/DDR frühzeitig verließen, gibt es einige Anhaltspunkte, die eine Untersuchung in diese Richtung – die im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich ist – lohnenswert erscheinen lassen.<sup>41</sup> Jedenfalls legen, erstens, die von u.a. Selle aufgezeigten (strukturellen) Parallelen die Vermutung nahe, dass insbesondere auf institutioneller Ebene, aber auch auf Ebene der Gestaltung eine Orientierung an den Entwicklungen im jeweiligen Nachbarland stattfand. Kontinuitäten zeigen sich, zweitens, beispielsweise im Umstand, dass Institutionen wieder- bzw. neuaufgebaut wurden, die zuvor eng mit dem Werkbund und seiner Ideologie verbunden waren, wie etwa die Burg Giebichenstein in Halle als Hochschule für industrielle Formgestaltung auf Seiten der Ausbildung und die Deutschen Werkstätten in Hellerau als produktionsstärkster VEB auf dem Feld der Möbelproduktion. Freilich mag die Nutzung bestehender institutioneller Gefüge auch aus rein praktischen Gründen erfolgt sein. Dennoch eröffnet sich, drittens, mit der Ebene der Rhetorik zur Formgestaltung eine Fährte, die wiederum auf den Werkbund zurückgeführt werden kann.

---

<sup>40</sup> Vgl. zu den Institutionen Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 59–64.

<sup>41</sup> In der Ausstellung *Alltag formen!* wurde das Netzwerk ehemaliger Bauhaus-Schüler\*innen mit 50 Biografien rekonstruiert, siehe Nadolni und Drieschner, *alltag formen!...*, S. 94–103. Hierbei werden allerdings auch diejenigen genannt, die später die DDR verlassen haben wie Mart Stam oder Wilhelm Wagenfeld. Vgl. zum Netzwerk außerdem den Beitrag von Tanja Scheffler, auf der Suche nach einer „sozialistischen wohnkultur“. möbelgestaltung in der sbz und frühen ddr, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 27–49, S. 27. Weiterhin kann festgehalten werden, dass beispielsweise die Neugründer der Dresdener Werkbundgruppe Will Grohmann, Stephan Hirzel und Heinrich König die DDR verlassen haben und anschließend am westdeutschen Designdiskurs partizipierten. Vgl. für einzelne Protagonisten im ersten Jahrzehnt der Burg Halle Giebichenstein K. Heider, *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958*, Weimar 2010. Der Werkbund wird in dieser Publikation allerdings nicht explizit thematisiert.



## GESCHMACKSERZIEHUNG UND GUTE FORM IN WEST – UND OST

Der Begriff der „Guten Form“ wird vor allem mit dem Design der 1950er Jahre im deutschsprachigen Raum und mit dem ehemaligen Bauhausschüler Max Bill verknüpft. Der Letztere hat das Konzept damals aufgegriffen und präzisiert – um nicht zu sagen: stilisiert –, indem er Beurteilungskriterien wie Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und ästhetische Einheit festlegte.<sup>42</sup> Zuvor wurde es in der Nachkriegszeit vom Schweizer Werkbund mit seiner Wanderausstellung *Die gute Form*, die 1949 von der Baseler Mustermesse ausging und im Anschluss auch durch Westdeutschland tourte, (wieder) prominent gemacht – sodass der Eindruck entstand, es handle sich um ein aus der Schweiz importiertes Konzept.<sup>43</sup> Tatsächlich ist demgegenüber jedoch herauszustellen, dass das Konzept fast so alt ist wie der Werkbund selbst, da es in den 1910er Jahren maßgeblich von Hermann Muthesius, einem der Gründerväter des Verbandes, geprägt wurde.<sup>44</sup> Der Begriff der „Guten Form“ zielt auf das Ideal des Werkbundes, in Zusammenarbeit von Handwerk, Industrie und Kunst eine der industriellen Produktion gemäße, schmucklose Form zu schaffen, die qualitativ hochwertig und der alltäglichen Funktion angemessen ist. Im Zuge der Konsolidierung der Bundesrepublik Deutschland erhielt der normative Begriff – wie oben im Zusammenhang mit dem Good Design bereits angedeutet wurde – darüber hinaus eine symbolische Aufladung, die der Abgrenzung des jungen Staates zur DDR wie auch zur vorausgegangenen Zeit des Nationalsozialismus dienen sollte: Mithilfe einer guten Gestaltung des gegenwärtigen Alltags ließe sich, so die verbreitete Hoffnung der Milieuthorie, die vergleichsweise bessere Verfasstheit der Gesellschaft nicht nur unter Beweis stellen, sondern überhaupt realisieren.<sup>45</sup> Bei der For-

<sup>42</sup> Vgl. hierzu seine Publikation M. Bill, *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel, Winterthur 1957.*

<sup>43</sup> Ch. Oestereich, „Lehrmeister, Vorbild, Entwicklungshelfer? Die Bedeutung des Schweizerischen Werkbundes für den neu gegründeten Deutschen Werkbund nach 1945“, in: T. Gnägi et al. (Hg.), *Gestaltung. Werk. Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013, S. 308–315, S. 313f.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu die Beiträge im viel zitierten Jahrbuch des Deutschen Werkbundes o.A. (Hg.), *Die Kunst in Industrie und Handel* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 2), Jena 1913; und insbes. H. Muthesius, „Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber von Ferdinand Avenarius, Peter Behrens u.a.“, in: *Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern*, Jena 1914, S. 1–101; H. Muthesius, „Handarbeit und Massenerzeugnis“, in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* 1917, 4, S. 1–30.

<sup>45</sup> Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 53. In meiner Masterarbeit folge ich der These, dass der Werkbund zur Verbreitung dieser Ideologie neben Ausstellungen

mulierung des Qualitätsstandards Gute Form ging es also nicht nur um den wirtschaftlichen Nutzen – dieser wurde zeitweise sogar vehement abgestritten<sup>46</sup> –, es ging auch um die Formulierung von Handlungsmaximen, die einer Tugendethik gleichkamen: „Mit ‚gut‘ war [...] nicht nur Qualität, sondern vor allem Integrität gemeint.“<sup>47</sup>

In ihrem Aufsatz *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt* zeigt Xenia Riemann auf, dass es sich bei dieser Auffassung jedoch nicht um ein Novum und noch weniger um einen historischen Einzelfall oder ein „Markenzeichen“ der Bundesrepublik handelt. Zum einen wurde der Begriff *auch* in entsprechenden Diskursen in der DDR in den 1950er Jahren aufgegriffen. Zum anderen hatte er *auch* während der Zeit des Nationalsozialismus Konjunktur und sollte die Bedeutung der Produktgestaltung als Kulturgut heraus.<sup>48</sup> Trotz aller Unterschiede der drei politischen Systeme, lassen sich strukturelle Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Haltung zur Produktgestaltung erkennen. In allen Fällen kann von einer Institutionalisierung des Qualitätskonzepts in Form von Auszeichnungen, die staatlich vergeben wurden, die Rede sein: Im Nationalsozialismus wurde Ende der 1930er das Gütesiegel „Schönheit der Arbeit“ eingeführt, in der BRD 1969 der vom Rat für Formgebung vergebene Designpreis „Gute Form“, in der DDR vergab das AiF ab 1978 die Auszeichnung „Gutes Design“.<sup>49</sup> Als weitere Gemeinsamkeit ist die Geschmackserziehung zu betrachten, die mit der Verbreitung der ausgezeichneten Qualitätsprodukte in Publikationen einherging. Das vom Werkbund gemeinsam mit dem Dürerbund herausgegebene *Deutschen Warenbuch* von 1915 diente in allen Systemen als Vorbild, um eine (mehr oder weniger) eigene Variante dieses Publi-

---

Lehrmedien konzipierte, welche die breite Bevölkerung erreichen sollten. Dabei kam dem Medium der Fotografie eine entscheidende Rolle zu: Sie diente zum einen als Mittel der Beweisführung im Sinne einer Dokumentation von bereits Geleistetem, zum anderen kam ihr eine eigentümliche weltgestaltende Rolle zu, da die Vielzahl der Fotografien beispielsweise im von mir analysierten Bilderbuch eine verdichtete Sicht auf die damalige Realität wiedergeben, die angesichts dieser Kohärenz, die in der Realität wohl kaum – am ehesten noch im Kontext von Vorzeigesiedlungen wie dem Berliner Hansaviertel – zu finden war, zum anderen, utopistische Züge trug. Vgl. hierzu auch A. Ochs, „Einrichtung einer guten Gegenwart. Zeigestrategie und Ordnungsbehauptung im Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958)“, in: I. Nierhaus et al. (Hg.), *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften* (wohnen +/- ausstellen, 8), Bielefeld 2021, S. 204–227.

<sup>46</sup> Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 53.

<sup>47</sup> Ibidem, S. 60; vgl. zum Tugendhaften außerdem Breuer, *Einführung*, S. 65. und Betts, *The Authority of Everyday Objects...*, S. 8.

<sup>48</sup> Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 54f. und 59, Zitat S. 54.

<sup>49</sup> Vgl. Ibidem, 58; Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 65.

kationsformats (neu) aufzulegen.<sup>50</sup> 1938 war die *Deutsche Warenkunde* vom Kunst-Dienst besorgt worden; 1955 wurde die *Deutsche Warenkunde* als lose Blattsammlung vom Rat für Formgebung herausgegeben; 1956 erschien die erste Ausgabe von *form+zweck* in der DDR als Musterbuch. Die Präsentation der Güter ging mit einer Rhetorik einher, die der Abgrenzung nach außen diente und somit die innere Einheit des jeweiligen Gesellschaftszusammenhangs zu stärken suchte. In der Tradition moderner Ratgeberliteratur wurde die Welt dabei in *richtig* und *falsch* unterteilt. Dabei handelt es sich um eine Dichotomie, die eng mit der Geschmackserziehung des Werkbundes verbunden ist und die Rhetorik der Organisation strukturierte. Indem die beide Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg je unterschiedliche Wege der Modernisierung beschreiten und im Zuge der Konsolidierung diese Ordnungspraxis übernehmen, gewissermaßen zur Staatsräson machen, stehen sie klar erkennbar in der Kontinuität der Moderne. Dass es sich bei dieser Positionierung keineswegs um eine bloß unbewusste Praxis handelt, lässt sich anhand des in den 1950er Jahren prominent geführten fachlichen Diskurses ablesen. Allerdings, und dies sei vorausgeschickt, handelt es sich dabei um Kontinuitätskonstruktionen, die an eine Vergangenheit anknüpfen, die vor dem Nationalsozialismus lag. Der Unterschied zum unmittelbar vorausgegangenem politischen System, von dem es sich abzugrenzen galt, sollte sich genau darin erweisen. Er wurde gewissermaßen in der Nicht-Thematisierung, d.h. in der Ausblendung bzw. der Vermeidung von Bezugnahmen, demonstriert.<sup>51</sup>

Die Gute Form wurde in der Bundesrepublik Deutschland in erster Linie aus dem Kontext des Werkbundes heraus beschrieben – wobei die Nähe zum amerikanischen Good Design-Diskurs diese Position sicherlich mitbedingte. Hiervon zeugen Ausstellungskataloge, Broschüren und Publikationen, die im Umfeld oder zu Ehren des Werkbundes entstanden waren. Vor

---

<sup>50</sup> Vgl. H. Bräuer, „Geschmacksverstärker – die Deutsche Warenkunde als Instrument der Designvermittlung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben*, S. 197–205.

<sup>51</sup> Dies zeigt sich eindrucksvoll auf westdeutscher Seite insbesondere in den Publikationen, die nach 1945 im Umfeld des Deutschen Werkbundes entstanden sind, etwa im von mir an anderer Stelle analysierten Bilderbuch: C. Menck, *Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute*, Düsseldorf 1958; wie auch in der Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der Organisation – hier bezieht sich ein kurzer Absatz in der Übersichtsdarstellung von Hans Eckstein auf S. 16 auf die Zeit des Nationalsozialismus: H. Eckstein, „Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1957“, in: H. Eckstein (Hg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt am Main 1958, S. 7–18; weiterhin blendet auch Wend Fischer den Nationalsozialismus in seiner Darstellung der Bau- und Werkkunst im 20. Jahrhundert komplett aus, vgl. W. Fischer, *Bau, Raum, Gerät*, München 1957.

allem aber findet sich das Schlagwort in der Monatszeitung *werk und zeit*, die der Werkbund seit 1952 herausgab. Hierin wurden neueste Entwürfe wie auch kunstpädagogische Fragen diskutiert, Ausstellungen kritisiert und von Werkbundtreffen oder anderen Kongressen berichtet. Keine Ausgabe in den 1950er Jahren kommt ohne die Nennung des Begriffs aus.<sup>52</sup> Gleiches gilt für das 1956 erstmals erschienene Jahrbuch *form+zweck*, das vom Kulturministerium der DDR (Institut für angewandte Kunst) herausgegeben wurde. Dabei wird deutlich, dass sich das Verständnis dessen, was die Gute Form ausmacht, in Ost und West stark ähnelt – beachtlich ist insbesondere der Beitrag *Die gute Form* von Friedmund Krämer in der Ausgabe von 1957/58, in dem er dieselben Qualitätskriterien, die Max Bill fast zeitgleich formulierte, festhält.<sup>53</sup> An anderer Stelle, in Hans W. Austs Beitrag *Gute Form verkauft sich gut*, ist die Bezugnahme auf den Deutschen Werkbund von 1907 eindeutig.<sup>54</sup> Im gleichen Beitrag wird eine Orientierung am Diskurs, der in Westdeutschland und darüber hinaus im englischsprachigen Raum geführt wurde, deutlich – der Titel des Aufsatzes bezieht sich auf das 1953 auf Deutsch erschienene Buch des US-amerikanischen Designers Raymond Loewy *Häßlichkeit verkauft sich schlecht*.<sup>55</sup> Parallelen und eine Verbundenheit mit dem kontinuierlichen Werkbund-Diskurs, zeigen sich außerdem in der Verwendung des Begriffs „Kitsch“, um negative Beispiele der Formgestaltung zu diffamieren.<sup>56</sup>

Trotz aller Gemeinsamkeiten ist allerdings nicht zu übersehen, dass die Auffassungen dessen, was als Gute Form zu verstehen sei, ideologisch unterschiedlich gerahmt bzw. ausgelegt wurde. Während der westdeutsche Diskurs der Geschmackerziehung immer wieder auf die (bescheidene) Einfachheit der guten Formen, die freie Wahl beim Kauf der Produkte wie auch auf die Vielzahl der Möglichkeiten der Kombination einzelner Alltagsgegenstände – kurz: auf kapitalistische und demokratische Werte wie (Wahl-)Freiheit, Pluralismus und Individualität – abhebt, wird die Formgebung im ostdeutschen Diskurs immer wieder an die sozialistische Wirtschaftsform und ihre Vor-

---

<sup>52</sup> Aufgrund der anhaltenden Coronapandemie war es mir in der Vorbereitung dieses Artikels nicht möglich, die einzelnen Ausgaben von *werk und zeit* erneut zu konsultieren, um repräsentative Beiträge zusammenzutragen.

<sup>53</sup> Vgl. F. Krämer, „Die gute Form“, in: *form+zweck* 1957, 2, S. 5–16, S. 6; vgl. ebenfalls Bill, *Die gute Form...*, S. 37f.

<sup>54</sup> H.W. Aust, „Gute Form verkauft sich gut“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 7–30, S. 13.

<sup>55</sup> Vgl. außerdem den Abschnitt „Der Entwerfer muß größere Vollmachten haben“ *Ibidem*, S. 17–20.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu auch Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 179f.

züge gegenüber dem westlichen Kapitalismus rückgebunden.<sup>57</sup> Hier wird das politische Moment der Geschmackserziehung deutlich, wenn gestalterische Qualitäten an die politische und wirtschaftliche Verfasstheit des jeweils herrschenden Staates gekoppelt wird. In Borschüren und im Rahmen von Ausstellungen kam die Geschmackserziehung damit gewissermaßen politischer Bildung gleich.<sup>58</sup>

In seinem bereits 1990 verfassten Aufsatz über die problematische Missachtung des DDR-Designs nach der sogenannten Wiedervereinigung kritisiert Selle die „Konvergenz des Stils der institutionalisierten Design-Geschichtsschreibung“.<sup>59</sup> Diese Konvergenz zeigt sich in der diskursiven Verhandlung – zu der im Übrigen nicht nur die sprachliche Verhandlung, sondern auch die visuelle Vermittlung der Gegenstände etwa in Fotografien gehört – dessen, was „Gute Form“ ausmache. Selle macht dabei deutlich, dass es sich auf beiden Seiten um einen realitätsfremden Designdiskurs handelt. „West- und Ost-Design-Geschichtsschreibung beziehen sich nicht nur auf den reinen Gegenstand, sondern engen ihn noch auf einen ‚gut gestalteten‘ ein – ganz wie die Werkbundpropaganda es am Anfang dieses [des 20. – AO] Jahrhunderts gefordert hat.“<sup>60</sup> Im Anschluss daran ließe sich behaupten, dass das Wirken des Werkbundes am ehesten auf der Ebene der Designgeschichte nachhaltig war. Für die Ebene der Gestaltung lässt sich mit Riemann daraus ableiten: „Gerade die Grundsätze des Deutschen Werkbundes sorgen über die politischen Zäsuren hinweg für die Kontinuität des sachlichen Designs, das im Zusammenhang mit der ‚Guten Form‘ steht.“ Das Fehlen von Dekoration und eindeutig symbolhaften Applikationen begünstigte die unterschiedlichen ideologischen Deutungen.<sup>61</sup> –

<sup>57</sup> Vgl. bspw. „Vorwort“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 5–6, S. 6. Deutlicher treten diese Unterschiede zutage, wenn es um den Begriff der Sachlichkeit bzw. Einfachheit geht. Im Sinne der Formalismusdebatte lässt sich im ostdeutschen Diskurs der 1950er Jahre eine Distanzierung vom Konzept der (Neuen) Sachlichkeit – wie auch darüber hinaus zum Bauhaus – ablesen. P. Bergner, „Über das Moderne“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 119–122, 120. Vgl. außerdem kritisch zum „Motiv der Sachlichkeit“ im Rahmen der bürgerlichen Ideologie Köster, *Nachwort...*, S. 388–391.

<sup>58</sup> Mit Riemann lässt sich die Strategie der Tugendvermittlung über das Konzept der Guten Form als eine Kontinuität in den Nationalsozialismus auffassen: Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 59.

<sup>59</sup> Die verlorene Unschuld der Armut. Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990) zit n. G. Selle, „Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990)“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 16–35, S. 29.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 60.



Bemerkenswert ist, dass es solch sachliche Gegenstände sind, die heute als Beispiele für gleichwertige Gestaltungsleistungen in Ost und West gegenübergestellt werden, bei gleichzeitiger Betonung der Bauhaustradition.<sup>62</sup>

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Rolle der Gestaltung oder vielmehr: die Rolle des Gestaltungsdiskurses für die politische Konsolidierung der beiden Teilstaaten kann kaum unterschätzt werden. Die beiden neuen Staaten basierten auf einer zweifachen Negativ-Legitimierung: einerseits in Abgrenzung zum Nationalsozialismus, andererseits in Abgrenzung zum anderen entstehenden Staat. Das Beispiel des Begriffs der Guten Form macht deutlich, dass der in den 1950er Jahren geführte Diskurs über qualitätvolles Design grundlegende Parallelen aufweist, die beinahe übersehen lassen, wie unterschiedlich diese Diskurse gerahmt waren. Die Gleichheit der beiden deutschen Teilstaaten in einer Zeit zu betonen, in der die Einheit des wiedervereinigten Deutschland vielerorts in Frage gestellt wird, kann als ein aktueller Versuch zur gesamtgesellschaftlichen Krisenbewältigung gedeutet werden. Ein Wandel der Gegenwart – um den Bezug zum Zitat Hein Kösters, das diesem Beitrag vorangestellt ist, herzustellen – zeichnet sich auch in einem Generationswechsel von Designhistoriker\*innen ab, welche qua Geburt eine größere Distanz zur Rhetorik des Kalten Krieges haben.<sup>63</sup> Daher wird aktuell eine Tendenz der gesamtdeutschen Kontinuitätskonstruktion auf Seiten der Designgeschichtsschreibung deutlich, die das Gemeinsame im Verschiedenen sucht. Dabei wird insbesondere das Narrativ vom freiheitlich-demokratischen Bauhausstil fortgeschrieben, die an den Sozialismus anknüpfenden Gestaltungsmaximen der Schule werden zumindest im populären Diskurs über das Bauhaus weiterhin marginalisiert.<sup>64</sup> Damit verstetigt sich die normative Prägung in der designhistorischen For-

---

<sup>62</sup> Vgl. hierzu beispielsweise die gläsernen Teekannenentwürfe von Wilhelm Wagenfeld (1931), Heinrich Löffelhardt (1952) und Ilse Decho (1963) wie auch das Stapelgeschirr von Hans (Nick) Roericht und Margarete Jahny/Erich Müller (1970) in: Nadolni und Drieschner, *alltag formen!*, S. 51 und 65 wie auch Erika Pinner und Klára Němečková (Hg.), Ausst.-Kat., *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Weil am Rhein 2021, S. 44f. und 50f.

<sup>63</sup> Interessant wäre eine Untersuchung, inwiefern postkoloniale Theorien Einfluss auf die Geschichtsschreibung zur deutschen Wiedervereinigung haben, d.h. inwiefern die hegemoniale Rolle der alten BRD gegenüber der DDR im Prozess der Wiedervereinigung kolonialen Bestrebungen des Neoliberalismus zu verdanken ist.

<sup>64</sup> Eine Ausnahme stellt die Ausstellung *Alltag formen!* dar, vgl. hierzu beispielsweise den Katalogbeitrag: Nadolni, *alltag formen!... Einführung*.

schung, deren Fundamente mit der erfolgreichen „Institutionalisierung“ des Narrativs des Werkbundes gelegt wurden.

Obwohl der Einfluss des Deutschen Werkbundes, der seine Qualitätsstandards seit seiner Gründung 1907 beinahe ununterbrochen – die Zeit des Nationalsozialismus nicht ausgenommen – verbreitet hatte, auch im ostdeutschen Diskurs nachvollziehbar ist, konnte er in der DDR als Organisation nicht fortbestehen. Es bleibt zu prüfen, inwiefern und welche Protagonist\*innen möglicherweise leitenden Positionen in den Institutionen der Designpraxis und -geschichtsschreibung in der DDR erhielten. Nichtsdestotrotz ist festzuhalten, dass der nach wie vor „gültige“, Qualitätsstandards definierende Kanon der deutschen Designgeschichte im Wesentlichen dem entspricht, was zumindest im deutschen Westen von Mitgliedern des Werkbundes formuliert wurde – und worin etwa die Deutschen Werkstätten Hellerau und das Bauhaus eine entscheidende Rolle bei der Kontinuitätskonstruktion einnehmen.<sup>65</sup> Insofern ruft beispielsweise auch Scheiffele in der oben zitierten Passage, in der er die Deutschen Werkstätten und die Bauhaus tradition zusammenbringt, diesen Kanon auf. Damit knüpft er gewissermaßen an die Legitimationspraxis der 1950er Jahre an.

Aus wissenschaftshistorischer Perspektive lässt sich schließlich festhalten, dass im Laufe der 1980er Jahre in Ost wie in West eine Konjunktur der Designgeschichtsschreibung festzustellen ist. Erste Überblickswerke über die Entwicklung der industriellen Produktgestaltung werden in diesem Zeitraum publiziert oder neu aufgelegt.<sup>66</sup> Im Zuge dessen ist auch eine gegenseitige Öffnung festzustellen, wenn etwa Selle in der überarbeiteten Ausgabe seiner Design-Geschichte die Entwicklung in der DDR und Hein Köster in seinen *Bemerkungen zur Designhistoriographie* Wolfgang Fritz Haugs Theorie der Warenästhetik als Aspekt der Produktgestaltung berücksichtigt.<sup>67</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Aust H.W., „Gute Form verkauft sich gut“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 7–30  
 Baumhoff A. und M. Droste (Hg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009  
 Bayer H., *Bauhaus. 1919–1928*, Stuttgart 1955  
 Bergner P., „Über das Moderne“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 119–122

<sup>65</sup> Vgl. bspw. Fischer, *Bau, Raum, Gerät*; Menck, *Ein Bilderbuch...*

<sup>66</sup> Meurer und Vinçon, *Industrielle Ästhetik...*; H. Wichmann, *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung, ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985; Selle, *Design-Geschichte in Deutschland...*; H. Hirdina, *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988; Köster, *Nachwort...*

<sup>67</sup> Selle, *Design-Geschichte in Deutschland...*; vgl. Köster, *Nachwort...*, S. 387.

- Betts P., *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles 2004
- Bill M., *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel*, Winterthur 1957
- Bräuer H., „Geschmacksverstärker – die Deutsche Warenkunde als Instrument der Designvermittlung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007, S. 197–205
- Breuer G. (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007
- Breuer G., „Einführung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007, S. 57–71
- Campbell J., *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, Stuttgart 1981
- Castillo G., „Domesticating the Cold War. Household consumption as propaganda in Marshall Plan Germany“, in: *Journal of Contemporary History* 2005, 40/2, S. 261–288
- Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, Leipzig 1908
- Eckstein H., „Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1957“, in: H. Eckstein (Hg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt am Main 1958, S. 7–18
- Fischer W., *Bau, Raum, Gerät*, München 1957
- Gillen E., *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945–1990*, Berlin 2009
- Hartmann J., *Richtig wohnen im Wiederaufbau! Ausstellungen, Ratgeber und Filme als Wohnlehrmedien in der frühen Bundesrepublik Deutschland*, Dissertation, Universität Bremen, 2020
- Heffen A., *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen 1986
- Heider K., *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958*, Weimar 2010
- Herzogenrath W., *Das bauhaus gibt es nicht*, Berlin 2019
- Hirdina H., *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988
- Höhne G., Vorwort, in: Günter Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 9–15
- Jaraus K. und H. Siegrist (Hg.), *Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970*, Frankfurt am Main 1997
- Koehler K., „The Bauhaus, 1919–1928. Gropius in exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938“, in: R.A. Etlin (Hg.), *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago 2002, S. 287–315
- Kollmorgen R., „Diskursanalyse“, in: R. Kollmorgen et al. (Hg.), *Handbuch Transformationsforschung*, Wiesbaden 2015, S. 265–277
- Köster H., „Nachwort: Bemerkungen zur Designhistoriographie“, in: D. Lüder (Hg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte [Beiträge aus form+zweck]*, Dresden 1989, S. 384–393
- Krämer F., „Die gute Form“, in: *form+zweck* 1957, 2, S. 5–16
- Menck C., *Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute*, Düsseldorf 1958

- Meurer B. und H. Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983
- Muthesius H., „Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber von Ferdinand Avenarius, Peter Behrens u.a.“, in: *Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern*, Jena 1914, S. 1–101
- Muthesius H., „Handarbeit und Massenerzeugnis“, in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* 1917, 4, S. 1–30
- Nadolni F., „alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR. Einführung“, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019
- Nadolni F. und A. Drieschner, *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019
- Nerdinger W. (Hg.), *Ausst.-Kat., 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907–2007*, München u.a. 2007
- o.A. (Hg.), *Die Kunst in Industrie und Handel* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 2), Jena 1913
- Ochs A., *Die gute Gegenwart. Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958) von Clara Menck*, Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2018
- Ochs A., „Einrichtung einer guten Gegenwart. Zeigestrategie und Ordnungsbehauptung im Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958)“, in: I. Nierhaus et al. (Hg.), *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften* (wohnen +/- ausstellen 8), Bielefeld 2021, S. 204–228
- Oestereich Ch., „Gute Form“ im Wiederaufbau. *Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945*, Berlin 2000
- Oestereich Ch., „Lehrmeister, Vorbild, Entwicklungshelfer? Die Bedeutung des Schweizerischen Werkbundes für den neu gegründeten Deutschen Werkbund nach 1945“, in: T. Gnägi et al. (Hg.), *Gestaltung. Werk. Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013, S. 308–315
- Oestereich Ch., „Das Modell Werkkunstschule: ein ‚Missing Link‘ in der Design-Evolution“, in: G. Breuer et al. (Hg.), *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, S. 81–94
- Pfützner K., *Designing for socialist need. Industrial design practice in the German Democratic Republic*, London 2018
- Pinner E. und K. Němečková (Hg.), *Ausst.-Kat., Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Weil am Rhein 2021
- Rehberg K.-S., „Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ‚Eigengeschichten‘ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten“, in: H. Vorländer (Hg.), *Symbolische Ordnungen: Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*, Baden-Baden 2014, S. 325–356
- Rehberg K.-S., „‚Westkunst‘ versus ‚Ostkunst‘. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland“, in: G. Panzer et al. (Hg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte* (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015, S. 15–41

- Riemann X., „Die ‚Gute Form‘ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen Designs zwischen 1930 und 1960“, in: *kritische berichte* 2006, 1, S. 52–62
- Rossow W., „Werkbundarbeit – damals und heute“, in: F. Schwarz und F. Gloor (Hg.), *Die Form. Stimme des deutschen Werkbundes 1925–1934*, Gütersloh 1969, S. 9–13
- Saletnik J. und R. Schuldenfrei (Hg.), *Bauhaus construct. Fashioning identity, discourse and modernism*, London u.a. 2009
- Scheffler T., auf der suche nach einer „sozialistischen wohnkultur“. möbelgestaltung in der sbz und frühen ddr, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 27–49
- Scheiffele W., *Ostmoderne Westmoderne. Mart Stam, Selman Selmanagić, Liv Falkenberg, Hans Gugelot, Herbert Hirche, Franz Ehrlich, Rudolf Horn*, Leipzig 2019
- Selle G., *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978
- Selle G., *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Köln 1987
- Selle G., *Geschichte des Design in Deutschland*, aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main/New York 2007
- Selle G., „Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990)“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 16–35
- Spitz R., hfg ulm. *Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung. 1953–1968*, Stuttgart u.a. 2002
- „Vorwort“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 5–6.
- Weißler S., *Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im „Dritten Reich“*, Gießen 1990
- Welzbacher Ch., *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010
- Wichmann H., *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung, ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985
- Zitzlsperger P., *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021

## INTERNETQUELLEN

- Chronik auf der Webseite des Deutschen Werkbundes: <http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbundgeschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/> [letzter Zugriff: 27.05.2021]
- Chronik auf der Website des Werkbundarchivs: <http://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema/chronologiedes-deutschen-werkbundes> [letzter Zugriff: 27.05.2021]
- Webseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zur Ausstellung *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*: <https://lipsiusbau.skd.museum/ausstellungen/deutsches-design-1949-1989/> [letzter Zugriff: 31.03.2021]

Amelie Ochs

University of Bremen

## THE PARADIGM OF GOOD FORM. AESTHETIC EDUCATION AND DESIGN HISTORIOGRAPHICAL CONTINUITIES IN GERMANY

### Summary

Beginning with the Bauhaus anniversary in 2019, new perspectives are being revealed on GDR design. This promises a revision of the German design historiography of the last decades, which was dominated by West-German perspectives. Referring to this trend in research, my essay questions the German history and historiography of design.

After the Second World War, the German historiography of art followed the paradigm of the Cold War (Abstraction in the West, Socialist Realism in the East). The historiography of design followed this schema by distinguishing “socialist” from “capitalist” design. To this day, this prevents “transnational” perspectives. In contrast to this, I agree with the argument that the consolidation of the two German states occurred with reference to the (old) concept of “good form”, among other things.

Even though the different discourses refer to similar objects and references, they are structured by different interpretations of the term “Good Form”, referring to the ruling ideology of the particular state. It represents a central argument in aesthetic education (*Geschmackserziehung*), which contained moral and political values. In 1950s West Germany, the Deutscher Werkbund, an organization which was involved in processes of institutionalization in both the political and design historical field, was the main driver of this discourse. In contrast to this, the institutionalization of design in the GDR was organized by the state. Nevertheless, distinctive parallels in the discourses in East and West suggest the lasting impact of the Werkbund. Consequently, I argue that the discursive foundations, which were laid in the 1950s at the latest, had a lasting influence on “German-German” (*deutsch-deutsch*) design historiography and have recently opened up a pan-German (*gesamtdeutsch*) perspective.

### Keywords:

good form, Geschmackserziehung, German Werkbund, GDR design, Bauhaus



CLEMENS A. OTTENHAUSEN

## FROM TEXTILE TO PLASTIC: ARCHITECTURE, EXHIBITION DESIGN, AND ABSTRACTION (1930–1955)

Museum- and exhibition-goers today have plenty of reasons to expect restraint and understatement from modern exhibition design for which variations on the white cube and the black box have been predominant since the late 1950s.<sup>1</sup> Yet before the white cube became most museums' gold standard, exhibitions could look vastly different and were frequently installed by a great variety of individuals from professionally diverse backgrounds. It was above all multi-disciplinary artists, architects, and designers who saw exhibition-making as an integral part of their practices. Driven by the growing number of arts, architecture and trade exhibitions following the First World War, the creative atmosphere and productivity of the 1920s led to several different concepts, designs, and techniques of display. Unlike art historians' interest in the past and developments unique to art objects, designers and architects focused on the formal ties between objects, art, and architecture in a given situation, enabling the crystallization of exhibition-making as a distinct mode of expression and production that impacted the surrounding context and the narratives, connections, tensions, and oppositions presented through constellations of inanimate objects.

Focusing on one of exhibition history's neglected branches, this article investigates the use of textiles as a key element in the design of modern art exhibitions during Europe's perhaps most eventful quarter-century. To

---

<sup>1</sup> I first presented parts of this research at the CAA 2021 Annual Conference's panel "Textiles in Architecture" that was hosted by Didem Ekici. I thank her, my fellow panelists, my colleague Laura Colkitt, the editors of *Artium Quaestiones*, my anonymous reviewers, and especially Kaira Cabañas for providing me with invaluable comments on my previous drafts and the opportunity to share this work. Among the exceptions are historicizing presentations such as the period-rooms, for example, at the Metropolitan Museum of Art, the Louvre, or Munich's Old Pinakothek.

demonstrate how curtains and wall-hangings were successfully employed as mediators on the threshold between architecture and art, I start with the private gallery *Das Geistreich* in Berlin, 1930, and end with the first *documenta* in Kassel, 1955, Germany's largest international exhibition of modern art after the Second World War.<sup>2</sup> On the way through these twenty-five years, I explore the textiles' functions in the changing sociopolitical contexts of the 1930s, Fascist Italy, Nazi Germany, and the first postwar decade. Significantly, art historians did not design any of the exhibitions discussed in this article. The displays are the expression of an international exchange between designers who were bound together by a profound reconsideration of the interrelations between art and architecture, art objects and viewers, and past and present in often fundamentally different political and social frameworks. At times, the fabrics even antagonized or concealed the respective architecture's historical signifiers. The increasing relevance of these multifaceted relations can be observed in 1930s' architectural practice such as the Bauhaus curriculum, and the works of Wassily Kandinsky, Giuseppe Pagano, Le Corbusier, Carlo Scarpa, and Arnold Bode. By investigating exhibition design in the context of these connections, I also promote a modern exhibition history that parallels the white cube's early stages of development.

\* \* \*

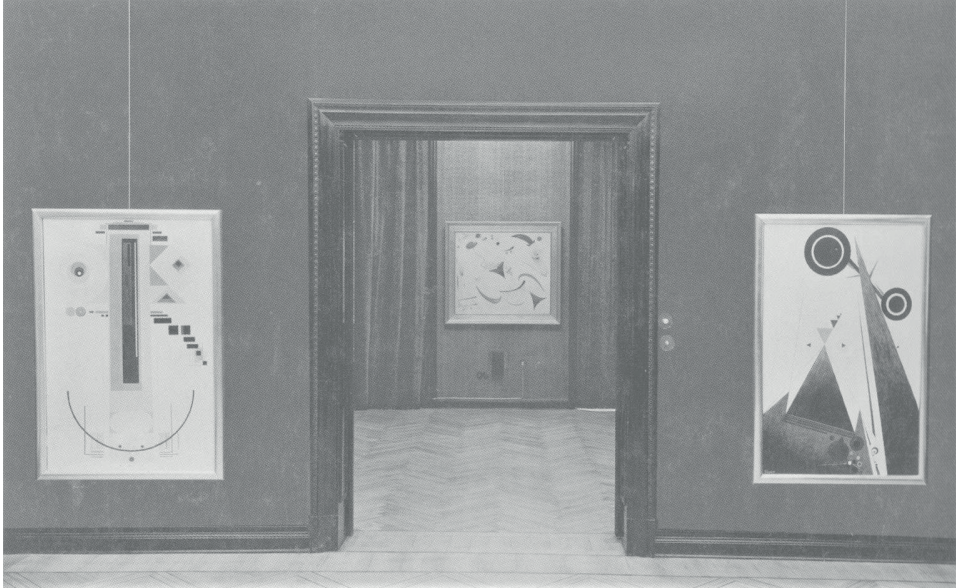
Berlin was the unrivalled center for Weimar-Germany's avant-gardes. It is also where, in October 1930, the painter Rudolf Bauer founded his own gallery, *Das Geistreich*. The name translates to "The Realm of the Spirit", but it also plays with *geistreich* being an adjective that can mean "ingenious" or "spirited."<sup>3</sup> Hoping that the ideal aesthetic presentation would increase the recognition and sales of his canvases, Bauer employed two strategies to elevate his paintings both aesthetically and economically: First, he juxtaposed his works with selected canvases by Wassily Kandinsky; and second, he developed a signature exhibition design that combined customized frames with expansive wall coverings of heavy, pleated textile (ill. 1).<sup>4</sup> The image shows

---

<sup>2</sup> Although I start with a commercial gallery, the article focuses on museums and large exhibitions to which Bauer's space is relevant due to his connection with Hilla Rebay. Art dealers such as Durand-Ruel (Paris) and Thannhauser (Berlin), however, were still using textiles during the 1920s as backdrops for paintings to emulate the living rooms and salons of the upper class who they wanted to attract as customers.

<sup>3</sup> *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, eds. J. Knox White, D. Quaintance, and K. Vail, New York City 2009, p. 182.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



1. Anonymous, Rudolf Bauer's gallery *Das Geistreich* with three of Bauer's paintings, Heerstrasse, Berlin-Charlottenburg, ca. 1931, photograph. © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

a symmetric hanging of three of Bauer's own paintings across two rooms. The wall in the front room is covered in smooth panels of dark fabric; the centrally hanging work, in the room behind, is presented on the same woven background, but both the painting and the narrow strip of wall are framed by wooden trim and two undulating curtains of thick velvet, attracting the viewer's attention with their different texture and plasticity.

In its application of luxurious fabrics, Bauer's display responded both to Berlin-Charlottenburg's upper middle class, whose viewing expectations were still informed by nineteenth-century Salon culture, and Lilly Reich's work in exhibition design that had gained prominence through her success with the presentation *From Fiber to Textile* at the 1926 International Frankfurt Fair and her collaborations with Mies van der Rohe, for example, at the Silk and Velvet Café in Berlin, 1927.<sup>5</sup> Bauer's employment of curtains and wall-covers, however, combines Reich's celebration of textiles' lively, rich, and diverse textures with the belief that these surfaces are also perfectly suited as backdrops and framing-devices for paintings. The significance and extent of Bauer's design experiment with high-quality fabrics in *Das Geistreich* can be understood best through his close relationship with Hilla Rebay, who was

<sup>5</sup> *Lilly Reich: designer and architect*, ed. M. McQuaid, New York City 1996, pp. 21–26.

Solomon R. Guggenheim's advisor in New York City from the late 1920s and the Guggenheim Foundation's first director until the 1950s. Through letters and frequent visits, Bauer and Rebay constantly exchanged ideas about what would be the ideal museum for abstract painting. He shared his thoughts about the experiments in his Berlin exhibition space, and she thought of Das Geistreich as a testing ground for effective exhibition design.

Consequently, the design that Rebay and Bauer developed in the early 1930s was reflected when Guggenheim's Museum of Non-Objective Painting (MNOP) first opened with the exhibition *Art of Tomorrow* on June 1, 1939, in Manhattan (ill. 2). Rebay hired the New York-based designer William Muschenheim to turn the store building into the museum of her vision. Treating the building's outer walls merely as a shell, the finished exhibition space was entirely draped in thick panels of velour, similar to the kind that could be found in some high-end fashion boutiques at the time.<sup>6</sup> Like the walls, all windows were covered by plush, rippling curtains. At times the panels of fabric alternated with lighter-colored pillars and dry-wall sections, visually foregrounding individual works.<sup>7</sup> Lighting was also pivotal. Recently invented fluorescent fixtures could create a consistent aesthetic experience for the visitors.<sup>8</sup> The floor's gray plush carpeting complemented the textile wall covering. Ready to "launch the viewer into an indeterminate cosmic space that would evoke the music of the spheres," the large paintings in their wide, silver-gilt, billowing frames were hung with the lower edges nearly touching the baseboard, effectively turning the artworks into doorways.<sup>9</sup>

Rebay wanted the exhibition design to function both as an amplifier of the artwork's inert forces and as a sensitizer preparing the viewer's perception and adequate response. In her view, a "feeling of solemnity emanated from the museum's galleries, emphasized by the draperies on the walls."<sup>10</sup> She argued that the display helped viewers "immerse themselves completely in the galleries in order to be regenerated by the art" and "feel the individual organization and expression of each creation."<sup>11</sup> The museum's purpose was spiritual

---

<sup>6</sup> *The Museum of Non-Objective Painting*, p. 199.

<sup>7</sup> The neighboring Museum of Modern Art's exhibitions also used textiles as wall-covering in the 1930s, but this natural-colored fabric, so-called monk's cloth, was evenly stretched across the wall to provide a smooth background.

<sup>8</sup> *The Museum of Non-Objective Painting*, p. 37.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>11</sup> H. Rebay to L. Moholy-Nagy, 29 June 1943, Box 568, Records from Artist and Objects files, A0009, Solomon R. Guggenheim Museum (SRGM) Archives. Quoted in: *The Museum of Non-Objective Painting*, p. 42.





2. Anonymous, Installation view with paintings by Rudolf Bauer and Wassily Kandinsky, 1939–40, photograph, *Art of Tomorrow*, Museum of Non-Objective Painting, 24 East Fifty-fourth Street, New York. © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

regeneration and wellbeing: to provide the visitor with instructions for finding balance. This aim signaled the departure from the institution's educational mission and instead arrived at a quasi-religious "Temple of Non-Objectivity and Devotion."<sup>12</sup> "Joy," Rebay praised hymn-like, "is what these masterpieces in their quiet absolute purity can bring to all those who learn to feel their unearthly donation of rest, elevation, rhythm, balance, and beauty."<sup>13</sup> Photo-

---

<sup>12</sup> J.M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, New York 1983, 62. Rebay was a deeply religious theosophist believing in a close connection between God and intuition. She claimed that "non-objectivity will be the religion of the future." *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings: Second Enlarged Catalogue*, ed. H. Rebay, New York City 1937, p. 13.

<sup>13</sup> *Solomon R. Guggenheim Collection...*, p. 13.

graphs of the MNOP's exhibitions testify to the founders' belief in employing all elements within the exhibition to service a physiological approach to painting, to facilitate "all those situations and things which are reputed to make a person feel good or great or drunk or merry or well and wise," as Friedrich Nietzsche described art's role a half-century earlier.<sup>14</sup>

Music was another key element in Rebay's exhibition theory. The thought of sitting or even reclining on one of the large custom-made tufted ottoman-islands must take the visitor's uninterrupted listening to music, for example, from Bach, Beethoven, and Chopin, into account.<sup>15</sup> Any echoes would have been effectively dampened by the all-surrounding velvet wrapping. The sounds of music and voices from other visitors were toned down and swallowed by the fabric. Although it is unclear to what degree Rebay was familiar with Martin Heidegger's work of that period, based on their shared discursive context I suggest that her motivation to integrate music into the gallery space is captured by Heidegger's criticism of music, written down in his notebook in the same year, 1939. Expanding on his work on Nietzsche, Heidegger maintains:

"Art" undertakes the management and the corresponding organization of lived experience (as feeling of feelings), whereby the conviction must arise that now for the first time the tasks of calculation and planning are uncovered and established, and thus so is the essence of art. Since, however, the enjoyment of the feelings becomes all the more desultory and agreeable as the feelings become more indeterminate and contentless, and since music most immediately excites such feelings, music thus becomes the prescriptive type of art.<sup>16</sup>

Heidegger's criticism aims at music's calculability and subjectivity, by which he means the common conception of music as "the language of feeling."<sup>17</sup> He rejects the relative ease with which an array of emotional responses can be evoked through a calculated application of certain rules of composition. Conversely, such a calculated, reliable experience was what Rebay need-

---

<sup>14</sup> M. Rampley, "Physiology as art: Nietzsche on form," *The British Journal of Aesthetics* 1993, 33(3), available online: <<https://link.gale.com/apps/doc/A14035645/LitRC?u=gain40375&sid=LitRC&xid=7c34fc24>> [accessed: February 8, 2021].

<sup>15</sup> Lukach, *Hilla Rebay*, p. 141.

<sup>16</sup> M. Heidegger, *Ponderings VII–XI: Black Notebooks 1938–1939*, trans. R. Rojcewicz, Bloomington–Indianapolis 2017, pp. 115–116. Quoted in: E. Wallrup, "Against the Grain: Heidegger and Musical Attunement," in: *Mood: Interdisciplinary perspectives, new theories*, eds. B. Breidenbach and T. Docherty, New York City 2019, pp. 78–79.

<sup>17</sup> Wallrup, "Against the Grain", p. 79.



ed to attune the viewer to the aesthetic experience of her preference. Rebay considered non-objective painting to provide the quickest route to spiritual health, but success was contingent on architecture, music, and design joining forces. Her idea of design was often emblematic, creating visual analogies for her intentions behind her display and the museum's purpose to elevate "the human spirit through an uplifting presentation of art."<sup>18</sup> Frank Lloyd Wright's design for the Guggenheim Museum's iconic upward-spiraling ramp clearly represents this ethos.

Similarly, Bauer and Rebay thought that it was possible to "design the walls based on them (the paintings), thus matching the museum to the painting, to the galleries, just as one custom-creates the frame around the picture."<sup>19</sup> This extension of the pictorial space beyond the painted canvas, then, also echoes what the designers and architects of the Dutch De Stijl movement during the 1920s characterized as "total environment," which conceived exhibitions and their elements "as integrated interiors that were, in many cases, dynamic experiences for viewers."<sup>20</sup> Of course, the role of exhibitions in the mechanisms of cultural production and dissemination had already been recognized at the Bauhaus's foundation in 1919 in Walter Gropius's official program, which declared that the school of art and design would carry out "new research into the nature of the exhibition, to solve the problem of displaying visual work and sculpture within the framework of architecture."<sup>21</sup>

Three years earlier, at the *6th Milan Triennial*, in Italy in 1936, the architect and exhibition designer Giuseppe Pagano installed the middle section of Mario Sironi's mosaic *Fascist Labor* in the Palazzo dell' Arte's grand staircase (ill. 3). The building had been constructed according to the plans of Giovanni Muzio and finished in 1933 as one of Fascist Italy's architectural statements. Pagano's plan for the work's first presentation was to wrap the entire staircase into evenly undulating fabric, reminding viewers of a grand theater's stage curtains. Placed in the central axis, right below the ceiling, the mosaic's alle-

<sup>18</sup> *The Museum of Non-Objective Painting*, p. 184.

<sup>19</sup> R. Bauer to H. Rebay, 24 February 1937, Box 80, HvRF Archive, M0007, SRGM Archives. Quoted in: *The Museum of Non-Objective Painting*, p. 185.

<sup>20</sup> M.A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge–London 1998, p. 14. Staniszewski, however, discusses Alexander Dorner's "atmosphere rooms" at the Hannover Landesmuseum (1922–1933) as examples of "total environments". While Dorner's design looks very different from Rebay's, they share the goal to attune the viewer to the exhibits.

<sup>21</sup> W. Gropius, "Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar", Weimar 1919. Quoted in: H.M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge 1969, pp. 30–32.



3. Anonymous, Giuseppe Pagano's presentation of Mario Sironi's mosaic *Fascist Labor* (1936), 1936, photograph, *VI Triennale di Milano*, Palazzo dell' Arte. © historical and photo archive, La Triennale di Milano

gory of enthroned Italy left no doubt about its significance as a quasi-Christian revelation of labor as the redeemer for Italy's fascist nation.<sup>22</sup> Pagano's display alone conveyed "the impression that the glorious days of Italian art and culture – Roman Antiquity – was poised for its imminent rebirth."<sup>23</sup> Exhibition design in Fascist Italy, I argue, not only had to mediate between art and architecture, but also had to bridge the present with the past even beyond the degree to which all exhibitions try to turn history into present experiences and events.

Aside from its strong theatrical association, the narrowly pleated curtain's monotonous, yet rhythmic sectioning of the expansive stone walls also ensured that the viewer's gaze remained engaged without undermining

<sup>22</sup> R. Golan, *Muralnomad: The Paradox of the Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven 2009, p. 92.

<sup>23</sup> M. Nezzo, "Museen und Museumspolitik im faschistischen Italien in den 1930er Jahren," in: *Museen im Nationalsozialismus: Akteure – Orte – Politik*, eds. T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, and D. Wimmer, Cologne–Weimar–Vienna 2016, p. 88.

the space's monumentality with visually distracting elements.<sup>24</sup> In Pagano's hands, the curtain became a finely modeled general backdrop, hovering just between the lithic, monumental architecture and the mosaic's countless pieces of glass, ceramic and stone. The architect strongly believed in the power and impact of his work as designer of exhibition. In his 1941 essay "Parliamo un pò di esposizioni" (Let us talk a bit about exhibitions), he claimed that "exhibitions are the most efficacious vehicles for the knowledge, the diffusion, and the theorization of the concepts that dominate the modern sensibility."<sup>25</sup>

Italian museums and exhibitions assumed an important role in the production and proliferation of Fascist culture and identity. To succeed, the practice of exhibition making underwent several changes during the late 1920s and 30s. Most notable was the desire to become more dynamic and attractive, first, by focusing on temporary exhibitions and, second, the acknowledgment of different types of exhibition visitors, the professional and the layperson. While the knowledgeable viewer supposedly did not require special attention, the layperson, it was decided, had to be drawn to the art through an emphasis on masterworks and persuasive methods of presentation.<sup>26</sup>

During a conference in 1938, Italian museum directors and curators identified the country's recent turn towards excessively neutral exhibition spaces that "created a feeling of scarcity and inefficacy" as a central challenge to exhibition makers in the present.<sup>27</sup> Guglielmo Pacchioni, the museum director in Milan's Pinacoteca di Brera (1939–45), reiterated that "among an artwork's many aspects, only those are lively and viable to which we are receptive and that can convey to us the emotion whose potential the artwork already harbors."<sup>28</sup> This claim and desire to amplify the artwork's inherent emotional potential – the psychological power that was believed to simmer in the artwork's forms – with the help of design aligns the Italian exhibition makers with the practices of Bauer and Rebay.

Compared to Italy, Nazi Germany had a different relation to textiles in the public sphere. Tapestries and luxurious wall-hangings were largely consigned to the private realm, whereas the fabric tolerated in public spaces came mainly in the form of flags and banners bearing the totalitarian state's insignia. Here, like elsewhere, the Nazis' most frequently used exhibition technique

---

<sup>24</sup> For Nietzsche, rhythm is an expression of the will to power because it imposes form and organization.

<sup>25</sup> G. Pagano, "Parliamo un pò di esposizioni," *Casabella-Costruzioni* 1941, pp. 159–160, n.p. Quoted in: Golan, *Muralnomad*, p. 99.

<sup>26</sup> Nezzo, "Museen und Museumspolitik im faschistischen Italien...", pp. 90–91.

<sup>27</sup> Eadem, p. 94.

<sup>28</sup> Eadem, p. 95.

was the principle of repetition and alignment, evinced by the ample documentation of parades and public assemblies such as the Reich Party Congress in Nuremberg. Most common were flags mounted with equal spacing and at the same height. The treatment of official state-art, for example, at the annual Great German Art Exhibitions in Munich, was similar. Objects of differing sizes and media were visually grounded on the same imagined horizontal line (ill. 4). The installation photograph shows the House of German Art's marble base-cladding as the common orientation for the height at which all artworks, including sculptures on pedestals, were installed. These displays, art historian Michael Tymkiw argues, efficiently convey the strong relation between "alignment" and the kind of "collectivity formation" that was desired and commanded by the regime.<sup>29</sup>

The example of the state-sanctioned exhibition design, however, demonstrates that the rationalist-neoclassicist architecture and overbearing white wall-space in Munich's House of German Art forced the exhibition designers,



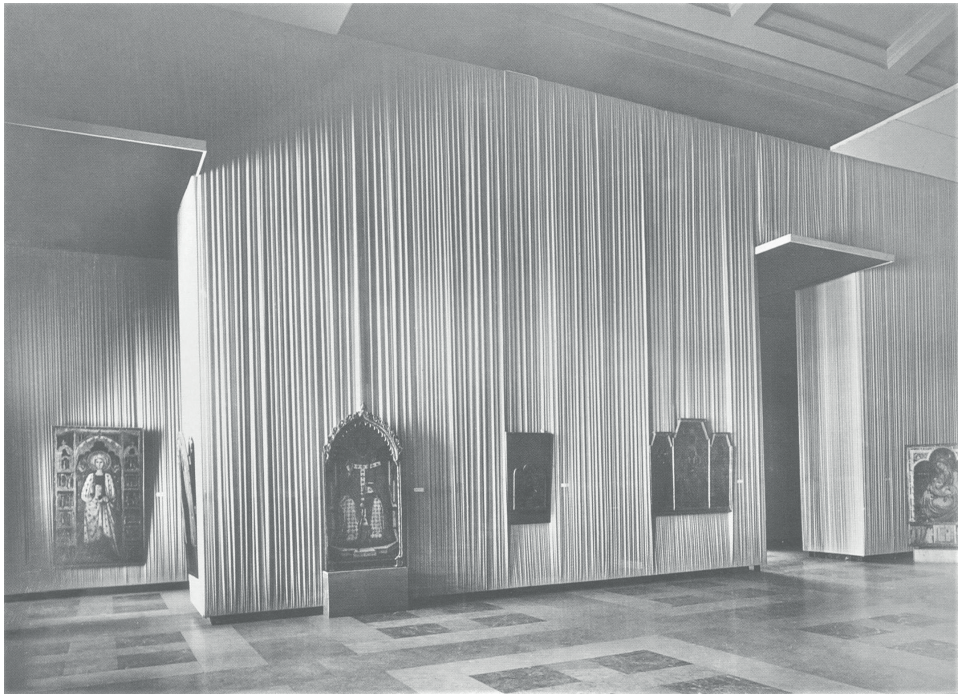
4. Anonymous, Installation view with Josef Thorak's sculpture *Female Nude* (1940) in the background, 1940, photograph, *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, Haus der Kunst, Munich. © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek

<sup>29</sup> M. Tymkiw, *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis 2018, p. 22.



who were mostly artists, to use dark-colored curtains for the presentation of white sculptures made of plaster or marble. Otherwise, the sculptures would have blended visually with the architecture. Similar to Pagano's staging of *Fascist Labor* in Milan, the fabrics' fluting in Munich creates a theatrical effect by setting the three-dimensional works against a vivid, contrasting, but equally three-dimensional backdrop that accentuates the artworks' white, cold and smooth surfaces.

The early postwar period saw a surge of textiles in exhibition spaces. The most striking example is Carlo Scarpa's design for the exhibition of Antonello da Messina and fifteenth-century painting in Sicily at the island's Palazzo Zanca in 1953 (ill. 5). Both the MNOP and Sironi's display for the Milan Triennial intended to harness the formal properties of textiles to amplify the psychological and political signals emanating from the exhibited artworks. Scarpa's practice concurs with Bauer and Rebay's views. The Italian designer considered exhibition architecture not responsible for clearing out the space of any ornaments and distractions, but for the active intervention in the view-



5. Anonymous, Exhibition *Antonello da Messina e la pittura del quattrocento in Sicilia* designed by Carlo Scarpa, 1953, photograph, Palazzo Zanca, Messina. © Archivio del Comune di Messina

er's encounter with art. His goal was to enhance and improve the visual experience. Yet the challenge stemmed from amalgamating forms of expression as divergent as fifteenth-century oil painting with mid-twentieth-century interior design. How might a dialogue develop "without diminishing [the artwork's] importance, but highlighting its qualities"?<sup>30</sup>

Scarpa's answer is based on the idea that only a process of abstraction can lead to a common language between any given artistic style and genre, on the one hand, and contemporary exhibition design, on the other. The Italian's archive in Turin contains numerous sketches and notes documenting his analytical process to distill the exhibits' most important compositional and formal aspects.<sup>31</sup> Aside from the sculptures, paintings, and frames' most essential measurements, the sketches show dominant lines and geometric shapes in isolation of the subject matter. Apparently, any of these elements could yield the artwork's keynote to which the surrounding design elements had to be tuned. "In this sense," Andrés Ros Campos explains, "abstraction as a language has a value in its application to the space of the museum, allowing not to distract the attention of the exhibited object, and reinforcing those characteristics that truly value the artwork and emphasize its pedagogical character."<sup>32</sup> In the language of abstraction, Scarpa believed, all of humanity's cultural production can find common ground from which the designer can pick the elements that require or deserve emphasis.

In addition to tuning the design-choices to resonate with important elements of individual artworks, Scarpa's wrapping of the entire architecture in pleated calico – a plain, low-cost textile woven of unbleached cotton – shows that his exhibition design paid equal attention to its spatial context. The large fabric veils conceal the identifying 1920s Italian neoclassical features. The walls and most of the ceilings are covered; even the space's proportion and size are altered by from custom-made lattices' hanging curtains (ill. 6). Because these grids are significantly smaller than the floor's surface, the textiles' confluence towards the ceiling prompts the association with a monumental tent or roof structure. Closing off the exhibition space with these masses of opaque calico opposed the concept of open space as propagated, for example, by van der Rohe. Scarpa believed that every object had its own voice, and that

---

<sup>30</sup> A. Ros Campos, "Carlo Scarpa: Architecture, Abstraction and Museography," *VLC Architettura* 2019, 6(2), p. 148.

<sup>31</sup> O. Lanzarini, "Scarpa: As Italy Sought to Forge Its Cultural Identity, Carlo Scarpa Was Part of an Architectural Movement in Museum Design Reinventing the Display of Italian Art in Historic Spaces," *The Architectural Review* 2016, 1427, p. 49.

<sup>32</sup> Ros Campos, "Carlo Scarpa", p. 148.





6. Students of the Interior Architecture Design Studio, Exhibition *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia* (1953) designed by Carlo Scarpa, Palazzo Zanca, Messina, 2005–06, maquette, Politecnico di Milano (Prof G. Ottolini, M. Nocchi), courtesy of Atlas of Interiors, available online: <<http://www.atlasofinteriors.polimi.it/>> [accessed: 5 February 2021]

successful exhibition design was contingent on the possibility for all objects to share one space and enter conversation with each other. Consequently, the architect elevated the role of quotidian materials and technological means, albeit not to equal rank with the artwork, to the degree that they were completely integrated with the exhibit. Here, artwork and design become one, inseparable for the exhibition's duration.<sup>33</sup>

This integrated display of mostly religious Renaissance art and textile-based exhibition design in 1953 further points to the postwar period's affinity for what, only two years earlier, Italian art historian Gillo Dorfles had called a "baroque" susceptibility.<sup>34</sup> In his book *Barocco nell'architettura moderna* (Baroque in modern architecture), Dorfles claimed that modern architecture should be understood as an echo of the cyclical recurrence of the Baroque sentimentality.<sup>35</sup> With the understanding of history as cyclical rather than a linear progression

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Golan, *Muralnomad*, pp. 230–235.

<sup>35</sup> Eadem. Golan translates the article's title as "Timelessness of the Baroque".

gaining traction after the two World Wars having shattered most people's belief in progress, Dorfles argued that the Baroque has been a continuous cultural force that was perhaps briefly pushed aside, but not replaced, by Neoclassicism in the eighteenth and nineteenth centuries.

While textiles need not always signify a "baroque susceptibility," the examples of their use in exhibition design show that they can be powerful instruments in the creation of integrated, psychologically evocative interiors. Thus, the spaces direct the viewer's perception and promote immersive experiences. On the one hand, such spaces and experiences were also key traits of the Counterreformation and Baroque period's architecture and philosophy, from Gian Lorenzo Bernini's sculptures and plans for St. Peter's Square (1650s) to Étienne Bonnot de Condillac's *Treatise on the sensations* (1754). On the other hand, in early postwar Germany and Italy, the recourse to the Baroque provided a historical precedent and powerful tools to undermine and combat the Classicism that had been instrumentalized by both countries' Fascist ideologies. The 1950s, Dorfles explained, ushered a new *Kunstwollen*, that is, a collective will to form, "in which the dynamic overcame the static, the tactile the optical, the organic or plastic the geometric, whether in architecture, painting, or music."<sup>36</sup> As the author conceded that ornament had lost against functionalism's advance, he also observed that "the severity of the International Style was on the wane" and "functionalism was about to give way to organic free form."<sup>37</sup>

The use of textiles in exhibition design since the 1930s, but especially after the war, I argue, can be described as a baroque subversion of the "stripped classicism" favored by Fascism and National Socialism. What Dorfles and I call a "baroque susceptibility" in exhibition design during the 1930s, Tymkiw describes as "engaged spectatorship" that he defines as the Nazis' attempt "to more dramatically engage and vary a spectator's sensory perceptions."<sup>38</sup> The goal for all was to break down the layperson's threshold-fear and provide easier access to the cultural production that was endorsed by the designer or regime. Meanwhile, there is a connection between neobaroque exhibition design, engaged spectatorship, theatricality, and what Guy Debord identified as "the theatrical festival" in his seminal 1967 critique *The Society of the Spectacle*, that is, according to him, historically "the outstanding achievement [...]"

<sup>36</sup> Eadem.

<sup>37</sup> Eadem.

<sup>38</sup> M. Tymkiw, "Engaged Spectatorship: On the Relationship between Non-Museum Exhibitions and Museum in National Socialist Germany," in: *Museen im Nationalsozialismus*, p. 161.

of the baroque where every specific artistic expression becomes meaningful only with reference to the setting of a constructed place.”<sup>39</sup> The French philosopher also observed a “somewhat excessive importance given to the concept of the baroque in the contemporary discussion of esthetics,” thus confirming Dorflès’s thesis from the previous decade.<sup>40</sup> In contrast to the period’s growing number of sterile and monotonously arranged exhibition rooms, the neobaroque design created spaces that allowed viewers to enjoy themselves without the intellectual didacticism that accompanied conventional exhibitions. By crafting displays appealing to the senses of sight, touch and hearing, the draped spaces also encouraged viewers to explore subject-object relations. Eventually, the viewer became part of a theatrical stage set and was constantly cast into different light and situations.

Viewers found themselves in comparable settings when *documenta* – the international exhibition of modern and contemporary art hosted by the German city of Kassel every four to five years – opened for the first time in 1955. The Museum Fridericianum’s (MF) large, cleared-out space was partitioned by a system of lightweight brick walls and outsized black or white plastic curtains (ill. 7). Built between 1769 and 1779 as the city’s most prominent contribution to neoclassicist architecture, the MF’s roof and interior were lost to fires during the war in 1943. For *documenta*’s head exhibition designer, Arnold Bode, the combination of the architecture’s neoclassical shell and the budgetary constraints lead to restoring the building’s historical facade while fashioning its interior with a de-rigueur open floor plan. With the intention to create an exhibition architecture that was both aesthetically effective and easy to dismantle and recycle, Bode chose mainly prefabricated materials such as cinder block, floating floor tiles, Heraklit® panels as lightweight cladding for walls and suspended ceilings, and Göppinger Plastics® as translucent plastic curtains.<sup>41</sup>

Browsing through the numerous installation shots, it appears that the exhibition’s main photographer, Günther Becker, was especially intrigued by the designer’s integration of large black and white plastic curtains into the displays (ill. 8).<sup>42</sup> Frequently, the images focus on the white curtains’ function as screens to filter the light flooding through the building’s northwest facade,

---

<sup>39</sup> G. Debord, *The Society of the Spectacle*, 3rd ed., trans. F. Perlman, Detroit 1983, thesis 189.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne 1997, pp. 107–108.

<sup>42</sup> While these plastic partitions in the MF, in 1955, recall the celebrated interiors designed by Reich and van der Rohe during the 1920s, the latter two did not hang paintings on top of curtains.



7. Erich Müller, Installation view of Max Bill's *Konstruktion* (1937) on a black pedestal with Hans Uhlmann's *Stahlplastik* (1955) in the back and Theo van Doesburg's *Rhythm of a Russian Dance* (1918) on the right between white, billowing Göppinger Plastics©, 1955, photograph, *documenta*, Fridericianum, Kassel, © documenta archiv





8. Günther Becker, Installation view with paintings by Marc Chagall and black Göppinger Plastics©, 1955, photograph, *documenta*, Fridericianum, Kassel, © documenta archiv



or on the framed canvases hung directly on the rippling white or black wall hangings. The curtains sometimes covered brick walls, while at other times they were used as partitions to provide a translucent form of separation between spaces (ill. 9). Intermittently, visitors could even see the shadows of the paintings in the adjacent section.



9. Günther Becker, Installation view with Willi Baumeister's *Monturi mit Rot und Blau* (1953) in the center and paintings by other contemporary German artists, 1955, photograph, *documenta*, Fridericianum, Kassel, © documenta archiv

In its engagement with the architecture, *documenta's* employment of the Göppinger Plastics® share with Scarpa's use of calico veils the wish to intervene in neoclassical architecture. These elements create smaller spatial units, vary proportions, promote material variation, and allow for multisensorial visual experiences. On the threshold between building structure and artwork, and in line with Bauer's and Rebay's ideas about exhibition design, the plastic curtains effectively isolated singular works from their architectural contexts by providing them with a carefully designed self-referential frame. Rebay's and Bode's method is the same way "of thinking about the essence of each

object” that is also characteristic in Scarpa’s work.<sup>43</sup> By subjecting all exhibits to a process of abstraction, the exhibition designer can extrapolate principles that subsequently provide the cues for the exhibition’s lighting, positioning of exhibits, materials, and all technologies.

The exhibition designers employ extended framing to create visual resonances with the displayed artworks’ essential qualities, effectively turning the ripples of textile curtains and plastic foil into amplifiers for the works’ psychological forces of expression. In other words, the wall-hangings become soundboards for the artworks, and soundboard should be understood literally, not as a metaphor. After all, numerous modernists likened modern painting to musical composition and stressed the genres’ entanglement. Kandinsky, whose work was greatly admired by Bauer, Rebay, Scarpa, and Bode, pushed the convergence of music and painting further than any other artist at the time, firmly establishing the reciprocal relation between modern art and musical composition.<sup>44</sup> If understood as music, especially in Kandinsky’s synaesthetic grasp of color, paintings can be translated into sound arrangements, that is, arrays of shorter and longer wavelengths. As waves, the “sound of paintings”, as I suggest calling it, even transcends the psychological sphere and becomes a physical experience. The curtain’s undulation signifies the kinetic energy of the artwork’s dominant frequency and gives it a greater surface, figuratively moving a greater volume of air.

A soundboard’s function is to resonate with the sound, that is, frequencies or waves, for amplification. Resonance is defined as the “increase in the amplitude of vibration of a mechanical or acoustic system when forced to vibrate by an external source. It occurs when the frequency of the applied force is equal to the natural vibrational frequency of the system.”<sup>45</sup> The exhibition’s textiles, especially Bode’s plastic curtains, offer a striking visualization of this effect. The vinyl’s malleability conveys the exhibition designer’s hope to ease the viewer’s attunement to the exhibited artwork. Informed by Timothy Morton’s analysis of La Monte Young’s *Trio for Strings* (1958), I argue that the Göppinger Plastics®, that is, their resonating frequencies and resulting

---

<sup>43</sup> Ros Campos, “Carlo Scarpa”, pp. 154–155. Interestingly, Olivetti, the Italian manufacturer of typewriters, commissioned Scarpa with the design for the company’s showroom in Venice, 1957–58, and only a few years later, in 1961, the company chose Arnold Bode to design a product display for the trade fair in Frankfurt.

<sup>44</sup> R. Rosenblum, “The Music of the Spheres,” in: *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, eds. E. Franzen and E. Weisberger, New York 2005, p. 225.

<sup>45</sup> “resonance”, in: *WorldEncyclopedia2004*, available online: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-9817>> [accessed: January 12, 2021].

ambience, attune the body to the artwork.<sup>46</sup> Bode himself always spoke of his wish that his displays enabled viewers to grasp art visually, bypassing the arduous intellectual labor commonly associated with modern art and culture.<sup>47</sup> Claiming that his methods would speak for themselves, the Kassel-based designer never elaborated on the difference between visual and rational understanding of art. Therefore, I propose that the concept and process of attunement, “which is precisely the way in which the mind becomes congruent with an object,” provides the perfect model to add meaning to Bode’s words.<sup>48</sup>

\* \* \*

In 1961, looking back at what was one of the most successful and influential careers in exhibition design, the former Bauhaus student and instructor Herbert Bayer declared:

Exhibition design has evolved as a new discipline, as an apex of all media and powers of communication and of collective efforts and effects. The combined means of visual communication constitutes a remarkable complexity: language as visible printing or sound, pictures as symbols, paintings, and photographs, sculptural media, materials and surfaces, color, light, movement (of the display as well as the visitor), films, diagrams, and charts. The total application of all plastic psychological means (more than anything else) makes exhibition design an intensified and new language.<sup>49</sup>

It is in the integration, combination and juxtaposition of contrasting elements, the balance, and harmonies that these designers produced humanistic, psychologically compelling design. Although these exhibition spaces already contained artworks that were supposed to engage the senses and emotions of the visitors and viewers, these exhibition-makers were convinced that the insertion of textiles on the threshold between object and structure would benefit the former.

---

<sup>46</sup> T. Morton, “Hyperobjects”, Intellectual Deep Web 2019, available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbFOaA3kv5g>> [accessed: December 8, 2020]. Bode’s own association of vision and hearing is fully crystallized in his design for the display “Jazz hören – Jazz sehen”, which can be translated to “listening to Jazz – seeing Jazz”, at the Frankfurt Trade Fair in 1961. See: *50 Jahre / Years Documenta 1955–2005*, eds. M. Glasmeier and K. Stengel, Göttingen 2005, p. 27.

<sup>47</sup> Kimpel, *Documenta*, p. 292.

<sup>48</sup> Morton, “Hyperobjects”.

<sup>49</sup> H. Bayer, “Aspects of Design of Exhibitions and Museums”, 1961. Quoted in: Staniszewski, *The Power of Display*, p. 3.

An anonymous design critic in 1929 concluded that “falling fabric has for a long time been one of the most beloved elements in the architectural harmony of a room. The flow of its folds is the power of its own movement, which forms from the dead material of the four walls a powerful living whole.”<sup>50</sup> By enlivening the surfaces of the exhibition architecture, by creating a stimulating exhibition architecture, the art itself should be animated to spring to life. This two-directional orientation of the textiles in these spaces is also already captured in what architecture historian Gottfried Semper called the “mystery of transfiguration,” which accounts for the possibility of a construction element, such as enclosure in the form of textiles, to perform a “structural-technical” as well as a “structural-symbolic” function.<sup>51</sup> In other words, the author’s statement in 1929 emphasizes design’s animistic potential. The capability to fold and undulate, to swing and bellow, endows textiles with a life of their own, as seen in Erich Müller’s exhibition photographs recording *documenta* in 1955 (ill. 7). The designer or critic in the periodical is interested in the material’s potential to turn a space into “a powerful living whole,” to liven up the otherwise dangerously lifeless, soulless, vacuous architecture. In short, exhibition design consciously explored the textiles’ potential to animate the objects within a space.

Although the role of textiles as both a corrective and retreat from the more ascetic trends in modern exhibition design has yet to be comprehensively examined, the public and temporary nature of my case studies suggests that exhibitions provided welcome opportunities for designers to deviate from neoclassicist and rationalist architecture. The examples further highlight important continuities running through these politically contrasting decades, consequently challenging the common perception that modernism in Nazi Germany experienced a twelve-year-long break and that the younger generation, in 1945, at the so-called *zero hour*, had to look back and elsewhere to determine their place in European culture. As I demonstrated, despite their application in different sociopolitical contexts, textile and plastic wall hangings always took on the role of mediators between architecture and artwork, artwork and viewer, as well as past and present societal realities. Although the artworks at the exhibition designers’ disposal were strikingly different in periodization and style, the designers were aligned in their efforts to bypass in-

<sup>50</sup> Anonymous, “Fensterschmuck im Raum,” *Das Schöne Heim* 1929, 33(3), p. 113. Quoted in: M. Eggler, “Divide and Conquer: Ludwig Mies Van Der Rohe and Lilly Reich’s Fabric Partitions at the Tugendhat House,” *Studies in the Decorative Arts* 2009, 16(2), pp. 68–69.

<sup>51</sup> K. Holliday, “Walls as Curtains: Architecture and Humanism in Ralph Walker’s Skyscrapers of the 1920s,” *Studies in the Decorative Arts* 2009, 16(2), p. 39.

tellectual labor in favor of sensory and emotional experience. Considering the discursive qualities of fabric, lighting, walls, and other fixtures in the gallery space, it is not surprising to see these elements of exhibition design increasingly scrutinized during the 1960s and gradually absorbed into the conceptual artistic practices of the day. Although this put an end to the use of textiles and plastic in contemporary exhibition design, such materials live on in some contemporary artists' installations.

## BIBLIOGRAPHY

- 50 Jahre / Years Documenta 1955–2005, eds. M. Glasmeier and K. Stengel, Göttingen 2005
- Debord G., *The Society of the Spectacle*, 3rd ed., trans. F. Perlman, Detroit 1983
- Eggler M., "Divide and Conquer: Ludwig Mies Van Der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House," *Studies in the Decorative Arts* 2009, 16(2), pp. 66–90
- Golan R., *Muralnomad: The Paradox of the Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven 2009
- Holliday K., "Walls as Curtains: Architecture and Humanism in Ralph Walker's Skyscrapers of the 1920s," *Studies in the Decorative Arts* 2009, 16(2), pp. 39–65
- Kimpel H., *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne 1997
- Lanzarini O., "Scarpa: As Italy Sought to Forge Its Cultural Identity, Carlo Scarpa Was Part of an Architectural Movement in Museum Design Reinventing the Display of Italian Art in Historic Spaces," *The Architectural Review* 2016, 1427, pp. 47–53
- Lilly Reich: *designer and architect*, ed. M. McQuaid, New York City 1996
- Lukach J.M., *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, New York 1983
- Morton T., "Hyperobjects", Intellectual Deep Web 2019, available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbFOaA3kv5g>> [accessed: December 8, 2020]
- Nezzo M., "Museen und Museumspolitik im faschistischen Italien in den 1930er Jahren," in: *Museen im Nationalsozialismus: Akteure – Orte – Politik*, eds. T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, and D. Wimmer, Cologne–Weimar–Vienna 2016, pp. 83–98
- Rampley M., "Physiology as art: Nietzsche on form," *The British Journal of Aesthetics* 1993, 33(3), available online: <<https://link.gale.com/apps/doc/A14035645/LitRC?u=gain40375&sid=LitRC&xid=7c34fc24>> [accessed: February 8, 2021]
- Ros Campos A., "Carlo Scarpa: Architecture, Abstraction and Museography," *VLC Architecture* 2019, 6(2): pp. 147–174
- Rosenblum R., "The Music of the Spheres," in: *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, eds. E. Franzen and E. Weisberger, New York 2005, pp. 218–229
- Solomon R. Guggenheim *Collection of Non-Objective Paintings: Second Enlarged Catalogue*, ed. H. Rebay, New York City 1937
- Staniszewski M.A., *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge–London 1998



*The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, eds. J. Knox White, D. Quaintance, and K. Vail, New York City 2009

Tymkiw M., “Engaged Spectatorship: On the Relationship between Non-Museum Exhibitions and Museum in National Socialist Germany,” in: *Museen im Nationalsozialismus: Akteure – Orte – Politik*, eds. T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, and D. Wimmer, Cologne–Weimar–Vienna 2016, pp. 161–176

Tymkiw M., *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis 2018

Wallrup E., “Against the Grain: Heidegger and Musical Attunement,” in: *Mood: Interdisciplinary perspectives, new theories*, eds. B. Breidenbach and T. Docherty, New York City 2019, pp. 70–86

Wingler H.M., *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge 1969

Clemens A. Ottenhausen

Haus der Kulturen der Welt, Berlin / University of Florida

## FROM TEXTILE TO PLASTIC: ARCHITECTURE, EXHIBITION DESIGN, AND ABSTRACTION (1930–1955)

### Summary

This article investigates the growing proliferation of curtains and wall hangings as key elements in the design of art exhibitions in the years 1930–1955. To demonstrate how textiles were successfully employed as mediators on the threshold between architecture, design objects, and fine arts, I first examine the increasing use of curtains in the interwar period, Fascist Italy, and Nazi Germany to subsequently explore how the role of fabrics in both countries’ rationalist and neoclassicist architecture also played a significant part in exhibition design after the Second World War. I chart how the interest in textiles culminated in 1955, when glossy plastic curtains were integrated into the exhibition architecture at the first *documenta* in Kassel, Germany, one of the country’s most prestigious recurring art events to this day. During these politically turbulent decades, the exchange between exhibition designers in both countries was bound together by a profound reassessment of the relation between architecture, design, and art. The renewed consciousness of design as an integrated practice played a key role in 1930s architecture, also providing the foundation for the Bauhaus curriculum and the work of artists, designers, and architects (e.g., Wassily Kandinsky, Giuseppe Pagano, Le Corbusier, Carlo Scarpa, Willi Baumeister, Arnold Bode). I demonstrate that during this period textiles were essential for creating continuity between exhibitions and exhibits of vastly differing styles and contexts. The wall hangings, veils, and banners that were used as part of the monumental spaces created for the Fascist regimes in Italy and Germany were ultimately appropriated and turned into means to undermine the neoclassicist and rationalist style in a way that echoed, I argue, society’s neobaroque sensibility in the aftermath of World War II. Though the Federal Republic of Germa-

ny's first two decades were characterized by the general will to educate its citizens in the aesthetics of internationalism, this effort and the concomitant return to the interwar period were accompanied by a strong resurgence in religiosity and desire for emotionally compelling experiences, which signify a partial disavowal of modernism's most radical stipulations.

Keywords:

design, exhibitions, architecture, modernism, abstraction, textiles

DOROTA JĘDRUCH

SZKOŁA NA WOLNYM POWIETRZU –  
PROJEKTY MEBLI E. BEAUDOINA I M. LODSA  
DLA SZKOŁY W SURESNES (1932–1935)  
W ŚWIETLE PRZEMIAN W PEDAGOGICE  
I PROJEKTOWANIU WNEŹTRZ SZKOLNYCH  
WE FRANCJI LAT 20. I 30. XX WIEKU

Zespół szkół w Suresnes stanowi jeden z najważniejszych we Francji przykładów tzw. szkoły na wolnym powietrzu. Powstał z inicjatywy wieloletniego (1919–1941) mera miasta Henri Selliera – socjalisty i społecznika, zwolennika i animatora programu budowy tanich, higienicznych i zapewniających kontakt z przyrodą mieszkań dla mas, zwłaszcza miast-ogrodów (jedno z nich założone zostało w Suresnes), ministra zdrowia i urbanistyki w rządzie Léona Bluma, szefa *l'Office public d'habitations à bon marché de la Seine* (OPHBM). Jego inwestycje wyprzedzają nieco rządy Frontu Ludowego; zwycięskiej w wyborach roku 1936 koalicji ugrupowań komunistycznych i socjalistycznych, stanowiąc zapowiedź wzrostu znaczenia we Francji w przededniu II wojny światowej publicznej polityki socjalnej, skupionej na poprawie warunków życia i zdrowia uboższych warstw społecznych.

Szkoła na wolnym powietrzu była typem instytucji edukacyjnej, związanej przede wszystkim z higieną, prewencją chorób i edukacją prozdrowotną. Poszukiwano lokalizacji, a także rozwiązań architektonicznych i elementów wyposażenia, pozwalających prowadzić zajęcia w przyrodzie poza budynkiem szkolnym. Pomieszczenia we wnętrzu budynku miały zaś zapewniać maksymalny dostęp światła i powietrza. W książce poświęconej szkołom plenerowym Anne-Marie Châtelet, Dominique Lerch i Jean-Noël Luc opisują okoliczności ich powstawania od pierwszych przykładów, jak w Niemczech: *waldeschule* w Charlottenburgu (1904), we Francji: w Miluzie (1906), Vernay koło Lyonu (1907), w Stanach Zjednoczonych: w Providence (1908) oraz rozpowszechnienie tej idei dzięki międzynarodowym kongresom higieny i zapobiegania gruźlicy (w roku 1904 w Belgii, w 1907 w Wielkiej Brytanii i Szwajcarii, w 1910 na

Węgrzech i w Hiszpanii), po powstanie międzynarodowego komitetu szkół plenerych w roku 1922. Zaznaczają przy tym jednak, że tylko nieliczne budynki prezentowały naprawdę oryginalne rozwiązania artystyczne. Najwięcej interesujących przykładów tego typu budynków powstało w latach 20. i 30. XX w., m.in.: szkoła przy Cliostraat 36–40 w Amsterdamie (proj. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, 1927), czy szkoła przy Corona Avenue w Los Angeles (proj. Richard Neutra, 1935). Szkoły te nie realizują jednego modelu pedagogicznego, ale bliskie są koncepcjom tzw. nowej pedagogiki przez wykorzystanie relacji między instytucją a jej otoczeniem, preferowanie aktywnych metod nauczania, kształcenie u uczniów postaw autonomii i autodyscypliny, budowanie przyjaznych relacji między uczniami i nauczycielem<sup>1</sup>.

Autorzy wspomnianego wyżej opracowania wskazują jednocześnie, że nowatorski charakter szkoły, promowanie kontaktu z naturą i aktywności poza klasą, nie dotyczyły jednak samych metod dydaktycznych, które w praktyce okazywały się dość tradycyjne. Co więcej, pewne elementy rygoru i kontroli związane np. z przestrzeganiem regulaminów zdrowotnych, zbliżały organizację pracy takiej szkoły do schematu instytucji dyscyplinujących w rodzaju szpitali czy więzień. Ponadto krytyczna analiza modelu edukacyjnego, który stał za fundacją szkół w plenerze, ujawnia również mniej promienny aspekt tego rodzaju podejścia: szkoły były też miejscem izolacji i kontroli słabszych jednostek, a także wcielania pewnych koncepcji eugenicznych charakterystycznych dla nowoczesnego myślenia w okresie międzywojennym<sup>2</sup>.

Szkoła w Suresnes miała być przeznaczona dla dzieci z rodzin zagrożonych gruźlicą lub zamieszkujących w trudnych warunkach, a jej celem było nie tylko zapobieganie zachorowaniom, ale kształcenie wiedzy i nawyków zdrowotnych. Miała łączyć korzyści kontaktu ze światłem słonecznym i przebywania na łonie natury, ale też wyrażać nowy demokratyczny model życia społecznego, z równym dostępem do zdrowych i higienicznych warunków bytowych. Dzieci rekrutowano spośród ubogich rodzin w gminie, w efekcie wizyt lekarskich w szkołach i domach, głównie w przypadku wystąpienia w rodzinie przypadków gruźlicy, w sytuacji opóźnienia rozwoju fizycznego, problemów z odżywianiem i z powodu innych przewlekłych chorób. Dzieci podczas nauki były badane codziennie przez pielęgniarkę, a raz w tygodniu przez lekarza, korzystały także z naświetlań ultrafioletowym światłem.

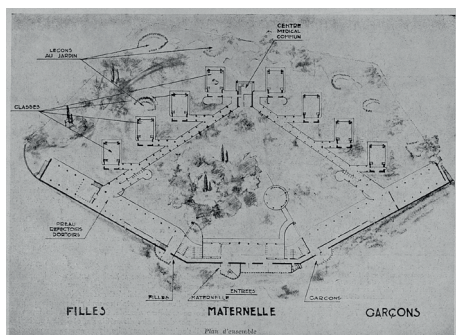
Autorami projektu budynku byli Eugène Beaudoin i Marcel Lods, twórcy m.in. zespołu bloków Cité de la Muette w Drancy (real. 1931–1934), wznie-

---

<sup>1</sup> *L'école de plein air. Une expérience pédagogique et architecturale dans l'Europe du XXe siècle*, red. A.-M. Châtelet, D. Lerch, J.-N. Luc, Paris 2003, b. p.

<sup>2</sup> *Ibidem*, b. p.

sionych również na zlecenie Selliera, czy Maison du Peuple w Clichy (z Vladimirem Bodiąnskym i Jeanem Prouvé, real. 1935–1939). Szkoła składa się z budynku frontowego mieszczącego sale wspólne i administrację oraz niezależnych pawilonów, w których znalazły się sale lekcyjne. Ściany pawilonów klasowych w formie rozkładanego parawanu są w całości przeszklone i dają się otwierać tak, że cała lekcja może się toczyć na świeżym powietrzu. Poruszanie się między kondygnacjami budynku głównego miało być ułatwione dzięki zastosowaniu ramp o niewielkim nachyleniu, w zastępstwie schodów, podobne rampy wyłożone kauczukiem prowadziły wzdłuż galerii wiodących od centralnego budynku do poszczególnych pawilonów (il. 1). Wyposażenie szkoły dostosowane było do specyfiki jej funkcjonowania, nieco odmiennie niż w typowych instytucjach publicznych, opracowanej przez związanego z Suresnes nauczyciela Louisa Boulonnois, a w tym, co dotyczy medycyny i higieny – lekarza Roberta-Henriego Hazemanna. Program szkoły był taki sam, jak w szkołach publicznych, jednak starano się go dostosować do potrzeb uczniów zaniedbanych społecznie i edukacyjnie. Uczeń przychodząc rano, był badany przez pielęgniarkę i – jeśli jego stan zdrowia był prawidłowy – przechodził do szatni a następnie do holu, gdzie mył ręce i zęby w dużej wspólnej umywalce, kolejno przekraczał otwartą galerię i wchodził do klasy, również w ramach możliwości otwartej na otaczający park, dzięki odsuniętym harmonijkowym drzwiom. Do południa odbywały się zajęcia związane z nauką poszczególnych przedmiotów, przeplatane odpoczynkiem i ćwiczeniami gimnastycznymi, a także wspólną kąpielą pod prysznicem. Umywalnia mieściła osobne kabiny do przebierania i wspólny, obszerny basen. Liczne prysznice z chłodną wodą znajdowały się w suficie sali. Poprzez rozsuwaną przeszkloną ścianę salę z natryskami można było połączyć z basenem usytuowanym na wolnym powietrzu. W południe uczniowie jedli obiad w stołówce, a następnie przechodzili albo do sypialni, z dużymi, zwykle otwartymi oknami, albo do solariów na dachach pawilonów klasowych na poobiednią drzemkę, po której



1. Ecole de plein-air de Suresnes, proj. E. Beaudouin, M. Lods – plan zespołu, „Architecture d'aujourd'hui” 1934, 10, s. 26, © ADAGP, Paris [2021]



kontynuowali zajęcia<sup>3</sup>. Kolejność dnia odpowiadała układowi pomieszczeń i drogom komunikacji, uczeń prawie nigdy nie był zmuszony zawracać po tej samej ścieżce, którą przyszedł. Po południu odbywały się zajęcia praktyczne lub artystyczne, jak rysunek, teatr, muzyka, ogrodnictwo, nauka szycia. W dydaktyce preferowano pracę zespołową, aktywność, starano się rozwijać doświadczenia i wiedzę praktyczną, radzenie sobie w sytuacjach życiowych<sup>4</sup>.

Oryginalne meble, projektowane przez Beaudoina i Lodsą, przygotowano z myślą o specyfice użytkowania szkoły, w której zajęcia najczęściej powinny odbywać się na świeżym powietrzu, a sale miały pozwolić elastycznie dostosowywać się do różnych form pracy. Przede wszystkim pomyślane były tak, aby dały się używać w bardzo różnorodny sposób w różnych miejscach – zarówno w klasach lekcyjnych i innych przestrzeniach szkoły, jak na zewnątrz, w zieleni lub na szkolnych dziedzińcach. Siedziska powinny dać się stosunkowo łatwo przenosić z jednego miejsca do innego, najlepiej przez samych uczniów, a zatem być wykonane z lekkich, ale jednocześnie trwałych i odpornych na warunki klimatyczne materiałów. W Suresnes elementy konstrukcyjne ław szkolnych wykonane są ze stopu aluminium z krzemem i magnezem, tzw. silium<sup>5</sup>, w niektórych miejscach pokrytego kauczukiem. Elementy siedzisk, które nie stanowią szkieletu konstrukcyjnego, zrobiono ze sklejki w kolorze dębu, woskowanej lub lakierowanej. Prototypy mebli opracowało kilka firm, w tym Ateliers Jean Prouvé, jednak ostatecznie w zakresie wykonawstwa architekci zdecydowali się na współpracę z przedsiębiorstwem La Gallia. Proste i dość surowe w wyrazie meble z Suresnes odznaczają się wielością typów: od leżanek, po ławy do kantyny szkolnej, taborety, niskie kwadratowe stoliki dla uczniów przedszkola, okrągłe stoły do pracy wspólnej (il. 2), po model ławki szkolnej – jednoosobowe metalowe siedzisko o łagodnie wygiętym kształcie połączone aluminiowym prętem z drewnianym, zamykanym pulpitem ze sklejki pokrytej farbą celulozową odpornej na różne warunki pogodowe. Szafki na pomoce dydaktyczne wykonano z blachy stalowej, lakierowanej na nóżkach z aluminium. Indywidualne stoliczki w salach przedszkolnych zostały z kolei zrobione z drewna, a ich nóżki z rurek metalowych; pod blatem stolika mieściły się pojemniki na zabawki. Dla przedszkola zaprojektowano specjalną tablicę obracającą się wzdłuż własnej osi, osadzoną na stojaku z aluminium. Charakterystyczne szezlongi umieszczone w sypialni lub stosowane

<sup>3</sup> Na podstawie: „Architecture d'aujourd'hui” 1934, 10, s. 26–34.

<sup>4</sup> E. Godeau, *Les écoles de plein air: une utopie à revisiter?*, „Rhizome” 2020, 4(78), s. 10–11.

<sup>5</sup> Tego typu stopy aluminium, bardzo odporne na korozję, wykorzystywane są m.in. w konstrukcjach samochodowych i lotniczych.



**MATÉRIEL SCOLAIRE MODERNE**

EN TUBE ACIER SANS SOUDURE, PEINT, ÉMAILLÉ OU CHROME  
EN TUBE ALUMINIUM POLI OU ALUMILETTE  
(Alliage léger à haute résistance et anticorrosif)

RECENTES RÉFÉRENCES

**ÉCOLES MATERNELLES**  
SUIVANT le plan  
BOLOGNE – 1934  
BOULOGNE – 1934  
BOULOGNE – 1934  
MONTAUBAN – 1934  
MONTAUBAN – 1934

**ÉCOLES PRIMAIRES SUPPLÉMENTAIRES**  
BOULOGNE – 1934  
BOULOGNE – 1934  
SAINT-GERMAIN – 1934 et 1935

**PARIS**  
FONDATION FERNAND BÉNAUD  
MUSEUM  
FONDATION ALPHONSE DARBAUD  
LYCÉE ARAGO  
INSTITUTION DÉPARTEMENTALE  
ROSCOFF  
SANTOPIERRE MARIN

**MARQUE SURESNES ET MODÈLES DÉPOSÉS**

**ATELIERS MÉCANIQUES "LA GALLIA"**  
6, RUE GUSTAVE FLOUREN, SURESNES (SEINE) — TEL. 1 LONGCHAMP 14.10

AGENCEMENT COMPLET OU  
PARTIEL POUR ÉCOLES, LYCÉES,  
COLLÈGES, MATERNELLES,  
FOURANNIÈRES, CÉREXES,  
DISPENSAIRES, SANITAIRES,  
Etc. Etc.

EXÉCUTION RAPIDE, ÉCONOMES,  
DESIGNS DE TOUTS MODÈLES  
PRÉSENTES

PAR MM. LES ARCHITECTES

MOBILIER MODERNE  
D'APPARTEMENT  
OU DE BUREAU

2. Reklama przedsiębiorstwa La Gallia, wykonawcy mebli szkolnych dla szkoły w Suresnes, „Architecture d’aujourd’hui” 1938, 8, © ADAGP, Paris [2021]

w plenerze jako leżaki, miały elementy konstrukcyjne z aluminium, na które naciągnięto mocne płótno w kolorze écru. Osobno projektowane były drewniane krzesła składane, ale pozostałe meble szkolne, jak szafki do szatni czy nawet tablice wykonano w całości z metalu<sup>6</sup>.

Archiwalne fotografie<sup>7</sup> (il. 3–4) pozwalają odtworzyć wygląd i atmosferę klas szkolnych. Ściany zewnętrzne praktycznie nie istnieją, o ich obecności przypominają jedynie widoczne elementy delikatnej stolarki okiennej, wytwarzające geometryczny rytm sal. Pomieszczenia swobodnie przenikają się z otoczeniem, a przyroda i naturalne światło zdają się wdziierać do wnętrza. Krzesła o konstrukcji wspornikowej i lekkie aluminiowe podpory stołów podkreślają efekt niemal „fantomowego” charakteru umeblowania, swobodnie rozmieszczonego w stosunkowo niewielkich pomieszczeniach pawilonów. W sali przedszkolnej, ulokowanej w oktogonalnym przeszklonym pawilonie, przylegającym do budynku głównego, od strony wewnętrznego dziedzińca znajdowały się duże okrągłe wieloosobowe stoły i niskie krzeselka o aluminiowej konstrukcji, które dzieci mogły dowolnie przestawiać. Na fotografii

<sup>6</sup> Na podstawie: M.-P. Deguillaume, *Conception et réalisation du mobilier, w: l'Ecole de Plein air de Suresnes, un cas d'école*, „Archiscopie” 2006, mai, hors série, s. 13–15.

<sup>7</sup> Obecnie w salach szkoły funkcjonującej jako l'INSHEA (*Institut national supérieur de formation et de recherche pour l'éducation des jeunes handicapés et les enseignements adaptés*) – szkoła dla uczniów z niepełnosprawnościami i problemami adaptacyjnymi – nie zachowało się oryginalne wyposażenie. Pojedyncze meble zachowały się w kolekcji *Musée d'Histoire Urbaine et Sociale de Suresnes* oraz w kolekcji *Centre Pompidou* w Paryżu: ławka szkolna jednoosobowa i sześlong.



3. Jedna z klas w Ecole de plein-air w Suresnes proj. E. Beaudouin, M. Lods, zdjęcie w kolekcji Musée national de l'Éducation w Rouen (nr inw. 2018.3.12), © Réseau Canopé – Le Musée national de l'Éducation, © ADAGP, Paris [2021]

widać także nieliczne niskie szafki złożone z sześciennych, modułowych zamkniętych elementów. Sale przeznaczone dla uczniów szkoły podstawowej zachowywały tradycyjne ustawienie ławek w trzech rzędach, naprzeciw niskiego podestu z biurkiem dla nauczyciela. Ławki były jednoosobowe, ustawione w parach lub pojedynczo, łatwe do przestawiania i układania w inne niż tradycyjne układy. Metalowe elementy mebli malowano na kolor niebieski, tzw. bleu de Suresnes, i zielony. Wszystko, co znajdowało się od strony parku, także fasady budynków, zabarwiono różnymi odcieniami zieleni, to zaś, co dotyczyło świata nieorganicznego (umywalnia, baseny, pomieszczenia zewnętrzne) malowane było na niebiesko<sup>8</sup>.



4. Zajęcia plenerowe w Ecole de-plein air w Suresnes proj. E. Beaudouin, M. Lods w kolekcji Musée national de l'Éducation w Rouen (nr inw. 1999.0391), © Réseau Canopé – Le Musée national de l'Éducation © ADAGP, Paris [2021]

Szkoły w plenerze, ze względu na specyfikę swojego programu funkcjonalnego (szkoły sytuują się między typowym budynkiem edukacyjnym a zakładem leczniczym bądź sanatorium, między trybem dziennym nauczania a interna-

<sup>8</sup> Za: F. Rougeron, *L'école de plein-air de Suresnes. Aboutissement d'une réflexion sociale*, Laboratoire des Techniques de Sauvegarde de l'Architecture Moderne (TSAM) 2017, s. 39.

tem ze wspólną stołówką i sypialnią), mają charakter unikalny i eksperymentalny. Pewne innowacje projektowe, tak dotyczące architektury budynków, jak i projektów ich wyposażenia są niejako wpisane w charakter tych instytucji nierzadko projektowanych przez wybitnych architektów jako dzieła całościowe. Jednak można w nich widzieć pewien charakterystyczny dla międzywojennego modernizmu rys poszukiwania higienicznych i racjonalnych rozwiązań i uznać za prototypy czy doświadczenia wspólne z publicznymi instytucjami edukacyjnymi. Wpisują się także w tendencje przeobrażeń szkół z tego czasu, zmieniających się pod wpływem nowych prądów w pedagogice, z ich dążeniem do poszukiwania innych sposobów nauczania i organizowania przestrzeni wspólnej. W katalogu wystawy *Century of the Child: Growing Design, 1900–2000* w roku 2012 w nowojorskim MOMA, kuratorka Juliet Kinchin zaznacza, że od lat 90. XIX w. w projektowaniu przestrzeni szkolnych dokonana się znacząca zmiana, związana z refleksjami tzw. „nowej edukacji”, z jednej strony w związku z wymogami higieny (zapewnienie uczniom światła, powietrza i ruchu), z drugiej strony z nowymi metodami nauczania, w których pojawiła się bardziej bezpośrednia relacja między nauczycielem i uczniem i gdzie także budynek szkolny zaczął odgrywać istotną rolę<sup>9</sup>. Jak zaznacza Kinchin – ta swoista „interdyscyplinarna fuzja między postępową pedagogiką, wiedzą medyczną oraz modernistycznym ideałem architektonicznym i projektowym”, charakterystyczna dla okresu międzywojennego, zaprezentowana została najpełniej na wystawie „Der neue Schulbau” zorganizowanej w roku 1932 w Zurychu<sup>10</sup>, stanowiącej demonstrację refleksji w architekturze i designie szkolnym w łonie CIAM. W swoim omówieniu nowej edukacji Kinchin poświęca sporo miejsca ruchowi szkół plenerowych i modelowej realizacji szkoły w Suresnes, zaznaczając, że zaprezentowane tu siedziska o aluminiowych konstrukcjach promowane były następnie przez *Office Technique pour l’Utilisation de l’Acier* (OTUA), organizację utworzoną w roku 1929 w celu upowszechniania użycia stali w projektowaniu we Francji. OTUA zorganizowała m.in. konkurs na projekt mebli szkolnych z metalu, a jego rezultaty w postaci projektów René Herbsta, Roberta Mallet-Stevensa i Jeana Prouvé (ławka projektowana pierwotnie dla Suresnes) pokazano na popularnych wystawach: Salonie Jesiennym (1936) i Salon des Arts Ménagers (1937).

Od początku XIX w. meble szkolne, przede wszystkim siedziska, ulegały znaczącej ewolucji, nowe rozwiązania stawały się tematem pokazów w ra-

---

<sup>9</sup> J. Kinchin, A. O'Connor, *Century of the Child: Growing by Design, 1900–2000*, [Katalog wystawy w Museum of Modern Art, New York, 29 czerwca – 5 listopada 2012], The Museum of Modern Art, New York 2012.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 99.

mach wystaw światowych i wystaw sztuk dekoracyjnych, można powiedzieć, że istniała w tym zakresie pewna międzynarodowa wymiana idei. Zasadnicza zmiana w wyglądzie klasy szkolnej dokonała się jednak w połowie XIX w., gdy w efekcie m.in. wprowadzenia w klasach tzw. nauczania wzajemnego, długie wieloosobowe ławy zaczęto zastępować starannie zaprojektowanymi dwu- lub nawet jednoosobowymi siedziskami, ułatwiającymi uczniom swobodne poruszanie się w ławce podczas zajęć. W tym również czasie pojawiają się w szkołach pracownie przedmiotowe, stanowiąc odpowiedź na bardziej praktyczne i eksperymentalne metody nauczania<sup>11</sup>. Śledząc ówczesną dyskusję na temat siedzisk szkolnych, warto przywołać obszerny tekst Josepha de Bagnaux z roku 1879<sup>12</sup>, w którym autor dokonuje systematycznego przeglądu kilku funkcjonujących modeli szkolnych siedzisk oraz ich wpływu na wadliwą postawę użytkowników (sugestywnie zilustrowaną rysunkami uczniów przyjmujących niewygodne i niezdrowe pozycje ciała, z głową opartą na ramionach, wykrzywioną sylwetką zgiętą w zbyt wysokich ławach, z nogami wiszącymi w powietrzu, ściśniętych i unieruchomionych tam, gdzie odległość między siedziskiem a blatem jest za mała, il. 5). Nowe formy ławek, których przeglądu dokonuje autor, przywołując bardzo liczne funkcjonujące propozycje, ma umożliwić uczniom zmienianie pozycji w trakcie lekcji, a także swobodne opuszczanie siedzisk, utrudnić przyjmowanie pozycji ciała, która może narazić kręgosłup na trwałe deformacje, a przede wszystkim rozwiązać problem dostosowania wysokości siedziska do zmieniającej się wysokości dziecka i faktu, że wymiary dzieci w jednej grupie wiekowej mogą się znacząco różnić. W załączonym przeglądzie propozycji ławek szkolnych z epoki uderza ogromna różnorodność rozwiązań, podnóżków, ręcznych mechanizmów zmiany wysokości siedziska i ławki, oddzielonych od siebie lub połączonych czasem jednym tylko łącznikiem na poziomie podłogi, ruchomych blatów, także z opcją przesuwania pulpitu w czasie zajęć w stronę użytkownika, by ograniczyć odległość między stolikiem a siedziskiem i odsuwania go, gdy uczeń opuszcza ławkę, aby zapewnić mu swobodę ruchów.

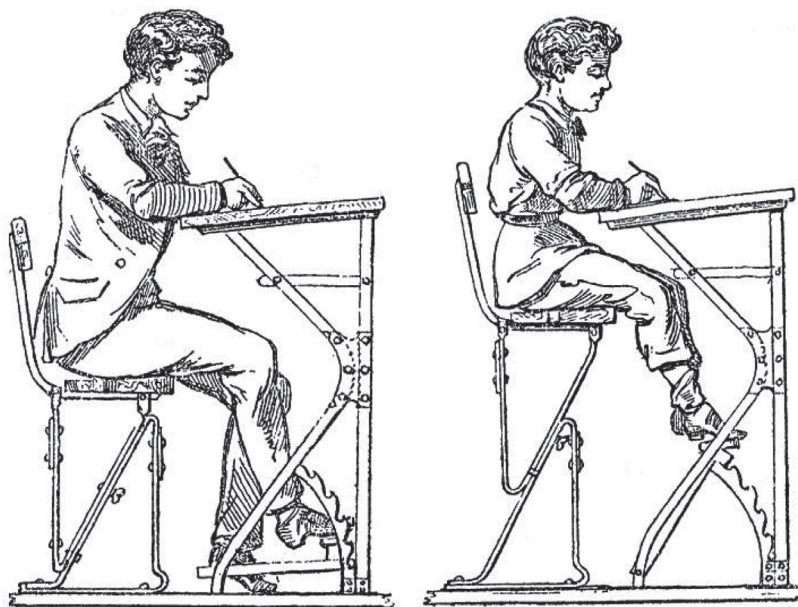
Okres międzywojenny jest przełomowy dla zmiany myślenia o przestrzeni klasy, co związane jest zarówno z nowymi tendencjami w pedagogice skupionej na psychologii dziecka, świadomości higieny, jak i z nowymi technologiami

---

<sup>11</sup> R. D'Enfert, *Matérialité(s) de la culture scolaire en Europe XIXe-XXe siècle*, w: *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, <<https://ehne.fr/encyclopedia/thematiques/education-et-formation/du-local-au-global-circulations-educatives/materielites-de-la-culture-scolaire-en-europe>> [dostęp: 22 maja 2021].

<sup>12</sup> J. de Bagnaux, *Le mobilier scolaire*, w: „La revue pédagogique” 1879, Janvier-Juin, tome 3, s. 109–151, <[www.persee.fr/doc/revpe\\_2021-4111\\_1879\\_num\\_3\\_1\\_2282](http://www.persee.fr/doc/revpe_2021-4111_1879_num_3_1_2282)> [dostęp: 4 lutego 2021].





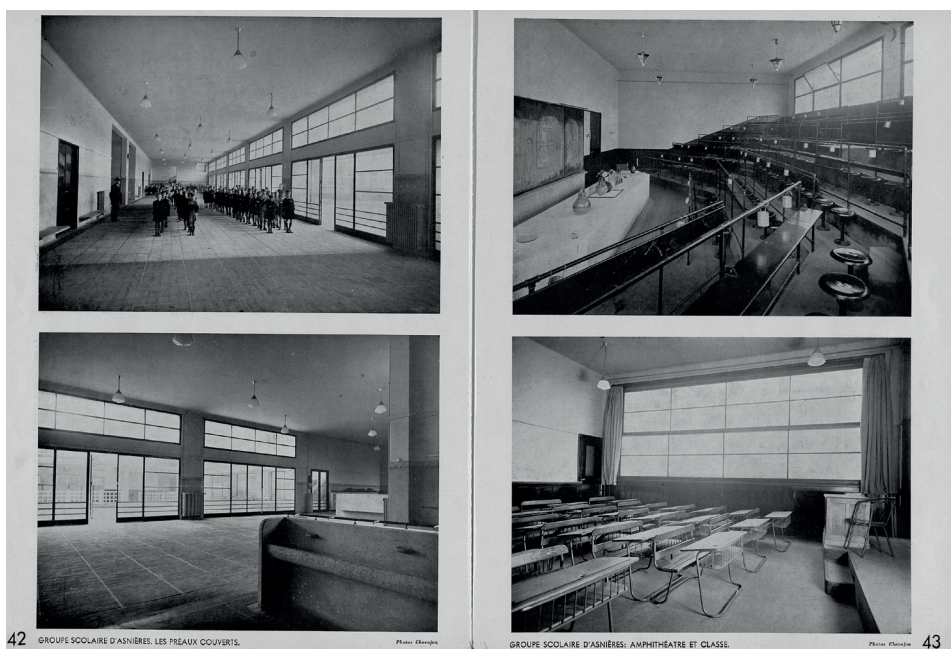
5. Jedna z ilustracji artykułu J. de Bagnaux, *Le mobilier scolaire*, w: „*La revue pédagogique*” 1879, s. 117

mi i materiałami konstrukcyjnymi. Klasa staje się „bardziej przyjazna, jasna i przyjemna do przebywania”<sup>13</sup>. Przegląd francuskich magazynów architektonicznych z tego czasu<sup>14</sup> uświadamia zmianę charakteru przestrzeni klasy, nie tylko w szkołach eksperymentalnych, ale i w instytucjach publicznych. Głównym zagadnieniem prezentacji prasowych pozostają oczywiście rozwiązania architektoniczne: lokalizacja i relacja nowego budynku z otoczeniem, układ funkcjonalny szkoły, rozwiązania związane z koniecznością zapewnienia odpowiedniego oświetlenia klas, typy zabudowy (z widoczną tendencją do odchodzenia od układów „zamkniętych”, szkolnych „pałaców” lub „koszar” – wielokondygnacyjnych budynków o reprezentacyjnej architekturze, na rzecz niskich założeń pawilonowych, zajmujących obszerne działki poza centrum miasta, zintegrowanych z otaczającą przyrodą). Wyposażenie klas i założenia teoretyczne dotyczące projektowania mebli nie są tematem pierwszoplanowym, relacje między architekturą i pedagogiką opisywane są dość ogólnie, zwykle bez odwołania do konkretnych modeli teoretycznych. Jednak o zmianie sposobu myślenia o projektowaniu sprzętów szkolnych wiele mówią bardzo liczne fotografie

<sup>13</sup> R. D’Enfert, *Matérialité(s)...*

<sup>14</sup> „*Architecture d’aujourd’hui*” poświęciła architekturze szkolnej w tym czasie cztery numery tematyczne: 1/1933, 4/1934, 5/1936, 8/1938.

(il. 6) pokazujące nowy układ klas szkolnych. Ilustrują dążenie do zerwania ze starym modelem klasy, w której rzędy gęsto ustawionych ławek skierowane są w stronę katedry nauczyciela. Nawet w takim układzie, który odpowiada tradycyjnej „transmisyjnej” lub „podającej” metodzie nauczania (pedagog umieszczony w eksponowanym miejscu, czasem na niewielkim podniesieniu, kieruje się w stronę uczniów siedzących w równych rzędach, spoglądających wprost na niego i pozbawionych możliwości wzajemnej obserwacji, a także wspólnej pracy) – ustawienie ławek jest dość luźne, tak że uczniowie bez trudu mogą miejsce opuścić, zdarzają się układy amfiteatralne, tablica była przesunięta ze swego tradycyjnego miejsca obok katedry nauczyciela na boczną ścianę sali (w takim układzie to nie tylko pedagog, ale również uczniowie wykonują na niej zapiski), towarzyszą jej witrynki i tablice do eksponowania uczniowskich prac. Zwłaszcza w salach przedszkolnych i izbach dla uczniów szkół podstawowych pojedyncze siedziska są zwykle oddzielone od pulpitów lub stołów, dają się więc elastycznie przestawiać, tworząc w obrębie sali możliwość różnych konfiguracji ustawień, a co za tym idzie, umożliwiając różne formy pracy: indywidualnej, w grupie lub śledzenia wykładu, jak w systemie tradycyjnym. Zwraca uwagę użycie lekkich mebli, które łatwo można przestawiać, dostosowanych do wzrostu młodocianych użytkowników, poja-



42 GROUPE SCOLAIRE D'ASNIÈRES. LES PEAUX COUVERTS.

Photo: Clément

GROUPE SCOLAIRE D'ASNIÈRES. AMPHITHÉÂTRE ET CLASSE.

Photo: Clément

43

6. Prezentacja wnętrza zespołu szkół w Asnières, proj. M. Chevalier, M. Launay, „Architecture d'aujourd'hui” 1934, 4, s. 42–43

wiają się bardzo delikatne konstrukcje wspornikowe, meble wykorzystujące detale wykonane z metalu, krzesła z giętych rurek stalowych, aluminium, a nawet tworzyw sztucznych, w części można zaobserwować wpływy awangardowych projektów z kręgu Bauhausu. W niektórych rozwiązaniach zauważyć można krzesła składane w stos. Pomieszczenia są bardzo obszerne i dobrze oświetlone (nie tylko z jednego źródła dzięki oknom z lewej strony, jak w szkole tradycyjnej). Wydaje się, że znaczne wymiary sal, których meble nie wypełniają niemal w całości, jak w dawnej szkole, ale pozostawiają dużą przestrzeń poza miejscem przeznaczonym na ustawienie siedzisk, mają nie tylko umożliwić swobodne przemieszczanie się uczniów czy nauczyciela (który w ten sposób śledzi samodzielną pracę uczniów), ale też zapewniają wolną przestrzeń dla rozmaitych kombinacji sprzętów, w zależności od potrzeb dydaktycznych i przyjętej, zmiennej formy pracy. Warto podkreślić także dużą liczbę urządzeń sanitarnych – umywalni, toalet, pojmików i spluwaczek (które, jako element walki z gruźlicą, były stałym wyposażeniem sali szkolnej przed II wojną światową).

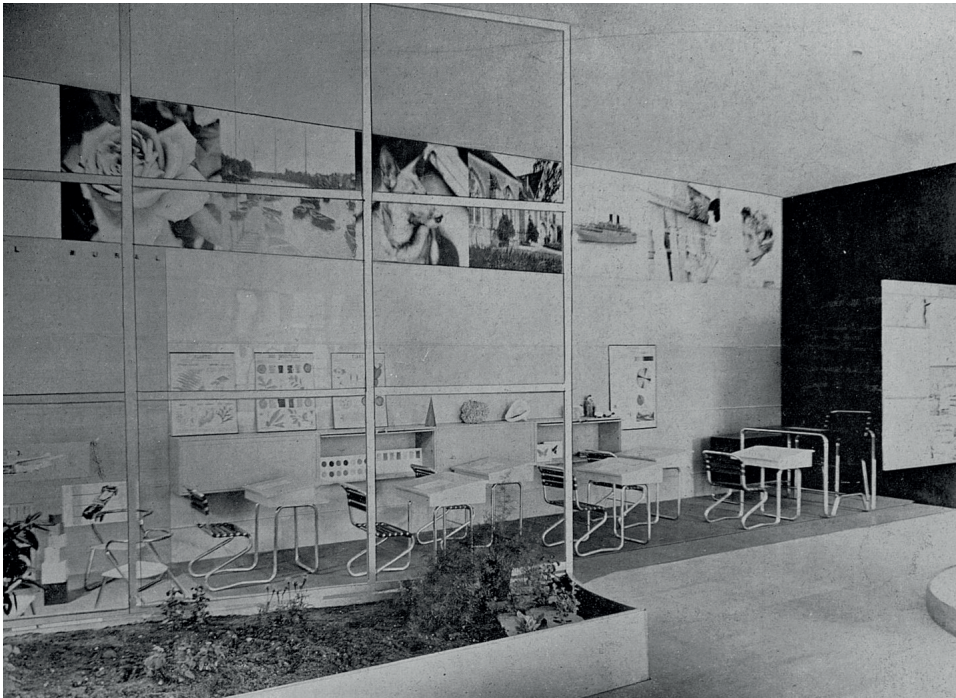
Już taki tylko wstępny opis prezentowanych wnętrz uświadamia kierunek zmiany w sposobie myślenia o urządzeniu klas szkolnych w latach 30.: z jednej strony związany z higieną i dbałością o zdrowe nawyki uczniów, a z drugiej dotyczący takiego budowania wnętrz, w których stosować można różne metody dydaktyczne, wymagające zróżnicowanych ustawień stołów i krzeseł. Było to niemożliwe w przypadku starego typu ciężkich drewnianych ław z pulpitem złączonym z podwójnym lub liczniejszym siedziskiem w formie podłużnej ławki. W towarzyszących tym efektownym prezentacjom komentarzach dominuje świadomość przełomu, jaki dokonał się w szkolnych praktykach. Większość autorów wspomina, że projektowanie szkół związane jest z koniecznością odpowiedzenia na nowe tendencje w pedagogice i nowe oczekiwania użytkowników. Jak definiowane są te nowe okoliczności? W tekście z roku 1936 Maurice Barret omawia tę kwestię nieco dokładniej, starając się wskazać relację między architekturą szkół a nową wizją edukacji. Nie znajdziemy jednak w tej wypowiedzi konkretnych wskazówek, dotyczących tego, do jakich modeli pedagogicznych miałyby się odwoływać nowoczesna szkoła, jedynie ogólne stwierdzenia dotyczące tego, co miałyby być jej zadaniem:

Celem nowej edukacji jest zapewnić dziecku możliwość fizycznego i intelektualnego spełnienia w najlepszych możliwie warunkach, uwzględniających odkrycia naukowe z dziedziny psychopedagogiki. Oznacza to: 1) z jednej strony wytyczenie właściwych relacji między dzieckiem a dorosłym, z drugiej między dzieckiem a jego otoczeniem; 2) przyznanie działaniom sensorycznym wynikającym z zabawy, roli wyzwalań sił fizycznych, intelektualnych i społecznych dziecka; 3) nieograniczanie osobowości dziecka, pozostawienie mu maksymalnej swobody [...].



Nowa szkoła oparta na tych zasadach ma pielęgnować instynkt twórczy dziecka w całej jego energii i aktywności, dawać mu ramy, w których rozwija się jego wyobraźnia i rozwija zmysł estetyczny<sup>15</sup>.

Nowa szkoła zatem ma sprzyjać budowie relacji, czerpać z doświadczeń zabawy i doświadczenia zmysłowego, umożliwiać swobodny rozwój osobowości, uwzględniać instynkt i oferować przyjazne otoczenie oraz sprzyjać twórczości, wyobraźni, a także świadomości estetycznej dziecka (il. 7).



7. Ilustracja dołączona do tekstu M. Barreta, *l'Education nouvelle et l'architecture scolaire*, „Architecture d'aujourd'hui” 1936, 5, s. 13

W kolejnym artykule Barret precyzuje refleksje nad wnętrzami klas szkolnych – mebel szkolny ma być łatwy do przeniesienia z miejsca na miejsce, nawet przez młodsze dzieci, ustawiany w stos, aby pozyskać dodatkową przestrzeń, gdy wszystkie siedziska nie są używane, zdaniem architekta mebel: „[...] nie powinien być anonimowy, ale stanowić przedmiot osobisty, traktowany z sza-

<sup>15</sup> M. Barret, *l'Education nouvelle et l'architecture scolaire*, „Architecture d'aujourd'hui” 1936, 5, s. 13–14.

cunkiem. Dobrze wykonany, powinien dostosować się do dziecka i jego wymiarów, tak jak dostosowane są do nich jego torba campingowa i jego para nart<sup>16</sup>.

Mebel powinien być dostosowany do wzrostu dziecka, lekki, aby dał się łatwo przenosić, nie tylko ze względu na różne scenariusze zajęć, ale także ułatwienie dokładnego czyszczenia podłogi, łatwy do umycia, funkcjonalny, pozbawiony ostrych krawędzi (oparty raczej na łagodnych krzywiznach) i wystających, wyraźnych złączy. Załączone do omawianego do tekstu Barreta (il. 8) przykłady



8. Prezentacja projektów mebli szkolnych proj. P. Chareau (u góry), R. Herbsta (w środku) i M. Gascoina (u dołu) w artykule: M. Barreta, *Le problème du mobilier scolaire*, „Architecture d'aujourd'hui” 1938, 8, s. 85

<sup>16</sup> M. Barret, *Le problème du mobilier scolaire*, „Architecture d'aujourd'hui” 1938, 8, s. 84.



mebli szkolnych (ławki z siedziskiem) uznanych francuskich architektów tego czasu: René Cravoisiera, znanych już Eugène'a Beaudouina i Marcela Lods'a, Pierre'a Chareau, René Herbsta, Marcela Gascoina oraz spółki Jacques'a André i Jeana Prouvé (konstrukcja) oraz własne projekty autora artykułu, opierają się na studium pojedynczego lub dwuosobowego siedziska, łatwego do przenoszenia, wykorzystującego nowoczesne konstrukcje i materiały. Projektanci poszukują przede wszystkim rozwiązań dotyczących możliwości zmiany wysokości mebli i dostosowania ich do indywidualnego wzrostu ucznia. Szuka się zapewnienia możliwości ich swobodnego przemieszczania i porządkowania wnętrza. Interesująca jest tu propozycja Pierre'a Chareau, który przedstawia system umożliwiający składanie w stos nie tylko krzesel, ale także towarzyszących im ławek, oraz Marcela Gascoina, który proponuje stół z ruchomym czy całkowicie demontowanym pulpitem, zapewniającym uzyskanie układu sprzyjającego czytaniu (blat lekko nachylony) oraz pisaniu czy rysowaniu (blat płasko spoczywający na podporach). Najbardziej znaną propozycją pozostaje ławka projektu Jacques'a André i Jeana Prouvé: w wersji jedno- i dwuosobowej. Ławkę wykonano z kształtowanej blachy w taki sposób, aby maksymalnie ograniczyć jej punkty styku z podłożem. Składa się z metalowego, okrągłego siedziska złączonego ze stołem za pomocą stalowego ramienia, samo siedzisko podpira się o podłogę jedną zwięzającą się ku dołowi nogą i wydaje niemal lewitować w powietrzu, jakby konstruktor dążył do swoistego wyeliminowania obecności mebla w przestrzeni i maksymalnego uwolnienia podłogi. Ten złożony konstrukcyjnie model powracał w poszukiwaniach Prouvé jeszcze w latach 50., w wersjach jedno- i dwuosobowych – z drewnianym blatem i zapleckiem siedzenia.

Jak powiedziano wcześniej nie da się jednoznacznie wskazać wzorów pedagogicznych takiego kształtowania przestrzeni szkolnych, a wraz z nimi meblujących je sprzętów. Najprostszy do wytyczenia jest zapewne model szkoły stworzony przez Marię Montessori, która w jednym ze swoich tekstów pisze wprost o meblach szkolnych jako – obok dekoracji – najistotniejszym elemencie formowania pewnego środowiska otaczającego dziecko:

Największa zmiana wprowadzona w umeblowaniu szkolnym polega na usunięciu ławek. [...] Rozpowszechnione jest mniemanie, że w szkole ławka powinna być bardzo ciężka i przytwierdzona do ziemi. Opiera się to wszystko na poglądzie, że dziecko powinno rosnąć, będąc unieruchomione, i na dziwnym przesądzie, że działalność pedagogiczna tak samo, jak na przykład modlitwa, odbywać się może tylko przy zachowaniu pewnej pozycji ciała. Stoły, krzesła i lekkie przenośne fotele pozwolą dziecku obrać pozycję, jaka mu się podoba, usadowić się wygodnie i siedzieć na miejscu, co będzie jednocześnie oznaką swobody i środkiem wychowawczym<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> M. Montessori, *Domy dziecięce. Metoda pedagogiki naukowej stosowana w edukacji najmłodszych dzieci*, Warszawa 2005, s. 53.

Jak widać wiele idei włoskiej lekarki przeniknie w okresie międzywojennym do szkolnych praktyk, np. potrzeba uwolnienia dziecka ze zbyt sztywnej pozycji zajmowanej w ławce, możliwość dowolnego kształtowania przestrzeni klasy, czy umożliwienie przenoszenia dowolnie stołów i krzeseł, które odpowiadają indywidualnemu trybowi zdobywania wiedzy w pedagogice Montessori. Ten typ mebli będzie powszechnym paradygmatem projektowym nowoczesnych szkół w latach 30.

W podobny sposób wypowiadał się o meblach szkolnych inny z klasyków nowoczesnej edukacji John Dewey:

Kilka lat temu rozglądałem się po składach sprzętów szkolnych, szukając pulpitów i krzeseł, które by pod każdym względem – artystycznym, higienicznym i pedagogicznym – odpowiadały potrzebom dzieci. Mieliśmy wielkie trudności ze znalezieniem potrzebnych nam rzeczy, aż wreszcie jeden z kupców [...] zauważył: „Obawiam się, że nie mamy tego, czego panu potrzeba. Pan chce ławek, przy których dzieci mogłyby pracować, a te są tylko do słuchania” [...]. Postawa słuchania [...] oznacza bierność, wchłanianie pewnych gotowych materiałów [...]. W tradycyjnej szkole bardzo mało jest dla dziecka miejsca do pracy. Brak zazwyczaj warsztatu, laboratorium, materiałów, narzędzi, przy pomocy których dziecko mogłoby budować, tworzyć i prowadzić czynne badania, nie ma nawet zazwyczaj niezbędnej do tego przestrzeni<sup>18</sup>.

Jednak poza nielicznymi przykładami bezpośrednich relacji z pedagogami, projektanci rzadko przywołują nazwiska czy konkretne koncepcje pedagogiczne, jakie przyświecały im w tworzeniu projektów wewnątrz. Trzeba zatem stwierdzić, że poza przykładami szkół projektowanych na podstawie konkretnego modelu pedagogicznego (jak szkoły waldorfskie, szkoły Montessori, szkoły Freineta, czy szkoły oparte na pedagogice Deweya) – przenikanie nowatorskich idei pedagogicznych do szkolnictwa, a co za tym idzie do projektowania szkół w okresie międzywojennym, przebiegało ewolucyjnie i selektywnie. A zatem zapewne meble te wyrażają bardziej pewną atmosferę intelektualną tzw. „nowej edukacji” niż jakiś dający się zidentyfikować jej wzorzec. Kilka tropów wydaje się tu niezwykle istotnych: badania nad okresami rozwojowymi dziecka zarówno w zakresie rozwoju fizycznego, jak psychicznego – intelektualnego i emocjonalnego, jednostkowe podejście do dziecka i dostrzeżenie jego indywidualności, nacisk położony na naukę praktycznych umiejętności, na nauczanie przez doświadczenie, odejście od modelu przekazującego i autorytarnego, postrzegania w szkole narzędzia emancypacji społecznej i wyrównywania szans, powrót do natury – odejście od wizji szkoły jako izolowanej

---

<sup>18</sup> J. Dewey, *Szkoła i społeczeństwo*, Warszawa 2005, s. 27–28.

enklawy wiedzy w stronę szkoły wpisanej w życie społeczne, trend rezygnacji ze szkoły jako jednoznacznie zdefiniowanej przestrzeni (społeczeństwo bez szkoły). Pewne cechy modernistycznych projektów szkół znajdziemy skądinąd zarówno w koncepcjach pedagogicznych, jak i architektonicznych tego czasu, jak znaczenie higieny, rezygnacja z historyzującego detalu, poszukiwanie rozwiązań ekonomicznych i funkcjonalnych. Funkcjonalizm ma tu podwójny sens, bowiem z jednej strony meble szkolne tworzone są z myślą o praktycznym użytkowaniu i w mniejszym stopniu niż meble domowe „dekorują” przestrzeń, wytwarzając relacje prestiżu, luksusu czy relaksu, z drugiej, zarówno architekci, jak część pedagogów tego czasu postrzega w urządzeniu wnętrza szkolnych jeden z elementów wychowania estetycznego dzieci, forma w znaczeniu artystycznym nie jest zatem w tych projektach nieobecna. Z całą pewnością można odnaleźć w tych praktykach wpływy edukacji naturalistycznej, zaczerpniętej z koncepcji wychowania Jeana Jacques’a Rousseau. Nie tylko poszukiwanie relacji z przyrodą, w którym odbijają się także przekonania dotyczące higieny i zdrowego stylu życia, ale także wiara w autonomiczność dziecka, indywidualny sposób przyswajania wiedzy, w którym ogromne znaczenie odgrywa poznanie zmysłowe oraz znaczenie dzieciństwa w rozwoju człowieka, będą towarzyszyć tej koncepcji rozwijanej przez Pestalozziego i Fröbela (którego wpływ na nowoczesne projektowanie m.in. Franka Lloyd Wrighta i Le Corbusiera był wielokrotnie podkreślany). Kluczowy dla nowej pedagogiki był z pewnością także nurt pragmatyczny w pedagogice, bliski tzw. tendencji progresywistycznej. Łączy się z koncepcjami Johna Deweya, opierającymi się na zastąpieniu nauczania werbalnego przez indywidualne doświadczenie i eksperyment. Klasa szkolna w tym modelu pedagogicznym ma być rodzajem laboratorium, raczej pracownią z elastyczną przestrzenią mogącą służyć różnym funkcjom, niż sztywnemu programowi klasy tradycyjnej. Podobny charakter mają poszukiwania związane z progresywizmem w edukacji, gdzie również nauczanie oparte być powinno na doświadczeniu ucznia, traktowanego indywidualnie, a przestrzeń szkolna dostosowana do potrzeb różnego rodzaju aktywności. Dziełactwem takiego myślenia o szkole są na pewno tendencje do elastycznego kształtowania wnętrza i mebli, które dają się dowolnie zestawiać w przestrzenie dla różnych form pracy: indywidualnej, wymagającej samotnej koncentracji na jednym zadaniu; grupowej, przy okrągłych stolikach ułatwiających dyskusję i pozwalających na wykonywanie różnych zadań plastycznych i manualnych, szkołom bazującym na doświadczeniu zawdzięczają przestrzenie szkolne nietypowe meble pracowni przedmiotowych, dostosowane do różnego typu aktywności doświadczalnych, ale także przekonanie o znaczeniu estetycznym projektów mebli, których zadaniem jest kształtowanie twórczych postaw uczniów, widzianych jako jeden z podstawowych celów edukacji.

## BIBLIOGRAFIA

- „Architecture” 1933, 3 (prezentacja szkoły w Suresnes)  
„Architecture” 1936, 2 (prezentacja szkoły w Suresnes)  
„Architecture d’aujourd’hui” 1934, 4  
„Architecture d’aujourd’hui” 1934, 10 (prezentacja szkoły w Suresnes)  
„Architecture d’aujourd’hui” 1936, 5  
„Architecture d’aujourd’hui” (Constructions scolaires) 1938, 8  
„Architecture d’aujourd’hui” (Architecture et l’enfance) 1949, 25  
„Architecture d’aujourd’hui” (Aujourd’hui l’école) 1973, 166  
Bagnaux J. de, *Le mobilier scolaire*, „La revue pédagogique” 1879, Janvier-Juin, tome 3, s. 109–151, <[www.persee.fr/doc/revpe\\_2021-4111\\_1879\\_num\\_3\\_1\\_2282](http://www.persee.fr/doc/revpe_2021-4111_1879_num_3_1_2282)> [dostęp: 4 lutego 2021].  
Barret M., *L’Education nouvelle et l’architecture scolaire*, „Architecture d’aujourd’hui” 1936, 5, s. 13–14  
Barret M., *Le problème du mobilier scolaire*, „Architecture d’aujourd’hui” 1938, 8, s. 84–88  
Bourguignon H., *Suresnes, autour de l’urbanisme social*, „Vingtième Siècle. Revue d’histoire” 2013, octobre-décembre, s. 152–156  
Châtelet A.-M., *L’architecture des écoles au xxe siècle, Essai d’historiographie*, „Histoire de l’éducation” 2004, 102 (L’architecture scolaire), s. 7–37  
Cohen J.-L., *Architectures du Front populaire*, „Le Mouvement social” 1989, janvier-mars, 146, s. 49–59  
Deguillaume M.-P., *Conception et réalisation du mobilier, l’Ecole de Plein air de Suresnes, un cas d’école*, „Archiscope” 2006, mai, hors série, s. 13–15  
D’Enfert R., *Matérialité(s) de la culture scolaire en Europe XIXe-XXe siècle*, w: *Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe*, <<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/education-et-formation/du-local-au-global-circulations-educatives/materielites-de-la-culture-scolaire-en-europe>> [dostęp: 22 maja 2021]  
Dewey J., *Szkoła i społeczeństwo*, Warszawa 2005  
Godeau E., *Les écoles de plein air: une utopie à revisiter?*, „Rhizome” 2020, 4(78), s. 10–11  
Gutek G. L., *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, Gdańsk 2003  
Gutman M., *Entre moyens de fortune et constructions spécifiques, Les écoles de plein air aux États-Unis à l’époque progressiste (1900–1920)*, „Histoire de l’éducation” 2004, 102, s. 157–180  
Kinchin J., O’Connor A., *Century of the Child: Growing by Design, 1900–2000*, [Katalog wystawy w Museum of Modern Art, New York, 29 czerwca – 5 listopada 2012], The Museum of Modern Art, New York 2012  
*L’école de plein air. Une expérience pédagogique et architecturale dans l’Europe du XXe siècle*, red. A.-M. Châtelet, D. Lerch, J.-N. Luc, Paris 2003  
Le Coeur M., *La chaire et les gradins*, „Histoire de l’éducation” 2011, 130, s. 85–109  
*L’école de plein air de Suresnes, un cas d’école*, „Archiscope” 2006, mai, hors série, s. 1–24  
„Les Cahiers pédagogiques” (Espaces et architectures scolaires), janvier 2018, 48

- Montessori M., *Domy dziecięce. Metoda pedagogiki naukowej stosowana w edukacji najmłodszych dzieci*, Warszawa 2005
- Müller Th., Schneider R., *Das Klassenzimmer: Schulmöbel im 20. Jahrhundert. – Buch gebraucht kaufen / The Classroom: From the Late 19th Century Until the Present Day*, München–New York 1998
- Müller Th., Schneider R., *Montessori. Teaching Materials, Furniture and Architecture, 1913–1935*, München–New York 2002
- Rambert Ch., *Constructions scolaires et universitaires*, Collection: „L’architecture française de nos jours”, Paris 1954
- Rougeron E., *L’école de plein-air de Suresnes. Aboutissement d’une réflexion sociale*, Laboratoire des Techniques de Sauvegarde de l’Architecture Moderne (TSAM) 2017
- Włodarczyk J., *Architektura szkoły*, Warszawa 1992

Dorota Jędruch

Jagiellonian University, Cracow

#### A SCHOOL IN THE OPEN AIR – E. BAUDOIN’S AND M. LODS’ DESIGNS OF FURNITURE FOR THE SCHOOL IN SURESNES (1932–1935) IN THE LIGHT OF THE CHANGES IN PEDAGOGY AND INTERIOR DESIGNS FOR SCHOOLS IN FRANCE OF 1920S AND 1930S

##### Summary

The essay is devoted to the relationship between the design of school furniture and other interior design elements in the open-air school (école de plain air) in Suresnes (designed by E. Beaudoin and M. Lods, 1932–1935) and the pedagogical and social assumptions accompanying its construction. The functioning of the school and the role that furniture plays in this program are discussed, as well as how the furniture design responded to the interesting pedagogical program of the international outdoor school movement. The second part of the text discusses the main trends in the design of school furniture in France in the interwar period. Architects’ theoretical views on the problem of so-called “new education” in the design of school buildings and their equipment (mainly texts and projects by Maurice Barret, published in “Architecture d’aujourd’hui”). Trends in furniture design are presented against the background of the pedagogical concepts of that era: Maria Montessori’s pedagogy and progressive trends in teaching, under the influence of which class spaces began to be designed as rooms with flexible functions, thanks to features such as light, multi-functional school furniture using modern shapes and materials.

##### Keywords:

school furniture, progressive education, open-air schools, Marcel Lods, Eugène Beaudoin



ANNA WISZNIEWSKA

## „PIĘĆ MILIONÓW DZIECI CZEKA NA NOWE ZABAWKI...”. O ORGANIZACJI PRZEMYSŁU ZABAWKARSKIEGO I WZORNICTWIE ZABAWEK W POLSCE LAT 50. I 60. XX WIEKU

Problem zorganizowania produkcji zabawek oraz wdrożenia nowych wzorów spełniających kryteria zabawki edukacyjnej, wspierającej rozwój dziecka, zgodnej z wymogami bezpieczeństwa, a przy tym estetycznej i taniej został podjęty w Polsce w pierwszych latach po II wojnie światowej. Wysunięte wówczas postulaty i zdiagnozowane problemy wyznaczyły kierunki rozwoju branży zabawkarskiej na kolejne dekady. Najciekawsze „systemowe” rozwiązania pojawiły się w państwowej i uspołecznionej branży zabawkarskiej w roku 1950 i właśnie ta data wyznacza początek nowoczesnego zabawkarstwa w Polsce. Mimo to do końca lat 60. XX wieku nie można mówić o przemysłowej (w rozumieniu masowej, fabrycznej) produkcji zabawek. Branża zabawkarska funkcjonowała w cieniu wielkiego przemysłu, sama produkcja zabawek stała się domeną spółdzielczości artystycznej, ludowej, rzemiosła i artystów plastyków projektujących i wykonujących unikaty lub krótkie serie.

Niniejszy artykuł, poświęcony powojennym dokonaniom polskiego zabawkarstwa, powstał na podstawie badań prowadzonych w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Impulsem do podjęcia tematu wzornictwa zabawek i organizacji produkcji w dziedzinie zabawkarstwa stała się praca przy realizacji projektu badawczego „Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960”<sup>1</sup> i związane z tym kwerendy prowadzone w ogólnopolskich czasopismach. Zebrane materiały dotyczące projektowania zabawek i branży zabawkarskiej pochodzą przede wszystkim z dzienników: „Życie Warszawy”, „Dziennik Polski”, „Trybuna Ludu”, „Sztandar Młodych”, „Express Wieczorny”, „Słowo Powszechne”, „Gazeta Poznańska”, „Gazeta Krakowska”, oraz tygodników: „Moda i Życie Praktyczne”, „Kobieta i Życie”, „Stolica”, „Przekrój”.

---

<sup>1</sup> Projekt realizowany w ramach grantu NPRH w latach 2014–2016 w Instytucie Sztuki PAN.

Lektura artykułów dotyczących zabawek zamieszczonych na łamach wymienionych pism na przestrzeni 15 lat pozwoliła na zarysowanie podstawowych problemów, z jakimi mierzyli się projektanci i wytwórcy zabawek w omawianym okresie. Informacje pozyskane z prasy zostały uzupełnione o materiały archiwalne dotyczące najważniejszych instytucji wspierających organizowanie polskiego powojennego zabawkarstwa: Biura Nadzoru Estetyki Produkcji<sup>2</sup>, Instytutu Wzornictwa Przemysłowego<sup>3</sup> i Cepelii<sup>4</sup> oraz zweryfikowane w przeprowadzonych przez autorkę rozmowach z członkami rodzin projektantów zatrudnionych przy tworzeniu zabawek<sup>5</sup>.

Literatura dotycząca projektowania zabawek i organizacji powojennej produkcji w tej dziedzinie obejmuje przede wszystkim wydane w latach 50. podręczniki pisane przez technologów i projektantów dla wytwórców, jak np. *Produkcja zabawek drewnianych*<sup>6</sup> autorstwa Zbigniewa Ożerskiego oraz *Zabawki z tkanin*<sup>7</sup> Wandy Witaczek (współzałożycielki przedwojennej Doświadczalnej Stacji Jedwabniczej w Milanówku) i technologa Tadeusza Piętowskiego. Do lat 80. XX wieku zabawka współczesna stanowiła przedmiot zainteresowania pedagogów i psychologów. Pierwszą publikacją podejmującą temat historii polskiego zabawkarstwa przedstawionego na tle doświadczeń europejskich jest opublikowana w roku 1988 rozprawa habilitacyjna Jana Bujaka pt. *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*<sup>8</sup>. W tej pionierskiej pracy temat zabawek produkowanych w pierwszych powojennych dekadach został jednak ograniczony wyłącznie do przedstawienia dokonań Cepelii z lat 1949–1954<sup>9</sup>. Problematykę wzornictwa i zorganizowania produk-

---

<sup>2</sup> Pracownia Plastyki Współczesnej IS PAN, teczki „Wzornictwo”, „Wystawy” z lat 1946–1950; AAN: Ministerstwo Przemysłu i Handlu, 2/195/0/4.8/588.

<sup>3</sup> Pracownia Plastyki Współczesnej IS PAN, teczki z lat 1950–1960; AAN: Telewizja Polska SA, zespół wycinków prasowych, 2/2514/0/-/2/513.

<sup>4</sup> Archiwum Cepelii, Pracownia Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN (zespół archiwalny w opracowaniu – sygnatura tymczasowa Cepelia/2018); AAN: Telewizja Polska SA, zespół wycinków prasowych, 2/2514/0/-/10/40. Zespół archiwaliów dotyczący działalności zabawkarskiej Cepelii został zniszczony (informacja udzielona przez wieloletnią pracownicę Cepelii, w latach 80. naczelnik Działu Propagandy – Krystynę Wodźową [wywiad przeprowadzony w Cepelii, w Warszawie, ul. Chmielna, czerwiec 2018, notatki w archiwum autorki]). Źródłem informacji na temat zabawek projektowanych i produkowanych w Cepelii pozostają wycinki prasowe oraz akta osobowe pracowników Cepelii przechowywane w zbiorach IS PAN (Archiwum Cepelii, Pracownia Fotografii i Rysunków Pomiarowych).

<sup>5</sup> Notatki w archiwum autorki.

<sup>6</sup> Z. Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955.

<sup>7</sup> T. Piętowski, W. Witaczek, *Zabawki z tkanin*, Warszawa 1957.

<sup>8</sup> J. Bujak, *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*, Kraków 1988.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 154–155.

cji zabawkarskiej w innych instytucjach państwowych, w tym w utworzonym staraniem Wandy Telakowskiej Biurze Nadzoru Estetyki Produkcji, skrótkowo omawiają Krystyna Czerniewska i Jolanta Olejniczak w wydanej w roku 1989 pracy *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce*<sup>10</sup>. Zabawce – jej formie i roli w edukacji przedszkolnej w latach 1944–1965 poświęciła podrozdział swojej pracy Monika Wiśniewska<sup>11</sup>. Tematyka ta była również obecna w interdyscyplinarnych badaniach prowadzonych przez Dorotę Żołądz-Strzelczyk, zwłaszcza w opracowaniu *Dawne i współczesne zabawki dziecięce*<sup>12</sup>.

Wzrastające od pierwszych lat XXI wieku zainteresowanie polskim powojennym wzornictwem przyniosło również opracowania dotyczące historii i wzornictwa zabawek. W roku 2008 w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się wystawa „Ale zabawki”, w całości poświęcona zabawkom powstałym w pracowniach polskich artystów i projektantów w latach 1945–2008. Ekspozycji towarzyszyła książka pod tym samym tytułem<sup>13</sup>. Temat zabawkarstwa czasów PRL-u podjęła również zasłużona dla badań nad historią zabawki instytucja, jaką jest Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. Wystawy, takie jak: „Made in PRL. Zabawki z polskich spółdzielni zabawkarskich” (2009)<sup>14</sup>, „Meble kombinowane. Wzornictwo mebelków dla lalek i przykłady mebli dziecięcych PRL-u” (2017)<sup>15</sup>, „Filc i Spółka. Zabawki Anny Narzymskiej-Prauss” (2018)<sup>16</sup>, „Kolorowy świat klocków” (2019)<sup>17</sup> i towarzyszące im publikacje znacznie poszerzyły wiedzę na temat zabawkarstwa w Polsce, szczególnie mało znanej do tej pory działalności spółdzielni artystycznych i rzemieślniczych. W ostatnim czasie ukazała się praca Marii Wieczorek poświęcona projektantom zabawek zatrudnionym w sektorze spółdzielczym<sup>18</sup>.

---

<sup>10</sup> K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945–1949)*, Warszawa 1989.

<sup>11</sup> M. Wiśniewska, *Przedszkola Polski „ludowej”. Ideologizacja instytucji (1944–1965)*, Warszawa 2019, s. 442–457.

<sup>12</sup> *Dawne i współczesne zabawki dziecięce*, red. D. Żołądz-Strzelczyk, Poznań 2011, s. 217–222.

<sup>13</sup> A. Maga, K. Rokosz, *Ale zabawki*, Oleśnica 2008.

<sup>14</sup> M. Górecka, *Made in PRL. Zabawki z polskich spółdzielni zabawkarskich*, Kielce 2009.

<sup>15</sup> K. Hodurek-Kiek, *Meble kombinowane. Wzornictwo mebelków dla lalek i przykłady mebli dziecięcych PRL*, Kielce 2017.

<sup>16</sup> A. Myśliwiec, *Filc i spółka. Zabawki Anny Narzymskiej-Prauss*, Kielce 2017.

<sup>17</sup> P. Gonciarz et al., *Kolorowy świat klocków*, Kielce 2019.

<sup>18</sup> M. Wieczorek, *Kreatywność projektantów zabawek zatrudnionych w spółdzielniach pracy w okresie PRL a czynniki ją ograniczające*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2019, 38(1), s. 97–111.

## ZABAWKA W SŁUŻBIE IDEOLOGII

Zabawka jako ważny element edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej pozostawała w orbicie zainteresowań pedagogów, psychologów i nauczycieli. Możliwości wykorzystania odpowiednio zaprojektowanej zabawki w procesie kształtowania „nowego”, świadomego klasowo człowieka, zwróciły też uwagę komunistycznych władz, które już w roku 1944 podjęły kroki w celu podporządkowania oświaty ideologii<sup>19</sup>. Wzorem dla tych przemian miało być szkolnictwo ZSRR oraz pisma głównych radzieckich dydaktyków i pedagogów, które tłumaczono na język polski<sup>20</sup>. Wincenty Okoń – jeden z twórców powojennej polskiej dydaktyki – w roku 1974 wspominał, że w wyniszczonej wojną Polsce

[...] wsparcia i pomocy trzeba było szukać w pedagogice radzieckiej, której założenia teoretyczne zostały sprawdzone w szerokiej praktyce wychowania komunistycznego. Przystąpiono więc do tłumaczenia radzieckich podręczników pedagogiki, jak również wielu dzieł tak wybitnych pedagogów radzieckich jak Krupska, Kalinin, Makarenko, wielu młodym pedagogom zorganizowano wyjazdy na studia w ZSRR. Wszystkie te wysiłki w okresie tworzenia zrębów systemu oświaty i wychowania okazały się bardzo owocne<sup>21</sup>.

Zgodnie z wizją radzieckich uczonych i ich polskich naśladowców, wdrożenie socjalistycznego ideału wychowania należało rozpocząć od trzeciego roku życia dziecka. Iwan Kairow (radziecki pedagog i minister oświaty ZSRR) podkreślał, że dziecko w wieku przedszkolnym jest naturalnie predysponowane do przyswojenia treści ideologicznych. Z kolei Żanna Kormanowa (autorka programów i podręczników szkolnych, pracownik naukowy UW) twierdziła, że dzieci w wieku od trzech do sześciu lat są najbardziej chłonne i podatne

---

<sup>19</sup> W sierpniu 1944 roku rozpoczął pracę Resort Oświaty przy PKWN, którego jedną z pierwszych decyzji było podporządkowanie sobie władz szkolnych oraz wprowadzenie powszechnej i bezpłatnej edukacji. Był to początek procesu przejmowania polskiej oświaty przez władzę „ludową” za pomocą centralnego systemu zarządzania oraz wprowadzenia gruntownych i motywowanych ideologicznie zmian w programie nauczania; zob. M. Pyter, *Prawne zasady funkcjonowania oświaty w Polsce Ludowej*, „Studia Iuridica Lublinensia” 2015, 24, s. 108.

<sup>20</sup> W 1950 roku Wydawnictwo „Nasza Księgarnia” wydało trzytomowe dzieło I.A. Kairowa *Pedagogika* oraz dwutomową pozycję *Pedagogika* autorstwa B. Jesipowa i N. Gonczarowa. Tłumaczenie tej pierwszej książki (anonimowe) prawdopodobnie jest dziełem W. Okonia; zob. M. Paluch, *Wielostronne manipulacje twórcy wielostronnej teorii kształcenia*, w: *Edukacja w PRL*, red. M. Wiśniewska, Warszawa 2016, s. 94.

<sup>21</sup> Cyt. za: Paluch, *Wielostronne manipulacje...*, s. 72.

na to, by je ideologicznie „przeprogramować”<sup>22</sup>. Zadaniem przedszkola stało się więc wychowanie w „duchu moralności komunistycznej”, którą tworzyły takie elementy jak: patriotyzm i internacjonalizm rozumiany jako solidarność z masami pracującymi, nienawiść do wrogów ustroju, socjalistyczne rozumienie pracy i własności społecznej<sup>23</sup>. Te abstrakcyjne pojęcia pomagały maluchom zrozumieć i przyswoić odpowiednio zaprojektowane zabawki. Ich rolę w kształtowaniu pożądanых postaw trafnie podsumowano w przedmowie do podręcznika *Produkcja zabawek drewnianych*:

Udział wytwórcy zabawek w społecznym procesie wychowania młodzieży jest oczywisty – znaczenie jego jest bardzo duże. Zabawki, którymi dziecko się bawi, mogą nieraz decydować o jego upodobaniach na przyszłość, o złym czy dobrym guście, prawidłowych czy wadliwych sądach o rzeczach i zjawiskach, a nawet o stosunku danego człowieka do pracy i ludzi<sup>24</sup>.

Zabawka jako ważny element edukacji znalazła się w orbicie zainteresowań komunistycznych władz, dla których stała się narzędziem służącym indoktrynacji towarzyszącej procesowi kształtowania „nowego człowieka”<sup>25</sup>. Samo zaś podniesienie problemu produkcji zabawek estetycznych i dostępnych dla zubożałego po wojnie społeczeństwa wpisywało się w oficjalną narrację o likwidacji „klasowości wychowania”<sup>26</sup> i zapewnienia wszystkim dzieciom równego dostępu do edukacji. Komunistyczne władze z dumą podkreślały własne zasługi na rzecz poprawy sytuacji dzieci, przy okazji dyskredytując dorobek dwudziestolecia międzywojennego i przypisując sobie osiągnięcia całego społeczeństwa, które wielkim wysiłkiem odbudowywało kraj<sup>27</sup>. W tym kontekście opinia Henryka Jabłońskiego – historyka i członka Polskiej Partii Socjalistycznej, wygłoszona podczas narady oświatowej w listopadzie 1948 roku nie była zapewne odosobniona. Działacz wyrażał oficjalne stanowisko władz, mówiąc: „Najbardziej wymowne sukcesy notujemy, rzecz oczywista, tam wszędzie, gdzie najmniej zrobiły rządy przed-

---

<sup>22</sup> *Dziecko na trudnej drodze do socjalizmu. Rozmowa z dr Moniką Wiśniewską*, dostępna w internecie: <<https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/nie-tylko-o-ksiazkach/100587,-Dziecko-na-trudnej-drozdze-do-socjalizmu.html>> [dostęp: 19 kwietnia 2021].

<sup>23</sup> Wiśniewska, *Przedszkola Polski „ludowej”*, s. 401.

<sup>24</sup> N. Szretter, *Przedmowa*, w: Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, s. 18.

<sup>25</sup> Wiśniewska, *Przedszkola Polski „ludowej”*, s. 390–396.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 390.

<sup>27</sup> J. Eisler, *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską. Historia polityczna PRL 1944–1989*, Warszawa 2018, s. 90–94.



wrześniowe. Myślę w pierwszym rzędzie o przedszkolach i opiece nad dzieckiem”<sup>28</sup>.

Pierwsze po wojnie ośrodki wytwórczości i przemysłu zabawkarского powstały w oparciu o spółdzielczość i związane z nią chałupnictwo (inaczej tzw. pracę nakładczą) oraz przedwojenne doświadczenia artystów plastyków. Rozwój zabawkarstwa podsycalo szybko rosnące zapotrzebowanie (zwłaszcza w kontekście powojennego wyżu demograficznego) oraz ogromne braki na rynku. Działalność w tej dziedzinie wzmacniały aspiracje państwa socjalistycznego, które dążyło do poprawy warunków życia wszystkich obywateli i zlikwidowania bezrobocia (również tego „utajonego” obejmującego kobiety – gospodynie domowe i pracujące w gospodarstwach rolnych). W związku z tym przekonywano kobiety do pracy chałupniczej, co miało przyczynić się również do zmiany ich pozycji w rodzinie z osoby wykonującej „niewidoczne” prace domowe na kogoś, kto zarabia i dokłada się do budżetu domowego<sup>29</sup>. Produkcja zabawek, które miały być tanie i przez to łatwo dostępne, realizowała postulat państwa socjalistycznego, jakim była opieka nad dziećmi i zapewnienie im szczęśliwego, beztroskiego dzieciństwa, a także „możność rozwoju, zarówno fizycznego, jak umysłowego i moralnego, oraz możliwość kształcenia przejawianych zamiłowań”<sup>30</sup>. Te ambicje znalazły też wyraz w uchwalonej 22 lipca 1952 roku Konstytucji PRL<sup>31</sup>.

## INSTYTUCJONALNE PRÓBY ZORGANIZOWANIA PRODUKCJI ZABAWKARSKIEJ

Projektowanie zabawek i zorganizowanie ich produkcji na masową skalę znalazło się w orbicie zainteresowań instytucji państwowych, w tym powołanego w roku 1947 z inicjatywy Wandy Telakowskiej<sup>32</sup> Biura Nadzoru Este-

<sup>28</sup> H. Jabłoński, *Polityka oświatowa w Polsce Ludowej*, nadb. z „Wiedza i Życie” 1948, 12 s. 1043; cyt. za: J. Wiśniewska, *Sieć przedszkoli w Polsce w pierwszej powojennej dekadzie*, dostępny w internecie: <<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JSR/article/view/540>> [dostęp: 11 lutego 2021].

<sup>29</sup> K. Stańczyk-Wiślicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równoprawnienie, komunizm*, Kraków 2020, s. 170–173.

<sup>30</sup> *Dzieci bawią się w MDM*, „Stolica” 1951, 17, s. 10.

<sup>31</sup> „Polska Rzeczpospolita Ludowa otacza szczególnie troskliwą opieką wychowanie młodzieży i zapewnia jej najszersze możliwości rozwoju”, cyt. za: *Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.*, Dz. Ust. 1952, 33, art. 68, s. 365.

<sup>32</sup> W. Telakowska (1905–1985), graficzka, absolwentka warszawskiej ASP, organizatorka powojennego polskiego wzornictwa, założycielka BNEP (1947) i IWP (1950). W roku

tyki Produkcji (BNEP). Założeniem tej instytucji było stworzenie warunków dla rozwoju wzornictwa przemysłowego w Polsce, a środkiem do tego celu – aranżowanie współpracy z artystami i kupowanie od nich wzorów z zamiarem wdrażania ich do produkcji przemysłowej. W BNEP działała również Wzorcownia Zabawkarska kierowana przez Jana Kurzątkowskiego<sup>33</sup>. Założona w kwietniu 1946 roku, a więc przed formalnym powstaniem BNEP, miała pełnić rolę pracowni eksperymentalnej, bezpłatnej i otwartej dla wszystkich zainteresowanych projektowaniem zabawek<sup>34</sup>.

Wanda Telakowska, autorka nośnego hasła „piękno na co dzień i dla wszystkich”, dzięki swojej charyzmie i zdolnościom organizacyjnym potrafiła przyciągnąć do pracy w BNEP znakomitych artystów. Wielu z nich właśnie dzięki niej odkryło w sobie talent i pasję do wzornictwa, w tym zabawkarstwa, traktowanego do niedawna z pobłażliwością. Wśród związanych z BNEP projektantów zabawek znaleźli się: Monika Piwowska<sup>35</sup>, Janina Chudzikiewicz, Krystyna Rosner<sup>36</sup> – specjalistki w dziedzinie tzw. „zabawek miękkich”, jak lalki i zwierzątka z tkanin, oraz Stanisław Kurman<sup>37</sup> i Antoni Kenar<sup>38</sup>, którzy projektowali zabawki z drewna, m.in. samochody, kolejki, karuzele,

---

1978 przekazała w depozyt MNW wzorcownię Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (prototypy i projekty), która stała się podstawą stworzenia Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego w MNW.

<sup>33</sup> J. Kurzątkowski (1899–1975), projektant, członek-założyciel Spółdzielni Artystów ŁAD. Zajmował się głównie architekturą wnętrz, projektował meble, naczynia szklane, zabawki i papieroplastykę.

<sup>34</sup> Czerniewska, Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa...*, s. 22.

<sup>35</sup> M. Piwowska (1914–2006), z wykształcenia malarka, absolwentka ASP w Warszawie, po studiach zainteresowała się tkaniną. Początkowo tworzyła zabawki miękkie (z materiału), w latach 60. XX wieku została członkiem Doświadczalnej Pracowni ZPAP i współtworzyła sukcesy „polskiej szkoły tkaniny”.

<sup>36</sup> K. Rosner (1906–1970), studiowała na Uniwersytecie Warszawskim, Szkole Sztuk Pięknych im. Gersona, w roku 1932 ukończyła 3-letnią Szkołę Architektury im. S. Noakowskiego. Po wojnie współpracowała z BNEP, zaliczyła zorganizowany przez tę instytucję kurs zabawkarSKI w Kielcach i odbyła staż w pracowni zabawkarSKiej Anny Narzymskiej. Komisje kwalifikacyjne BNEP i Cepelii zatwierdziły w latach 1947–1951 ok. 20 zabawek z tkanin jej autorstwa.

<sup>37</sup> S. Kurman (1900–?), studiował na ASP w Warszawie (klasa prof. E. Trojanowskiego). Przed wojną zajmował się wystawiennictwem, scenografią oraz grafiką artystyczną i użytkową. Po wojnie pracował jako inspektor zabawkarstwa Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Centrali Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Od roku 1947 związany z BNEP i IWP.

<sup>38</sup> A. Kenar (1906–1959), rzeźbiarz, pedagog, absolwent ASP w Krakowie, nauczyciel, potem kierownik działu rzeźby zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Dzięki jego staraniom szkoła została przemianowana na Państwowe Liceum Technik Plastycznych. Oprócz rzeźby, zajmował się sztuką użytkową.

terkotki. Na zlecenie BNEP małżeństwo Zofia i Zbigniew Ożerscy<sup>39</sup> chałupniczo produkowało zabawki drewniane, jak drążone baby (rodzaj matrioszek), zwierzątka i lalki (il. 1, 2, 3). BNEP doprowadziło też do uruchomienia w styczniu 1948 roku Oddziału Zabawek w Państwowej Fabryce Sztucznego Jedwabiu w Tomaszowie Mazowieckim. Jego kierownictwo objęła Krystyna Rosner, projektantka tkanin, żona przedwojennego właściciela upaństwowionej fabryki<sup>40</sup>.



1. Zofia Ożerska, Biegająca laleczka, Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955

2. Zbigniew Ożerski, Baby – zabawki drążone, Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego (proj.), wykonanie Cepelia, lata 70. XX w., fot. Jakub Kozik



<sup>39</sup> Z. Ożerski (1921–?), projektant zabawek, kształcił się w warszawskiej Szkole Budowy Maszyn im. Wawelberga. Nauki nie ukończył. Od roku 1943 chałupniczo zajmował się zabawkarstwem wraz z żoną Zofią. W roku 1948 pracował jako kierownik techniczny w prywatnej wytwórni zabawek „Mania”. Od roku 1950 zatrudniony w Cepelii.

<sup>40</sup> Czerniewska, Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa...*, s. 22.

3. Zbigniew Ożerski, Świnki – zabawki drażone, Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego (proj.), wykonanie Cepelia, lata 70. XX w., fot. Jakub Kozik



Zadanie dostosowania do produkcji masowej prototypów kupowanych od artystów plastyków powierzono Stanisławowi Kurmanowi, który objął stanowisko inspektora do spraw zabawkarstwa. Jego rolą było dostosowanie projektów do realiów produkcji, jak również audyt działających w Polsce wytwórni pod kątem wykorzystania ich potencjału do produkcji zabawek. Wiadomo, że jako inspektor BNEP odwiedzał ośrodki związane z ludowym zabawkarstwem i zakłady rzemieślnicze, w tym te, które funkcjonowały na Ziemiach Odzyskanych<sup>41</sup>.

Zabawki powstałe w BNEP eksponowane były na Wystawie Przemysłu Artystycznego w Muzeum Narodowym w Warszawie, zorganizowanej przez Telakowską w grudniu 1947 roku. Oprócz niezidentyfikowanych prac Kurzątkowskiego i Kurmana zaprezentowano tam drewniane zabawki Antoniego Kenara oraz gałgankowe lalki Anny Narzymskiej i pacynki Moniki Piwowarskiej<sup>42</sup>. Większość projektantów zabawek współpracujących z BNEP miała wcześniej doświadczenia związane z zabawkarstwem. Kurzątkowski już w latach 30. słynął ze swoich papierowych zabawek na choinkę sprzedawanych w sklepie Spółdzielni ŁAD<sup>43</sup>, Anna Narzymska w czasie spędzonej w Warszawie okupacji utrzymywała się ze sprzedaży lalek<sup>44</sup>, Krystyna Rosner przed wojną projektowała i nadzorowała produkcję zabawek z tkanin produkowanych w fabryce sztucznego jedwabiu w Tomaszowie Mazowiec-

<sup>41</sup> Akta osobowe Z. Ożerskiego, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>42</sup> *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. A. Wierzbicka, Warszawa 2012, t. 1, s. 534–535.

<sup>43</sup> A. Chmielewska, *Kurzątkowski i papieroplastyka*, w: *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 319.

<sup>44</sup> Myśliwiec, *Filc i spółka*, s. 10.

kim<sup>45</sup>. Zbigniew Ożerski i jego żona Zofia (określana przez niego jako „zdobiarzka-zabawkarka”) w latach 1943–1944 prowadzili we własnym domu w Milanówku chałupniczą produkcję zabawek<sup>46</sup>.

W orbicie działań BNEP znajdowały się również kursy i szkolenia prowadzone przez artystów i projektantów. Ich adresatami byli twórcy nieprofesjonalni, robotnicy i technicy pracujący w fabrykach, celem zaś aktywizacja zawodowa i podniesienie świadomości w dziedzinie plastyki użytkowej wśród społeczeństwa. Zorganizowany przez BNEP miesięczny kurs dla instruktorów zabawkarstwa został uruchomiony w lutym 1948 roku przy Szkole Przemysłowej Żeńskiej w Kielcach. W zamierzeniu organizatorów kurs miał pomóc w usunięciu bezrobocia wśród kobiet oraz pokazać twórcze możliwości wykorzystania odpadów tekstylnych i skórzanych w branży zabawkarskiej. Zabawki na kursie powstawały m.in. pod kierunkiem związanej z BNEP i mieszkającej w Kielcach artystki Anny Narzymskiej oraz Anny Jasińskiej z Łodzi i Czesławy Rosik z Bielska<sup>47</sup>.

Wkładem BNEP w rozwój zabawkarstwa było wpisanie problemu estetyki zabawki w orbitę działań artystów, wzrost jego rangi jako dziedziny projektowej oraz próby zainteresowania przemysłu produkcją zabawek na szeroką skalę. Niestety, w utworzonym w październiku 1950 roku i kierowanym przez Wandę Telakowską Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP) problematyki nowoczesnej zabawki już nie podjęto. Telakowska zrezygnowała z kontynuowania prac związanych z tym zagadnieniem w związku z utworzeniem biura, którego celem miało być wspieranie nowoczesnego zabawkarstwa w Polsce, a które stało się częścią Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelii). Wraz z jego powstaniem, odgórnym zarządzeniem delegowano projektantów związanych z BNEP do pracy w Cepelii<sup>48</sup>. W ten sposób nowa instytucja pozyskała znakomitych specjalistów, którzy byli świetnie przygotowani do pracy w branży zabawkarskiej, znali jej specyfikę i mieli już na swoim koncie wdrożenia prac. Wśród osób, które przeszły do nowego biura znaleźli się m.in. Stanisław Kurman i Krystyna Rosner.

---

<sup>45</sup> Ankieta personalna z dnia 2 maja 1951, Akta osobowe K. Rosner, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>46</sup> Ankieta personalna z dnia 3 czerwca 1951, Akta osobowe Z. Ożerskiego, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>47</sup> S.Z., *Lalki polskie*, „Moda i Życie Praktyczne” 1948, 10, s. 12.

<sup>48</sup> W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954, s. 6–7; Czerniewska, Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa...*, s. 19.



## CEPELIA I BIURO STUDIÓW I PROJEKTÓW PRZEMYSŁU ZABAWKARSKIEGO

Punktem zwrotnym w dziejach organizacji powojennego zabawkarstwa w Polsce było utworzenie Biura Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego (BSiPPZ). Placówka, wchodząca w struktury Cepelii, została powołana 5 grudnia 1950 roku zarządzeniem prezesa Centralnego Urzędu Drobnej Wytwórczości<sup>49</sup>. O stworzenie tego rodzaju instytucji zabiegano co najmniej od roku 1948. Właśnie w tym czasie Maria Ankiewiczowa na łamach pisma „Moda i Życie Praktyczne” informowała o podjętej w kraju inicjatywie założenia Instytutu Zabawkarskiego wzorowanego na istniejącej od roku 1932 w Zagorsku (ZSRR) instytucji Igruszczenyj Trest (Trust zabawkarski). Instytut ten, jak pisała, miał dbać

[...] o poziom i celowość produkcji zabawek, o popularyzowanie dobrych i zahamowanie sprzedaży złych (ze szkła, z barwnikami chorobotwórczymi). Instytut Zabawkarski zespoliłby we współpracy: pedagogów, artystów, wytwórców i... małych konsumentów. Każdy wzór projektowanej przez Instytut zabawki ma przed rozpoczęciem masowej produkcji przejść próbę życia i w kilku egzemplarzach podany będzie zespołom dziecięcym w żłobkach, przedszkolach, świetlicach dla wypróbowania, czy jest nie tylko solidny i celowy, lecz również czy odpowiada dziecku<sup>50</sup>.

Projektowany instytut miał powstać na bazie pracowni zabawkarskiej BNEP<sup>51</sup>. Ostatecznie instytucja o tak szeroko zakrojonym programie i ambicjach powstała w roku 1950 w strukturach Cepelii. Już sama jej nazwa – Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego (BSiPPZ) – sugerowała szerokie kompetencje. Do zadań Biura należało projektowanie nowych wzorów zabawek mających wysokie walory wychowawcze, funkcjonalne, estetyczne, udzielanie pomocy we wdrożeniach oraz prowadzenie doświadczeń w dziedzinie zabawkarstwa i jego roli w rozwoju i wychowaniu dzieci. Nowo utworzona instytucja zgromadziła pod dyktando projektantki Janiny Kuleszyny znakomitych specjalistów obeznanych z aspektami psychologicznymi, pedagogicznymi, estetycznymi i produkcyjnymi zabawkarstwa. Opracowane przez specjalistów z Biura wzory zabawek pokazywano na wystawach oraz przekazywano do produkcji spółdzielniom zrzeszonym w Cepelii, udzielając przy tym odpowiedniego instruktażu dotyczącego użytych materiałów i dekoracji. Dba-

<sup>49</sup> *Piękno użyteczne. Ćwierćwiecze Cepelii*, red. J. Oryńczyna, Warszawa 1975, s. 9–10.

<sup>50</sup> M. Ankiewiczowa, *Zabawka – towarzysza wielkich przeżyć*, „Moda i Życie Praktyczne” 1948, 33, s. 11.

<sup>51</sup> Czerniewska, Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa...*, s. 35.

łość o każdy detal projektowanej zabawki obejmowała również opakowanie, etykietę oraz instrukcję. W Biurze dbał o to Dział Graficzny, który dodatkowo odpowiadał za sporządzenie czytelnej dokumentacji technicznej przekazywanej zakładom do wdrożenia<sup>52</sup>. Do grona zatrudnionych tam grafików należał m.in. absolwent Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie Zdzisław Wichiciel<sup>53</sup>.

Funkcję kierownika Działu Naukowo-Badawczego BSiPPZ sprawowała Zofia Słowikowska – z wykształcenia projektantka, absolwentka Państwowego Instytutu Robót Ręcznych w Warszawie oraz kursów psychologicznych. Opracowała schemat działania Biura, stworzyła regulamin obiegu wzorów od momentu wpłynięcia do Biura Studiów, do chwili przekazania dokumentacji i gotowego modelu do wzorcowni. Jej wiedza i doświadczenie, jak również znajomość branży zabawkarskiej nie miały sobie równych. Szczególnie zainteresowana była wpływem zabawki na rozwój psychofizyczny dziecka, podjęła się pionierskiej pracy zorganizowania podstaw funkcjonowania branży zabawkarskiej, łącząc po raz pierwszy tak różne zagadnienia, jak strona psychopedagogiczna, projektowa i estetyczna zabawki<sup>54</sup>.

Od roku 1950 Słowikowska pracowała naukowo nad stworzeniem opracowania na temat branży zabawkarskiej w Polsce, jej organizacji i perspektywy rozwoju. Niestety rękopis pracy nie zachował się, choć wiadomo, że został wysoko oceniony przez Zakład Psychologii Wychowawczej Uniwersytetu Warszawskiego<sup>55</sup>.

Kierownikiem Działu Zabawkarskiego, w którym powstawały projekty i prototypy zabawek, został Zbigniew Ożerski, z wykształcenia technik mechanik, wybitny specjalista w zakresie obróbki drewna. Funkcję tę sprawował od 1 marca 1951 do 17 listopada 1954 roku, a więc do czasu reorganizacji Cepelii<sup>56</sup>. W poufnej opinii, jaką Cepelia wystawiła Ożerskiemu, opisano go jako dobrego fachowca, sumiennego pracownika, który zna dobrze zagadnienia zabawkarstwa zarówno pod względem technicznym, jak i całokształtu przemysłu zabawkarskiego<sup>57</sup>. Zadaniem Ożerskiego było m.in. opracowanie

---

<sup>52</sup> *Dzieci bawią się w MDM*, s. 10.

<sup>53</sup> Akta osobowe Z. Wichiciela, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>54</sup> Akta osobowe Zofii Słowikowskiej, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> W roku 1954 Ożerski został przeniesiony do pracy w Ministerstwie Przemysłu Drobnoego i Rzemiosła; pismo Departamentu Kadr z MPDiR z dnia 15 listopada 1954, Akta osobowe Z. Ożerskiego, Archiwum Cepelii, IS PAN.

<sup>57</sup> Pismo z dnia 9 października 1952, wystawione w związku z planami powołania Ożerskiego do grona ekspertów Polskiej Izby Handlu Zagranicznego w zakresie lalek i zabawek z drewna, *ibidem*.

instrukcji pracy dla Służby Technicznej Działu Zabawkarskiego. Zgodnie ze zleceniem na pracę wystawionym 8 lipca 1950 roku Ożerski przeprowadził analizę organizacji pracy w czterech wytwórniach należących do Cepelii, zlokalizowanych w Bystrzycy, Kudowie, Wojcieszycach i Giebułtowie. Na tej podstawie opracował karty pracy i instrukcje ich stosowania<sup>58</sup>.

Prototypy zabawek wykonywano i testowano pod nadzorem projektantów we własnym zakładzie wytwórczym „Bambo” w Warszawie oraz w warsztatach doświadczalnych (rodzaju stolarni) w Łomiankach<sup>59</sup>. Dalsze testy przeprowadzały już dzieci w stołecznych przedszkolach i żłobkach oraz na zorganizowanej w roku 1952 stałej ekspozycji zabawek w salonie Cepelii na MDM w Warszawie<sup>60</sup>. Pierwszą okazją do prezentacji osiągnięć i kierunku rozwoju nowo powołanego Biura była wystawa zabawek zorganizowana przez Centralę Przemysłu Artystycznego i Ludowego w Warszawie w roku 1951. Prasa relacjonując to wydarzenie, podkreślała „olbrzymią różnorodność prostych w po-myśle, a jednocześnie artystycznych i bardzo starannie wykonanych modeli zabawek, przeznaczonych dla dzieci w różnym wieku”<sup>61</sup>. Żywiła przy tym nadzieję, że nowe zabawki wyprą z rynku złe i bezwartościowe wzory, za jakie uważano drogie, nieprzystające do współczesnych czasów wyroby prywatnych firm oraz przedwojenne zabawki – symbol luksusu dla nielicznych.

Jedną z pierwszych udanych inicjatyw Biura było wdrożenie do produkcji lalki z drewna i tkaniny, która eksportowana do Europy Zachodniej i USA stworzyła powszechnie znany i wytwarzany przez dziesięciolecia typ tzw. „lalki polskiej” (*Polish Doll*) (il. 4). Za inicjatorkę stworzenia tej lalki uchodzi spółdzielnia „Spad” z Warszawy<sup>62</sup>, w której kierownictwo artystyczne w roku 1950 sprawowała związana wcześniej z BNEP Krystyna Rosner i prawdopodobnie to właśnie ona odpowiadała za jej wdrożenie. Zaslugą artystki był również racjonalizatorski pomysł zastąpienia ręcznej malatury twarzy (oczy, usta, nos) pieczętką, co znacznie usprawniało proces produkcji<sup>63</sup>. Przedmiotem zainteresowania projektantów Biura były jednak nie tylko lalki. W samym roku 1951 zatwierdzono do produkcji 147 nowych wzorów<sup>64</sup>. Wśród tych projektów szczególnie uderzał brak zabawek militarnych, takich jak pistolety,

<sup>58</sup> Zlecenie na pracę z dnia 8 lipca 1950, *ibidem*.

<sup>59</sup> L.M., *Warszawskie zabawki dla całej Polski*, „Stolica” 1952, 17, s. 3.

<sup>60</sup> *Polskie życie artystyczne...*, s. 127.

<sup>61</sup> B.W., *5 milionów dzieci czeka na nowe zabawki*, „Moda i Życie Praktyczne” 1951, 4, s. 10.

<sup>62</sup> *Zabawki*, red. Z. Radkowska, Warszawa 1967, s. 13.

<sup>63</sup> Rozmowa z córką artystki przeprowadzona 7 lipca 2020 roku w Warszawie, notatki w archiwum autorki.

<sup>64</sup> B.W., *5 milionów dzieci...*, s. 10.



4. Spółdzielnia „Sztuka łowicka”, Spółdzielnia „Gromada”, Lalki polskie, lata 60. XX w., lata 70. XX w., fot. Jakub Kozik

karabiny, czołgi itp. Mimo że od końca wojny minęło zaledwie kilka lat i tematy związane z walką z okupantem były wciąż żywe, dzieciom zamiast broni tradycyjnie występującej w roli chłopięcej zabawki, proponowano do zabawy przedmioty, które miały poprzez zabawę przygotowywać do odbudowy kraju. Nie bez znaczenia dla propagowania pacyfistycznych postaw (i w konsekwencji takich zabaw i zabawek) mogła być tocząca się w latach 1950–1953 wojna w Korei i deklaracje państw bloku wschodniego o „woli niewzruszonej walki o pokój na świecie”<sup>65</sup>.

Promowanie zabawek konstrukcyjnych i tematycznie związanych z codziennym życiem odbudowującego się kraju było również konsekwencją tzw. „politechnizacji”, będącej jedną z konsekwencji przemian w zakresie powojennej organizacji szkolnictwa. Termin ten, zaczerpnięty z dydaktyki sowieckiej, oznaczał m.in. próbę powiązania oświaty z produkcją<sup>66</sup>. Przejawiało się to zarówno w nauczaniu (np. podczas lekcji matematyki uczniowie obliczali, ile dni traktor będzie orał pole, które konie orały 20 dni), jak i poprzez obowiązkowy udział uczniów w czynach społecznych<sup>67</sup>. Politechnizacja pozostała nie bez wpływu na formy i rodzaje produkowanych zabawek, wśród których pojawiły się maszyny rolnicze, samochody ciężarowe, cysterny itp., które pozwoliły dzieciom wcielić się w przodowników pracy czy budowniczych socjalistycznej ojczyzny (il. 5, 6, 7). W tym właśnie kontekście – formowania postaw obywatelskich – należy więc postrzegać słowa dziennikarza „Stolicy”, który opisując szeroki asortyment wzorów zabawek BSiPPZ, podkreślał: „[...] Ciągniki, spychacze, koparki, traktory czy kosiarki to tzw. zabawki politech-

<sup>65</sup> A. Leszczyński, *Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku*, „Przegląd Historyczny” 1995, 86(1), s. 56–58.

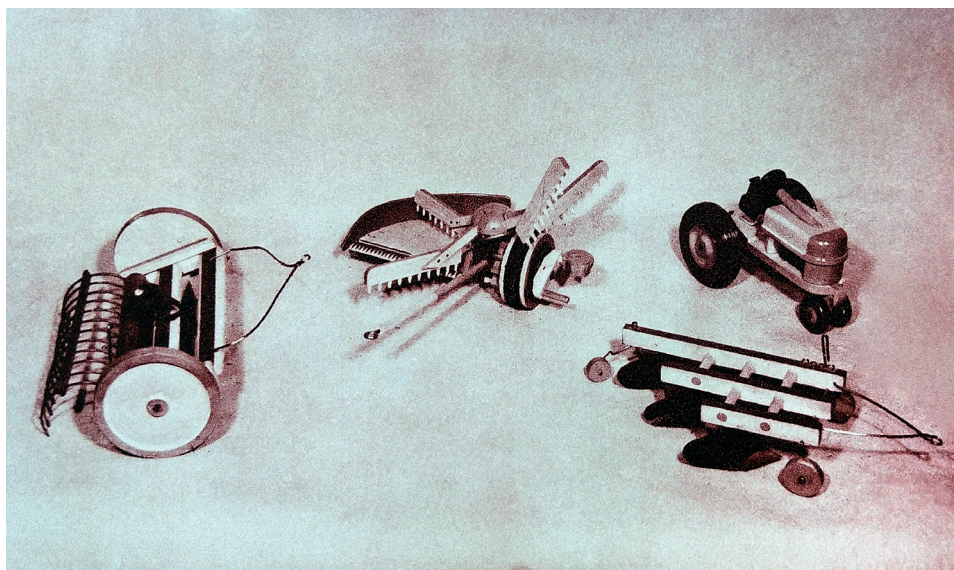
<sup>66</sup> J. Tomaszewicz, *Szkoła w PRL*, dostępny w internecie: <[https://www.academia.edu/38323195/Szko%C5%82a\\_w\\_PRL\\_pdf](https://www.academia.edu/38323195/Szko%C5%82a_w_PRL_pdf)> [dostęp: 20 kwietnia 2021].

<sup>67</sup> Ibidem.

niczne, za pomocą których dziecko poznaje nowoczesne środki produkcji, narzędzia i maszyny, którymi dziś pracujemy na roli i w przemyśle, likwidując ostatecznie zacofanie w metodach pracy z okresu rządów obszarników i fabrykantów”<sup>68</sup>.



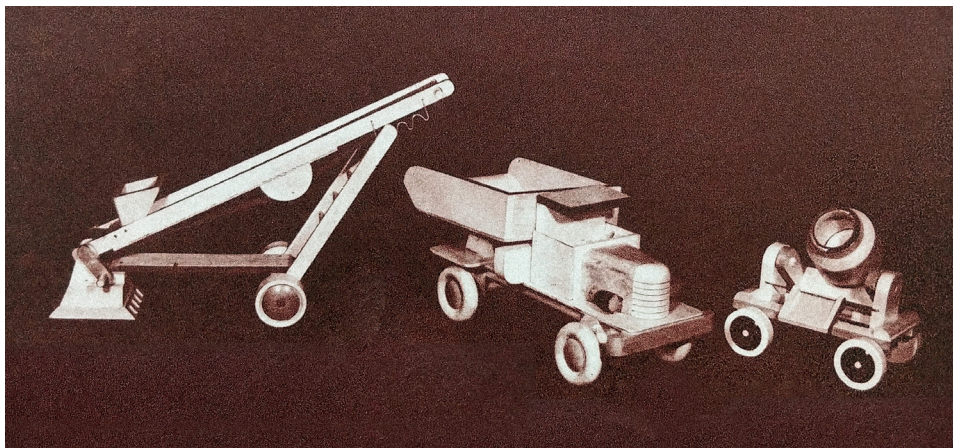
5. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Klocki „Budownictwo”, drewno, 1950–1954, fot. Jakub Kozik



6. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Maszyny rolnicze, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955

<sup>68</sup> L.M., *Warszawskie zabawki dla całej Polski*, s. 3.





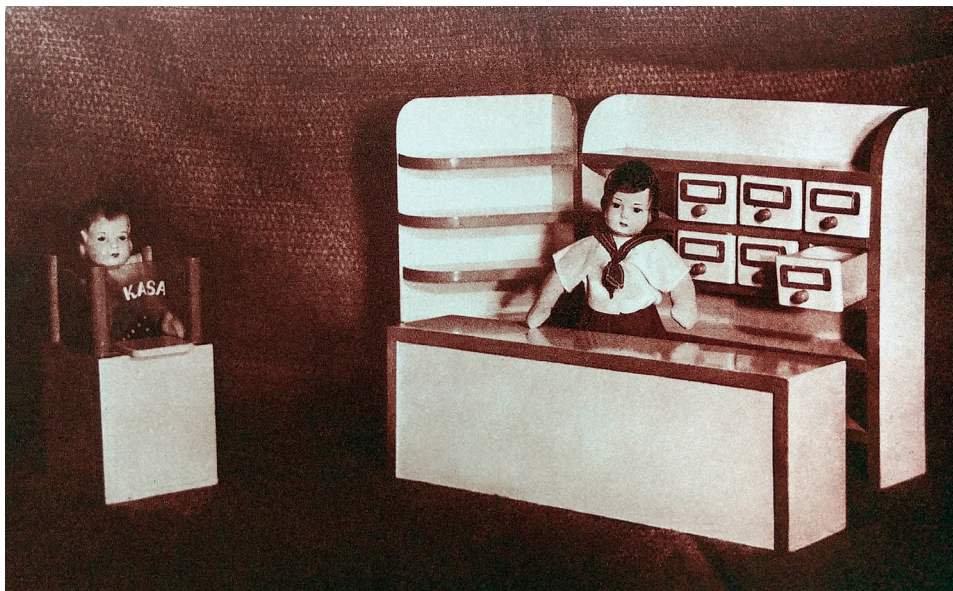
7. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Maszyny budowlane, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955

Listę tych zabawek, skierowanych raczej do chłopców, uzupełniały: popularny zestaw „Matador”, czyli mały komplet do zabaw konstrukcyjnych, skrzynka z kompletem narzędzi do majsterkowania (proj. Bolesława Mirek) oraz drewniane i metalowe samochody z mechanizmem poruszającym<sup>69</sup>. Dziewczynkom proponowano miniaturowe zestawy do zabawy w sklep (il. 8), sprzęt gospodarstwa domowego, jak np. zestaw do prania z balią, wiadrem i tarką albo komplet akcesoriów kuchennych (stolnica, wałek do ciasta, miarki, tłuczki), lalki, zwierzątka z drewna i tkanin oraz mebelki dla lalek. Najmłodszym (w tej grupie nie dzielono zabawek ze względu na płeć) przeznaczono zabawki zaznajamiające z barwą i kształtem, rozwijające motorykę i koordynację ruchów. Były wśród nich popularne i dziś pchacze lub ciągnące, np. „Gęsiarka”, „Traktor z przyczepą” (proj. Alojzy Kaliszczak), różnego rodzaju drewniane dobijanki i wieże z klocków (il. 9, 10, 11)<sup>70</sup>.

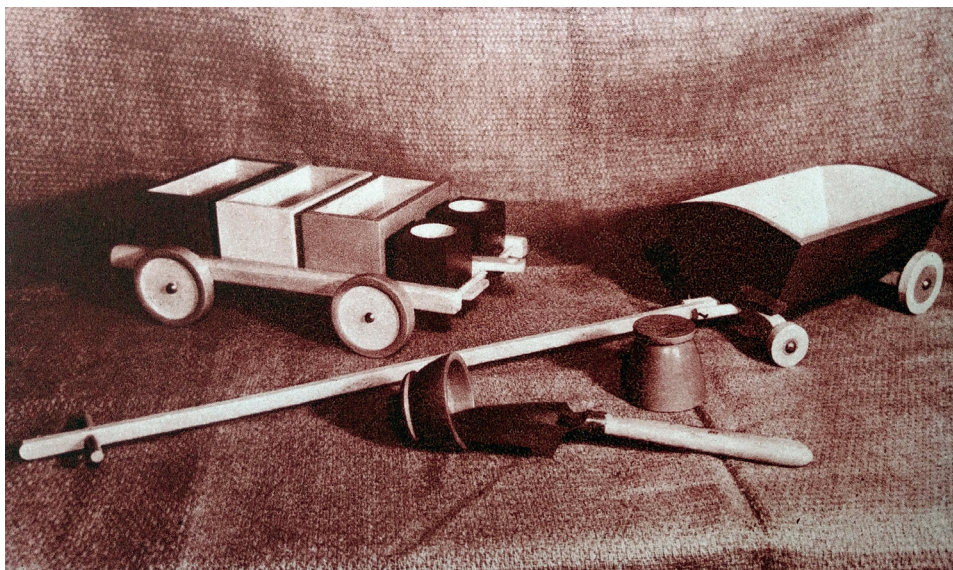
Biuro istniało zaledwie cztery lata. Padło ofiarą reorganizacji Cepelii – uchwałą Prezydium Rządu z 18 grudnia 1954 roku nakazano przekształcenie państwowych zakładów Cepelii w spółdzielnie lub przekazanie ich do innych jednostek państwowych. Ze 140 spółdzielni pracy i przemysłu ludowego i artystycznego, aż 71 jako tzw. „nieprofilowe” przekazano do wojewódzkich związków spółdzielni pracy. Wśród nich znalazły się wszystkie produkujące zabawki. Taki los spotkał m.in. krakowską Spółdzielnię Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Radość”, która specjalizowała się w produkcji drewnianych

<sup>69</sup> M. Rosolak, *O zabawkach*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, 3, s. 19, 24–25.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 19–26.

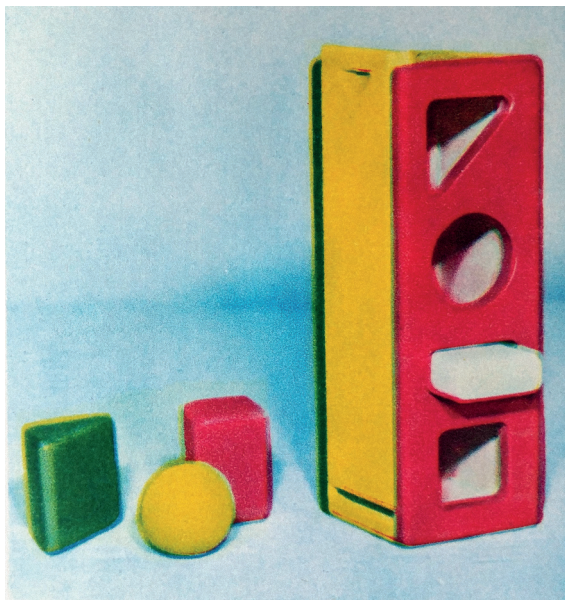


8. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Sklep, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955

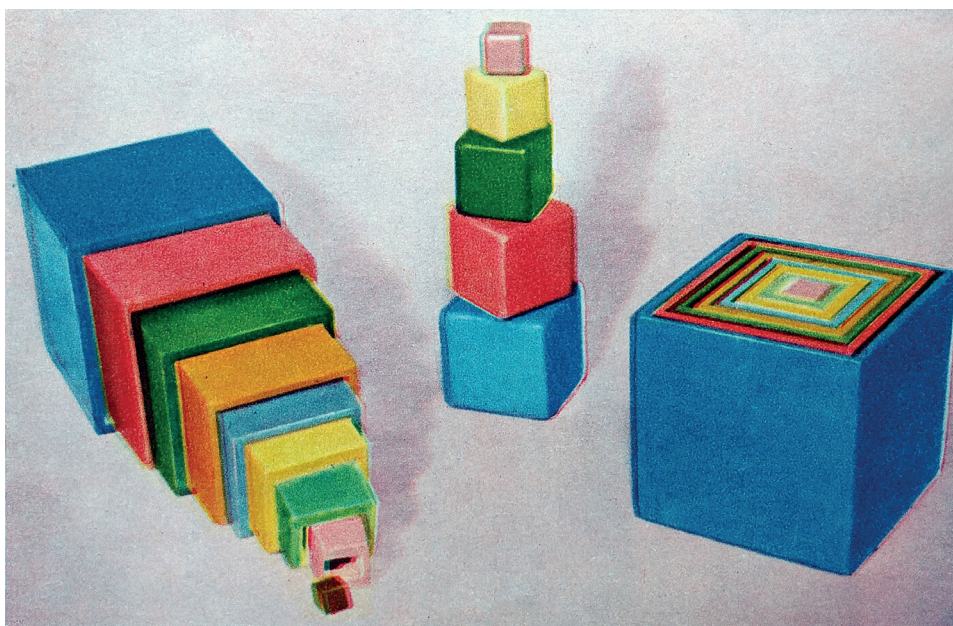


9. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Wózecki do piasku, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955





10. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Układanka klockowa, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955



11. Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego, Sześciiany składane i Piramidka z klocków, repr. za: Zbigniew Ożerski, *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955

mebelków dla lalek i układanek typu „Mozaika” (il. 12). W roku 1955 przeszła pod nadzór WZSP w Krakowie. Zmieniła nazwę na Spółdzielnię Pracy Przemysłu Zabawkarskiego „Radość” i nadal wytwarzała zabawki wdrożone i zatwierdzone do produkcji jeszcze za czasów Cepelii. Podobny los spotkał założoną w roku 1950 również przy wsparciu Cepelii spółdzielnię „Metalozabawka” w Świątnikach Górnych. Jej specjalnością stały się zabawki metalowe – głównie grabki, łopatki, foremki i wiaderka służące do zabawy w piaskownicy<sup>71</sup>.



12. Spółdzielnia Przemysłu Zabawkarskiego „Radość”, Układanka „Mozaika”, drewno, lata 50. XX w., fot. Jakub Kozik

Biuro Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego wprawdzie formalnie nie zostało zlikwidowane, lecz przekazane Zarządowi Przemysłu Zabawkarskiego utworzonemu przy Centralnym Związku Spółdzielczości Pracy. W praktyce jednak oznaczało to jego zamknięcie – odpływ specjalistów i zaprzestanie badań oraz opracowywania wzorów nowych zabawek. Ta decyzja wpłynęła na gwałtowne zahamowanie rozwoju zabawkarstwa w Polsce. Nigdy już nie wrócono do idei tak całościowego, kompleksowego rozpatrywania zagadnienia zabawki – nie tylko od strony estetyki, ale także jej roli w wychowaniu i edukacji.

<sup>71</sup> XV lat Spółdzielczości Pracy Ziemi Krakowskiej, red. W. Wierzewski, Warszawa 1960, s. 143.

## ORGANIZACJA PRACY I STRUKTURA BRANŻY ZABAWKARSKIEJ

W latach 50. i 60. XX wieku większość wytwarzanych w Polsce zabawek powstawała w spółdzielniach pracy (w tym spółdzielniach inwalidów, emerytów) oraz w zakładach rzemieślniczych. Przemysłu zabawkarskiego w pełnym znaczeniu tego słowa nie było. Według danych z roku 1961 na 116 zakładów produkujących zabawki, zaledwie 16 traktowało zabawkarstwo jako główny profil produkcji. Dla reszty była to działalność poboczna<sup>72</sup>. Poszukiwane i cenione przez rodziców i pedagogów tzw. zabawki konstrukcyjne czy inżynieryjne (np. „Mały inżynier”) produkowały jedynie Zakłady Terenowe w Krakowie, dla których był to margines produkcji<sup>73</sup>, oraz Spółdzielnia „Precyzja” w Kielcach. Stanowiły one zaledwie 5% wszystkich zabawek dostępnych na polskim rynku<sup>74</sup>.

Charakterystycznym rysem organizacji pracy w spółdzielniach była dominacja chałupnictwa. Większość osób zatrudnionych w spółdzielczości wykonywała pracę nakładczą. W założonej w roku 1951 Spółdzielni Pracy Wytwórczości Różnej „Krakowianka”, która produkowała m.in. lalki, w roku 1959 ponad 90% załogi stanowili chałupnicy<sup>75</sup>. Przywołany tu przykład „Krakowianki” nie był odosobniony. Podobną strukturę zatrudnienia miała Spółdzielnia „Gromada” w Kielcach<sup>76</sup>. Chałupnictwem, szczególnie w branży zabawkarskiej, a więc nie wymagającej dużej siły fizycznej, trudniły się bowiem głównie kobiety, którym praca nakładczą umożliwiała połączenie zarobkowania z obowiązkami prowadzenia domu i opieki nad dziećmi lub starszymi, schorowanymi członkami rodziny<sup>77</sup>.

Zabawki produkowano głównie z odpadów dostarczanych przez państwowe zakłady przemysłowe lub spółdzielnie produkcyjne. Najczęściej wykorzystywano takie surowce jak drewno, skóra, filc, tkanina. Wykorzystanie w niemal 80% odpadów<sup>78</sup> wydatnie wpłynęło na obniżenie ceny zabawek i wyzwalało kreatywność projektantów, ograniczało jednak znacznie produkcję i utrudniało pozyskanie materiałów dobrej jakości, takich jak metal albo tworzywa sztuczne. Do zorganizowania produkcji potrzebne były też peł-

<sup>72</sup> *Co przyniesie Mikołaj pod choinkę?*, „Słowo Powszechne” 1961, 23 października.

<sup>73</sup> *400 ulepszonych zabawek*, „Gazeta Krakowska” 1961, 21 grudnia.

<sup>74</sup> *Zabawki XXI wieku nadal jeszcze giną w powodzi szmacianych lalek*, „Express Poznański” 1961, 23 września.

<sup>75</sup> Na 309 zatrudnionych było 278 chałupników; za: *XV lat Spółdzielczości Pracy...*, s. 279.

<sup>76</sup> Piętowski, Witaczek, *Zabawki z tkanin*, s. 11.

<sup>77</sup> Stańczyk-Wislicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989*, s. 127–128, 171–173.

<sup>78</sup> S. Lipecki, *Pokaz produkcji CPLiA*, „Dziennik Polski” 1951, 9 lutego.



nowartościowe produkty, jak pasmanteria (małe guziki, haftki, taśmy itp.), nietoksyczne lakiery, kalkomanie, sitodruki i kleje<sup>79</sup>. W praktyce wytwórnie zabawek musiały zadowolić się materiałami często niespełniającymi podstawowych norm bezpieczeństwa, co wpływało na jakość zabawek i zdrowie pracowników. Słabej jakości materiały, wdychanie oparów toksycznych farb doprowadziło do przedwczesnej śmierci Krystyny Rosner – projektantki zabawek z tkanin<sup>80</sup>. Trudno stwierdzić, jaki wpływ miały szkodliwe dla zdrowia materiały używane do produkcji zabawek na użytkujące je dzieci, ponieważ brak oficjalnych danych na ten temat<sup>81</sup>.

Oparcie produkcji zabawkarskiej niemal w całości na wykorzystywaniu odpadów z innych branż sprawiło, że wdrożenie do produkcji zabawek z tworzyw sztucznych, uważanych za najbardziej higieniczne, a przy tym nowoczesne, lekkie i pozwalające na wprowadzenie żywych kolorów, było praktycznie niemożliwe. Popularne „kioskowce”, czyli tanie zabawki sprzedawane w kioskach Ruchu, produkowane przez spółdzielnie rzemieślnicze lub prywatne wytwórnie szybko stały się alternatywą dla niedoborów rynkowych i zaspokajały tęsknotę za nowoczesnością uosobioną przez plastik (il. 13). Ich wadą była bardzo niska jakość – zabawki łatwo się psuły, łamały, a dominującym kolorem często był szarobury. Surowcem do wyrobu tych zabawek najczęściej były wanienki dla niemowląt z polipropylenu dostępne w sklepach chemicznych i przetwarzane w prymitywnych, domowych warunkach. Ich jakość i estetyka pozostawiały wiele do życzenia, ale nie miały konkurencji w postaci dobrze zaprojektowanych i starannie wykonanych produktów<sup>82</sup>. Pojawiające się głównie przed świętami Bożego Narodzenia i Dniem Dziecka utyskiwania na jakość zabawek poparte były przykładami, które nie pozostawiały złudzeń co do ich jakości. Przytoczony poniżej

---

<sup>79</sup> Górecka, *Made in PRL*, s. 10.

<sup>80</sup> Informacja udzielona przez córkę artystki – Katarzynę Rosner, wywiad przeprowadzony 7 lipca 2020 roku w Warszawie, notatki w archiwum autorki.

<sup>81</sup> W wydawanych od roku 1950 „Rocznikach Państwowego Zakładu Higieny” nie publikowano badań na temat toksycznych substancji używanych do produkcji zabawek do lat 70. XX wieku. Cykliczne raporty o stanie zdrowia ludności w Polsce i związanych z tym danych na temat substancji szkodliwych dla zdrowia PZH publikuje od roku 1977. Wielu rodziców dzieci dorastających w latach 50. i 60. pamięta jednak kłopoty wynikłe z użytkowania źle zaprojektowanych lub wykonanych zabawek (w pamięci pozostaje np. trudny do usunięcia chemiczny zapach). Wśród rodzinnych opowieści z domu mojej matki Danuty Leszczyńskiej zachowała się historia o liczącym sobie 1,5 roku kuzynie, który w czasie zabawy grzechotką z tworzywa sztucznego (zbyt ciężką i twardą) wybił sobie przednie zęby. Historia wydarzyła się w połowie lat 60. XX wieku.

<sup>82</sup> *Plastykowa szmira straszy dzieci*, „Ekspress Wieczorny” 1962, 13 listopada.



13. Emilia Biesiekierska, Lalki w strojach ludowych, Spółdzielnia „Światowid”, lata 60. XX w., fot. Jakub Kozik

fragment artykułu z dziennika „Wieczór Wybrzeża” był jednym z wielu opisujących bieżącą produkcję zabawkarską:

[...] Raziła nie tylko forma zabawek, ale ich kolorystyka i użyte materiały. Wszystko bez odrobiny gustu. I czy takie zabawki mogą spełniać rolę dydaktyczną, wdrażać w dziecko poczucie estetyki? Rekord brzydoty pobiły chyba na głowę zakłady w Jarkowicach (woj. wrocławskie), zaśmiecając rynek potwornymi krasnalami i innymi postaciami z bajek [...]. Przeważał też niewłaściwy materiał, dominował plusz, a masy plastyczne były tak kruche, że wystarczył upadek zabawki na podłogę, by kilkadziesiąt złotych diabli wzięli. „Bożenka” za przeszło 200 zł ma minę matołka, a szaty starej ciotki. Bardzo brzydki i niezdarny był murzynek za 590 zł z „atrakcyjnym” napisem „The little Bambo”. Jego „zaletą” był chyba ciężar. Po co zresztą mnożyć przykłady [...]<sup>83</sup>.

Zalewowi tandety starano się przeciwdziałać, powołując różne komisje, organizując konkursy, kampanie edukacyjne. W roku 1956 na miejsce zlikwidowanego BSiPPZ powstało przy Ministerstwie Oświaty Centralne Biuro Konstrukcyjne Przemysłu Zabawkarskiego, które organizowało specjalne komisje oceny zabawek produkowanych w różnych zakładach. Nie posiadało już jednak tak szerokich kompetencji – producenci nie mieli obowiązku zgłaszania swoich wyrobów do oceny komisji i nie widzieli w tym dla siebie żadnej korzyści. Nie zachęcił ich do tego nawet zorganizowany w roku 1961 „Plastus” – konkurs na najlepszą zabawkę, nieco na wyrost określany „Oskarem zabawek”<sup>84</sup>. Konkurs podzielony na dwa etapy postawił sobie za cel stworze-

<sup>83</sup> (gab), *Walki ze szmirą ciąg dalszy*, „Wieczór Wybrzeża” 1961, 2 grudnia.

<sup>84</sup> *Zabawka – sprawa poważna*, „Sztandar Młodych” 1961, 23–24 września; *Co przyniesie św. Mikołaj pod choinkę?*, „Słowo Powszechne” 1961, 23 października; *Zabawki mają być lepsze i ładniejsze*, „Głos Wielkopolski” 1961, 23 listopada.

nie trwałych związków między producentami i projektantami. W pierwszym etapie wyłoniono najlepsze projekty, które przechodziły do etapu drugiego, w którym konsultowano wyselekcjonowane projekty z zakładami przemysłowymi i oceniano możliwości i koszty wdrożenia ich do produkcji<sup>85</sup>.

Konkurs zorganizowany przez Centralny Związek Spółdzielczości Pracy, Ministerstwo Oświaty, Ministerstwo Kultury, ZPAP oraz dziennik „Sztandar Młodych” ze względu na wysokie nagrody pieniężne<sup>86</sup> stanowił zachętę dla artystów i projektantów do tworzenia nowych wzorów zabawek, a nie dla wytwórców. Nagrodzone w roku 1961: robot „Kosmonauta” autorstwa artysty malarza Andrzeja Pola i pojazd kosmiczny „Alfa” projektu Antoniego Rojka<sup>87</sup> nie zostały wdrożone do produkcji. Przedsiębiorstwom, które nie miały problemu ze zbytem bieżącej produkcji nie opłacało się podejmować kosztownego procesu wdrożenia nowej zabawki. Konkurs pokazał niewykorzystane możliwości polskich projektantów i ograniczenia producentów, którzy rozliczani z wykonywania coraz to zwiększanych norm nie byli zainteresowani pozyskiwaniem nowych wzorów. Ich wdrożenia oznaczały tylko kłopoty i opóźnienia, z których trzeba było się tłumaczyć.

Kolejne odsłony konkursu „Plastuś” relacjonowanego na łamach „Sztandaru Młodych” nie przyniosły zauważalnej poprawy wzornictwa i zaopatrzenia sklepów. Problem brzydoty zabawek dostrzegły też inne czasopisma. W roku 1962 w batalię o poprawę jakości i estetyki zabawek włączył się „Ekspress Wieczorny”, inicjując kampanię pod wiele mówiącym hasłem „Nie straszcie nam dzieci”. Brzydotą zabawek bezlitośnie piętnowana na łamach gazet, znalazła swoje odbicie w rysunkach satyrycznych, ale też w literaturze dziecięcej. Bohaterką wydanej w roku 1956 książki Marii Terlikowskiej *Awantura o lemura* była dziewczynka, która otrzymała od wujka w prezencie misia, a raczej „coś, co na pierwszy rzut oka przypominało Bardzo Dziwne Zwierzę”. Sam miś z zakłopotaniem tłumaczył: „Widzicie, zrobiono mnie jako psa. Ale nie bardzo się udało. Więc sprzedano mnie jako misia”<sup>88</sup>.

Oprócz niechlujnie wykonanych zabawkowych zwierzątek w trudnym do rozpoznania gatunku, w sklepach cały czas królowały zabawki o przestarzałych wzorach, a kupienie dziecku ładnego prezentu stawało się nie lada wyzwaniem. Trafnie podsumowała to dziennikarka „Sztandaru Młodych”:

<sup>85</sup> *Zabawka – sprawa poważna*, „Sztandar Młodych” 1961, 23–24 września.

<sup>86</sup> Pula nagród w roku 1961 wynosiła 90 tys. zł, nagroda za zajęcie I miejsca – 12,5 tys. zł; zob.: *Zabawki mają być lepsze i ładniejsze*, „Głos Wielkopolski” 1961, 24 września.

<sup>87</sup> *Wysoka komisja podskakiwała*, „Sztandar Młodych” 1961, 23–24 września.

<sup>88</sup> M. Terlikowska, *Awantura o lemura*, Warszawa 1956, s. 42.

[...] lalki są drogie i brzydkie. Przemysł olśniony rozpoczęciem produkcji „śpiących” wziął na serio dawnych poetów, którzy dostrzegali jedynie oczy swoich wybrank. A już zupełnie brak na rynku szmacianych lub półszmacianych lalek, które po pierwsze – lepiej nadają się dla maluchów, nie pękają bowiem i nie można sobie zrobić nimi krzywdy, po drugie – jako tańsze mogą być częściej wymieniane. [...] Więc tej pani, która chciałaby kupić ładny, niedrogi prezent, zaproponowałabym Fifi, szmacianą laleczkę zrobioną na staroświecko, w wielkim kapeluszu i majtkach aż do kostek. Cena, jeśli mnie pamięć nie myli, 22 złote. Laleczka w zasadzie podobała się tej pani, jednak... Znów jednak. Przerzuciłyśmy wszystkie złożone na półkach Fifi, poszukując jednej, która byłaby ubrana jasno, jeśli już nie w pastele, to przynajmniej kolory czyste. Ja oczywiście wiem, że spółdzielnia, która produkuje Fifi, używa odpadków z najtańszych kretonów, kretony zaś produkuje się ostatnio w modne taszystowskie wzory... Ale trzyletnia Kasia albo Marysia będzie nazywać Fifi Babą Jagą. A poza tym jeśli ktoś nosi majtki do kostek, doprawdy powinny być one śnieżnej białości. Lalka jest kobietą i pognieciona, brudna sukienka odejmuje jej połowę uroku [...]<sup>89</sup>.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, na ile przywołane artykuły krytyczne w stosunku do oferty rynkowej odzwierciedlały faktyczny obraz zabawek dostępnych w sklepach. Być może sytuacja branży zabawkarskiej nie wyglądała jednoznacznie źle. Z pewnością jednak głosy krytykujące zabawki z bieżącej oferty polskich sklepów zwróciły uwagę kolejnego pokolenia artystów i projektantów zaczynających swoje zawodowe życie w czasach tzw. „odwilży” i które miało już ambicje zorganizowania produkcji zabawek na masową skalę. Wspierały ich w tym powołane w latach 60. pierwsze zawodowe organizacje zrzeszające projektantów<sup>90</sup> i wydziały wzornictwa przemysłowego utworzone na uczelniach plastycznych<sup>91</sup>. Wzrosła również znacznie świadomość znaczenia pracy projektowej dla poprawy jakości codziennego życia i w konsekwencji zwiększył się prestiż zawodu projektanta.

W roku 1967 oddział warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków zorganizował pierwszą wystawę prac projektantów przemysłowych. Ekspozycja miała otwierać cykl wystaw wzornictwa różnych branż. To, że właśnie zabawkarstwo stało się tematem pierwszego pokazu ZPAP świadczyło o dostrzeżeniu kryzysu tej branży. Organizatorzy we wstępie do skromnego katalogu podkreślali, że ich celem było „ujawnienie nazwisk i osiągnięć artystów, pracujących w dziedzinie zabawkarstwa, usatysfakcjonowanie ich jako auto-

<sup>89</sup> M. Leja, *Dziecko? Nie widzę*, „Sztandar Młodych” 1959, 24–27 grudnia.

<sup>90</sup> W roku 1963 powstało działające do dziś Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych.

<sup>91</sup> W roku 1963 powstały: Wydział Form Przemysłowych na ASP w Krakowie i Katedra Form Przemysłowych na ASP w Warszawie.

row, skonfrontowanie ze społeczeństwem”<sup>92</sup>. Oprócz jasno wyrażonej chęci dowartościowania projektantów, których praca pozostawała zwykle anonimowa, zamierzeniem autorów ekspozycji było z pewnością zadeklarowanie „gotowości do pracy” 23 uczestników wystawy i wysłanie tego sygnału do przemysłu zabawkarskiego. Przytoczone w katalogu dane ankietowe z roku 1963 mówiły o tym, że na 121 badanych przedsiębiorstwach jedynie w 23 były etaty dla artystów i projektantów. Łącznie plastyków zatrudnionych w przemyśle zabawkarskim było 26, co stanowiło niepokojąco niską liczbę. Zadaniem wystawy, choć nie wyrażonym wprost, miało być zatem zmniejszenie tych proporcji i doprowadzenie do sytuacji, w której każda fabryka zatrudniałaby plastyka na stanowisku projektanta i kierownika artystycznego<sup>93</sup>.

Na wystawie zaprezentowano 180 prac 23 autorów. Wśród uczestników znaleźli się plastycy mający na swoim koncie wdrożenia zabawek do produkcji przemysłowej, jak np. Halina Wincior-Ożerska, projektantka zabawek miękkich w Biurze Konstrukcyjnym Przemysłu Lekkiego, Anna Suchodolska-Nawrot współpracująca jako projektantka z przedsiębiorstwem Coopexim, Monika Piwowarska – projektantka zabawek w BNEP, czy stale współpracująca ze spółdzielczością pracy Wanda Wiśniewska. Oprócz nich, swoje prace wystawili również artyści, dla których zabawkarstwo była marginesem działalności, jak np. znany rzeźbiarz Józef Gosławski, który zaprezentował papierowe zabawki choinkowe, czy jego żona Wanda – wybitna ceramiczka, która wystawiła zabawki z gąbki. Taka działalność, umieszczona na marginesie głównego nurtu twórczości, była z jednej strony dowodem poszukiwań twórczych, z drugiej zaś często wypływała z troski i chęci zapewnienia dziecku estetycznej i wartościowej edukacyjnie zabawki, trudnej do znalezienia w sklepach.

Rodzicom lub starszym dzieciom niemającym kompetencji projektowych, pozostawało często samodzielne wykonanie zabawki według wzorów publikowanych w prasie lub telewizji. Wykroje oraz instrukcje wykonania zamieszczały magazyny dla kobiet, takie jak m.in. „Moda i Życie Praktyczne”, „Kobieta i Życie” oraz „Wykroje i Wzory”. Reprodukowano tam głównie projekty zabawek miękkich, takich jak zwierzątka i lalki, wykonywanych z materiału, a więc łatwych do uszycia w domu lub papierowe zabawki na choinkę, które można było wykonać w oczekiwaniu na święta. Zabawki techniczne, ale o stosunkowo prostej konstrukcji wykorzystującej materiały dostępne w każdym domu (np. szpulki do nici, opakowania), w swoim telewizyjnym

---

<sup>92</sup> Z. Świącicka, *Wstęp*, w: *Zabawki. Wystawa Prac Projektantów Przemysłowych Okręgu Warszawskiego ZPAP*, Warszawa 1967, s. 4.

<sup>93</sup> I. Sowicka, *Rola plastyka w zabawkarstwie*, w: *Zabawki. Wystawa Prac Projektantów Przemysłowych...*, s. 12–13.



programie „Zrób to sam” wykonywał Adam Słodowy. Prowadzony przez niego w latach 1959–1983 program zyskał status kultowego, a niektóre z prezentowanych w nim projektów zostały opublikowane w wydanej w roku 1973 książce *Lubię majsterkować*<sup>94</sup>.

Choć temat zabawki, jej roli w wychowaniu, edukacji i życiu dziecka, pojawiał się często w mediach, niewiele miejsca poświęcano mu w publikowanym głównie w pismach dla kobiet, poradnictwie dotyczącym urządzania wnętrz. Wprawdzie zamieszczano rady na temat urządzania pokoju lub kąpki dla dzieci, jednak rzadko dotyczyły zabawek – najbardziej istotnego elementu dziecięcego świata. Wspominano o nich zazwyczaj w kontekście konieczności zapewnienia dzieciom miejsca do zabawy. Felicja Uniechowska, która w latach 1960–1973 na łamach miesięcznika „Ty i Ja” przedstawiała inspirujące jej zdaniem mieszkania warszawskiej inteligencji i artystów, nawet jeśli opisywała wnętrza mieszkań rodzin z dziećmi, o zabawkach wspominała rzadko, wyłącznie przy okazji prezentowania systemu ich przechowywania<sup>95</sup>. W podobnym kontekście pojawiły się zabawki w wydanym w roku 1962 poradniku *O mieszkaniu ładnym i wygodnym*. W rozdziale poświęconym urządzaniu pokoju dla dzieci autor pisał o zabawkach, omawiając sposoby ich przechowywania, podkreślając przy okazji konieczność wdrożenia dziecka do utrzymania porządku. Sugerował np. ustawienie w dziecięcym pokoju niskiej szafki z szufladami, „w których grzeczne dzieci po skończonej zabawie chowają swoje zabawki”<sup>96</sup>. Z kolei Olgierd Szlekys – wybitny projektant mebli, który w latach 1961–1972 prowadził stałą rubrykę wnętrzarską w tygodniku „Kobieta i Życie” – o zabawkach wspominał jedynie w kontekście mebli-zabawek, które wyzwalają kreatywność i rozwijają wyobraźnię<sup>97</sup>. Takim mebelkiem był m.in. zaprojektowany przez Szlekysa w roku 1943 i produkowany przez Spółdzielnię ŁAD do lat 80. XX wieku zydziel „Sarenka”.

\*\*\*

Przemysł zabawkarski w pierwszych dwóch dekadach Polski Ludowej przyniósł wiele rozwiązań organizacyjnych w zakresie pracy projektowej i produkcji. Za najważniejsze z nich należy uznać zainteresowanie artystów problemem zabawki i w konsekwencji wykształcenie się zawodowego projek-

<sup>94</sup> A. Słodowy, *Lubię majsterkować*, Warszawa 1973; kolejne wydania: 1974, 1980, 1986.

<sup>95</sup> Przykładem mogą być uszyte z materiału „kieszenie” na zabawki – zob. F. Uniechowska, *Moje hobby to mieszkanie*, Warszawa 1978, poz. 24.

<sup>96</sup> J. Szymański, *O mieszkaniu ładnym i wygodnym*, Warszawa 1962, s. 132.

<sup>97</sup> O. Szlekys, *Postęp w pokoju dziecka*, „Kobieta i Życie” 1970, 35, s. 12.

tanta zabawek. Warte podkreślenia są również działania instytucji powołanych do inicjowania i wspierania działań w zakresie produkcji przemysłowej, w tym zabawkarskiej. Szczególne zasługi na tym polu miały BNEP i Cepelia z utworzonym w jej strukturach Biurem Studiów i Projektów Przemysłu Zabawkarskiego. Obie instytucje funkcjonowały zaledwie kilka lat, jednak trwale wpisały się w historię polskiego zabawkarstwa. Lata działalności BSiPPZ określano nawet renesansem polskiej zabawki<sup>98</sup>. Istotną zmianą było również zwrócenie uwagi na problem zabawki jako elementu wspierającego edukację i rozwój dziecka od najwcześniejszych lat życia. Wprawdzie zmiana ta była motywowana ideologicznie, jednak jej rezultat – uświadomienie wytwórcom, odbiorcom i projektantom potrzeby stworzenia zabawki dostępnej cenowo, edukacyjnej, a przy tym atrakcyjnej wizualnie pozostaje niekwestionowaną zdobyczą powojennego polskiego zabawkarstwa. Świadczy o tym chociażby „długie życie” zaprojektowanych w latach 50. i 60. i wdrożonych do produkcji zabawek. Wiele z nich przeszło próbę czasu – z powodzeniem wytwarzano je aż do lat 90. XX wieku. Przykładem może być m.in. zestaw „Matador” (proj. BSiPPZ) produkowany pod zmienioną nazwą „Mały inżynier” przez Spółdzielnię „Precyzja” w Kielcach, czy drewniane zabawki drażone proj. małżeństwa Ożerskich, które w swoich folderach reklamowych z lat 60. i 70. Cepelia umieszczała jako przykład bieżącej produkcji pamiątkarskiej lub ludowej. Największą „karierę” zrobiła jednak drewniana „lalka polska”. Jej produkcję podjęły jeszcze w latach 50. i kontynuowały do czasów transformacji ustrojowej: Spółdzielnia „1 Maj” we Włocławku, „Plecionka” we Wrocławiu, „Gromada” w Kielcach. Szczególnie ta ostatnia słynęła z szerokiego asortymentu lalek. Wprowadzała na rynek wzory przedstawiające bohaterów dobranocek (Koziołek Matołek, Jacek i Agatka), ulubionych dziecięcych bajek (*Królowna Śnieżka*, *Kot w butach*), reprezentantów różnych zawodów (np. milicjant, kominiarz)<sup>99</sup> oraz lalki w strojach ludowych chętnie kupowane na prezenty za granicę i eksportowane do krajów przez Coopexim, dostępne we „flagowych” sklepach Cepelii w Nowym Jorku i Brukseli. Równocześnie „polskie lalki” wytwarzano w spółdzielniach należących do Cepelii, takich jak „Sztuka Łowicka” czy „Twórczość Mazowiecka (il. 14). Ich popularność i powszechność sprawiły, że do dziś należą do najlepiej rozpoznawalnych polskich zabawek XX wieku, udowadniając wysokie kompetencje jej twórców – projektantów z BSiPPZ Cepelii.

<sup>98</sup> Bujak, *Zabawki w Europie*, s. 155.

<sup>99</sup> Górecka, *Made in PRL*, s. 22–23.

## BIBLIOGRAFIA

## OPRACOWANIA

- Ankiewiczowa M., *Zabawka – towarzysza wielkich przeżyć*, „Moda i Życie Praktyczne” 1948, 33, s. 11
- Bujak J., *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*, Kraków 1988
- Co przyniesie Mikołaj pod choinkę?, „Słowo Powszechne” 1961, 23 października
- Czerniewska K., Olejniczak J., *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945–1949)*, Warszawa 1989
- Dawne i współczesne zabawki dziecięce*, red. D. Żołądź-Strzelczyk, Poznań 2011
- Dziecko na trudnej drodze do socjalizmu. Rozmowa z dr Moniką Wiśniewską*, <<https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/nie-tylko-o-ksiazkach/100587,Dziecko-na-trudnej-drodze-do-socjalizmu.html>> [dostęp: 19 kwietnia 2021]
- Edukacja w PRL*, red. M. Wiśniewska, Warszawa 2016
- Eisler J., *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską. Historia polityczna PRL 1944–1989*, Warszawa 2018
- Gmurczyk R., *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014
- Gonciarz P. et al., *Kolorowy świat klocków*, Kielce 2019
- Górecka M., *Made in PRL. Zabawki z polskich spółdzielni zabawkarskich*, Kielce 2009
- Hodurek-Kiek K., *Meble kombinowane. Wzornictwo mebelków dla lalek i przykłady mebli dziecięcych PRL-u*, Kielce 2017
- Jabłoński H., *Polityka oświatowa w Polsce Ludowej*, „Wiedza i Życie” 1948, 12, s. 150
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013
- Leja M., *Dziecko? Nie widzę*, „Sztandar Młodych” 1959, 24–27 grudnia
- Leszczyński A., *Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku*, „Przegląd Historyczny” 1995, 86(1), s. 47–66
- Lipecki S., *Pokaz produkcji CPLiA*, „Dziennik Polski” 1951, 9 lutego
- Maga A., Rokosz K., *Ale zabawki*, Oleśnica 2008
- Myśliwiec A., *Filc i spółka. Zabawki Anny Narzymskiej*, Kielce 2017
- Ożerski Z., *Produkcja zabawek drewnianych*, Warszawa 1955
- Paluch M., *Wielostronne manipulacje twórcy wielostronnej teorii kształcenia*, w: *Edukacja w PRL*, red. M. Wiśniewska, Warszawa 2016
- Piękno użyteczne. Ćwierćwiecze Cepelii*, red. J. Orynżyna, Warszawa 1975
- Piętowski T., Witaczek W., *Zabawki z tkanin*, Warszawa 1957
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. A. Wierzbicka, Warszawa 2012, t. 1–6
- Pyter M., *Prawne zasady funkcjonowania oświaty w Polsce Ludowej*, „Studia Iuridica Lublinensia” 2015, 24, s. 105–122
- Rosolak M., *O zabawkach*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, 3, s. 17–26
- Słodowy A., *Lubię majsterkować*, Warszawa 1973

- Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998
- Stańczyk-Wiślicz K. et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020
- S.Z., *Lalki polskie*, „*Moda i Życie Praktyczne*” 1948, 10, s. 12
- Szlekys O., *Postęp w pokoju dziecka*, „*Kobieta i Życie*” 1970, 35, s. 20
- Szymański J., *O mieszkaniu ładnym i wygodnym*, Warszawa 1962
- Telakowska W., *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954
- Terlikowska M., *Awantura o lemura*, Warszawa 1956
- Tomasiewicz J., *Szkoła w PRL*, dostępny w internecie: <[https://www.academia.edu/38323195/Szko%C5%82a\\_w\\_PRL\\_pdf](https://www.academia.edu/38323195/Szko%C5%82a_w_PRL_pdf)> [dostęp: 20 kwietnia 2021]
- Uniechowska E., *Moje hobby to mieszkanie*, Warszawa 1978
- Wieczorek M., *Kreatywność projektantów zabawek zatrudnionych w spółdzielniach pracy w okresie PRL a czynniki ją ograniczające*, „*Lubelski Rocznik Pedagogiczny*” 2019, 38(1), s. 97–112
- Wieczorek M., *Zabawki-bestsellery ze spółdzielni zabawkarskich i zakładów państwowych w czasach PRL-u*, „*Zabawy i Zabawki*” 2018, 16, s. 233–250
- Wiśniewska J., *Sieć przedszkoli w Polsce w pierwszej powojennej dekadzie*, dostępny w internecie: <<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JSR/article/view/540>> [dostęp: 11 lutego 2021].
- Wiśniewska M., *Przedszkola Polski „ludowej”. Ideologizacja instytucji (1944–1965)*, Warszawa 2019
- XV lat Spółdzielczości Pracy Ziemi Krakowskiej*, red. W. Wierzewski, Warszawa 1960
- Zabawki dziecięce – wybrane konteksty teoretyczne, badawcze i praktyczne*, red. M. Kiełbasa, M. Socha, Nowy Sącz 2019
- Zabawki*, red. Z. Radkowska, Warszawa 1967
- Zabawki. Wystawa Prac Projektantów Przemysłowych Okręgu Warszawskiego ZPAP*, Warszawa 1967

## DOKUMENTY

*Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.*, Dz. Ust. 1952, 33

## ARCHIWA

- Archiwum Akt Nowych, Warszawa: Ministerstwo Przemysłu i Handlu, sygn. 2/195/0/4.8/588; Telewizja Polska SA (wycinki), sygn. 2/2514/0/-/2/513; 2/2514/0/-/10/40
- Instytut Sztuki PAN, Warszawa: Archiwum Cepelii, Pracownia Fotografii i Rysunków Pomiarowych; Archiwum Polskiego Życia Artystycznego (teczki Wystawy, Wzornictwo z lat 1944–1960), Pracownia Sztuki Współczesnej

Anna Wiszniewska

Polish Academy of Sciences, Warsaw

“FIVE MILLION CHILDREN ARE WAITING FOR NEW TOYS ...”. ABOUT THE DESIGN OF TOYS AND THE ORGANIZATION OF THE TOY INDUSTRY IN POLAND IN THE 1950S AND 1960S

### Summary

In the first years after World War II, the task of setting up a toy industry was undertaken in Poland. According to the declarations from the Polish People's Republic authorities about providing all children with a carefree childhood, access to education and help in developing individual interests, a well-designed and carefully made toy was to reach the hands of 5 million children. It was also supposed to be aesthetic and accessible to the impoverished society after the war. Therefore, toys were mainly produced from waste materials, such as wood, leather, felt, fabrics, provided by state-owned industrial plants or production cooperatives. Toys made in artists' studios and in the BNEP Toy Factory under the direction of Jan Kurzątkowski met these criteria.

A turning point in the history of the organization of the post-war toy industry was the establishment of The Office for Toy Industry Studies and Projects, a facility included in the structures of Cepelia and unique not only on the national, but also on the Europe scale. The office was established on 5 December 1950 by order of the president of the Central Office of Fine Manufacturing. The specialists employed in this institution (artists, educators, psychologists and material scientists) ensured that children received a good educational toy – carefully made, appropriate for their age, safe and nice at the same time. The designs developed under their professional supervision were handed over to Cepelia's cooperatives for implementation, while providing appropriate instructions on the material and decorations used. One of the Office's first initiatives was to produce a specific type of wooden and fabric doll, which was exported to Western Europe and the USA and created what was termed the “Polish Doll”.

The office only existed for 4 years. Pursuant to the resolution of the Presidium of the Government dated on 18 December 1954, it was transferred to the Board of the Toy Industry at the Central Union of Work Cooperatives. In practice, this meant its liquidation and the cessation of research and development of new toy designs. This decision resulted in a rapid constriction in the development of Poland's toy industry. The idea of such a holistic, comprehensive approach to the issue of toys has never been returned to, not only from the point of view of aesthetics, but also toys' role in children's upbringing and education. This was changed neither by the Central Design Office of the Toy Industry established in 1956 at the Ministry of Education, nor “Plas-tuś”, a competition for the best toy for children available on the market, launched in 1961.

### Keywords:

toys, designers, Cepelia Corporation, IWP (Institute of Industrial Design), BNEP (Office of Production Aesthetics Surveillance)



AGATA SZYDŁOWSKA

## BEZ LUDWIKA I PANNY SŁUŻĄCEJ. PROJEKTY NOWOCZESNYCH KUCHNI JAKO ZWIERCIADŁO PRZEMIAN ROLI KOBIET W POODWILŻOWEJ POLSCE

W roku 1965 na łamach „Ty i Ja” Jerzy Olkiewicz pisał:

Kuchnia coraz bardziej przecież przekształca się w laboratorium, coraz więcej w niej sprzętów, które swoim wyglądem nie rążą niczych uczuć estetycznych. Dlaczego wobec tego – mimo istniejących jeszcze wielu mankamentów, z wentylacją włącznie – nie myśleć także u nas o coraz częstszym włączeniu kuchni w obręb normalnej powierzchni mieszkalnej. Nie traktowanie jej jako oazy, w której króluje zaharowana pani domu – ale rozwiązanie jako wnęki, aneksu związanego bez fałszywego wstydu z wnętrzem mieszkalnym. Przecież nawet Ludwik wzywany do rondla, czy brak panny służącej grzebiącej w garnkach, przyczyniają się także do emancypacji tego dotychczas izolowanego pomieszczenia<sup>1</sup>.

Cytat ten wskazuje na szereg najważniejszych zmian, które zaszły w projektowaniu kuchni i – przede wszystkim – myśleniu o kuchni w XX wieku. „Emancypacja kuchni” brzmi zachęcająco. Zwłaszcza jeśli towarzyszy jej emancypacja jej zwyczajowej użytkowniczki dzięki włączeniu się mężczyzn do prac domowych („Ludwik wzywany do rondla”), a także emancypacja klas ludowych dzięki umożliwieniu młodym dziewczętom bardziej rozwijającej kariery niż służba („brak panny służącej”). W obu tych przypadkach odbywało się to bardziej na poziomie postulatów niż faktycznych praktyk społecznych<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Olkiewicz, *Z wizytą w mieszkaniu małym typowym*, „Ty i Ja” 1965, maj, nr 5(61), s. 34–35.

<sup>2</sup> Na początku lat 60. z usług „gosposi” korzystać miała co piąta rodzina inteligencka i co piętnasta robotnicza w Warszawie. Jeśli zaś chodzi o mężczyzn, mimo kilku kampanii na rzecz zaangażowania ich przy pracach domowych, z których część odbywała się pod zainspirowanym reklamą detergentu hasłem „Ludwiku, do rondla”, panowie unikali obowiązków domowych. Jednak, jak twierdzą badacze, możliwe jest, że *de facto* udział mężczyzn

Za tymi zmianami miały iść przeobrażenia przestrzeni kuchennych dostosowane z jednej strony do reżimów higieny, racjonalizacji i wizji nowoczesności („laboratorium”) nawiązujące do dokonań kilku pokoleń inżynierek gospodarstwa domowego. Z drugiej strony – dopasowane do nowych wizji rodziny nuklearnej i roli kobiety w ramach tej rodziny i – co za tym idzie – w społeczeństwie w ogóle. Aspekt ten związany był z postulatem „włączenia kuchni w obręb normalnej przestrzeni mieszkalnej”.

To ostatnie nie zostało wyartykułowane wprost przez Olkiewicza, jednak analiza dyskursów wokół kuchni i organizacji przestrzeni domowej wskazuje na to, że postulaty projektowe publikowane w prasie i literaturze poradnikowej odzwierciedlały konserwatywne podejście do roli kobiet w czasach „małej stabilizacji”, co jest tezą tego artykułu. Jako że budowane i urządzone kuchnie były bardziej zależne od normatywów mieszkaniowych i asortymentu sklepów niż ideologii, to „mediatorzy” najdobitniej artykułowali pożądane normy, za których realizację odpowiedzialne miały być same kobiety. Powojenny polski modernizm opierał się także na wierze w transformacyjną moc architektury i otoczenia człowieka<sup>3</sup>. Zatem zarówno miasto, jak i budynek i mieszkanie stały się czynnikami, które miały zmieniać obyczaje i społeczeństwo. Twierdzę, że mimo powierzchownych odwołań do najbardziej rozpowszechnionych modeli kuchni dla kobiet pracujących, czyli kuchni-laboratoriów, polski dyskurs o kuchniach w latach 60. XX wieku obierał za model kuchnie „profesjonalnych pań domu” opracowywane przez dziewiętnasto- i dwudziestowieczne amerykańskie racjonalizatorki gospodarstwa domowego, których celem nie było „wyzwolenie” kobiety od prac domowych, lecz „profesjonalizacja” tych prac, co w czasach „małej stabilizacji” korelowało ze stopniowym odsuwaniem kobiet z rynku pracy. Kuchnie zatem odzwierciedlały polską wersję nowoczesności, w ramach której racjonalna organizacja, higiena i automatyzacja współistniały z tradycyjnym poglądem na rolę kobiety w rodzinie i społeczeństwie. Posiłkując się wprowadzonym przez Fredericka Jamesona rozróżnieniem na nowoczesność, modernizm i modernizację, w ramach którego „nowoczesność” jest syntezą materialno-gospodarczej „modernizacji” i społeczno-kulturowego

---

w zajmowaniu się domem był większy niż deklarowany, co mogło wynikać z niechęci do przyznawania się do „babskich prac” w wywiadach i ankietach. Zob. P. Perkowski, K. Stańczak-Wiślicz, *Nowoczesna gospodyni. Kobiety w gospodarstwie domowym*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020, e-book, s. 290–294.

<sup>3</sup> D. Crowley, S.E. Reid, *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg–Oxford–New York 2002, s. 11.

„modernizmu”<sup>4</sup>, można stwierdzić, że mimo iż ówczesny dyskurs odmieniał słowo „nowoczesność” przez wszystkie przypadki, społeczeństwu polskiemu w latach 60. XX wieku udało się osiągnąć co najwyżej jakiś poziom modernizacji. Modernizację przy tym należy rozumieć jako rozwój infrastruktury, technologii, nauki i higieny, a modernizm jako przemiany społeczne, tutaj: równość i emancypację kobiet. Symbolem tego konserwatywnego zwrotu stała się kuchnia otwarta, co będąc starała się wykazać w dalszej części artykułu.

## UWAGI METODOLOGICZNE

Tradycyjna historia designu, podobnie zresztą jak historia sztuki, skupia się przede wszystkim na kontekście produkcji obiektów: historii samych projektantów i ich realizacji, przemysłu, technik, wytwórczości, innowacji itd. Historyczka designu Penny Sparke zwraca uwagę na różnicę w doświadczaniu nowoczesności przez mężczyzn i przez kobiety. Proponuje ona refleksję na temat „kobiecego gustu”, który – jako element przynależny sferze konsumpcji – stanowi alternatywną opowieść wobec modernistycznej historii, w ramach której smak przestaje mieć znaczenie, skoro „dobry design” wynika z wewnętrznych właściwości przedmiotu, a nie ze znaczeń, które się mu nadaje<sup>5</sup>. Sparke proponuje zatem feministyczną perspektywę na historię designu jako spojrzenie na konsumentki i ich doświadczenie oraz gusty jako alternatywę dla „męskiej” historii nastawionej na obiekty i ich twórców.

Parę produkcja-konsumpcja o trzeci element mediacji uzupełniła historyczka designu Grace Lees-Maffei<sup>6</sup>. Ten nurt w historii designu łączy oba wymienione obszary, kładąc nacisk na aktorów łączących producentów z konsumentami, tworzących dyskurs na temat projektowania, tłumaczących produkty, tworzących normy konsumpcji i rozumienie designu. Badanie mediacji może polegać m.in. na studiowaniu kanałów, takich jak telewizja, literatura poradnikowa, czasopisma, które pośredniczą między producentami a konsumentami. Jak pisze Kjetil Fallan, podejście to może być jednak przydatne także poza *stricte* wolnorynkowym kontekstem

---

<sup>4</sup> E. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011, s. 312.

<sup>5</sup> P. Sparke, *As Long as It's Pink. The Sexual Politics of Taste*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 2010, s. 43.

<sup>6</sup> G. Lees-Maffei, *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, „Journal of Design History” 2009, 4(22), s. 351–376.

i może pomóc zrozumieć negocjacje między ideologią a pragmatyzmem i teorią a praktyką<sup>7</sup>.

Równoległe na rolę mediacji zwróciły uwagę badaczki i badacze z nurtu studiów nad nauką i technologią. Analizując negocjacje wokół kuchni, które odbywały się w kontekście zimnej wojny, badacze starali się przezwyciężyć ciężenie takiego podejścia w stronę badań nad organizacjami konsumenckimi i – szerzej – rozwiniętym konsumeryzmem w gospodarkach wolnorynkowych, szukając sposobów na sproblematyzowanie „splotu mediacji” (*mediation junction*) w powojennych gospodarkach centralnie planowanych. „Splot mediacji” polega na negocjacjach różnych interesariuszy i ich przedstawicieli na temat kształtu i formy technologicznych osiągnięć, np. nowych produktów i ich konsumpcji w ramach dynamiki trzech obszarów: państwa, rynku i społeczeństwa obywatelskiego<sup>8</sup>. Teoretycy „splotu mediacji” – Ruth Oldenziel i Adri Albert de la Bruhèze – zwracają uwagę na problematyczność tego ujęcia w odniesieniu do obszaru Europy Wschodniej i zauważają, że w tym kontekście mediacja między państwem a konsumentami była oficjalnie usankcjonowana i skłaniała się w stronę kolektywnej konsumpcji<sup>9</sup>.

Co więcej, by zostać zauważoną, sproblematyzowaną i włączoną w szerszy dyskurs, konsumpcja musi w jakiś sposób także podlegać mediacji. Mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju sprzężenia zwrotnego: aktorzy państwowi (czy w przypadku ekonomii wolnorynkowej – producenci, firmy itd.) oddziałują na konsumentki za pomocą bardziej lub mniej niezależnych pośredników<sup>10</sup>. Obszar konsumpcji także jednak znajduje swój wyraz w mediach czy organizacjach kobiecych. Jak pisze David Crowley<sup>11</sup>, konsumpcja rzadko jest aktem wypowiedzania czegoś głośno, a znaczenia są umacniane i negocjowane w ramach dyskursów wokół rzeczy i o rzeczach i przestrzeniach. Dlatego żeby obalić stalinowski dyskurs o przestrzeni prywatnej całkowicie podporządkowanej działalności publicznej, prywatne wartości i praktyki musiały zostać zademonstrowane publicznie. Służyły temu przede

---

<sup>7</sup> K. Fallan, *Design history. Understanding theory and method*, London–New York 2014, s. 18.

<sup>8</sup> R. Oldenziel, A.A. de la Bruhèze, *Theorizing the Mediation Junction for Technology and Consumption*, w: *Manufacturing Technology, Manufacturing Consumers. The Making of Dutch Consumer Society*, red. A.A. de la Bruhèze, R. Oldenziel, Amsterdam 2009, s. 12.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>10</sup> W przypadku komunistycznej Polski dyskursy wokół urządzania domu, jakkolwiek poddawane cenzurze, nie były obarczone koniecznością trzymania jednej, narzuconej z góry linii politycznej, przez co możliwy był pewien pluralizm opinii i niezależność sądów.

<sup>11</sup> D. Crowley, *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces*, s. 188–189.

wszystkim popularne magazyny kierowane do kobiet, takie jak „Przyjaciółka” i „Kobieta i Życie”. „Artykuły publikowane w tych mediach reprezentowały nie tylko interes państwa w dyscyplinowaniu indywidualnych domów, ale także [...] próby mówienia w imieniu tego, co prywatne – szczególną formę »propagandy prywatnego«”<sup>12</sup>.

W analizie „splotu mediacji” w kontekście polskich kuchni w czasach „małej stabilizacji” materiałów źródłowych dostarczają trojakiemu rodzaju dokumenty: (1) profesjonalne opracowania dotyczące „naukowo” ujętego gospodarstwa domowego publikowane przede wszystkim przez związane z organizacjami kobiecymi (przede wszystkim Ligą Kobiet) instytucje poświęcone edukacji w tym zakresie (tu: Komitet do Spraw Gospodarstwa Domowego, KSGD); (2) profesjonalne publikacje z zakresu architektury i wzornictwa autorstwa przede wszystkim architektek i architektów, publikowane m.in. w wydawnictwach związanych z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego („Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”); (3) publikacje poradnikowe (książki oraz artykuły w magazynach kobiecych, takich jak „Przyjaciółka”, „Kobieta i Życie”, czy bardziej „uniwersalne” „Ty i Ja”) skierowane do szerokiego grona odbiorczyń: zarówno te dotyczące urządzania mieszkania, jak i prowadzenia gospodarstwa domowego (lub obu tych obszarów jednocześnie). Warto jednak zauważyć, że obszary te często się na siebie nakładały, przede wszystkim dzięki publikującym w różnych mediach skierowanym do różnych odbiorców tym samym autorom. I tak np. architektki Jan Maass i Maria Referowska publikowali zarówno w profesjonalnym periodyku skierowanym do edukatorek w zakresie gospodarstwa domowego, wydawanym przez KSGD „Gospodarstwie Domowym”, jak i napisali skierowaną do szerokiego grona odbiorców i odbiorczyń książkę poradnikową *Mieszkanie*<sup>13</sup>. Funkcjonująca na obrzeżach oficjalnych (czyli związanych głównie z działalnością KSGD) dyskursów o gospodarstwie domowym dziennikarka o wykształceniu rolniczym<sup>14</sup>, Irena Gumowska, publikowała zarówno książki, jak i artykuły poradnikowe m.in. w „Przyjaciółce”. W „Ty i Ja” w sprawach wewnątrz doradzał związany z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego projektant Tadeusz Reindl. Z instytucją tą związana była także autorka poczytnego, wielokrotnie

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> J. Maass, M. Referowska, *Mieszkanie*, Warszawa 1963.

<sup>14</sup> K. Błażejowska, „Nie kocha się żony niechlujnej i zaniedbanej”. Irena Gumowska chciała w PRL-u zrobić z Polaków naród czysty, grzeczny i dobrze odżywiony, „Wysokie Obcasy” 2018, 4 sierpnia, dostępny w internecie: <<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,23735399,irena-gumowska-nie-kocha-sie-zony-niechlujnej-i-zaniedbanej.html>> [dostęp: 10 maja 2021].



wznawianego poradnika wnętrzarskiego *Jak urządzić mieszkanie*<sup>15</sup>, architektka Jadwiga Putowska. Z kolei na łamach „Kobiety i Życia” doradzał związany ze Spółdzielnią Artystów ŁAD Olgierd Szlekys. Wspólnym mianownikiem dla wielu publikacji były też instytucje współwydające (IWP w przypadku *Jak urządzić mieszkanie*) lub opiniujące (KSDG w przypadku *Mieszkania*). Tak więc widoczne jest, że instytucje pośredniczące w upowszechnianiu pożądanych wzorców urządzania wnętrz to były te same instytucje, które upowszechniały w Polsce wnętrza surowe, modernistyczne, choć niekoniecznie (zwłaszcza w przypadku ŁAD-u) odzégnujące się od wzorców wernakularnych, przefiltrowanych jednak przez modernistyczny etos.

„Splot mediacji” wokół „poodwilżowych” kuchni wyznaczany był zatem zarówno przez instytucjonalnych, jak i indywidualnych aktorów: architektki i architektów (oraz projektantki i projektantów), instytucje służące edukacji w zakresie gospodarstwa domowego i związane z nimi autorki oraz propagujące modernizm instytucje związane z projektowaniem. Same czasopisma nie odgrywały tutaj, zdaje się, opiniotwórczej roli, jako że służyły jako platformy upowszechniania idei generowanych przez wyżej wymienionych aktorów. Przecinanie się zarówno instytucji, jak i indywidualnych autorek i autorów w różnych mediach wskazuje na przepływ, a w konsekwencji uwspólnienie idei, które – zachowując swój trzon – modyfikowane były jedynie w odniesieniu do odbiorców i odbiorczyń, którymi byli architekci i projektanci, edukatorzy w zakresie gospodarstwa domowego, czy wreszcie indywidualne kobiety, które także różniły się pod względem klasy społecznej. Inny zatem był dyskurs skierowany do mieszkających głównie na wsi czytelniczek „Przyjaciółki” (większy nacisk na kwestie higieny, wzięcie pod uwagę wielkości rodziny czy pór przygotowywania posiłków w zależności od harmonogramu prac w polu), inny w czytanim przez przedstawicielki inteligencji „Ty i Ja” (kwestia gustu, stylu życia, zmienności mody).

Badaniu konsumpcji, czyli sposobów użytkowania kuchni, potrzeb i doświadczeń mogą posłużyć liczne opracowania pamiętnikarskie oraz listy do redakcji poczytnych czasopism, takich jak wspomniane „Przyjaciółka” czy „Kobieta i Życie”<sup>16</sup>, a także ówczesne badania socjologiczne dotyczące zamieszkiwania publikowane w opracowaniach Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego<sup>17</sup> na łamach „Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przem-

<sup>15</sup> J. Putowska, *Jak urządzić mieszkanie*, wyd. 3, Warszawa 1960 (pierwsze wydanie w 1958 roku).

<sup>16</sup> Badane m.in. przez Małgorzatę Szpakowską, zob. eadem, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003.

<sup>17</sup> Archiwum Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego w Warszawie, AAN 2/1110/0.

słowego”, a także jako części opracowań architektonicznych<sup>18</sup> oraz osobne opracowania<sup>19</sup>. Analiza obszaru konsumpcji wykracza jednak poza zakres tego artykułu.

## KUCHNIA A ROLA KOBIETY

Kuchnia jako obszar negocjowania ról społecznych łączy się z szerszym zagadnieniem pracy zawodowej kobiet oraz bezpłatnej pracy reprodukcyjnej<sup>20</sup>. Pojawiający się wraz z rewolucją przemysłową i obejmujący przede wszystkim klasy średnie podział sfer na męską, publiczną sferę pracy zawodowej i kobiecą, prywatną sferę pracy reprodukcyjnej stał się punktem wyjścia do refleksji na temat tego podziału, dla której areną została kuchnia i – szerzej – gospodarstwo domowe. Jak pisze Marta Leśniakowska, podział na sferę publiczną i prywatną stanowi jeden z fundamentów architektury zachodniej: „Klasyczne = oficjalne = męskie, nieklasyczne = nieoficjalne = kobiece: ten dwudział wyznacza linię demarkacyjną różnicy w architekturze, analizowaną jako realizacja patriarchalnych scenariuszy i jeden z podstawowych regulatorów społecznego ładu”<sup>21</sup>.

Ruth Oldenziel i Karin Zachmann zauważają, że w przypadku kuchni całe mnóstwo aktorów działających w ramach „splotu mediacji” produkowało idealne typy użytkowników, których wpisywano w konstrukcję nowoczesnej kuchni<sup>22</sup>. Społeczni reformatorzy z klas średnich promowali ciężko pracującą „etatową” panią domu zestawioną z męskim żywicielem rodziny. W tej konfiguracji kobieta używała sprzętów gospodarstwa domowego jako wygodnych narzędzi, które miały ułatwić jej pracę z korzyścią dla całej rodziny. Typ ten ucieleśniają przede wszystkim amerykańskie racjonalizatorki gospodarstwa domowego z XIX i początków XX wieku Catharine Beecher i Christine Frederick<sup>23</sup>. Firmy i inżynierowie wyobrażali sobie zachwyconą nowinka-

<sup>18</sup> Zob. m.in. H. Skibniewska, *Rodzina a mieszkanie*, Warszawa 1974.

<sup>19</sup> Zob. m.in. *Mieszkanie. Analiza socjologiczna*, red. E. Kaltenberg-Kwiatkowska, Warszawa 1982.

<sup>20</sup> Zob. m.in. S. Federici, *Kapitał a płęć*, tłum. A. Krzeski, A. Piekarska, „Praktyka Teoretyczna” 2017, 25(3), s. 196–212; H. Fraad, S. Resnick, R. Wolff, *Bring It All Back Home. Class, Gender and Power in the Modern Household*, London–Boulder, Colorado 1994.

<sup>21</sup> M. Leśniakowska, *Dom Adama, Dom Ewy: dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, 30, s. 33.

<sup>22</sup> R. Oldenziel, K. Zachmann, *Kitchens as Technology and Politics: An Introduction, w: Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, red. R. Oldenziel, K. Zachmann, Cambridge–London 2009, s. 13.

<sup>23</sup> A. Midal, *Design by Accident. For a New History of Design*, Berlin 2019, s. 81–101.

mi użytkowniczkę-hedonistkę, która marzyła o cudownych gadżetach jako o źródłach rozkoszy samych w sobie<sup>24</sup>. Natomiast socjaliści i modernistyczne architektki wyobrażali sobie wyemancypowaną nowoczesną kobietę, której zaplanowana zgodnie z taylorystycznymi zasadami „naukowego zarządzania” kuchnia pozwalała pracować zawodowo poza domem. Taka kobieta miała zwracać większą uwagę na układ kuchni i racjonalną organizację niż na wybór sprzętów.

Ten ostatni typ ucieleśniała przeznaczona dla mieszkańców i mieszkank z klas ludowych (lecz ostatecznie używana przez lepiej sytuowane rodziny) Kuchnia Frankfurcka, modelowa kuchnia-laboratorium zaprojektowana przez Grete Schütte-Lihotzky. Była ona pomyślana tak, by edukować kobiety w zakresie zasad racjonalnie zorganizowanej pracy domowej<sup>25</sup>. Tak jak w mieszczańskim wnętrzu reliktem przeszłości, który stał się obiektem ataków modernistów było zagralenie, tak w robotniczych wnętrzach znakiem zacofania były obyczaje odzwierciedlane w dyspozycji wnętrz. Dla modernistycznych reformatorów XIX-wieczne kuchnie klasy pracującej symbolizowały wszystko to, co złe i niezdrowe w praktykach zamieszkiwania: ściany i sprzęty pokryte sadzą oraz kuchnie pełniące funkcje nieograniczające się do gotowania (praca, sen, czas wolny, pranie, pielęgnacja)<sup>26</sup>. Inne podejście do dzielenia i łączenia sfer pojawiło się w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Jak pisze Marta Leśniakowska, w roku 1925 pierwszy architekt WSM-u zaprojektował w modelu mieszkania robotniczego otwartą wnękę kuchenną, odwołując się w swoim projekcie do stylu życia rodziny robotniczej, która kontynuowała chłopski podział na reprezentacyjną „białą” i codzienną „czarną” izbę, z kuchnią jako centrum domu<sup>27</sup>. Wskazuje to na zupełnie inne podejście do tradycji chłopskiej niż to, które reprezentowali reformatorzy zza zachodniej granicy –

<sup>24</sup> Był to przede wszystkim amerykański model, który obiecywał redukcję obowiązków domowych niemal do zera za pomocą futurystycznej kuchni cud, a zaoszczędzony czas kobieta mogła przeznaczyć na przyjemności (niekoniecznie na opiekę nad rodziną, jak to było w modelu „mieszczańskim”). Zob. np. reklamowy film firmy General Motors z roku 1956, *Design for Dreaming*, dostępny w internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=1gKl-mwMyck>> [dostęp: 8 marca 2021].

<sup>25</sup> M. Heßler, *The Frankfurt Kitchen: The Model of Modernity and the “Madness” of Traditional Users, 1926 to 1933*, w: *Cold War Kitchen*, s. 163.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 165–166. Koncentracja wszystkich aktywności wokół kuchni w robotniczym domu miała praktyczną przyczynę: w czasach, kiedy jedynym źródłem ciepła była kuchnia węglowa, to właśnie kuchnia była najcieplejszym pomieszczeniem w domu. W momencie wprowadzenia centralnego ogrzewania i kuchni elektrycznych taka funkcja tego pomieszczenia stała się niepotrzebna.

<sup>27</sup> M. Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna”*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2004, 58(1–2), s. 225.

tutaj tradycja domu wiejskiego znalazła swoją nowoczesną redakcję w formie otwartej kuchni umożliwiającej koncentrację w niej życia domowego, co kontynuowane było w koncepcjach otwartych kuchni w latach 60. XX wieku.

## KOBIETA I GOSPODARSTWO DOMOWE PRZED ODWILŻĄ I PO NIEJ

Jak piszą Piotr Perkowski i Katarzyna Stańczak-Wiślicz, „[z]e względu na lokalne uwarunkowania w Polsce przez cały okres komunizmu funkcjonowały dwie przeciwstawne, lecz nie sprzeczne – według określenia Natalii Jarskiej, wizje gospodarstwa domowego – uspołecznienia oraz racjonalizacji i unowocześnienia”<sup>28</sup>. To pierwsze oznaczało zapewnienie uspołecznionych usług obejmujących gastronomię, opiekę nad dziećmi czy pranie. To drugie odnosiło się do wypracowanych przez reformatorki gospodarstwa domowego z obu stron Atlantyku idee „naukowego zarządzania” w kuchni połączonego z wprowadzaniem nowoczesnych urządzeń oraz standardów cywilizacyjnych. Oba te modele znajdowały odzwierciedlenie w proponowanych urządzeniach kuchni. Jadwiga Putowska w poradniku *Jak urządzić mieszkanie* pisała:

[n]asze obecne potrzeby w zakresie wyposażenia kuchni zmieniły się nieco w stosunku do okresu przedwojennego. Praca ogółu kobiet poza domem wpłynęła na uproszczenie wymagań kulinarnych. Uproszczenie to polega z jednej strony na skróceniu jadłospisu, z drugiej zaś na większym wykorzystaniu półfabrykatów. W związku z uproszczonym gotowaniem redukuje się nieco powierzchnie pracy, przestrzeń do magazynowania zapasów, naczyń i przyborów kuchennych. Zasada jednolitego ciągu urządzeń wbudowanych i ich funkcjonalnej kolejności jest nadal słuszna.

Działające zaraz po wojnie wydziały kobiece PPS i PPR promowały powstawanie stołówek i placówek opieki nad dziećmi i jednocześnie propagowały racjonalizację i modernizację prac domowych<sup>29</sup>. Mimo to pomysły uspołecznienia wybranych funkcji domowych zakończyły się fiaskiem. Sklepów oferujących gotowe dania i stołówek pracowniczych było za mało, by zaspokoić potrzeby ludności, a ze względu na oszczędności rezygnowano z miejsc na organizację przestrzeni wspólnych, takich jak pralnie i suszarnie, w nowo budowanych blokach. Po doświadczeniach stalinizmu, kiedy promowano aktywność kobiet na dotychczas zarezerwowanych dla mężczyzn polach pracy zawodowej, ostatecznie zrezygnowano z kolektywizacji gospodarstwa domo-

<sup>28</sup> Perkowski, Stańczak-Wiślicz, *Nowoczesna gospodyni*, s. 301.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 301–302.

wego. Kobięca praca reprodukcyjna z powrotem wróciła do domeny prywatności i zamkniętej komórki rodzinnej.

Zanim to się wydarzyło, pilna potrzeba odbudowy kraju po zniszczeniach wojennych i szybka industrializacja w ramach planu sześcioletniego, przy jednocześnie uszczuplonych wojną zasobach męskiej siły roboczej, spowodowały, że kobiety zachęcano do podejmowania pracy w tradycyjnie męskich obszarach przemysłu i rolnictwa. W związku z tym rola kobiety jako „profesjonalnej pani domu” zaczęła mieć złą prasę<sup>30</sup>. Pisma kobiece, przede wszystkim skierowana do najmniej wykształconych kobiet „Przyjaciółka”, promowały wizerunek zaangażowanej w działalność społeczną kobiety-przodowniczkę pracy, jednocześnie podkreślając niezmienną rolę kobiety jako matki i gospodyni domowej<sup>31</sup>. Zapracowanym matkom i gospodyniom doradzano korzystanie ze żłobków i przedszkoli oraz stołówek pracowniczych, co bardziej należało do domeny myślenia życzeniowego, niż scenariuszy możliwych do zrealizowania.

Zmiana w stosunku do kobiet i ich projektowanej roli nadeszła wraz z odwilżą i wkroczeniem na drogę tak zwanego narodowego komunizmu, który miał łączyć „narodowe” tradycje z ideologią komunistyczną i zachowaniem monopartyjnego systemu<sup>32</sup>. W tym przypadku elementem „narodowej” tradycji stał się najwyraźniej powrót do konserwatywnego, mieszczańskiego wizerunku kobiety jako przede wszystkim matki i żony, a także dbającej o urodę konsumentki. Nie było to jednak zjawisko zarezerwowane tylko dla Polski: w tym czasie niemal we wszystkich krajach bloku wschodniego władze komunistyczne zaczęły odchodzić od, przynajmniej deklaratywnego, włączania kobiet do pracy produkcyjnej na równi z mężczyznami<sup>33</sup>. Ruchy te nie były niepozbawione politycznej kalkulacji. Z czasem rynek pracy się nasycił, potrzeba dodatkowych rąk do pracy przestała być palącą, a mężczyzn zaczęła irytować konkurencja w postaci tańszej siły roboczej. Jednocześnie władze liczyły na poparcie robotników, którym przywrócono poczucie „właściwego” im miejsca jako głowy i żywiciela rodziny. Żeby osiągnąć cele społecznej legitymizacji dla reform systemu i poststalinowskiego reżimu, zaczęto kreować

<sup>30</sup> Ibidem, s. 275–276.

<sup>31</sup> Z. Sokół, „Przyjaciółka” – tygodnik kobiecy (1948–1998). Część I – lata 1948–1951, „Kieleckie Studia Bibliologiczne” 2001, 6, s. 89–111; M. Hajdo, Wizerunek kobiety jako matki, pracownika i działaczki społecznej prezentowany na łamach prasy kobiecej w latach 1948–56, „Dzieje Najnowsze” 2006, 3(38), s. 55–72.

<sup>32</sup> Stańczak-Wiślicz, Perkowski, Fidelis, Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989*, s. 10–11.

<sup>33</sup> M. Fidelis, *Gender, historia i komunizm*, w: Stańczak-Wiślicz, Perkowski, Fidelis, Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989*, s. 52.



obraz „moralnego chaosu i rzekomego pogwałcenia »naturalnej« roli kobiety jako matki”<sup>34</sup> przez emancypujące się robotnice. Praca zawodowa zaczęła być zatem przedstawiana jako źródło moralnego upadku.

Model legitymizacji poststalinowskiego systemu komunistycznego oparty na szukaniu kompromisu z różnymi grupami społecznymi, zwany przez amerykańskiego politologa Davida Osta „kontraktem społecznym”, opierał się na przyzwoleniu na autonomię obywateli w sferze życia prywatnego w zamian za polityczny konformizm<sup>35</sup>. Jak pisze historyczka Małgorzata Fidelis, „[t]aki model sprzyjał ugruntowywaniu się tradycyjnego porządku płci, w którym kobiety były przede wszystkim postrzegane jako matki i »strażniczki ogniska domowego« – pozornie autonomicznej przestrzeni, wolnej od opresyjnego państwa”<sup>36</sup>.

## SOCJALISTYCZNA NOWOCZESNOŚĆ

Ów model „komunistycznej nowoczesności”, w ramach którego kobieta miała łączyć role gospodyni domowej z pracą zawodową, aktywnością społeczną i odpowiedzialną konsumpcją promowany przez liczne dyskursy eksperckie podkreślające moralny i wychowawczy wymiar właściwego prowadzenia domu, wpisuje się w koncepcję „alternatywnej”, „socjalistycznej” nowoczesności opisywanej przez Katherine Pence i Paula Bettsa. Dyskutując z niewystarczającymi, ich zdaniem, rozumieniami nowoczesności ograniczonej do systemu liberalnego, w ramach którego istnieje silne społeczeństwo obywatelskie, rządy prawa i inne elementy XVIII-wiecznego słownika politycznego, argumentują oni, że komunistyczne reżimy Europy Wschodniej były *par excellence* nowoczesne. Wyznacznikiem nowoczesności była nie tylko szybka industrializacja, organizacja społeczeństwa masowego, rozbudowany aparat nadzoru i bezpieczeństwa, rozwinięte państwo dobrobytu czy kolektywna ideologia. „Kwestia nowoczesności jest dużo głębsza. Koniec końców to właśnie najszerzej zakrojony projekt reżimu polegający na inżynierii społecznej, kwalifikuje się jako nowoczesny. Projekt taki zakłada całkowite przebudowanie państwa, społeczeństwa, kultury materialnej i obywateli”<sup>37</sup>. W tym rozumieniu to, co stanowiło o nowoczesności PRL to – podobnie jak

---

<sup>34</sup> M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2010, s. 20.

<sup>35</sup> Fidelis, *Gender, historia i komunizm*, s. 53–55.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> K. Pence, P. Betts, *Introduction*, w: *Socialist Modern. East German Everyday Culture and Politics*, red. K. Pence, P. Betts, The University of Michigan Press 2008, s. 8.

w przypadku opisywanego przez Pence i Bettsa NRD – „oświeceniowy sen” o możliwościach przekształcenia, a nawet udoskonalenia społeczeństwa, który uzasadniał najbardziej bezwzględne reformy, środki edukacyjne i rodzicielski nadzór<sup>38</sup>.

Odwołując się do postkolonialnej krytyki uniwersalizującej, europocentrycznej nowoczesności, autorzy zauważają, że nowoczesność „kapitalistyczna” i „socjalistyczna” są w istocie dwiema stronami tej samej monety, a z perspektywy Indii lub Ameryki Łacińskiej „antagonizm między Związkiem Radzieckim a liberalnym Zachodem przez większą część XX wieku jest bardziej rodzinną sprzeczką między Europejczykami nad prawdziwym dziedzictwem oświeceniowych idei wolności i sprawiedliwości”<sup>39</sup>. Dlatego warto też traktować zjawiska, które zachodziły w Europie po II wojnie światowej nie jako dwie przeciwstawne, rywalizujące ze sobą opowieści, lecz jako części szerszych procesów obejmujących wielu różnych aktorów. Z tej perspektywy łatwiej zrozumieć powinowactwo między polskimi i szwedzkimi pomysłami na „naukową organizację” kuchni i różnice między kuchnią polską i radziecką. Jak bowiem zauważają Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis i Barbara Klich-Kluczevska, „Europa Środkowo-Wschodnia i komunizm nie tyle kopiowały »zachodnią« nowoczesność, ile współuczestniczyły w kształtowaniu, tworząc własną jej wersję. Przenikanie idei między Wschodem a Zachodem sprawiało, że poszczególne zjawiska, takie jak feminizm, konsumpcja czy kultura popularna, jednocześnie przypominały te z krajów kapitalistycznych i różniły się od nich znacząco”<sup>40</sup>. Autorka publikująca w „Gospodarstwie Domowym”, komentując szwedzkie doświadczenia w zakresie organizacji gospodarstwa domowego, zaznaczała oczywiste różnice w zamożności Polski i Szwecji, twierdziła jednak, że wiele z tamtejszych rozwiązań możliwe jest do implementacji nad Wisłą: „Postaram się również wskazać na pewne formy organizacyjne, które – moim zdaniem – są słuszne i w związku ze zwiększeniem kompetencji rad narodowych możliwe obecnie do wprowadzenia u nas”<sup>41</sup>. Jak widać, mimo politycznych różnic zauważa ona, że rozwiązania szwedzkie mogą być wprowadzane przez socjalistyczne odpowiedniki („rady narodowe”) instytucji państwa kapitalistycznego.

Nie bez powodu zatem wizualna ekspresja „socjalistycznej nowoczesności” do złudzenia przypominała rozwiązania projektowe stosowane w Europie

<sup>38</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 12–13.

<sup>40</sup> Stańczak-Wiślicz, Perkowski, Fidelis, Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989*, s. 11.

<sup>41</sup> M. Wawrykowa, *Na marginesie szwedzkich doświadczeń. Sprawa nie tylko kobiet. Gospodarstwo domowe – troską wszystkich*, „Gospodarstwo Domowe” 1958, 1(2), s. 10.

Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Nowoczesność we wzornictwie i architekturze miała stać się synonimem nastawionych na prywatność i konsumpcję podwilżowych czasów. We wstępniaku do pierwszego numeru czasopisma „Projekt” Jerzy Hryniewiecki głosił: „Chcemy być nowocześni. [...] Jesteśmy zbyt tolerancyjni dla brzydoty dnia codziennego, przejawiającej się na każdym kroku – w mieszkaniu, w miejscu pracy, na ulicy – anachroniczną niewspółczesnością”<sup>42</sup>. Samo czasopismo „Projekt” wpisywało się we wspólne dzieło reformy społeczeństwa – jego twórcy wierzyli, że środowisko materialne kształtuje człowieka, zatem otoczenie o najwyższej jakości wizualnej jest w stanie wykształcić wrażliwych i dobrze usposobionych obywateli.

## NOWOCZESNOŚĆ W KUCHNI

Jak manifestowała się nowoczesność w kuchni? Po pierwsze, oznaczała ona, jak już wspomniano, rozwój „naukowo” postrzeganego zarządzania gospodarstwem domowym. Edukacją w tym zakresie zajmował się m.in. powołany w roku 1957 na podwilżowej fali Komitet do Spraw Gospodarstwa Domowego przy Lidze Kobiet<sup>43</sup>. Była to „placówka o charakterze badawczym i usługowym, działająca w oparciu o badania naukowe w tej dziedzinie”<sup>44</sup>. Analogiczne instytuty poświęcone zarządzaniu gospodarstwem funkcjonowały także w krajach zachodnich, a KSGD utrzymywał z nimi relacje oraz, na użytek wewnętrzny, tłumaczył ich prace badawcze. Należał do nich m.in. szwedzki Instytut Badania Mieszkań (Hemmens forskningsinstitut), na którego ustalenia powoływała się Jadwiga Putowska, autorka popularnego poradnika *Jak urządzić mieszkanie*, sygnowanego przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego<sup>45</sup>. Podkreślano naukowe podłoże działalności KSGD, akcentowano aspekt badawczy i opiniodawczy, podkreślano misję „szerzenia oświaty i propagandy” na temat racjonalnych, nowoczesnych metod prowadzenia gospodarstwa domowego. Prowadzenie domu stało się obszarem działań kodyfikacyjnych, edukacyjnych i nastawionych na profesjonalizację.

---

<sup>42</sup> J. Hryniewiecki, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, 1, s. 5 – cyt. za: A. Frąckiewicz, *Chcemy być nowocześni. Kształt przyszłości, czyli styl lat 50. i 60.*, w: A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Kiełczewska, Warszawa 2011, s. 14.

<sup>43</sup> Perkowski, Stańczak-Wiślicz, *Nowoczesna gospodyni*, s. 302–303.

<sup>44</sup> *O pracy Komitetu do Spraw Gospodarstwa Domowego*, „Gospodarstwo Domowe” 1958, 1(1), s. 2.

<sup>45</sup> Putowska, *Jak urządzić mieszkanie*, s. 30–32.

Szwedzki Instytut Badania Mieszkań (Hemmens forskningsinstitut) został założony w roku 1944 przez gospodynie domowe oraz nauczycielki gospodarstwa domowego<sup>46</sup>. Przedmiotem jego badań była konsumpcja i życie w przestrzeni domowej, praca gospodyń domowych i podział pracy między gospodarstwem domowym a przemysłem, a także metody i narzędzia pracy domowej. Instytut formułował ponadto wskazówki dotyczące odpowiedniej produkcji dóbr konsumpcyjnych, takich jak przedmioty i narzędzia kuchenne, jedzenie i ubrania, a także instrukcje dotyczące ułatwiania i racjonalizacji pracy domowej oraz materiały edukacyjne i informacyjne dla domów, szkół i instytucji. Wyróżnikiem Instytutu Badania Mieszkań był rozbudowany program badawczy mający na celu uchwycenie faktycznych praktyk użytkowania przestrzeni domowej, w szczególności kuchennej. Tym przede wszystkim różnił się od polskiego KSGD, który takich badań nie organizował. Badania użytkowania mieszkań zostały zapoczątkowane w Szwecji pod koniec lat 30. i kontynuowane były w ramach różnych instytucji i organizacji państwowych do końca lat 50. Celem tych badań było opracowanie optymalnych wymiarów sprzętów domowych, tak by polepszały one całościowe doświadczenie zamieszkiwania i pracy domowej. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się kuchnie, gdzie systematycznym, naukowym badaniom poddawano ruchy pracujących w nich kobiet, nawet te najdrobniejsze, przy obsłudze poszczególnych sprzętów i narzędzi. Celem było polepszenie standardów budowlanych, wskazanie najlepszych sprzętów i narzędzi kuchennych oraz opracowanie optymalnych sposobów pracy, zachowania i ruchów w kuchni<sup>47</sup>. Za pomocą narzędzi socjologicznych i inspirując się tayloryzmem, Instytut zbadał niemal wszystkie aspekty prac domowych. Z jego doświadczeń korzystały nie tylko KSGD i Jadwiga Putowska, lecz także zaznajomiona z zagraniczną literaturą Irena Gumowska.

Wydawany w drugiej połowie lat 50. roku poradnik *My i nasz dom (Z kultury życia codziennego)* autorstwa Ireny Gumowskiej<sup>48</sup> rozpoczyna część pod tytułem *Czy umiesz organizować sobie pracę?* Ją z kolei otwiera podrozdział *O energii i kaloriach*, w których różnego rodzaju czynności domowe zostały skrupulatnie ujęte w tabelach i opisane pod kątem „potrzebnej ilości kalorii na godzinę, na każdy kilogram wagi ciała”<sup>49</sup>. Kolejne, bogato ilustrowane sekcje, dotyczą m.in. usprawnień w pracy, prawidłowej postawy przy pracy w domu,

---

<sup>46</sup> M. Göransdotter, J. Redström, *Design Methods and Critical Historiography: An Example from Swedish User-Centred Design*, „Design Issues” 2018, 34(2), s. 24.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 24–25.

<sup>48</sup> I. Gumowska, *My i nasz dom (Z kultury życia codziennego)*, Warszawa 1957 (pierwsze wydanie z 1955 roku).

<sup>49</sup> Ibidem, s. 14.

odpowiedniego odpoczynku, organizacji przechowywania itd. Jak widać, ciało kobiety zostaje tu dość precyzyjnie ujęte w reżim wydajności. Skrupulatna czytelniczka mogła obliczyć ilość kalorii potrzebnych do wykonania prac domowych i według tych wyliczeń opracować dietę, której poświęcona jest odrębna część poradnika. Racjonalne planowanie gospodarstwa domowego wkracza tu w domenę biopolityki, mierząc i dyscyplinując kobiece ciało zgodnie z „naukowo” określonymi normami.

Publikacja Gumowskiej skierowana była do kobiet ze średnim i niższym wykształceniem, raczej niepracujących lub pracujących w niepełnym wymiarze godzin. Był to podręcznik profesjonalnej pani domu, której wysiłek i praca przeliczone zostały na wysiłek i pracę potrzebną do pracy zawodowej. Wydany po raz pierwszy w roku 1955 łączył się z odwilżową tendencją do przesuwania kobiet z obszaru pracy zawodowej na powrót do domu. Opisywana wyżej tendencja łączyła się z jednej strony z powrotem do celebracji życia prywatnego, rodziny nuklearnej i bliskich relacji międzyludzkich, a z drugiej – z przemianami na rynku pracy i powiązanim z nim interesem politycznym. Nie dziwi zatem fakt, że w książce ta praca domowa przedstawiona jest jako zestaw zajęć niezwykle złożonych, obejmujących bardzo dużo obszarów i wymagających dużej uważności przy wykonywaniu nawet najbanalniejszych czynności. Opisom czynności towarzyszą ilustracje poglądowe autorstwa Mikołaja Portusa, które w lekkiej, ozdobnej manierze prezentują *know-how* prania w balii, prasowania i wietrzenia pomieszczeń. Do zilustrowania bardziej technicznych tematów użyto fotografii, która – w przeciwieństwie do ilustracji – nie przyjmuje już formy ozdobnej, lecz stanowi rzeczowe przedstawienie przedmiotu. Od tej zasady (rzeczowa fotografia, fantazyjna ilustracja) odbiegają fotografie dzieci, które – zdaje się – mają służyć jedynie dekoracji, czy też odwołaniu się do wrażliwości czytelniczki.

Po drugie, nowoczesność w kuchni oznaczała walkę z „zacofaniem”. Kobiety, zwłaszcza mieszkanki wsi, były chętnie posądzane przez urzędników partyjnych i wszelkich ekspertów o obskurantyzm. Zauważano związek między zacofaniem cywilizacyjnym a podatnością na wpływ Kościoła katolickiego, który wciąż utrzymywał władzę nad duszami i umysłami mieszkanki wsi. Jedna z osób biorących udział w dyskusji na temat prasy kobiecej, która odbyła się w roku 1958 na szczelbu partyjnym zauważyła, że „[n]ajlepszym sojusznikiem naszego najzagorzalszego przeciwnika politycznego, jakim jest kler, jest brud i ciemnota, panująca w małych miasteczkach”<sup>50</sup>. Receptą na ograniczenie władzy Kościoła miałyby być edukacja i polepszenie standardu cywilizacyjnego. Reformatorzy gospodarstwa domowego postrzegali ponadto

<sup>50</sup> Biuro Prasy, KC PZPR, „Narada w sprawie prasy kobiecej”, 1958, AAN 237/XIX-148.



dom jako miejsce reprodukcji bardziej niż produkcji, oporu przeciwko innowacjom, kontynuacji bardziej niż zmiany<sup>51</sup>. Po stronie postępu miał stać nowoczesny sprzęt i racjonalna organizacja pracy, a po stronie zacofania – dom prowadzony za pomocą przestarzałych metod przez przepracowaną panią domu. W pierwszym numerze wydawanego przez KSGD magazynu „Gospodarstwo Domowe” opisywano zacofanie jako zjawisko rozciągające się na bardzo wielu obszarach: organizacji gospodarstwa domowego, nieracjonalnego żywienia, braków w zakresie higieny, estetyki przestrzeni domowej, ubioru i wielu innych<sup>52</sup>.

Jednym z przejawów „zacofania”, z którym z zapałem walczyli modernizatorzy, była tradycja dzielenia mieszkania na używane na co dzień „czarne” izby, w których spano, przygotowywano posiłki i spędzano czas, oraz reprezentacyjne, odświeżone „białe” izby. Podział ten, wywiedziony z kultury zamieszkiwania na wsi, reprodukowano w zupełnie inaczej rozplanowanych mieszkaniach w mieście, co często kończyło się tym, że cała rodzina tłoczyła się w kuchni, a pokój pozostawał pusty. Jadwiga Putowska krytykowała: „[l]udzie chcą mieszkać ładnie. Dążenie to wyraża się w całości urządzenia, w kupowaniu mebli nie tyle wygodnych co efektywnych. Dla uzyskania przynajmniej jednego »ładnego« pokoju bez łóżek rodzina gnieździ się często w małej izbie lub w kuchni”<sup>53</sup>. Co więcej, kobiety były podejrzewane o irracjonalne zachowania nie tylko jeśli chodzi o tradycjonalizm, lecz także konsumpcję. Wymagały przeto dyscyplinowania, nauki i wzorców racjonalnej konsumpcji.

Publikacja Putowskiej nie była skierowana wprost do kobiet, jednak – z racji tradycyjnego przyporządkowania kwestii wewnątrz kobietom – można się spodziewać, że były one głównymi czytelniczkami poradnika. Napisany był on, sądząc po przytoczonym wyżej cytacie, raczej z myślą o osobach mniej wykształconych, lecz ambitnych. W praktyce prawdopodobnie jednak odbiorcami były osoby z wyższym wykształceniem, lecz być może bez kapitału kulturowego, tzw. inteligencja inżynierska, która z chęcią przyjmowała modernistyczne wzory. Nie ulega też wątpliwości, że odbiorcą książki był mieszkaniowiec miasta. Dzięki ambitnym, zaczerpniętym bądź z zagranicznej prasy, bądź z wystaw Instytutu Wzornictwa Przemysłowego ilustracjom, poradnik mógł zniechęcać osoby, którym daleki był modernistyczny idiom, a także których nie zajmowały kwestie gustu. Można przypuszczać, że profil czytelniczy

---

<sup>51</sup> K. Stańczak-Wiślicz, *Household as a Battleground of Modernity: Activities of the Home Economics Committee Affiliated to the League of Women (1957–80)*, „Acta Poloniae Historica” 2017, 115, s. 126.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>53</sup> Putowska, *Jak urządzić mieszkanie*, s. 6.

zbliżony był do odbiorców magazynu „Ty i Ja”. Trudno się spodziewać, że ilustracje prezentujące zagraniczne wnętrza lub niedostępne na rynku projekty z wystaw mogły służyć jako praktyczne wskazówki dotyczące urządzania wnętrz. Były to przede wszystkim ilustracje też, a także fotografie pokazujące standardy dobrego gustu oraz horyzont aspiracji sygnujące publikację Instytutu Wzornictwa Przemysłowego.

W naukach piętnujących irracjonalne zachowania rozbrzmiewało echo nie tylko „naukowego zarządzania” w kuchni, które proponowały siostry Beecher i Christine Frederick, a następnie szwedzkie racjonalizatorki z Instytutu Badania Mieszkań. W kampaniach przeciwko zacofaniu pobrzmiwają protekcyjnalne tony modernistycznych architektek, takich jak Grete Schütte-Lihotzky, przerażonych niehigienicznym, w ich mniemaniu, zwyczajem łączenia funkcji spania i przygotowywania posiłków, które stanowiły dla nich symbol zacofania. Kiedy praktyczny wymiar spania w kuchni zniknął wraz z pojawieniem się centralnego ogrzewania, żywotność tego obyczaju, kojarzonego z wiejskimi praktykami zamieszkiwania, martwiła wielu środkowoeuropejskich socjalistów. Zgodnie myśleniem marksistowskim to, co „wiejskie” oznaczało „zacofane”. Dlatego budowa małych kuchni-laboratoriów wydawała się nie tylko oszczędnością miejsca i kroków kucharki, lecz także uniemożliwiała zaadaptowanie kuchni na sypialnię<sup>54</sup>.

Kuchnie-laboratoria znajdowały się w repertuarze proponowanych rozwiązań kuchennych, lecz zwykle były odpowiedzią na potrzebę racjonalizacji pracy i oszczędzania wysiłku dzięki odpowiedniemu zaplanowaniu powierzchni roboczych. Putowska zaznacza, że wszystkie nowoczesne projekty dążą do skrócenia drogi, którą musi pokonywać kobieta, i wymienia dwa typy rozwiązań: „kuchnię mieszkalną” z jadalnią w formie aneksu i kącikiem do zabawy dla dzieci oraz „kuchnię laboratoryjną — małą, lecz doskonale wyposażoną”<sup>55</sup>. W artykule zamieszczonym w „Gospodarstwie Domowym”<sup>56</sup> Jan Maass i Maria Referowska wyróżnili aż cztery rodzaje kuchni: (1) kuchnię-laboratorium, służącą praktycznie tylko do przygotowywania posiłków; (2) „kuchnię typu mieszkalnego”, w której wykonuje się wszystkie czynności gospodarskie, jada, przesiaduje, majsterkuje; (3) kuchnię dla bardzo dużego i złożonego gospodarstwa wieloosobowego na wsi i (4) kuchnię łączącą się bezpośrednio z pokojem mieszkalnym, która „[p]ozwala [...] gospodyni

---

<sup>54</sup> J. Freeman, *The Making of the Modern Kitchen. A Cultural History*, Berg-Oxford-New York 2004, s. 37.

<sup>55</sup> Putowska, *Jak urządzić mieszkanie*, s. 38.

<sup>56</sup> J. Maass, M. Referowska, *Jaką chcemy mieć kuchnię*, „Gospodarstwo Domowe” 1959, 4(14), s. 1–2.

domu przy wykonywaniu zajęć gospodarskich być w stałym kontakcie z resztą zgromadzonej w pokoju mieszkalnym rodziny i nawet obsługiwać gości, nie przerywając z nimi rozmowy<sup>57</sup>.

Ten ostatni typ był ważnym odstępstwem od ortodoksji kuchni-laboratorium, a także od innych modeli kuchni europejskich. Kuchnię otwartą na inne pomieszczenia mieszkalne proponował także cytowany we wstępie Jerzy Olkiewicz. Prezentował ją jako najnowszy krzyk mody, coś być może odrobinę kontrowersyjnego, kecz wyprzedzającego swój czas, a także rezonującego ze zmianami społecznymi:

Funkcja, jaką spełnia kuchnia we współczesnym mieszkaniu jest sprawą sporną. Tradycjoniści konsekwentnie separują ją od części mieszkalnej. Kuchnia jest synonimem „brudnej roboty”, a to, że w kuchni zwykle spożywa się poranne czy wieczorne posiłki, nie zawsze przyczynia się do zwrócenia uwagi na estetykę jej wyglądu. Argumentem zasadniczym jest sprawa zapachów kuchennych. Rzeczywiście przy naszym obecnym braku należytej wentylacji może to być w wielu wypadkach sprawa decydująca. W większym jednakże stopniu oddziałują nawyki i uporczywe trzymanie się form związanych zarówno z odmienną strukturą społeczną i miejscem, jakie w tej strukturze zajmuje kobieta – jak i odmienną strukturą, czyli urządzeniem samej kuchni. Węgłowe piece, obskurne garnki, kredensy ze złego snu, makatki głoszące z materialistycznego punktu widzenia absurdalną tezę, że „dobra gospodyni w domu cuda czyni” – jeśli nie należą jeszcze do przeszłości, to w każdym bądź razie są stopniowo wypierane przez bardziej schludne, prostsze i zmechanizowane urządzenia.

Jedną z tendencji nowoczesnej architektury mieszkaniowej było powiązanie tego, co zwykliśmy nazywać kuchnią – z całością wnętrza mieszkalnego<sup>58</sup>.

Taki model, popularny w Stanach Zjednoczonych, nie cieszył się dobrą opinią w Europie. Dla reformatorów z klas średnich koncepcja funkcjonalnie rozdzielonej przestrzeni łączyła się z kwestią przyzwoitości<sup>59</sup>, natomiast dla reformatorek o socjalistycznych poglądach, jak już wyżej powiedziano, umieszczanie kuchni w sercu domu było niechcianym dziedzictwem „zaco-fanej” wiejskiej obyczajowości. Oprócz kwestii związanych z *decorum*, które kazały oddzielać pracę domową od wolnego czasu i rozrywki, Europejczycy unikali otwartych kuchni także z powodu ograniczeń przestrzennych. Mimo że te ostatnie jak najbardziej obowiązywały także w Polsce, pomysł na łączenie kuchni z przestrzenią „życiową” robił tutaj zaskakującą karierę, którą można tłumaczyć podwilżową ideologią, która na powrót przywiązywała kobiety do

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Olkiewicz, *Z wizytą w mieszkaniu mało typowym*.

<sup>59</sup> Freeman, *The Making of the Modern Kitchen*, s. 37.

sfery domowej. Putowska argumentowała: „Odcięcie kuchni od jadalni uzasadnione było w domach, w których przyrządzanie potraw i podawanie ich do stołu należało do służby domowej, nie biorącej udziału we wspólnym posiłku. Obecnie należy to do członka rodziny, który jeżeli chwilowo z powodu zajęcia gospodarstwem nie zasada do ogólnego stołu — pragnie jednak być razem, brać udział w ogólnej rozmowie”<sup>60</sup>. Nawet w przypadku małej „kuchni laboratoryjnej” postulowała ona bezpośrednie połączenie jej z pokojem, w którym jada cała rodzina: „[k]uchnia laboratoryjna przez bliskość i proste połączenie z jadalnią, oszczędza zbytnej krzątanimy oraz umożliwia w pewnym stopniu zachowanie łączności gospodyni z pozostałymi osobami”.

Do wiejskiej tradycji, odrzuconej przez zachodnich modernistów, a wprowadzonej w ramy nowoczesnej architektury przez architekta Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, odwołują się wprost autorzy poradnika *Mieszkanie*: „do niedawna jeszcze piec kuchenny był ośrodkiem domu wiejskiego, przy którym domownicy gromadzili się podczas posiłków lub wypoczynku”<sup>61</sup>. Następnie interpretują historię ostatnich stu lat rozwoju kuchni w kategoriach odejścia od tradycji spowodowanego przez przeludnienie miast, ciasnotę mieszkań i zatrudnianie służby. W rezultacie przeznaczone dla pomocy domowych, a następnie „odziedziczone” przez panie domu brzydkie, niedoświetlone kuchnie umieszczone poza przestrzenią mieszkalną, wykluczały kobietę z życia rodzinnego.

Toteż pierwszym odruchem – piszą autorzy – była niechęć do zajęć kuchennych i dążenie do wyzwolenia się od nich w przekonaniu, że nowoczesna technika potrafi ograniczyć czynności kuchenne i pozwoli paniom domu poświęcić czas innym, lepszym zajęciom. Zasady naukowej organizacji pracy zostały wprowadzone do gospodarstwa domowego przez kobiety, które w ten sposób otworzyły drogę do dalszego postępu. Postęp ten jednak szczególnie w zakresie wyposażenia kuchni jest w znacznej mierze dziełem mężczyzn, którzy zbadawszy dziedzinę stanowiącą dotąd pole działania kobiet, dokonali przewrotu, zmieniając zasadniczo wszystkie metody i sposoby wykonywania prac domowych. [...] Kobiety były tu tylko zleciodawcami, których coraz bardziej śmiałe i nieprawdopodobne życzenia przechodziły ze sfery fantazji w sferę rzeczywistości<sup>62</sup>.

Autorzy proponują tutaj dialektyczny schemat, w ramach którego podłe, odziedziczone po starych czasach i starych relacjach społecznych przestrzenie kuchenne spowodowały reakcję w postaci niechęci do zajęć kuchennych

---

<sup>60</sup> Putowska, *Jak urządzić mieszkanie*, s. 35.

<sup>61</sup> Maass, Referowska, *Mieszkanie*, s. 7.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 7–8.

i pomysły porzucenia garnków i zlewu w poszukiwaniu lepszego zajęcia. Dały przy tym zaczyn dla pomysłów naukowej organizacji pracy w kuchni, rozwiniętych i udoskonalonych przez mężczyzn, którzy cierpliwie odpowiadając na kaprysy pań domu, ostatecznie rozwiązali problem męczącej pracy kuchennej. Dalej autorzy piszą, że w krajach, w których dokonał się postęp i drugie już pokolenie pracuje w racjonalnie zaplanowanych kuchniach bez potrzeby najemnej pomocy, „zaznacza się obecnie silny nawrót do dawnych, tradycyjnych zwyczajów. Odczuwa się tam potrzebę podniesienia kuchni do rzędu pomieszczeń mieszkalnych, aby chwile spędzane w kuchni nie odbierały pani domu możliwości współżycia z resztą rodziny [...]”<sup>63</sup>. I dalej: „[d]ziś jadać w kuchni jest znowu powszechnym zwyczajem; odwieczna tendencja gromadzenia się rodziny przy ognisku domowym odrodziła się w nowych, współczesnych warunkach”.

Książka Maassa i Referowskiej jest najpóźniejszą z omawianych pozycji, dlatego nie dziwi wyrażany *explicite* konserwatyzm. Ożywienie liberalne czasu odwilży już dawno się zakończyło, a kobiety zajęły zaplanowane dla nich miejsce profesjonalnych pań domu. Poradnik ten, skierowany do szerokiego grona czytelniczek, z inwentaryzacyjną precyzją prezentował przede wszystkim technologiczne (w dużo mniejszej mierze estetyczne) niuanse wyposażenia wnętrz. Bardzo liczne i dokładne ilustracje pokazują przedmioty, a nie czynności, jak to miało miejsce w przypadku poradnika Gumowskiej. Zdjęciom, w większości zaczerpniętym z zagranicznych opracowań, towarzyszą ilustracje łączące prasową lekkość i pewną swobodę twórczą z technicznym rygiem objawiającym się w precyzyjnych wyrysowaniach sprzętów i ich wymiarów. Na ilustracjach, które przedstawiają kluczowe dla dyskursu o kuchni-laboratorium zagadnienia ciągu pracy i odpowiedniego rozmieszczenia przedmiotów w kuchni, jednocześnie pokazano podział zadań. Na sześć schematów prezentujących pracę w kuchni i spożywanie posiłków, jedynie jeden, podpisany „niedziela”, przedstawia inne niż kobieta osoby pracujące przy blacie roboczym. Powtarzalność schematu „ciąg pracy – stół jadalny” z wertykalnym akcentem w postaci pionowej sylwetki kobiety, z umieszczonym na dole kompozycji kontr punktem jako ciągu wzbogaconego o kilka elementów pionowych (cała rodzina przy pracy), który „dociąga” kompozycję, przy lekkiej, ilustracyjnej kresce, daje wrażenie dekoracyjności i anegdotyczności kompozycji, pod fantazyjną formą kryjąc faktyczną treść o podziale ról w gospodarstwie domowym.

Historia zatoczyła krąg, a rodzina znów spotkała się przy domowym ognisku wyznaczonym przez kuchnię i pracującą w niej kobietę. Opisy i ilustracje

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 8.



te wskazują na żywotność, która cechowała zarówno tradycyjny model domowego ogniska wyznaczanego przez „czarną” izbę, jak i na zaskakującą popularność amerykańskiego modelu kuchni otwartej. Odzwierciedlała ona poglądy na rolę kobiety w społeczeństwie i rodzinie oraz sygnalizowała nieufność wobec funkcjonalistycznych rozwiązań promowanych w Związku Radzieckim jako kuchnie dla kobiety pracującej, a zaczerpniętych z modelu Kuchni Frankfurckiej i jej podobnych kuchni-laboratoriów. Kuchenna nowoczesność okazuje się być nieufna wobec funkcjonalizmu, lecz chętna rozwiązaniom racjonalizatorskim, które jednak przede wszystkim miały pomóc kobiecie w nakrywaniu do stołu i uczestnictwie w życiu rodziny przy jednoczesnym spełnianiu swoich gospodarskich obowiązków. Była to nowoczesność konserwatywna i przytulna, mająca więcej wspólnego z racjonalną organizacją przestrzeni proponowaną przez amerykańskie organizatorki niż z modernistyczną kuchnią o proweniencji socjalistycznej. Jednocześnie dyskurs o przeciwdziałaniu „zacofoaniu”, który wybrzmiewał w kontekście tradycjonalistycznych poglądów oraz przenoszenia wiejskich praktyk zamieszkiwania do miasta, wskazuje na ambiwalentną pozycję polskich racjonalizatorów kuchennych wobec przednowoczesnej tradycji.

W kolejnej dekadzie uwarunkowania związane z przemysłem i wprowadzaną standaryzacją i typizacją oraz postępujący technokratyzm odsunęły na bok fantazje o kuchni połączonej z domowym ogniskiem, skupiając się na planowaniu zestandaryzowanych kuchni do zabudowy na małej powierzchni. Autorka pisząca na łamach „Wiadomości Instytutu Przemysłowego” prognozowała w roku 1964<sup>64</sup>, że do roku 1970 następować będzie dalsze ograniczanie powierzchni kuchni, zarówno ze względu na przewidywaną mechanizację czynności gospodarczych, jak i postępującą typizację dostosowaną do wymogów prefabrykacji. W większości mieszkań miały być budowane kuchnie stypizowane pod względem wielkości, układu i rozmieszczenia aparatów instalacyjnych, o powierzchni nieprzekraczającej 5 m<sup>2</sup>. W roku 1974 Halina Skibniewska trzeźwo zauważała zmniejszenie się metrażu kuchni przy jednoczesnym zaprzeczeniu idei kuchni-laboratorium poprzez nieracjonalne rozmieszczanie przypadkowych przedmiotów, które nie składały się na postulowany przez piszących wcześniej autorów jednolity ciąg pracy. Przewidywane przez nią formy kuchni w niedalekiej przyszłości nie były formułowane w odniesieniu do roli kobiet, mimo że autorka we wcześniejszej, socjologicznej części swojej rozprawy, zauważała tyleż wzrost aktywności zawodowej kobiet, co niesprawiedliwe obciążenie ich pracą opiekuńczą i prowadzeniem

---

<sup>64</sup> K. Cholewicka-Goździk, *Porównanie powierzchni składowania w różnych systemach obudowy kuchni*, „Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1964, 1–2.

domu. Wcześniej o dekadę entuzjazm wokół nowinek technologicznych, które miały rzekomo odciążać kobiety, gasiła cytatem z francuskiej autorki: „7500 urządzeń gospodarskich eksponowanych na wielkiej wystawie w Paryżu stanowi prezentację 7500 zadań pani domu: w kuchni, przy praniu i prasowaniu, przy sprzątanii itp.”<sup>65</sup>. Architektka zdaje się zrezygnować z prób zdjęcia z kobiet nadmiernego obciążenia pracą domową za pomocą architektury i kuchnię niedalekiej przyszłości opisała suchym, konkretnym językiem: „Tendencje na najbliższą przyszłość to kuchnie stosunkowo niewielkie, wietrzone bezpośrednio (ewentualnie mechanicznie), od razu kompletne i racjonalnie wyposażone. Miejsce do spożywania posiłków w kuchni lub w aneksie między kuchnią a pokojem dziennym”<sup>66</sup>.

„Splot mediacji” wokół poodwilżowej polskiej kuchni utkany z dyskursów w prasie popularnej, poradnikach i wytycznych zespołów eksperckich wskazuje na szczególną, rodzimą odmianę „alternatywnej nowoczesności”, która korelowała z ogłoszoną na początku odwilży „polską drogą do socjalizmu”. Oznaczała ona modernizację bez modernizmu, czyli racjonalizację projektów kuchennych połączoną z wyposażeniem w nowoczesne sprzęty, która współistniała z konserwatywnym podejściem do kobiety jako strażniczki domowego ogniska. Podejście to miało swoje odbicie w postulowanych projektach kuchni, które miały zadbać o to, by pracująca przy gotowaniu kobieta nie utraciła fizycznego kontaktu z zasiadającą do stołu rodziną. Pełne oddanie swoim obowiązkom jako matki, żony i pani domu miało kobietom ułatwić otwarcie kuchni na przestrzeń mieszkalną. Jednocześnie dziedzictwo modernistycznych kuchni-laboratoriów znajdowało swoje odzwierciedlenie w reżimach dyscyplinowania kobiecego ciała, będącego miarą dla precyzyjnie planowanych przestrzeni pracy.

## BIBLIOGRAFIA

- Biuro Prasy, KC PZPR, „Narada w sprawie prasy kobiecej”, 1958, AAN 237/XIX-148  
 Błażejowska K., *„Nie kocha się żony niechlujnej i zaniedbanej”*. Irena Gumowska *chciała w PRL-u zrobić z Polaków naród czysty, grzeczny i dobrze odżywiony*, „Wysokie Obcasy” 2018, 4 sierpnia, dostępny w internecie: <<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,23735399,irena-gumowska-nie-kocha-sie-zony-niechlujnej-i-zaniedbanej.html>> [dostęp: 10 maja 2021]  
 Cholewicka-Goździk K., *Porównanie powierzchni składowania w różnych systemach obudowy kuchni*, „Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1964, 1–2, s. 22–36

<sup>65</sup> Skibniewska, *Rodzina a mieszkanie*, s. 48.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 164.

- Crowley D., Reid S.E., *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg-Oxford-New York 2002, s. 1–22
- Crowley D., *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg-Oxford-New York 2002, s. 181–206
- Fallan K., *Design history. Understanding theory and method*, London-New York 2014
- Federici S., *Kapitał a płęć*, tłum. A. Krzeski, A. Piekarska, „Praktyka Teoretyczna” 2017, 25(3), s. 196–212
- Fidelis M., *Gender, historia i komunizm*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020, e-book, s. 31–64
- Fidelis M., *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2010
- Freeman J., *The Making of the Modern Kitchen. A Cultural History*, Berg-Oxford-New York 2004
- Fraad H., Resnick S., Wolff R., *Bring It All Back Home. Class, Gender and Power in the Modern Household*, London-Boulder, Colorado 1994
- Frąckiewicz A., *Chcemy być nowocześni. Kształt przyszłości, czyli styl lat 50. i 60*, w: A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Kielczewska, Warszawa 2011, s. 12–37
- Göransdotter M., Redström J., *Design Methods and Critical Historiography: An Example from Swedish User-Centred Design*, „Design Issues” 2018, 34(2), s. 20–30
- Gumowska I., *My i nasz dom (Z kultury życia codziennego)*, Warszawa 1957
- Hajdo M., *Wizerunek kobiety jako matki, pracownika i działaczki społecznej prezentowany na łamach prasy kobiecej w latach 1948–56*, „Dzieje Najnowsze” 2006, 3(38), s. 55–72
- Heßler M., *The Frankfurt Kitchen: The Model of Modernity and the “Madness” of Traditional Users, 1926 to 1933*, w: *Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, red. R. Oldenziel, K. Zachmann, Cambridge-London 2009, s. 163–184
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011
- Lees-Maffei G., *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, „Journal of Design History” 2009, 4(22), s. 351–376
- Leśniakowska M., *Dom Adama, Dom Ewy: dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, 30, s. 31–45
- Leśniakowska M., *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna”*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2004, 58(1–2), s. 222–231
- Maass J., Referowska M., *Jaką chcemy mieć kuchnię*, „Gospodarstwo Domowe” 1959, 4(14), s. 1–3
- Maass J., Referowska M., *Mieszkanie*, Warszawa 1963
- Midal A., *Design by Accident. For a New History of Design*, Berlin 2019

- Mieszkanie. Analiza socjologiczna*, red. E. Kaltenberg-Kwiatkowska, Warszawa 1982
- O pracy Komitetu do Spraw Gospodarstwa Domowego*, „Gospodarstwo Domowe” 1958, 1(1), s. 2–4
- Oldenziel R., Bruhèze A.A. de la, *Theorizing the Mediation Junction for Technology and Consumption*, w: *Manufacturing Technology, Manufacturing Consumers. The Making of Dutch Consumer Society*, red. A.A. de la Bruhèze, R. Oldenziel, Amsterdam 2009, s. 9–39
- Oldenziel R., Zachmann K., *Kitchens as Technology and Politics: An Introduction*, w: *Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, red. R. Oldenziel, K. Zachmann, Cambridge–London 2009, s. 1–29
- Olkiewicz J., *Z wizytą w mieszkaniu mała typowym*, „Ty i Ja” 1965, maj, nr 5(61), s. 34–35
- Pence K., Betts P., *Introduction*, w: *Socialist Modern. East German Everyday Culture and Politics*, red. K. Pence, P. Betts, The University of Michigan Press 2008, s. 1–34
- Perkowski P., Stańczak-Wiślicz K., *Nowoczesna gospodyni. Kobiety w gospodarstwie domowym*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020, e-book, s. 266–354
- Putowska J., *Jak urządzić mieszkanie*, wyd. 3, Warszawa 1960
- Skibniewska H., *Rodzina a mieszkanie*, Warszawa 1974
- Sokół Z., „Przyjaciółka” – tygodnik kobiecy (1948–1998). Część I – lata 1948–1951, „Kieleckie Studia Bibliologiczne” 2001, 6, s. 89–111
- Sparke P., *As Long as It's Pink. The Sexual Politics of Taste*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 2010
- Stańczak-Wiślicz K., *Household as a Battleground of Modernity: Activities of the Home Economics Committee Affiliated to the League of Women (1957–80)*, „Acta Poloniae Historica” 2017, 115, s. 123–150
- Szpakowska M., *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003
- Wawrykowa M., *Na marginesie szwedzkich doświadczeń. Sprawa nie tylko kobiet. Gospodarstwo domowe – troską wszystkich*, „Gospodarstwo Domowe” 1958, 1(2), s. 10–12

Agata Szydłowska

Academy of Fine Arts, Warsaw

WITH NO “LUDWIK” NOR HOUSEMAID. DESIGNS OF THE MODERN KITCHEN AS A MIRROR OF THE CHANGING ROLE OF WOMEN IN “POST-THAW” POLAND

Summary

The development of a post-Stalinist modern kitchen in Poland was informed by the activities of different individual and institutional actors: experts in ‘professional’ home engineering, architects and designers and modernist taste-makers. The image

of the model kitchen is surprisingly coherent: a rational laboratory kitchen, where the housewife's work is orchestrated according to Taylorism-inspired rules that aim at reducing the burden of domestic chores and introducing modern and hygienic equipment and attitudes. The discourse, inspired by similar discussions in Europe and United States, mainly by the works of Swedish Research Institute, reflects the pre-war ideas of kitchen-laboratories and 'home engineering'. What's new and different is the temporal (limited to a short post-Thaw period) enthusiasm for open-plan kitchens presented as spaces where a housewife can seamlessly perform two duties at the same time: housework and care work. This phenomenon mirrors changing attitudes towards women's roles in society which, in the post-Stalinist period, were marked by ongoing conservatism. Drawing on the concept of a 'mediation junction' and the historical production-consumption-mediation paradigm in design, the article traces changing attitudes towards women's roles in society, reflected both in popular and professional discourses on kitchen design.

Keywords:

kitchen, design, Thaw, modernism, home engineering





ALEKSANDRA SUMOROK

## SOCREALIZM OD ŚRODKA. DESIGN, SZTUKA WNEŹRZA I MODERNIZACJA<sup>1</sup>

Zrealizowane w Polsce w pierwszej połowie lat 50. XX wieku przestrzenie wewnętrzne umykają jednoznacznym klasyfikacjom zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej. Trudno mówić o jednej, jednorodnej estetyce, z uwagi na rozległy wachlarz rozwiązań plastycznych. Mamy bowiem do czynienia z wnętrzami, w których czytelne stały się różne strategie socrealizacyjne, nieredukowalne do jednego wzorca. Szereg czynników, m.in. ideologicznych, pragmatycznych, personalnych odpowiadał za powstanie mnogości socrealizmów, negocjujących, modyfikujących i dywersyfikujących zasady doktryny. Zakorzenie zaś bieżącej twórczości w okresie międzywojennym skutkowało przenoszeniem i adaptacją wcześniejszych wzorców formalnych, dostosowywanych do wymogów nowej ideologii. Przegląd polskich realizacji uprawnia nawet do zadania pytań o istnienie wnętrza socrealistycznego. Czy wyznacznikiem jego „socrealistyczności” staje się data realizacji? Czy decyduje o tym funkcja społeczno-polityczna, czy też może detal – kolumna, marmur, strop kasetonowy i ceramiczny żyrandol? Detal rozumiany jako peryfrazja, gest polityczny, manipulujący znaczeniem, przyczyniający się do wulgaryzacji formy modernistycznej? Proponuję jednak, aby spojrzeć na wnętrza tego czasu nie w kategoriach stylu (trudnych, złożonych, hybrydycznych), ale w szerszym ujęciu jako na polityczno-społeczno-kulturowy fenomen<sup>2</sup>. Wnę-

---

<sup>1</sup> Temat wnętrz polskich lat 1949–1956 podjęłam w szerszym kontekście w ramach grantu NCN: *Socrealizm od środka. Architektura wnętrz reprezentacyjnych w Polsce, 1949–1956*, NCN, Sonata 2, nr 173986.

<sup>2</sup> W przypadku wnętrza polskiego pierwszej połowy lat 50., które nie doczekało się jeszcze monograficznego opracowania, wybrzmiewać będzie szereg problemów związanych z hybrydycznością wnętrzarskiego socrealizmu, kwestią jego podmiotowości czy wieloaspektowej negocjowalności, co wymaga szerszego, odrębnego omówienia. Na potrzeby tego artykułu koncentruję się na zarysowaniu kontekstu problemowego, bardziej niż na konkretnych realizacjach, na wpisaniu wnętrza w praktykę modernizacyjną i ukazania go jako narzędzia zmiany społecznej.

trza sprzyjać miały bowiem modernizacji społecznej (założonej w projekcie komunistycznym), zwłaszcza idei awansu i zmiany habitusu klasowego. Precyzyjnie modelowały nowe formy życia społecznego (przestrzenie kultury), ale też i rodzinnego, określały bowiem sposób jedzenia, „bywania” (wnętrza gastronomiczne), spędzania czasu wolnego i urlopu. Skok w nowoczesność siłą rzeczy szczególnie wyraźny stawał się w architekturze i wnętrzach, z którymi każdy obcował na co dzień (a jeśli nawet nie codziennie, to i tak częściej niż z obrazem czy książką, a nawet filmem<sup>3</sup>).

### SOCREALIZM, WNĘTRZE, MODERNIZACJA

Perspektywa modernizacyjna pozwala na dostrzeżenie ciągłości wieloaspektowych procesów mających miejsce w kulturze powojennej, umożliwia więc i rozszerzenie pola widzenia także socrealizmu, tradycyjnie umieszczonego w narracji polityki historycznej<sup>4</sup>. Dotychczasowe perspektywy badawcze chętniej też sytuowały socrealizm w opozycji do modernizmu. Piotr Juszkiewicz słusznie podkreśla zaś, że

konieczne jest skonstruowanie takiej perspektywy widzenia modernizmu, w której nieczynne rozróżnienia pomiędzy sztuką a propagandą, nieostre różnice pomiędzy socrealizmem a modernizmem, czy zbliżenie między konsumpcyjną kapitalistyczną kulturą masową a wyraźniej może nastawioną perswazyjnie komunistyczną kulturą dla mas, nie funkcjonują na zasadzie paradoksu, lecz wspólnie służą adekwatnie zrekonstruowanej kompilacji historycznych wydarzeń<sup>5</sup>.

Dalej zauważa, że „komunizm, także na etapie stalinowskim, był w swej istocie projektem modernizacyjnym, a jego intensywne związki z nowoczesną techniką, a także architekturą i sztuką, nie mają charakteru sprzeczności ideologicznej”<sup>6</sup>. Choć kwestie ideologiczno-polityczne oraz pycha ówczesnej

---

<sup>3</sup> Przebieg procesu modernizacyjnego, jak i jego skutki były nieco inne dla poszczególnych artystycznych dyscyplin – architektury, sztuki, filmu. Problem ten wydaje się także nie do końca rozpoznany i oczywisty dla poszczególnych obszarów kultury i sztuki w polskim piśmiennictwie naukowym.

<sup>4</sup> O dominujących perspektywach w odniesieniu do PRL-u i wielości modernizacji m.in. A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45.

<sup>5</sup> P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 19–20.

władzy zdają się odbierać działaniom modernizacyjnym wiarygodność, to jednak nie można ich ignorować ani tym bardziej dyskredytować ich efektów, co pokazują chociażby wnętrza i ich (nie)paradoksy<sup>7</sup>.

Rozszerzenie perspektywy badawczej w odniesieniu do PRL-u, a więc i socrealizmu, o wątki nie tylko historii politycznej a właśnie modernizacyjne, ma znaczącą już literaturę przedmiotu. Choć dodać należy, że modernizację (lub wielość modernizacji<sup>8</sup>) w zależności od przyjętej perspektywy różnie się definiuje, waloryzuje i wreszcie ocenia.

Znaczenie szerzej ujętej modernizacji, także tej w wymiarze społecznym, dostrzega wiele dyscyplin humanistycznych. I tak Adam Leszczyński w książce *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych*<sup>9</sup>, choć koncentruje się na modernizacji ekonomiczno-gospodarczej, to zwraca też uwagę (na marginesie) na zaistnienie „[...] szerokiego procesu modernizacji, który obejmował najbardziej intymne sfery życia jednostki – religię, życie rodzinne, aż po politykę i produkcję kulturalną”<sup>10</sup>. Powojenną rzeczywistość społeczno-kulturową w szerokim, nieredukcjonistycznym kontekście, który pozwalał wykraczać poza dominujące narracje polityki historycznej, analizują natomiast m.in. Katarzyna Chmielewska, Agata Zysiak czy Katharine Lebow<sup>11</sup>. Niezwykle istotne zaś dla badań nad sztuką *stricto* okresu stalinowskiego stało się uwzględnienie oddolnej perspektywy, różnych aktorów spo-

---

<sup>7</sup> S. Fitzpatrick, *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2015 (pierwsze, angielskojęzyczne wydanie opublikowano w 1999 roku), s. 97.

<sup>8</sup> Na wewnętrzną złożoność procesów modernizacyjnych, różne jej strategie, ale wpisujące praktyki artystyczne w swoje pole działania, przekonująco zwraca uwagę m.in. Andrzej Szczerski (choć w odniesieniu do okresu międzywojennego) – A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*, Łódź 2010.

<sup>9</sup> A. Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013. Por. W. Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Toruń 2015. Niezwykle zaś ciekawą propozycję widzenia powojennej rewolucji społecznej, uwzględniającą jej oddolny komponent i negocjowany charakter przedstawia Padraic Kenney. P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. A. Dzierzowska, Warszawa 2015 (pierwsze angielskojęzyczne wydanie 1997).

<sup>10</sup> Leszczyński, *Skok w nowoczesność*, s. 159.

<sup>11</sup> K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i tworzyć*, w: *Komunizm, idee, praktyki 1944–1989*, red. K. Chmielewska, A. Mroziak, G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 25–62; K. Lebow, *Unfinished Utopia: Nowa Huta, Stalinism and Polish Society, 1949–1956*, London 2013; A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016.

łecznych i ujęcie zjawiska w kontekście cywilizacyjnym przez Sheilę Fitzpatrick, Svetlanę Boym czy Katerinę Clark<sup>12</sup>.

Mimo długoletniej już tradycji badań nad socrealizmem w Polsce nie podjęto dotąd próby monograficznego spojrzenia na zagadnienie wnętrza<sup>13</sup>. Trudno dziś też o jednoznaczne rozstrzygnięcia dotyczące złożonej powojennej rzeczywistości także w tym zakresie. Dlatego przedstawiane przeze mnie problemy traktuję jako wstępny etap na drodze do poznania i analizy tego wielowymiarowego fenomenu kulturowego, który wpisuje w praktyki modernizacyjne<sup>14</sup>. Zauważyć należy, że o polskim powojennym wzornictwie oraz wnętrzach powstaje coraz więcej publikacji, zarówno dotyczących rekonstrukcji materialnej tkanki (czyli wnętrza i ich dekoracji), jak i rozszerzających

---

<sup>12</sup> S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge MA 1994; K. Clark, *Socialist Realism and the Sacralization of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle 2003.

<sup>13</sup> O historiografii socrealizmu w latach 80. pisze m.in. Luiza Nader. L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: *Odrzucone dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, dostępny online: <<https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>> [dostęp: 21 lipca 2019]. Coraz częściej podnosi się kwestię rewaloryzacji badań sztuki powojnia, por. m.in. *Jak pisać historię sztuki i architektury powojnia?* Dyskusja w MS2, Łódź, styczeń 2018. Powstaje też coraz więcej projektów badawczych, publikacji, a także wystaw, które przyczyniają się zarówno do uzupełniania wiedzy o szeroko pojętym socrealizmie, jak i rozszczelniania o nim dyskursu. Pozwalają dostrzec mnogości socrealizmów (i ich różny wymiar w poszczególnych dyscyplinach), a także uwzględnić aktorów społecznych. W odniesieniu do projektów badawczych można tu wspomnieć chociażby o projekcie NPRH realizowanym w latach 2014–2017 przez zespół pod kierunkiem dr hab. Gabrieli Świtek *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*. Wśród założeń badawczych było nie tylko udokumentowanie, ale i rewizyjne odczytanie twórczości artystów działających po roku 1945 w Polsce, przedstawianej w kontekście wystawiennictwa, ze zwróceniem uwagi na recepcję w krytyce artystycznej. W kwestii wystaw stawiających ważne pytania o odczytanie złożonej powojennej rzeczywistości wspomnieć można o tych organizowanych przez Zachęte w roku 2015 (*Zaraz po wojnie*, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk) oraz w 2021 (*Cold Revolution. Central and European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, kuratorzy: Joanna Kordjak, Jérôme Bazin).

<sup>14</sup> Na drodze do poznania wnętrza pierwszej połowy lat 50. XX wieku staje wiele problemów. Jednym z pierwszych, z którym należy się zmierzyć jest istotny dysonans poznawczy wiążący się z przedmiotem badań, określenie, czym jest i była wówczas architektura wnętrza (silnie zakorzeniona w tradycji lat 30.), rozpięta między architektoniczną strukturą a elementami dekoracyjnymi i ruchomymi wyposażenia (szerzej – plastyką



pole badawcze o problemowe ujęcia<sup>15</sup>. Sporadycznie jednak okres pierwszej połowy lat 50. stanowi ich oś badawczą<sup>16</sup>. To bowiem monograficzne opracowania twórczości poszczególnych projektantów<sup>17</sup>, a także konkretnych obiektów

---

wnętrza), kim był ich twórca (relacja między architektem i plastykiem), a wreszcie do kogo rzeczywiście były adresowane. Drugi problem wiąże się z samym materiałem badawczym, czyli wnętrzami, które w wielu wypadkach zostały zniszczone, przebudowane. Sporadycznie też projekty wnętrz odnaleźć można w archiwach. Trudno ustalić w wielu wypadkach dokładny czas realizacji, autora założenia czy wykonawcę. Skazani często więc jesteśmy na wyrwykową znajomość realizacji, dla której podstawę analiz stanowią opisy z epoki lub/i zdjęcia zamieszczone w prasie. Nawet wnętrza najlepiej funkcjonujące w społecznym imaginariu, o których też napisano najwięcej, nie są dokładnie poznane, jak choćby te zrealizowane dla Pałacu Kultury i Nauki czy Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej.

<sup>15</sup> Szczególnie wiele uwagi poświęca się wnętrzom podwilżowym, nowoczesnym, a także designowi tego czasu, zwłaszcza tkaninom, meblom czy ceramice. Por. m.in. *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – estetyka, wzornictwo, styl życia*, red. A. Kiełczowska, A. Porajska-Hałka, Warszawa 2012.

<sup>16</sup> Warto wymienić w tym miejscu pionierów badań nad wnętrzem i sztuką użytkową w Polsce, m.in. Andrzeja K. Olszewskiego, Irenę Huml, Annę Sieradzką. Pierwszą syntezę powojennego designu stanowi opracowanie Ireny Huml, por. I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978. Irena Huml przedstawiała też jako pierwszą sylwetki projektantów sztuki użytkowej działających także po wojnie, m.in. Władysława Wincze, Olgierda Szlekysa czy Henryka Grunwalda. Por. I. Huml, *Artystyczne curriculum Olgierda Szlekysa*, w: *Olgierd Szlekys. Wnętrza, meble, malarstwo*, Warszawa 1982; eadem, *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, 5–6; eadem, *Kraty Henryka Grunwalda*, „Projekt” 1988, 1; eadem, *Pałac w guście epoki*, „Renowacje i Zabytki” 2005, 3; eadem, *Sztuka użytkowa w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa 1970; eadem, *Władysław Wincze, twórca i pedagog*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996.

<sup>17</sup> Powstaje współcześnie coraz więcej monografii poświęconych artystom, architektom, projektantom, tworzącym także w zakresie szeroko rozumianego wnętrza, dla których socrealizm stanowił etap (ważny, formujący lub epizodyczny) w ich działalności. Por. K. Czerniewska, *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011; M. Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008; T. Mikołajczak, *Władysław Wincze, formy wewnętrzne*, Wrocław 2018; A. Różańska, *Władysław Wołkowski. Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, 10, s. 83–113. Wzrasta także liczba wystaw, dzięki którym rekonstruuje się twórczość projektantów wnętrz, choć sporadycznie z okresu pierwszej połowy lat 50., por. m.in. C. Lisowski, *Indywidualna wystawa prac Franciszka Michałka. Dekoracje wnętrz*, Tormiar, CSW Toruń 2014.

i wnętrz (domów kultury<sup>18</sup>, kawiarni<sup>19</sup>, kin<sup>20</sup>, regionów-miejsc<sup>21</sup>), elementów wyposażenia (tkaniny, meble), a także ich dekoracji (mozaiki<sup>22</sup>). Problematyką wzorniczą, skoncentrowaną na wyposażeniu wnętrz, a także dokumentacją tego okresu zajmują się także instytucje i instytuty badawcze, m.in. Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Muzeum Narodowe w Warszawie czy Zachęta.

Szczególnie istotne wydają się te publikacje, które zarówno przyczyniają się do uzupełniania wiedzy w zakresie badań podstawowych, jak i szkicują panoramiczne ujęcia problemowe, jak książka Piotra Korduby pt. *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego* ujmująca kwestie szeroko rozumianego designu w złożonej perspektywie ludowości<sup>23</sup>, czy też studia przypadków, jak np. Ewy Toniak pt. *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży* dotyczące Pracowni Sztuk Plastycznych i konkretnych artystów projektantów, których działalność zostaje wpisana w złożoną powojenną rzeczywistość projektowo-ekonomiczną<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Siłą rzeczy największej liczby opracowań (choć nie w zakresie wnętrzarskim) doczekał się Pałac Kultury i Nauki. Ukazała się także monografia Pałacu Kultury Zagłębia, w której też znalazło się miejsce na opis wnętrz – *Tak, Pałac! Pałac Kultury Zagłębia 1958–2018*, red. A. Syska, Z. Górską-Nieć, Dąbrowa Górnicza 2018. Także niektóre, większe, znaczniejsze założenia kultury doczekały się opracowań lub wzmianek, choć często w szerszym kontekście – architektury, historii obiektu/obiektów/regionów.

<sup>19</sup> Por. K. Kaus, *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, „Porta Aurea” 2019, 18, s. 186–207; I. Lewoczewicz, *Spotkanie sztuk. Aranżacje warszawskich kawiarni i barów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Almanach Warszawy” 2015, s. 263–289.

<sup>20</sup> B. Dziubicka, *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Porta Aurea” 2010, 9.

<sup>21</sup> Jednym z pierwszych współczesnych (potransformacyjnych) opracowań *stricto* wnętrzarskich było to dotyczące wnętrz nowohuckich. Por. L.J. Sibila, *Nowohucki design. Architektura wnętrz i twórcy w latach 1949–1959*, Kraków 2007. W każdym niemal regionie wyraźne stają się pewne zainteresowania wnętrzem czy to w pracach o artystach, architektach, architekturze danego miasta czy regionu, choć nie tylko tego interesującego mnie czasu. Por. m.in. M. Jędrzejewski, *Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu. Część I: 1945–1981*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2008, 8; K. Kluczajd, *Spojrzenie na rzut: O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Toruń 2002.

<sup>22</sup> Por. m.in. P. Giergoń, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014; B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015.

<sup>23</sup> Por. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

<sup>24</sup> Por. E. Toniak, *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015.

Swoistym drogowskazem metodologicznym i punktem odniesienia dla badań nad powojennym wnętrzem i designem w Polsce, także z pierwszej połowy lat 50. XX wieku, stały się pionierskie publikacje Davida Crowleya. Crowley kontekstualizuje socrealizm, dostrzega jego wewnętrzne napięcia, złożone relacje między władzą a aktorem społecznym, a jedną z kluczowych kwestii staje się tutaj pole konsumpcji<sup>25</sup> oraz prywatnej przestrzeni<sup>26</sup>. Przedmiot oraz wnętrza to nie tyle/tylko artefakty, co nośniki wielowymiarowych treści, a nierzadko i symbole, lustro dla skomplikowanych procesów zachodzących w powojennym okresie w polskim społeczeństwie.

Wnętrza polskie pierwszej połowy lat 50. XX wieku tworzą skomplikowany obraz i złożoną sieć powiązań na linii państwo–odbiorca. Te zróżnicowane funkcjonalnie przestrzenie, nawet w zakresie jednego typu (np. kultury), służyły odmiennym celom politycznym i interesom różnych grup społecznych (miejskich, wiejskich, robotniczych). Pamiętać warto, że zarówno władza komunistyczna, jak i społeczeństwo nie stanowiły monolitycznego obrazu. Mamy tu do czynienia z odmiennymi, niejednomyślnymi podmiotami. Dochodzą do tego działania projektantów, aktywnych przecież aktorów społecznych, którzy w znaczącej mierze ukształtowali pejzaż architektoniczny tego okresu. To architektura, ale tworzona (instytucjonalnie i w wymiarze praktycznym) przez konkretnych ludzi (projektantów, artystów) ustanawiała przestrzeń dla dokonującej się w latach 50. rewolucji społecznej związanej z awansem klasowym, wydzwignięciem zawodowym nowych elit, zmianą relacji między wsią a miastem<sup>27</sup>. Szczególną rolę w tym procesie pełniły wnętrza. Wspomagały bowiem praktyki służące upowszechnianiu kultury, zwiększaniu dostępu do edukacji (w szczególności wyższej), usług czy rekreacji (przede wszystkim wczasów)<sup>28</sup>. Mamy więc do czynienia z precyzyjnymi, inżynier-

<sup>25</sup> D. Crowley, *Warsaw's Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2000, s. 25–47. Kwestie konsumpcji porusza także w swoich badaniach Susan E. Reid.

<sup>26</sup> D. Crowley, *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2002, s. 181–206. Wskazać tu można, że jedną z istotniejszych pozycji analizujących napięcia związane z polityką, ideologią i życiem codziennym w czasach stalinowskich w ZSRR jest książka Svetlany Boym.

<sup>27</sup> Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu*, s. 25–62.

<sup>28</sup> Szczególnie wiele miejsca w tym artykule poświęcam zagadnieniu wnętrz uprzywilejowanych w projekcie modernizacyjnym, służącym upowszechnianiu kultury (domy kultury, teatry, kina), a także tym tworzonym dla usług (gastronomii i sklepów). Jednak proces ten zauważyć można rzecz jasna także we wnętrzach służących edukacji, rekreacji czy komunikacji. Niezwykle istotne, choć nieco odrębne kwestie modernizacyjne, wiążą się nato-

skimi, taylorowskimi w swej genezie, oczekiwaniami względem wnętrz mających doprowadzić do transformacji otoczenia człowieka i jego samego. Choć była to modernizacja w typie sowieckim<sup>29</sup>, to jej cele były pod wieloma względami zgodne z tymi przedwojennymi łączącymi się m.in. z industrializacją, pobudzaniem gospodarczym terenów zacofanych, likwidacją różnic między „Polską A” i „Polską B”, a także ułatwianiem dostępu do służby zdrowia, edukacji, kultury, rekreacji. Po roku 1945 również zakładano, że ogólnodostępne wnętrza, równomiernie rozmieszczone na terenie całego kraju, przyczynią się do podniesienia poziomu życia, wyrobienia nawyków kulturowych i życiowych, do stworzenia ram społecznego funkcjonowania. Nie piszę tutaj o skutkach (zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych) modernizacji. Wskazać pragnę przede wszystkim w ogóle uczestnictwo wnętrz w wieloaspektowym procesie modernizacyjnym, co uzmysłowić może złożoność powojennej rzeczywistości, w tym architektury wnętrz pierwszej połowy lat 50., powiązanej z wieloma sferami życia społecznego i kulturalnego.

Niewidoczne na pierwszy rzut oka wnętrza<sup>30</sup>, o zróżnicowanym stopniu dostępności, nie sprzyjało aż tak bardzo upowszechnianiu treści symbolicznych jak bryła zewnętrzna. Dostrzeżono jednak jego potencjał w związku ze zdolnością do modelowania zachowań, nawyków kulturowych i społecznych, a także odczuć odbiorcy – wzruszenia, oszołomienia, onieśmienia (il. 1). Wnętrza, z uwagi chociażby na czas w nim spędzany intensyfikowało odczucia związane z percepcją przestrzeni.

Perswazyjność sztuki i architektury socrealistycznej opierała się w znacznej mierze na wzmocnionym przekazie uzyskanym poprzez manipulację odczuciem, ukierunkowanym zwłaszcza na wywieranie wrażenia szczęścia i optymizmu (nadrzędnych kategorii komunizmu)<sup>31</sup>. Percepcja przestrzeni

---

miast z wnętrzem państwowym, najsilniej zakorzenionym w praktykach przedwojennych, bezpośrednio też służącym budowaniu wizerunku państwa. Por. A. Sumorok, *Nie tylko socrealizm? Przypadek wnętrz państwowych*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 118–143.

<sup>29</sup> Musiał, *Modernizacja Polski*, s. 163–198.

<sup>30</sup> Aleksander Wojciechowski nazywał sztukę wnętrza, a zwłaszcza dekorację i sztukę użytkową, „plastyką nieznaną” – 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. 108.

<sup>31</sup> Por. K. Clark, *The ‘New Moscow’ and the New ‘Happiness’. Architecture as a Nodal Point in the Stalinist System of Value*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009. Na aspekty sensualne architektury i wnętrza socrealistycznego zwracałam uwagę w tekstach tworzonych w ramach projektu *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności* kierowanego przez prof. Włodzimierza Boleckiego (2010–2013, Narodowe Centrum Badań i Rozwoju; <[www.sensualnosc.bn.org.pl](http://www.sensualnosc.bn.org.pl)>).



1. Klatka schodowa Pałacu Kultury i Nauki, Teatr Dramatyczny, arch. Lew Rudniew z zespołem, 1955, Warszawa, fot. A. Sumorok

wnętrz przebiegać miała wówczas na dwóch zasadniczych poziomach: intelektualnym (gdy doznania zmysłowe wywoływały skojarzenia semantyczne) i – preferowanym przez decydentów – emocjonalnym, instynktownym, związanym z bezpośrednim oddziaływaniem na zmysły.

Potwierdzeniem znaczenia emocjonalno-sensualnego wymiaru wnętrza socrealistycznego może być określenie „styl tortowo-ciastkowy”, wielokrotnie używane zarówno w odniesieniu do niego, jak i do architektury stalinowskiej w ogóle. To nie tylko wizualnie atrakcyjna przestrzeń, ale także taka, w której integralnie wiązałyby się elementy dźwiękowe, fakturowe, plastyczne i architektoniczne. Nie (tylko) historyzacja, najczęściej łączona z socrealizmem, tylko świadome, „podprogowe” programowanie odbioru miałyby tutaj kluczowe znaczenie. Sugestywne formy i rozwiązania plastyczno-przestrzenne przypominające pałacową, reprezentacyjną architekturę dawną służyły przede wszystkim właściwemu kodowaniu odczuć. Bogaty wizualnie świat wnętrz oferujący dla wszystkich doświadczenie zmysłowe nowego typu

---

Por. także A. Sumorok, *Monday Palaces. Architecture Interiors of Socialist Realist Cultural Centres*, w: *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Warsaw–Milan 2020, s. 106–113.



szczególne znaczenia nabrał w Polsce w przypadku domów kultury. Bardzo świadomie wykorzystywano mechanizmy percepcyjne i uwarunkowania psychosomatyczne, przede wszystkim jako instrument do tworzenia (iluzji) szczęśliwego świata. Dlatego też wielokrotnie podkreślano w opisach architektury i wnętrz ich młodzieńczy, radosny, witalny charakter. I tak np. pisano, że realizacje Aleksieja Szczusiewa „odznaczają się [...] wybitną radością życia i młodością. Cechy te odzwierciedlają charakter naszej socjalistycznej epoki, niewyczerpane jej siły i niepowstrzymane dążenie naprzód do coraz barwniejszego, szczęśliwszego życia narodu”<sup>32</sup>. Mamy bowiem do czynienia zarówno z oszałamiającymi swym przepychem obiektami i wnętrzami, właściwie jedynymi luksusowymi przestrzeniami dostępnymi dla przeciętnego człowieka, poniedziałkowymi pałacami według określenia Sheili Fitzpatrick, jak i tymi bardzo utylitarnymi, prostymi. Ich nadrzędnym zadaniem było przeniesienie odbiorcy w inny, odrealniony wymiar, osiągnięty m.in. dzięki zwiększonej dekoracyjności, luksusowym materiałom (marmur, granit) lub takie imitującym (stiuk, lastriko) (il. 2). Stwarzały dzięki temu ponadcodzienny nastrój, choć „zamiast realności (operującej przecież tym co prawdopodobne) mamy tutaj hiperrealność – realność wyolbrzymioną i przerośniętą tak, że aż nierzeczywistą”<sup>33</sup>. W tym ujęciu nie zawsze istotne stawało się to, czy mamy do czynienia we wnętrzu z prawdziwym marmurem, czy też jego imitacją, wizualnym przepychem czy jego podróbką. Zwłaszcza że poniedziałkowe pałace to niewielki procent ogółu inwestycji kultury (choć nośny propagandowo, budujący imaginariusz społeczny). Każde jednak wnętrze zapewniać miało przyjemność bycia/życia (*pleasure of being*)<sup>34</sup>. Dlatego tak istotny stał się aspekt związany z wrażeniowością, postrzeganiem instynktownym, sferą oddziaływania emocjonalnego wnętrza na zmysły i za pośrednictwem ludzkich zmysłów. Wiele wagi przywiązywano do problematyki akustyki, kwestii materiału, zwłaszcza sal widowiskowych<sup>35</sup>. Za przykład posłużyć może sala

---

<sup>32</sup> A. Michajłow, *A.W. Szczusiew wybitny architekt epoki radzieckiej*, „Architektura” 1950, 2, s. 61.

<sup>33</sup> M. Czubałaj, *Włos Johna Lennona. Religijność i popkultura*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 40.

<sup>34</sup> M. Jarmułowicz, *Optymizm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2005, s. 167–172. E. Widdis, *Sew Yourself Soviet: The Pleasure of Textiles in The Machine Age*, w: *Petrified utopia*, s. 115–132.

<sup>35</sup> Ściany parteru sali widowiskowej jednego z największych domów kultury w Polsce, Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej (arch. Z. Rzepecki, 1951–1958), wyłożono drewnianą boazerią oraz tkaniną, wyższą kondygnację otynkowano i ozdobiono dekoracyjną sztukaterią formowaną we wzór rombów, co wiązało się właśnie z kwestiami akustyki. W pozostałych wnętrzach możemy także dostrzec bogactwo zróżnicowanego materiału.



2. Foyer, Pałac Kultury Zagłębia, arch. Zbigniew Rzepecki, 1958, Dąbrowa Górnicza, fot. A. Sumorok

widowiskowa jednego z największych domów kultury w Polsce, Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej (il. 3). Doświadczenie materiału – jego faktura, sposób opracowania – powodowało, że odbiorca rejestrował wnętrze jako przytulne, kameralne lub zimne, onieśmielające. W przypadku domów kultury mamy specyficzną relację między materiałami zimnymi i ciepłymi, zapewniającymi równowagę między tym co „wzniosłe” – państwowe, a tym co ciepłe, bardziej indywidualne. Jedne i drugie materiały wykończeniowe odpowiadały jednak za „pałacowe” asocjacje. Percepcji dotykowej podlegał nie tylko sam materiał, ale przede wszystkim jego powierzchnia (gładka, chropawa).

Znaczenie wnętrza w socjalistycznej modernizacji społecznej potwierdza też fakt, że jeden z najważniejszych, modelowych (o znaczeniu formacyjnym dla doktryny) projektów stalinowskich dotyczył właśnie ich. Chodzi mianowicie o stacje metra moskiewskiego – pałacowe przestrzenie dostępne dla każdego, uszczęśliwiające i uwznioślające przez swoją bogatą, luksusową i przede wszystkim sensualnie odczuwalną architekturę, łączące to, co „stare”

---

Zastosowano tam barwne okładziny kamienne – czarny, różowy, żyłkowany marmur, który znalazł się na podłogach, ścianach, w elementach takich jak tralki czy nawet meble (kontuary).



3. Sala widowiskowa, Pałac Kultury Zagłębia, Dąbrowa Górnicza, arch. Zbigniew Rzepecki, 1958, fot. A. Sumorok

(tradycyjne w sensie formy) z tym, co „nowe” (w wymiarze technicznym i społecznym). Otwarcie wówczas kładziono nacisk na to, że za pośrednictwem wnętrza, ich architektury i wystroju, można świadomie i programowo kształtować określone, pożądane w danym momencie emocje (m.in. radość czy, z drugiej strony, onieśmienie)<sup>36</sup>, i tak Edmund Goldzamt, odpowiedzialny za przywołanie zasad architektonicznego socrealizmu, wskazywał, że

metro moskiewskie swą architekturą wzbudza w milionach ludzi przeświadczenie, że są gospodarzami swojego kraju, że wszystko co budują jest dla nich, że państwo jest silne i bogate i używa tej siły i bogactwa dla podnoszenia ich siły i bogactwa. A przecież można było obejść się bez marmurów i granitów, pójść na gołe inżynierskie rozwiązania kafelkowe<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Wzrost zainteresowania problematyką wielozmysłowej, złożonej, cielesnej percepcji zawdzięczamy przede wszystkim rozwojowi fenomenologii (por. np. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2017). Problematykę tę można (i warto) jednak różnorodnie profilować i rozwijać w wielu kierunkach. Istotną kwestią staje się bowiem tutaj optyka afektywności.

<sup>37</sup> E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej*

Choć „pałacowa” (zwłaszcza w jej wymiarze sensualnym) architektura radziecka stanowiła wzorzec do nawiązań, to jednocześnie wskazywano konieczność jej reinterpretacji. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski w antologii tekstów o sztuce z tego czasu zauważają, że „głównymi wektorami geografii artystycznej z oczywistych powodów były Francja i Związek Radziecki, w przestrzeni między nimi znalazło się również miejsce dla innych punktów odniesienia”<sup>38</sup>. Już ten fakt skutkowało wielością praktyk i mnogością socrealizmów manifestujących się we wnętrzu polskim tego okresu. Dalszej hybrydyzacji sprzyjała też sama doktryna realizmu socjalistycznego, która nie określała w jednoznaczny sposób jego formy czy kompozycji. Miało być ono przede wszystkim NIEmodernistyczne i silnie zakorzenione w historii. W referatach programowych wygłoszonych na I Krajowej Naradzie Architektów Partyjnych (21–22 czerwca 1949 roku), wprowadzającej w polskiej architekturze socrealizm, niemal nie podnoszono kwestii wnętrza. Kilka specyficznych dla niej problemów zostało jedynie zasygnalizowanych, ale tylko w kontekście architektury. Podkreślano zwłaszcza wymóg współpracy architekta i plastyka, ale zakres ich kompetencji pozostał niedookreślony. Powstać miało, teoretycznie, wnętrza architektoniczne, ale z dużym udziałem (bliżej nieokreślonej) plastyki. Aleksander Wojciechowski pisał wówczas o dualistycznym podejściu do wnętrza: plastycznym, warsztatowym (tworzonym przez meblarzy i artystów) oraz architektonicznym, strukturalno-technicznym (tworzonym przez architektów)<sup>39</sup>.

---

w dniu 20–21.VI.1949 roku w Warszawie, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951, s. 26–27. Na podstawie wzorca moskiewskiego powstawać miały m.in. stacje metra warszawskiego oraz budapeszteńskiego; por. *Konkurs SARP na projekty szkicowe stacji metra warszawskiego*, „Architektura” 1953, 5, s. 126–132.

<sup>38</sup> *Czas debat: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954. Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 3, Warszawa 2016, s. 13.

<sup>39</sup> Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej*, s. 59. Dualizm ten został utrwalony w systemie powojennego szkolnictwa wyższego. W szkołach artystycznych, na tworzonych tam wydziałach architektury wnętrz, uczono wnętrza plastycznego, a na wydziałach architektury – kompozycyjnego, strukturalno-technicznego. W obu przypadkach, mimo że wprowadzono w czasie obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego nowe przedmioty, wykorzystywano wiele elementów ideowych i artystycznych wypracowanych w okresie przedwojennym, co związane było z brakiem ustalonej tradycji w tym względzie, niewystarczającym okrzepnięciem też tej dyscypliny projektowej. Osobnej refleksji warto poddać same programy nauczania wydziałów architektury wnętrz (odmiennie nieco rysował się bowiem ten warszawski, łódzki czy wrocławski, co w znaczącym stopniu wiązało się z osobą dziekana mającego jednak duży udział w formowaniu założeń wydziału).

Dla architektów wydaje się, że najistotniejsza pozostawała architektoniczna struktura, układ funkcjonalny. Zagadnienia plastyczne taktowano jako sprawy wtórne, choć nie zawsze, co zależało w znacznej mierze od stopnia uwrażliwienia architekta na kwestie plastyki wnętrza oraz finansowania inwestycji i jej rodzaju (prestizowa czy zwykła).

Dla projektantów silniej związanych z Akademiami Sztuk Pięknych ważne w kontekście wnętrza pozostało przedwojenne przywiązanie do wysokiej jakości materiału, funkcjonalnego mebla zharmonizowanego z całością przestrzeni wewnętrznej wytwarzanego warsztatowo. Swoją styl zachowały realizacje m.in. Władysława Winczego, ale też i Mariana Sigmunda.

W bardzo ogólnym zakresie można przyjąć, że wnętrza usługowe – sklepowe, gastronomiczne, kawiarniane, znajdujące się w obiektach istniejących lub/i odbudowywanych tworzyli tzw. plastycy, często młodzi absolwenci powojennych już wydziałów architektury wnętrz. A wnętrza obiektów nowo wznoszonych opracowywali najczęściej sami architekci, nierzadko wraz z elementami ruchomymi wyposażenia. Otrzymywali oni wówczas odrębne umowy, które pozwalały na dodatkowe, często niemałe zarobki.

W przypadku zaś tych najbardziej prestiżowych założeń najczęściej powoływano zespoły projektowe, w skład których wchodził architekt, projektanci, sprawdzeni już artyści. I tak np. w zakresie opraw oświetleniowych często zwracano się do Heleny i Lecha Grześkiewiczów, którzy tworzyli niezwykle ceramiczne konstrukcje (do PKiN, ale też mniejszych założeń jak dom kultury w Świętochłowicach), a ozdobnych krat – do Henryka Grunwalda (m.in. do Filharmonii Narodowej, Sejmu)<sup>40</sup>. Meble najczęściej wykonywali twórcy działający już w latach 30. XX wieku. Sporadycznie w tym czasie w biurach projektowych tworzone pracownie wnętrza (co stanowiło częstszą praktykę w późniejszym okresie), takie jak np. w Miastoprojekcie-Kraków zajmującym się Nową Hutą, w którym zorganizowano odrębny zespół pod kierunkiem Mariana Sigmunda<sup>41</sup>.

W roku 1949 podczas wprowadzania i upowszechniania socrealizmu zwracano uwagę przede wszystkim na konieczność odejścia od modernizmu i czerpania z przeszłości (odpowiednio selekcyjonowanej). Goldzamt w referacie programowym wygłoszonym podczas narady wskazywał proste rozwiązanie:

---

<sup>40</sup> Tu warto zasygnalizować problem wytwórczości, który stanowi słabo zbadane zagadnienie, a ważne dla wnętrza i sztuki użytkowej, które wymaga jednak osobnego opracowania.

<sup>41</sup> Zespół złożony był z młodych architektów, architektów projektantów, często dyplomowanych absolwentów architektury wnętrz, którzy opracowywali zarówno wnętrza Centrum Administracyjnego Huty, jak i przede wszystkim lokali usługowych. Por. Sibila, *Nowohucki design*.



albo nasza własna, socjalistyczna w treści, narodowa w formie architektura opierająca się na postępowych tradycjach naszego narodu, kształtująca się poprzez metodę realizmu socjalistycznego;

albo kosmopolityczna, konstruktywistyczna architektura burżuazyjna w swej istocie odrywająca naród od postępowego spadku przyszłych pokoleń i podporządkowująca go rozkładowym wpływom gnijącej kultury imperialistycznego Zachodu<sup>42</sup>.

Modernizm utożsamiono ze złem „starego”, „kapitalistycznego”, „burżuazyjnego” porządku. W referatach oraz we wcześniej przygotowanych wypowiedziach dyskusyjnych mówiono o usuwaniu formalizmu (Michał Jassem)<sup>43</sup>, krytykowano „konstrukcje inżynierskie”, „płaskie pudełka corbuserowskie”, a także „szczerłość architektoniczną”, określaną jako „formalistyczne wypociny”<sup>44</sup>. W praktyce projektowej po wielokroć za zgodą władz sięgano jednak po rozwiązania bliskie modernizmowi, co wyraźne stawało się zwłaszcza w przypadku elitarnych wnętrz państwowych (wnętrz sejmowych, P.K.P.G. czy Rady Państwa), gdzie szczególnie też czytelne było mieszanie kategorii aksjologicznych, związanych z ideologią, oraz kategorii artystycznych. Pamiętać też warto, że przekładu form doktryny na język praktyki projektowej dokonywali architekci wywodzący się z różnych środowisk, ośrodków, reprezentujących różne pokolenia<sup>45</sup>. Łączyło ich jednak zakorzenienie w prakty-

<sup>42</sup> E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego...*, s. 38.

<sup>43</sup> *O polską architekturę socjalistyczną*, s. 132.

<sup>44</sup> J. Minorski, *Oblicze współczesnej twórczości architektonicznej*, w: *O polską architekturę socjalistyczną*, s. 49–53, 93.

<sup>45</sup> Zagadnienie to wpisuje się w szerszy kontekst, m.in. powojennej zmiany geografii artystycznej. Po roku 1945 projektantom przyszło działać nie tylko w nowej rzeczywistości politycznej, administracyjnej, społecznej, a także często w nowych dla nich ośrodkach. Z uwagi na migrację twórców powstały środowiska o różnej twórczej dynamice, w których przeplatały się odmienne tradycje, przede wszystkim lwowska i warszawska. Dla wnętrz istotne było istnienie nie tylko silnego środowiska architektonicznego związanego najczęściej z wydziałem architektury miejscowej politechniki, ale także plastycznego zorganizowanego wokół Akademii, wówczas Państwowych Wyższych Szkół Plastycznych. W pierwszym powojennym okresie działało jedynie kilka większych centrów architektury i architektury wnętrz – Warszawa, Gdańsk, Wrocław, Kraków, Poznań, Toruń (Rzut), które dostarczały projekty dla mniejszych, jeszcze nie do końca ukonstytuowanych ośrodków, m.in. Gdańsk dla Polski północnej (Olsztyna czy Białegostoku), Kraków – dla Polski południowo-wschodniej, a Wrocław dla... Nowej Huty (zespół Władysława Winczego wspomagał pracę projektantów nowohuckich). Przy tworzeniu przestrzeni wymagających ogromnych nakładów pracy, takich jak np. wnętrza Pałacu Kultury i Nauki, uczestniczyli natomiast projektanci z całego kraju (Jan Węclawski, Jan Bogusławski, Władysław Księżyc i in.). Istotne stawały się tu przede wszystkim związki personalne,

kach przedwojennych. Dostarczali sami lub poprzez szkolone przez siebie kadry narzędzi do działania w odgórnie przyjętych ramach (instytucjonalnych i tych estetycznych). Indywidualne interpretacje obowiązującego stylu szczególnie zauważalne stały się (przywołam tu tych najbardziej znanych twórców) m.in. u Bohdana Pniewskiego, Jana Bogusławskiego, Marka Leykam, ale też i Anny Górskiej czy u Karola Sicińskiego tworzącego „malowniczy” Kazimierz Dolny. W przypadku projektantów mebli zakorzenienie w praktykach przedwojennych jest jeszcze silniej uwidocznione, jak u Jana Węclawskiego, Tadeusza Gieruli, Jana Kurzątkowskiego, Olgierda Szlekysa, Mariana Sigmunda, Władysława Wincze. Odrębną grupę, która miała często istotny wpływ na ostateczny kształt realizacji, stanowili projektanci zinstytucjonalizowani czuwający nad stopniem wdrożenia oficjalnego programu (np. Marcin Weinfeld).

Przyjęcie w roku 1949 doktryny wiązało się więc raczej z kwestią instrumentalizacji wnętrza niż jego estetyką. Bardziej konkretne wytyczne dotyczące kształtu nowego, socjalistycznego wnętrza wyrażano – podobnie jak w przypadku bryły zewnętrznej – nie bezpośrednio, a w dyskursie krytycznym i tekstach poświęconych prestiżowym obiektom zamieszczanym na łamach wiodącego branżowego pisma „Architektura”<sup>46</sup>. Podobnie było w przypadku samego designu, o którym pisano w ogólnodostępnych pismach mało, a którego problemy ogniskowały się wokół takich instytucji jak Cepelia czy Instytut Wzornictwa Przemysłowego<sup>47</sup>.

Perspektywy ideowo-artystyczne stosowane dla wnętrza i przedmiotu były zbieżne, przenikające się, ale nie tożsame. Sam przedmiot, zwłaszcza z zakresu wzornictwa przemysłowego, zdecydowanie gorzej wpisywał się w ramy doktrynalne lub nie wpisywał się wcale. Trudno bowiem zaprojektować soc-

---

czynniki osobowe, przedwojenne przyjaźnie, nie tylko zaś obowiązujące wówczas nakazy pracy. Mamy z pewnością do czynienia z hierarchizacją geograficzną, jednak trudno jednoznacznie mówić o centralnie sterowanej „regionalizacji” tworzenia czy działania, czy wpisywać go automatycznie w kontekst centrum–peryferia. Więcej o kwestiach zmiany geografii artystycznej – A. Sumorok, *Geografia a wnętrza socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981” 2016, 11.

<sup>46</sup> Dodać można, że na łamach „Architektury” opisano w latach 1949–1956 jedynie cztery wnętrza domów kultury: w Katowicach, Świętochłowicach, Rzeszowie i Gdańsku. Por. S. Siennicki, *Wnętrza Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie*, „Architektura” 1953, 4, s. 87–90; Z. Rzepecki, *Dom Metalowca w Świętochłowicach*, „Architektura” 1955, 5, s. 111–112; J. Minorski, *Dom kultury w Rzeszowie*, „Architektura” 1953, 11, s. 281–282; J. Kowalski, *Morski Dom Kultury*, „Architektura” 1955, 4, s. 84–85.

<sup>47</sup> Szerzej o wielu aspektach powojennego wzornictwa, zwłaszcza ukierunkowanego na ludowość, która staje się ważną kategorią opisu powojennej rzeczywistości, pisze Piotr Korduba. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*.

realistyczny ołówek czy stołek. W przypadku przedmiotu przenikają się koncepcje związane ze sprzętarsstwem (ŁAD) i przedmiotem warsztatowym, ale o charakterze ludowo-narodowym (idee Wandy Telakowskiej)<sup>48</sup>, silnie zakorzenione w kulcie i kulturze wysokich jakościowo rzeczy, który wywodzić można jeszcze z ducha Arts and Crafts. Wnętrze umiejscawiane na przecięciu architektury, sztuki i designu sytuowano zaś najczęściej w obrębie przedwojennego funkcjonalizmu, czyli uwzględniano najpierw jego funkcję i strukturę, potem wtórną nadając mu obowiązującą dekorację. Drugi natomiast sposób jego kształtowania (niepozostający w sprzeczności z pierwszym) wychodził z tradycji ŁAD-owskiego sprzętarsstwa.

Wszystkie wnętrza (zwłaszcza te otwarte, ogólnodostępne) niezależnie jednak od swej formy, tradycji, z której wyrastały, wpisywały się w dyskurs modernizacyjny. Miały one współuczestniczyć w cywilizacyjnym zryw, a na początkowym etapie wpływać na wizualizację przekształceń i zmianę imaginarium społecznego. Agata Zysiak za Charlesem Taylorem zwraca uwagę, że „imaginarium jest tym, co umożliwia praktyki społeczne, nadając im sens. [...] a więc upraszczając, jest sposobem, w jaki wyobrażamy sobie to, co społeczne, ale jest również tym, co umożliwia istnienie tego wyobrażenia”<sup>49</sup>. Moc kreacji imaginarium społecznego miały więc nie tyle/tylko same wnętrza, co właśnie ich wizje<sup>50</sup>. Przestrzenie wewnętrzne (choć nie tak licznie, jak budynki) gościły w prasie czy albumach pokazujących zmodernizowaną Polskę<sup>51</sup>. Ich celem było akcentowanie faktu, że kultura czy usługi stały się w Polsce Ludowej dostępne dla każdego, a realizacja nowych potrzeb odbywała się w pięknych, nowych przestrzeniach. Dominowały obrazy wnętrz pałaców kultury, teatrów, wnętrz usługowych oferujących luksus i lepszą jakość życia. Sklepy jawiły się jako ekskluzywne salony – służące bardziej ekspozycji niż

---

<sup>48</sup> Por. W. Włodarczyk, *Postulat społecznej historii (projektowania) rzeczy*, dostępny w internecie: <<https://magazynsum.pl/postulat-spoecznej-historii-projektowania-rzeczy/>> [dostęp: 10 stycznia 2021].

<sup>49</sup> Zysiak, *Punkty za pochodzenie*, s. 98.

<sup>50</sup> Por. A. Mazur, „Otrzymaliśmy do opracowania wspaniałe i trudne zadanie”. *Książki fotograficzne w służbie propagandy wczesnego PRL-u*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 312–332.

<sup>51</sup> David Crowley słusznie zauważa (przywołując m.in. Henri Lefebvre’a), że przestrzeń wewnętrzna została podporządkowana tej zewnętrznej, tworzącej „obraz miasta”, jego scenografię, w której efekty wizualne przejęły zagadnienie przestrzeni (tej oficjalnej). Crowley, *Warsaw Interiors*, s. 184–187. Tyle że także wnętrza publiczne, siłą rzeczy poddane daleko idącej instrumentalizacji, służyły odmiennym celom (czym innym był bowiem dom kultury w Skarżysku Kamiennej, Sędziszowie czy ten na Żoliborzu, co wyrażało się również w ich formie zewnętrznej i wnętrzach).

handlowi – podobnie jak reprezentacyjne restauracje i kawiarnie, które wykorzystywały i przetwarzały przedwojenne nawyki „bywania”.

Wnętrza były jednak zdecydowanie mniej skuteczne niż bryła zewnętrzna w ilustrowaniu treści symbolicznych (a więc i w tworzeniu imaginarium), choć w praktyce bardziej użyteczne w związku z możliwością modelowania zachowań. Kluczowe znaczenie w przypadku wnętrza miało bezpośrednie doświadczenie – należało je „odczuć”, a było to możliwe jedynie poprzez przebywanie w nich. Tylko wówczas przestrzenie te mogły realizować swoje zasadnicze funkcje – zwłaszcza tę najbardziej nośną politycznie ideę awansu społecznego.

Dlatego też wnętrza (zwłaszcza te otwarte) spełniać miały potrzeby nie tylko pragmatyczne (edukacja, ukulturalnianie, awans społeczny itp.), ale też duchowe, poprzez zapewnienie... szczęścia. Szczęście pochodziło zaś z estetycznie uporządkowanego świata, warunkującego pewne sposoby myślenia i zachowania oraz, należałoby dodać, odczuwania<sup>52</sup>. Dotyczyło to zwłaszcza przestrzeni ogólnodostępnych obiektów: holi wejściowych, poczekalni dworców, sal sprzedaży lokali usługowych czy sal widowiskowych obiektów kulturalnych, które postulowano, aby były „pogodne”, utrzymane w jasnej tonacji barwnej, o bogatym wyrazie plastycznym, uzyskanym dzięki malarstwu i rzeźbie. Miały „olśniewać”, ale olśnić, zwłaszcza osoby estetycznie niewyrobione, było stosunkowo łatwo. Już nieznacznie tylko podniesiony standard wykończenia oferował więcej niż to, co było powszechnie dostępne i znane (zwłaszcza na terenach słabiej zurbanizowanych). Jak zauważył Deyan Sudjic: „Niedostatek może sprawić, że luksusem stają się najprostsze rzeczy”<sup>53</sup>. Władza, udostępniając ludowi piękne (a czasem po prostu jedyne w regionie) wnętrza, podkreślała w nich zarówno swoją dominację, jak też wspaniałomyślność.

Kreowany więc w prasie obraz pięknych pałacowych przestrzeni wewnętrznych, przeciwstawianych „sanacyjnej brzydocie”, w praktyce pozostawał (w większości) w sferze wyobraźniowej. Nie odpowiadał ani sytuacji społecznej, ani rzeczywistości w ogóle. Modelowe (z punktu widzenia formy) wnętrza zostały zrealizowane w zaledwie kilku przypadkach, a te najważniejsze, które modelowymi winny się stać, oddane zostały do użytku pod koniec obowiązywania doktryny (Pałac Kultury i Nauki, 1955) lub już w okresie odwilżowym (Pałac Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej, 1958)<sup>54</sup>. Cezury przyjmowane

<sup>52</sup> Por. Clark, *The 'New Moscow'...*, s. 199.

<sup>53</sup> D. Sudjic, *Język rzeczy*, tłum. A. Puczejda, Warszawa 2013, s. 104.

<sup>54</sup> O ile bryła (projekt, wizja) Pałacu Kultury i Nauki była wykorzystywana do tworzenia imaginarium społecznego przed rokiem 1956, to już nie wnętrza (będące wówczas *de*

dla wnętrza okresu realizmu socjalistycznego obejmujące lata 1949–1956, wyznaczone są przez akty prawne, administracyjne, z góry przygotowane narady oraz dyskusje. Choć daty te wskazują na pewien zamknięty, dość homogeniczny, krótki stosunkowo czas, to jednak wyraźna, m.in. w kwestiach społecznych, staje się pewna długofalowość zainicjowanych procesów. O ile wnętrza, o pewnym narzuconym programie, zaczynają powstawać w podobnym okresie, to wyznaczenie ścisłych ram dla końca nie jest takie jednoznaczne. Oczywisty powód to przedłużające się inwestycje, a także wykorzystywanie typowych czy powtarzalnych projektów zwłaszcza w zakresie szkół, przedszkoli czy domów kultury jeszcze w drugiej połowie lat 50. (bardziej w kwestii dyspozycji wnętrza, niż dekoracji). Po roku 1956 realizacja wielu założeń wnętrzarskich, zwłaszcza tych o pomnikowym charakterze i historyzującej architekturze (jak PKZ w Dąbrowie Górniczej) stanęła pod znakiem zapytania. W wielu obiektach zmianie, częściowej lub całkowitej, uległy same wnętrza lub ich dekoracja (przykłady, także te spektakularne, można mnożyć: Teatr Wielki w Łodzi, Dworzec Warszawa Śródmieście, Dworzec Gdynia Główna Osobowa). Jednak te o politycznej funkcji, jak PKiN oddane do użytku niemal w momencie końca doktryny, nadal wykorzystywano do tworzenia imaginarium społecznego. Z powodzeniem też wnętrza, zwłaszcza domów kultury w mniejszych ośrodkach, ustanowiły przestrzeń do zmian społecznych, habitusu klasowego w kolejnych dekadach, a ich architektura wydaje się, że była całkiem dobrze postrzegana przez lokalną społeczność. Inaczej więc odchodzenie od socrealizmu wyglądało we wnętrzach państwowych najwyższej rangi (trudno jednoznacznie potępić wnętrza najważniejszych państwowych instytucji), a inaczej w obiektach kultury (w inny sposób w miastach, odmiennie poza strefami zurbanizowanymi).

## MARMURY I LASTRIKO W SŁUŻBIE SPOŁECZNEJ. WNĘTRZA KULTURY

Jednym z kluczowych elementów powojennej modernizacji społecznej wpisanej w projekt komunistyczny był program upowszechniania kultury. Jak podkreśla Sheila Fitzpatrick: „Kulturę, jak dziewicze tereny i obce technologie, traktowano jak coś, nad czym trzeba zapanować”<sup>55</sup>. Katarzyna Chmielewska zauważa zaś, że „projekt komunistyczny wprowadzał nowy typ uczestnictwa w kulturze grup dotąd marginalizowanych, nieobcujących z szeroko

---

*facto* na ukończeniu). Pokazuje to, że wszelkie granice czasowe odnośnie do socrealizmu są umowne, coraz częściej i chętniej też przesuwane.

<sup>55</sup> Fitzpatrick, *Życie codzienne...*, s. 115.



pojętą kulturą wysoką: było to swoiste połączenie przełamywania barier instytucjonalnych i tworzenia nowych nawyków, nowych możliwości<sup>56</sup>. Próby stworzenia nowoczesnego społeczeństwa i kanonu kultury, zwiększenia jej dostępności oraz uobecnienia w życiu społecznym skutkować więc musiały rozbudową odpowiedniej infrastruktury, zwłaszcza na terenach dotąd jej pozbawionych<sup>57</sup>. Wnętrza przeznaczone na potrzeby kultury organizowano w stolicy, dużych miastach oraz na wsi (il. 4, 5). Wszystkie miały pełnić funkcje reprezentacyjne dla nowego państwa, co jednak nie zawsze przekładało się na reprezentacyjne formy. Działania te wpisywały się w wyodrębnione przez Sheilę Fitzpatrick poziomy kultury. Po pierwsze – tej związanej z upowszechnianiem podstawowych zasad higieny, czytania, pisania, misją cywilizacyjną na terenach zacofanych, rolniczych; po drugie – tej miejskiej, robotniczej, która miała pomóc m.in. w opanowaniu rytuałów nowego państwa; po trzecie wreszcie – tej miejskiej, niegdyś mieszczańskiej. To dla niej były częściowo przeznaczone zarówno zdobycze kultury wysokiej, jak i przypisywanej nowym elitom (czyli władzy, kierownikom), mającej na celu upowszechnianie literatury, muzyki, sztuki<sup>58</sup>.

Najważniejszymi instytucjami wspomagającymi edukację, czy szerzej misję cywilizacyjną zmierzającą chociażby do zamiany klasowego habitusu, stały się domy kultury<sup>59</sup>. Mamy tu do czynienia nie tyle/tylko z przestrzeniami, w których szerzono ideologię socjalistyczną, co z miejscami służącymi rozrywce i oświacie<sup>60</sup>. Zwłaszcza na wsi i w małych miastach w rzeczywisty sposób wpływały (jako jedyne placówki kulturalno-oświatowe) na poprawę jakości życia i przeobrażenia społeczne. Ich modernizacyjne ambicje uobecniały się często w rozbudowanym planie użytkowym, który obejmował: sale kinowe, teatralne, audytorium, biblioteki, sale konferencyjne, pracownie naukowe, gimnastyczne.

Nowo wznoszone domy kultury i ich wnętrza prezentowały różny poziom wykonawczy i odmienne warianty socrealizmu. To zarówno luksusowe, dopracowane warsztatowo przestrzenie, jak i te upraszczające pałacowe schema-

---

<sup>56</sup> Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu*, s. 37.

<sup>57</sup> H. Radlińska, *Oświata dorosłych. Zagadnienia, dzieje formy, pracownicy, organizacja*, Warszawa 1947, s. 217.

<sup>58</sup> Fitzpatrick, *Życie codzienne...*, s. 115–116.

<sup>59</sup> Podkreślić warto, że choć program tworzony był w nowych realiach politycznych, to wpisywał się w dużej mierze w przedwojenny dyskurs odbudowy oraz modernistyczny program społeczny związany z ogólnie pojętym ukulturalnianiem i wznoszeniem domów społecznych.

<sup>60</sup> Por. H. Morawska-Tybuchowska, *Otwieram dom, królewski dom... (historia i wspomnienia 1947–1976)*, Ciechanów 2007, s. 40, 58–59.



4. Sala widowiskowa, Morski Dom Kultury, Gdańsk, arch. Witold Rakowski, szkic koncepcyjny: Adam Kühnel, fot. A. Sumorok



5. Sala widowiskowa, Pałac Młodzieży, arch. Julian Duchowicz, Zygmunt Majerski, Katowice, 1951, fot. A. Sumorok

ty, wypełnione tanimi materiałami. Różnią się przede wszystkim w zależności od lokalizacji i przeznaczenia (dla miasta-dzielnicy, małego miasteczka, robotników, dzieci), a więc funkcji polityczno-społecznej, którą miały spełniać. Niezależnie od formy czy wartości artystycznej tworzyły ramy dla nowego społecznego funkcjonowania obejmujące powszechny dostęp do kultury, zwłaszcza grup dotąd marginalizowanych.

Szczególnie istotne w związku z awansem klasowym czy po prostu upowszechnianiem kultury były więc domy kultury wznoszone na terenach dotąd ich pozbawionych, mniej zurbanizowanych, ale uprzywilejowanych w Planie 6-letnim. Ich znaczenie podkreślała wówczas często ranga architektoniczna i urbanistyczna. Stawały się dominantą architektoniczną osiedla czy dzielnicy i otrzymywały pałacową formę oraz wyróżniające się historyzujące, olśniewające wnętrza. Takie pałace pojawiły się m.in. na Śląsku (Świętochłowice<sup>61</sup> – arch. H. Buszko, A. Franta, J. Gottfried; Łaziska – arch. M. Szymuś) czy terenie dawnego COP-u (Stalowa Wola<sup>62</sup> – arch. H. Szwemin-Pater, Skar-

---

<sup>61</sup> Budynek wzniesiono w roku 1955 na terenie parku przy Zakładach Urzędzeń Technicznych Zgoda, upodabniając go do założeń rezydencjonalnych. Mieścił nie tylko dom kultury, ale także ambulatorium. Miał stwarzać przede wszystkim dobre warunki do odpoczynku i rozrywki pracowników zakładu metalurgicznego. Jego wnętrza zaskakują bogactwem detali, starannością wykonania oraz jakością użytego materiału (marmur, barwne stiuki, a nawet złocenia). Na parterze szczególnie pieczołowicie opracowano hol wejściowy z szatnią, która zajęła całą szerokość budynku. Na piętrze głównym akcentem kompozycyjnym była centralna, usytuowana w niewielkim obniżeniu sala widowiskowa przeznaczona dla 400 osób. W jej wnętrzu swoisty moment kulminacyjny stanowił plafon autorstwa Edmunda Czarneckiego, umieszczony na białym tle płyciny z dekoracją sztukatorską. Od strony frontowej umieszczono foyer, nieco bardziej zmonumentalizowane w wyrazie dzięki masywnym kanelurowanym kolumnom zamykającym optycznie wejście do sali i wyeksponowanemu portalowi. Portal, ze względu na zastosowanie drewnianych, rozsuwanych ścianek działowych, sprawia wrażenie wolnostojącego. Wyraźne i świadome skontrastowanie nowoczesnego, funkcjonalnego podejścia do architektury z bardzo tradycyjną formą zaowocowało swoistą hybrydowością tej przestrzeni. Dodatkowo w foyer umieszczono w miękko zaokrąglonych narożnikach ślepe wnęki kominkowe ujęte pilastrami. Całość aranżacji dopełniały metaloplastyka, sztukaterie o ciekawym rysunku, drewniane i lastrykowe podłogi z metalowymi listwami tworzącymi również efektowne wzory oraz wyszukane oprawy oświetleniowe, m.in. żyrandole ceramiczne projektowane przez Grześkiewiczów.

<sup>62</sup> Zakładowy Dom Kultury (1949–1952) otrzymał wnętrza o czytelnym układzie. Używały bogaty wystrój plastyczny, choć zabrakło tutaj materiałowego wyszukania. Najbardziej reprezentacyjny charakter miały przestrzenie ogólnodostępne, wejściowe. Pojawiły się tam barwne posadzki o geometrycznych wzorach, kolumny podtrzymujące sufit o prostych podziałach. Dekoracja plastyczna skumulowana została w najważniejszym pomieszczeniu obiektu, sali widowiskowej przeznaczonej dla niemal 800 osób. Szczególny akcent dekora-

żysko-Kamienna<sup>63</sup> – arch. Z. Krasnodębski, A. Strachocki; Rzeszów<sup>64</sup> – arch. J. Polak, współpraca S. Śmigiełski, Z. Dydkowski, konsultant: T. Iskierka). W mniejszych miastach przemysłowych i regionach wiejskich m.in. w Hajnówce, Pionkach – arch. W. Panczakiewicz<sup>65</sup>, Rudkach, Sędziszowie stosowano uproszczone aplikacje pałacowych wzorców. W bardziej reprezentacyjny sposób zostały tam rozwiązane jedynie hole wejściowe i przede wszystkim sale widowiskowe, które otrzymywały kolumny, ewentualnie pilastry i strop kasetonowy. Inaczej już traktowano (wielko)miejskie domy kultury, dla bardziej wyrobionej i zróżnicowanej społeczności, co uobecnione zostało we wnętrzach. To często powściągliwe w swym wyrazie i dekoracji przestrzenie, nierzadko wtłoczone – w wyniku adaptacji – do obiektów istniejących (w celu ich symbolicznego zawłaszczenia), służące nie tylko wyrabianiu nowych nawyków kulturowych, ale także ich zmianie. Poligonem doświadczalnym dla rozwoju miejskiego domu kultury, nazywanego zgodnie z przedwojenną tradycją domem społecznym, była Warszawa. W stołecznej, jak i branżowej prasie opisano obiekty promujące nowy model społecznego uczestnictwa w kulturze, integrujące (w teorii) nowych i starych mieszkańców, inteligencję oraz robotników. Zwracano baczną uwagę na wnętrza zabytkowe, przebudowywane, przekształcone w przestrzenie kultury dostępne dla każdego, np. Dom Kultury w kamienicy Skargi na Rynku Starego Miasta<sup>66</sup>. Ale wznoszono też

---

cyjny wprowadzała falista linia balkonu z płaskorzeźbionymi medalionami wypełnionymi portretami przedstawicieli kultury.

<sup>63</sup> Dekoracja wnętrz Zakładowego Domu Kultury MESKO (1953–1964) realizowana była w okresie poodwilżowym, przez co nabrała zdecydowanie odmiennego, od pierwotnie zakładanego, charakteru. Za projekt odpowiadała warszawska Pracownia Sztuk Plastycznych – Konstanty Rytowski i Tadeusz Rogowski (materiały archiwalne ze zbiorów własnych domu kultury).

<sup>64</sup> W 1953 roku oddano do użytku dom kultury dla pracowników Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego. Ten klasycyzujący, niezbyt duży kubaturowo, obiekt (pierwotnie planowany dla Łodzi) uzyskał bardzo plastycznie ukształtowane wnętrza (dekoracje architektoniczne, malarskie, płaskorzeźbione). Najważniejszy akcent położono na ukształtowanie holu głównego oraz sali widowiskowej, gdzie zaplanowano szereg dekoracji malarskich i reliefowych. W poodwilżowym okresie zniszczono jednak całkowicie malowidło w sali widowiskowej, zaś te z holu głównego przemaalowano. Na piętrze centralne miejsce zajęła sala widowiskowa. Uwagę zwracał plafon sufitowy z malowidłem autorstwa Edwarda Kokoszki (nieistniejący) przedstawiający alegorie czterech sztuk. Malowidło uzupełniały płaskorzeźbione fryzy dekoracyjne Franciszka Habdasa (autor płaskorzeźby *Otwarcie MDM*) z symbolicznym przedstawieniem każdej z wymienionych dyscyplin.

<sup>65</sup> Obiekt powstał jako Zakładowy Dom Kultury Zakładów Tworzyw Sztucznych PRO-NIT (1957). AAN, Centralny Zarząd Budowy Miast i Osiedli ZOR w Warszawie, sygn. 684.

<sup>66</sup> Por. *Pierwsze Domy Kultury już działają*, „Stolica” 1954, 3, s. 8–9.

nowe. I tak jeden z większych domów kultury, w dyskursie publicznym nazwanym „wzorowym”, powstał nieprzypadkowo w samym centrum modernistycznego Żoliborza i rozmyślnie też w mocno historyzującej formie (arch. S. i B. Brukalscy, współpraca J. Grochowski, W. Koziński, T. Listkiewicz)<sup>67</sup>.

W praktyce jednak z uwagi na politykę oszczędności najpowszechniejszymi placówkami kulturalno-oświatowymi były nie olśniewające „pałacowe” domy kultury wnoszone od podstaw, ale te adaptowane wtórnie i pospiesznie do nowych potrzeb, a także świetlice robotnicze organizowane przy zakładach pracy i w hotelach robotniczych, w ogóle pozbawione reprezentacyjnych przestrzeni wewnętrznych. Kluczowym wydaje się więc tutaj dążenie do zmiany habitusu klasowego, tworzenie nowego typu uczestnictwa w kulturze i zmiany sposobu życia, które co prawda przebiegać miało w specjalnie zaprojektowanych przestrzeniach, działających dodatkowo silnie na emocje, ale tych nowych przestrzeni było po prostu za mało.

Procesowi społecznej modernizacji sprzyjać miały także kina, gdyż film jawił się jako medium najbardziej masowe, dostępne, powszechne<sup>68</sup>. Do przeprowadzenia tak szeroko zakrojonej akcji kinofikacji niezbędne było urucho-

---

<sup>67</sup> Por. *Domy społeczne w Warszawie. Zebranie dyskusyjne Komisji Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP*, oprac. A. Kotarbiński, „Architektura” 1952, 6, s. 145, 148; M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1945–1965*, Warszawa 2003, s. 150; S. Leśniewski, *Pierwszy wzorowy dom kultury*, „Stolica” 1950, 21, s. 6–7. Dom kultury, realizowany w latach 1948–1950, otrzymał horyzontalną, prostą bryłę zwieńczoną sterczynami i attyką balustradową oraz niezmiernie bogate, oryginalne detale architektoniczne (uległ w ten sposób socrealizacji). Jego program funkcjonalny był złożony i wzorowany na klubach radzieckich, obejmował (pierwotnie): na parterze – hol wejściowy z szatnią, kawiarnię, salę zebrań („kasetonową”), salę widowiskową („świetlicową”), bibliotekę, czytelnię; na piętrze – salę konferencyjną, kuluary, pokoje klubowe. Hol wejściowy stanowił otwartą dwukondygnacyjną przestrzeń inspirowaną renesansem z klatką schodową o miękko ukształtowanych, wylewających się schodach. Podzielona została wielobocznym słupem i dodatkowo ozdobiona elementami metaloplastycznymi w postaci balustrady schodów oraz żyrandola-laterni. Uwagę zwracała dekoracja sali widowiskowej i konferencyjnej. Pierwsza, dla 300 osób, stanowiła dobrze, dwustronnie doświetlone wnętrze. Jej ściany ozdobiono sztukaterią wzorowaną na pompejańskiej i malarstwem z motywami kwiatowych girland. Na podłodze znalazł się drewniany parkiet ze wzorem meandra. Na suficie zawisły ozdobne, kute żyrandole w stylu cesarstwa. Przestrzeń sali podzielono ponadto kolumnami z czarnymi bazami. Z wielką starannością opracowano również wnętrze sali konferencyjnej. Jej dominujący akcent plastyczny stanowił sufit podzielony na kasetonowe pola, w których umieszczono lampy osłonięte od dołu gipsowymi hełmami.

<sup>68</sup> Dla przyspieszenia procesu kinofikacji, także w aspekcie wnętrz, już w roku 1945 powołano do życia Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski. Por. M. Pabiś-Orzeszyna, „*Fordyfikacje X Muzy*”. *Modernizowanie polskiego kina (1945–1955)*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 397–398.



mianie kin na wsi<sup>69</sup>, w małych, ale także i tych dużych miastach – brakowało ich bowiem wszędzie<sup>70</sup>. Program usługowy np. dla nowo wznoszonych dzielnic sporządzony przez Pracownię Programową Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego, zakładał znaczącą przewagę kin nad obiektami teatralnymi czy widowiskowymi. Model instytucjonalny adaptowany został z ZSRR, jednak już jego realizacja, jak i formy samych kin były odmienne. W Polsce w początkowym etapie upowszechniania doktryny przystąpiono do odbudowy kin zniszczonych w czasie wojny oraz do wyznaczania standardów i wzorów dla nowych realizacji<sup>71</sup>. Standardy budowlane zakładały różnice w architekturze wnętrz warunkowane przede wszystkim wielkością sali kinowej, określanej w zależności od lokalizacji na: 150–200, 200–300, 300–750, 750–1050 lub 1050–1600 miejsc<sup>72</sup>. Postulowano realizację kin w pierzei ulicznej, zarówno w pomieszczeniach nowych, jak i adaptowanych, a także w domach kultury lub innych obiektach użyteczności publicznej, sporadycznie tylko wolnostojących. W zależności od wielkości, jakości wykończenia i wyposażenia, wnętrza podzielono na kilka kategorii:

- Kategoria IV – kina najprostsze;
- Kategoria III – kina popularne;
- Kategoria II – kina popularne ulepszone;
- Kategoria I – kina o pełnym wyposażeniu i wykończeniu<sup>73</sup>.

Siłą rzeczy architektura wnętrz tych obiektów prezentowała duży wachlarz rozwiązań i form dostosowany do potrzeb danej kategorii, choć generalne wytyczne wskazywały, że „kina jako budynki użyteczności społecznej o dużej uczęszczalności powinny pod względem plastycznym współdziałać w podnoszeniu poziomu kulturalnego korzystającej z nich publiczności [...]”<sup>74</sup>. Jedynie w kinach II i III kategorii architektura wnętrz miała być wzbogacona o detal architektoniczny i plastyczny. Na ścianach mogły się znaleźć boazerie,

---

<sup>69</sup> Dla wsi w praktyce przeznaczone były jednak przede wszystkim kina objazdowe, nie zaś stacjonarne. K. Jajko, *Seans filmowy za rogatkami. Kina objazdowe w dziele upowszechniania kultury na wsi*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 438.

<sup>70</sup> Plan tworzenia sieci kin miejskich i wiejskich, choć miał zdecydowanie międzywojenny rodowód, nabrał realnych kształtów dopiero w okresie powojennym. A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 20–23.

<sup>71</sup> Nie bez znaczenia dla samej architektury kin może mieć fakt, że dyrektorem Filmu Polskiego został przedwojenny architekt, absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Stanisław Albrecht (funkcję tę pełnił do roku 1955).

<sup>72</sup> *Normatyw Techniczny Projektowania Kina*, IUA, Warszawa 1953, rps, s. 2.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 19.

okładziny kamienne, dekoracje rzeźbiarskie i malarskie oraz szerszy zakres sztukaterii, a na sufitach – kasetony, wnęki, ramy, gzymsy<sup>75</sup>. Wnętrza kin I kategorii (nieliczne) miały być zaś ukształtowane podobnie jak teatry.

Tych nowych przestrzeni kinowych zrealizowano jednak stosunkowo niewiele. Jedno z największych (i najciekawszych, a niestety dziś już nieistniejących<sup>76</sup>) wnętrz kinowych w Polsce powstało w sercu odbudowywanego Gdańska dla kina Leningrad (proj. Alfreda Monczyńskiego i Andrzeja Martensa)<sup>77</sup>. Zastosowano tam ogromny repertuar środków plastycznych – sgraffita, detale sztukatorskie, kute – wszystkie na wysokim poziomie artystycznym<sup>78</sup> (il. 6, 7).

Nieco odmienne zadanie w kontekście modernizacji społecznej realizować miały teatry, w szczególności ich wnętrza, służące nie tylko upowszechnianiu kultury, a także zawłaszczaniu dawnych nawyków bywania. Budynek

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>76</sup> Kino działało (pod nazwą Neptun) aż do roku 2015. Kilka lat później na jego miejscu zbudowano hotel.

<sup>77</sup> J. Kowalski, *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Architektura” 1955, 3, s. 62; Dziubicka, *Kino Leningrad w Gdańsku*.

<sup>78</sup> Szczególnie wiele uwagi poświęcono ukształtowaniu strefy otwartej kina, na którą składał się hol wejściowy z kasami oraz najważniejsza część – poczekalnia z bufetem i reprezentacyjnymi, dwuzabiegowymi klatkami schodowymi. Przestrzeń niezbyt dużego holu wejściowego podzielona została dwoma rzędami okrągłych, masywnych słupów i optycznie zamknięta kutą kratą o czytelnym i efektownym rysunku projektu Wacława Rembiszewskiego. Zasadniczy akcent plastyczny stanowiła wysoka dwukondygnacyjna poczekalnia. Jej ściany niemal całkowicie wypełniło monumentalne sgraffito, autorstwa Jacka Żuławskiego z zespołem (Hanna Żuławska, Edward Roguszczak, Janina Karczewska). Dolna część sgraffita imitowała detal architektoniczny, manierystyczną okładzinę, natomiast na fryzie przedstawiono sielankowe sceny z życia w dawnym Gdańsku. Na tle gdańskiej architektury, Długoego Targu, ukazani zostali flisacy, rybacy, gdańszczanie pochłonięci rozmową i biesiadujący. W centrum kompozycji (nad wejściem do poczekalni) umieszczono zaś herb Gdańska. Całość dekoracji tego barwnego pomieszczenia dopełniał bogaty detal ceramiczny, w postaci ażurowych krat stanowiących osłony grzejników i otworów wentylacyjnych (projekt: Janusz Bielski), oraz metaloplastyczny. Na suficie znalazły się kasetony, na podłogach lastriko. Dwukondygnacyjna sala kinowa przeznaczona dla 1206 osób (parter 590, balkon 616) otrzymała bardzo przemyślaną, ale mniej pompatyczną dekorację. Zasadniczy akcent kompozycyjny stanowiła ściana ekranowa ozdobiona malarstwem ściennym Hanny Żuławskiej (podziały architektoniczne oraz medaliony, w których znalazły się przedstawienia statków). Ściany parteru wyłożono drewnianą boazerią o prostym geometrycznym rysunku, zaś piętra żłobkowanymi płytami. Silny akcent plastyczny wprowadzał malowany fryz balkonu. Jednak nad całością dominowała dekoracja sufitu – miękko ukształtowany żłobkowany pas, który budzić mógł skojarzenia z muszlą. Wystrój dopełniały ażurowe kraty ceramiczne.



6. Hol wejściowy, Kino Leningrad (nieistniejące), arch. Alfred Monczynski, Andrzej Martens, 1954, Gdańsk, fot. A. Sumorok



7. Sala kinowa, Kino Leningrad (nieistniejące), arch. Alfred Monczynski, Andrzej Martens, 1954, Gdańsk, fot. A. Sumorok

i wnętrza teatralne zapewniały także właściwą obudowę dla tego, co najważniejsze z punktu widzenia polityki kulturalnej, czyli przedstawienia teatralnego, stanowiącego niezwykle silne narzędzie zmiany społecznej<sup>79</sup>.

Okazałe wnętrza teatralne miały być przeznaczone przede wszystkim dla wyróżniających się swą formą i skalą nowo budowanych obiektów zlokalizowanych w dużych miastach. Wyjątkowy, ale nieco odrębny przypadek stanowią przestrzenie wewnętrzne trzech teatrów umiejscowionych w Pałacu Kultury i Nauki (il.8, 9). W praktyce bowiem w pierwszej połowie lat



8. Klatka schodowa i żyrandol ceramiczny, Teatr Dramatyczny, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, arch. Lew Rudniew z zespołem, żyrandol, Helena i Lech Grześkiewicz, fot. A. Sumorok

---

<sup>79</sup> Kontekstualne i rewizjonistyczne podejścia do teatru jako medium komunikacji obdarzonego mocą dyskursywną opisuje m.in. Joanna Krakowska. Por. J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.





9. Sala teatralna, Teatr Dramatyczny, Pałac Kultury i Nauki, arch. Lew Rudniew z zespołem, 1955, Warszawa, fot. A. Sumorok

50. nie wzniesiono od podstaw monumentalnego, wolnostojącego teatru dramatycznego<sup>80</sup> (większość funduszy przesunięto na działanie spektakularne, czyli odbudowę Teatru Wielkiego<sup>81</sup>). Od jednej z największych realizacji, czyli Domu Wojska Polskiego, odstąpiono, a pozostałe ukończone zostały w okresie podwilżowym, przez co ich wnętrza uległy transformacji. Kameralny teatr (Teatr Ludowy – arch. J. Ingarden, J. Dąbrowski, współpraca K. Wąsowicz), ale o historyzujących, dopracowanych w detalach wnętrzach stanął zaś w roku 1955 w Nowej Hucie<sup>82</sup> (il. 10). Wnętrza tego niewielkiego obiektu zaskakują bogactwem form i materiałów, dopracowaniem detali. Przedśionek wejściowy z dwoma niszami w ścianach bocznych oraz trzema owalnymi świetlikami wprowadzał do holu – prostokątnego, jasnego pomieszczenia z lustrami, pod którymi znalazły się grzejniki obudowane marmurem i zasłonięte kutą kratą. Wystrój uzupełniały detale architekto-

<sup>80</sup> Największy nowo zrealizowany zespół wnętrz z zakresu kultury wysokiej przeznaczony był natomiast dla warszawskiej Filharmonii Narodowej.

<sup>81</sup> Por. Czapelski, *Bohdan Pniewski...*, s. 291.

<sup>82</sup> Sibila, *Nowohucki design*; K. Nowacki, *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982.





10. Hol, Teatr Ludowy, arch. Janusz Ingarden z zespołem, 1955, Kraków, fot. A. Sumorok

niczne w postaci kolumn, stiukowe dekoracje sufitu, kryształowe żyrandole. Po obu stronach holu znalazły się wieloboczne przestronie mieszczące szatnie, doświetlone za pomocą okrągłych kopułek z latarnką, z kontuarem wspartym na tralkowej balustradzie. W centrum założenia znajdowała się sala widowiskowa z amfiteatralną widownią, do której przylegały kuluary i kawiarnia – jasne przestrzenie o marmurowych posadzkach i kolorowych ściennych okładzinach. Uwagę w sali widowiskowej zwracał sufit z kopułą w części centralnej.

Większość jednak nowych wnętrz teatralnych stanowiła efekt adaptacji lub odbudowy i przebudowy obiektów zniszczonych w czasie wojny, jak przedwojenny warszawski teatr Roma, w którym pojawiła się nowa scena oraz nowa widownia (proj. Cz. Konopki i H. Białobrzeskiego<sup>83</sup>), we Wrocławiu – Teatr Polski, w Łodzi – Teatr Nowy, w Bielsku-Białej – Teatr Lalek (proj. Andrzej Pawłowski). W mniejszych ośrodkach potrzeby kulturalne, także w zakresie teatru, realizowano albo w już istniejących tam obiektach, nieznacznie jedynie modyfikując wnętrza, albo też w salach widowiskowych domów kultury.

<sup>83</sup> C. Konopka, *Teatr operowy*, „Architektura” 1954, 3, s. 61–63.

## SOCREALIZM OD KUCHNI. TAYLORYZM I WNĘTRZE GASTRONOMICZNE

Ważnym elementem modernizacji społecznej stały się nie tylko wnętrza kultury, o których w tym kontekście z pewnością pisze się więcej, ale także wnętrza usługowe, zwłaszcza gastronomiczne. Dążyły bowiem do zmiany zarówno habitusu klasowego i nawyków kulturowych, jak też tych życiowych, codziennych, przeobrażając chociażby miejsca spożywania posiłków<sup>84</sup>. Ustanowienie zaś zasad dotyczących zbiorowego żywienia, instytucji stołówek czy baru, powodowało, że zryw modernizacyjny wkraczał w życie człowieka dosłownie od kuchni<sup>85</sup>. Nakładają się tu wyraźnie różne pola i perspektywy, niebędące ze sobą w sprzeczności, stanowiące płaszczyznę, na której dokonywała się (lub nie) zmiana w zakresie żywienia, jedzenia, dla której ramę tworzyły wnętrza. Mamy do czynienia ze społeczno-politycznym programem modernizacyjnym opartym na taylorzynie (wdrażanym w zakresie choćby projektowania kuchni od początku XX wieku) oraz tym ideowo-politycznym. Powojenny system żywieniowy zaadoptowano, w zmodyfikowanej wersji, z ZSRR, gdzie uznano, że domowe jedzenie wiąże się ze starym burżuazyjnym systemem, zniewalającym kobietę i ograniczającym czas robotnika. Irina Głuszczenko, sowietolożka i kulturoznawczyni, autorka książki *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, podkreśla, że: „Zwrot od domowego jedzenia ku zbiorowemu żywieniu za jednym zamachem zmienia wszystko: i to, co jedzono, i to, jak jedzono. Giną tradycyjne receptury, niewygodne staje się przyrządzanie czasochłonnych i małych porcji”<sup>86</sup>. Jednocześnie zauważa też, że:

---

<sup>84</sup> Włączają się też w złożony problem opisywany przez Susan Reid dotyczący szeroko rozumianego zagadnienia konsumpcji, konsumpcjonizmu (pozornie będącego tylko wedle słów badaczki oksymoronem w świecie komunistycznym). Reid jako jedna z pierwszych koncentruje się nie na produkcji, a produkcie w kontekście jego społecznego funkcjonowania. Analizuje szereg złożonych zagadnień, relację między władzą a aktorem społecznym, manipulację potrzebami, jak i kreację tychże, por. S. Reid, *Cold War in the Kitchen: gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev*, „Slavic Review” 2002, 2, s. 211–252.

<sup>85</sup> Eksperymenty z ergonomiczną kuchnią przeprowadzono powszechnie zarówno w Europie, jak i w USA oraz ZSRR od lat 20. XX wieku. Te najbardziej znane dotyczą Ernsta Maya i jego brygady, w tym Margarete Schütte-Lihotzky – autorki kuchni frankfurckiej.

<sup>86</sup> I. Głuszczenko, *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, tłum. M. Przybylski, Warszawa 2012, s. 61. Zwraca uwagę na to zjawisko także Błażej Brzostek w obszernym opracowaniu poświęconym żywieniu w PRL-u. B. Brzostek, *PRL na widelcu*, Warszawa 2010, s. 19.

Nie tylko w Związku Radzieckim, ale także w krajach zachodnich wiek XX stał się czasem radykalnego odejścia od kuchni tradycyjnej i wdrożenia technologii przemysłowych. Czy to się komuś podobało, czy nie, nastawała era zbiorowego żywienia. [...] Industrializacja dyktowała swoje prawa<sup>87</sup>.

Problem żywienia nabrał jednak w powojennej Polsce bardziej złożonego charakteru, wykraczał poza zadania „produkcyjne”, ściśle łącząc się z problemami społeczno-kulturowymi<sup>88</sup>. Fakt ten odzwierciedlało już samo zróżnicowane wnętrze lokali gastronomicznych, dzielonych na reprezentacyjne i zwykłe, przeznaczone dla odmiennej klienteli – robotników i inteligencji.

Zmiana habitusu klasowego i nawyków w przypadku jedzenia przebiegała opornie. Lokale sieci zbiorowego żywienia z potrawami opracowanymi przez Instytut Badawczy Handlu Zbiorowego Żywienia, mające zastąpić domowy posiłek, nie zyskały wielkiej aprobaty społecznej, zwłaszcza wśród ludności dużych miast, w szczególności inteligencji<sup>89</sup>. Podtrzymany więc został, zresztą przy współdziałaniu wewnątrz, podział na zwyczaje żywieniowe tradycyjne i „nowe”, a pałacowa estetyka konsumpcji nie stała się egalitarna i powszechna. Zresztą najlepsze restauracje zarezerwowane były wyłącznie dla elit nowej władzy (jak chociażby warszawska restauracja Kongresowa)<sup>90</sup>.

Najpowszechniejsze, najbardziej demokratyczne, serwujące najtańsze zestawy obiadowe były jadłodajnie, stołówki i bary mleczne, najmniej też wyróżniające się wystrojem. Nowością stanowiły zwłaszcza bary mleczne, wywodzące się z przedwojennych pijalni mleka<sup>91</sup>. W barach mlecznych sala jadalna połączona została okienkiem z kuchnią. Przestrzeń dla klientów była ciasna, pozbawiona wentylacji, urządzona prosto, niedbale. Brakowało często podstawowych elementów wyposażenia – wieszaków na ubrania czy krzesel. Zauważyć trzeba, że w latach tużpowojennych, do końca „bitwy o handel”, sieć uspołecznionych, tanich lokali gastronomicznych dbała o wystrój, który stanowił jeden z czynników ich konkurencyjności. Wprowadzano także nowoczesne rozwiązania, jak bufety, bary zakąskowe i „taśmociągowe” bary sa-

---

<sup>87</sup> Głuszczenko, *Sowiety od kuchni*, s. 62.

<sup>88</sup> Optymalizacja i kolektywizacja żywienia oczywiście przybrała inny, bo przymusowy, wymiar w krajach ZSRR i od niego zależnych, a inny też w poszczególnych krajach Europy Środkowo-Wschodniej o odmiennych tradycjach.

<sup>89</sup> Brzostek, *PRL na widelcu*, s. 204. W tym czasie jedynie około 10% mieszkańców miast stale korzystało z ich oferty. W związku ze zmianami demograficznymi i migracją do miast okazywały się często przydatne, ale nie stołowano się w nich codziennie.

<sup>90</sup> Zresztą władza miała własne „kulinarne kody porozumiewania”, z odmienną scenarią i kartą dań. Ibidem, s. 187.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 270–271.

moobsługowe<sup>92</sup>, które po roku 1947 porzucono na rzecz tych uproszczonych, powtarzalnych, tanich. Najdynamiczniej rozwijały się bary mleczne i stołówki zakładowe, choć jak zauważa Błażej Brzostek „mimo wszystkich niedogodności – stołówki okazały się niezastąpione, gdy kłopoty z zakupami żywności przybrały katastrofalne rozmiary”<sup>93</sup>. Modernizacyjny zryw żywieniowy w kolejnych latach uległ degradacji, a liczba nowych lokali nie przełożyła się na ich jakość, także w zakresie wnętrza. Błażej Brzostek podkreśla jednak, że „obraz baru mlecznego naznaczony był, w zależności od postawy i oczekiwań opisującego, albo przez walory opiekuńcze i egalitarne, albo poczucie anonimowości oraz brzydoty życia”<sup>94</sup>. Podobną prostotą jak bary mleczne odznaczały się gospody ludowe, dość nowoczesne i starannie zaprojektowane w drugiej połowie lat 40., w efekcie „bitwy o handel” ubogie i źle wyposażone. Brzostek opisuje je następująco:

We wnętrzu znajdował się bufet obity drewnem i blachą, ze sterzcącymi, chromowanymi kranami na piwo i z wysoką oszkloną gablotą na zakąski. Za plecami bufetowej widać było na półkach butelki wódek, win, wód mineralnych. Na drewnianych, nasączonych pastą podłogach stały proste krzesła i stoły<sup>95</sup>.

Lokale gastronomiczne – kawiarnie i restauracje – dla bardziej wymagającej klienteli, o podniesionym standardzie wykończenia wnętrza, projektowane często przez wybitnych architektów i plastyków, były zdecydowanie mniej liczne. W restauracjach tych liczył się prestiż, elitarność, chodziło o coś więcej niż samo jedzenie i zaspokajanie najprostszych potrzeb<sup>96</sup>. Podkreślano, że ich strona „kompozycyjno-plastyczna”, układ pomieszczeń, właściwe oświetlenie i dobór materiałów powinny odpowiadać kategorii. Program funkcjonalny kawiarni reprezentacyjnej obejmował: przedsionek, hol z kabiną telefoniczną i poczekalnią wyposażoną w stolik, fotele, lustro i zielen, a także szatnię z ladą, wieszakami, stojakami na parasole oraz gablotą na papierosy. Zasadni-

---

<sup>92</sup> Dwa bary samoobsługowe w pierwszej połowie lat 50. uruchomiono w Łodzi (Rekord i Bankowy). Ibidem, s. 264.

<sup>93</sup> B. Brzostek, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002, s. 148.

<sup>94</sup> Brzostek, *PRL na widelcu*, s. 271.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 290.

<sup>96</sup> Restauracje od początku swego istnienia wyznaczały pewne (zmieniające się w czasie) standardy prestiżu, a bywanie w nich stanowiło sposób na zademonstrowanie statusu społecznego. Wyznaczały też standardy wielkomiejskości, współkreowały obraz nowoczesnej, żywej metropolii, por. Ch. Ribbat, *W restauracji. Historia z brzucha nowoczesności*, tłum. E. Kledzik, Poznań 2017.

cza przestrzeń kawiarniana mogła składać się z jednego, jak i kilku pomieszczeń, w których znajdować musiał się również bufet, podium dla orkiestry i parkiet dla tańczących<sup>97</sup>. Podobny układ przewidziano dla restauracji, choć proponowano tu więcej mebli – stoły z krzesłami i fotelami, pomocniki kelnerskie itd.<sup>98</sup>

Najwięcej lokali klasy „S” i „R” (tej najwyższej) powstało w stolicy. Warszawskie wzorcowe lokale gastronomiczne pojawiły się przede wszystkim w obrębie odbudowywanego Starego Miasta oraz w rejonie Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM) jako nieodłączny element nowoczesnego, wielkomiejskiego życia lub też wizji takowego.

Kawiarnie usytuowane na warszawskim Starym Mieście stanowiły architektoniczne, historyzowane przestrzenie niezbyt jednak zróżnicowane w detalu i kolorze, choć współcześni komentatorzy je chwalili, zwłaszcza ich „[...] charakter architektoniczny warunkowany [...] stylem kamieniczki”<sup>99</sup>. Wyjątkową rangę nadano restauracji Pod Krokodyłem<sup>100</sup>. Wielofunkcyjne wnętrza przeznaczone zostały na potrzeby kawiarni, cukierni (tzw. sali sprzedaży wyrobów cukierniczych) oraz restauracji, w których starano się oddać ducha XVII-wiecznej gospody ze stylizowanymi na dawne meblami.

Wzorcowe (wielkomiejskie) reprezentacyjne wnętrza gastronomiczne przewidziano przede wszystkim dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej<sup>101</sup>. Szczególną rangę wśród lokali MDM-u uzyskała kawiarnia Stylowa – surowe, monumentalne wnętrza z klasycyzującym detałem oraz kawiarnia Pod Kotarami. Wysokie, eleganckie przestrzenie, często z antresolą, dopełniały stylowe meble i drogie materiały wykończeniowe. Starano się, aby każde wnętrze miało swój indywidualny rys – kotary, ceramikę, mozaiki. Leopold

---

<sup>97</sup> *Normatyw techniczny projektowania restauracji reprezentacyjnych*, Warszawa 1956, s. 11–12.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 13–14.

<sup>99</sup> A. Banaszewska, *Wnętrza na Starym Mieście*, „Architektura” 1953, 9, s. 229.

<sup>100</sup> J. Łoziński, *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, 10, s. 429. Każda z przestrzeni miała inny charakter i projektowana była przez innego twórcę – sala na piętrze przez Jerzego Brabandera, sala sprzedaży wyrobów cukierniczych przez Jerzego Gajewskiego, sala na piętrze przez Zofię Krotkiewską, sala tzw. wójtowska z popiersiami mieszczan przez Bogdana Boberskiego, a sama restauracja o bardziej architektonicznym wyrazie nadanym przez sklepienie klasztorne przez Jana Bieńkowskiego, autora całości założenia.

<sup>101</sup> Lokale gastronomiczne stanowiły jeden z podstawowych elementów programu społecznego stref centralnych nowo wznoszonych śródmiejskich dzielnic mieszkaniowych innych ośrodków: Gdańskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (GDM), wrocławskiej Kościuszkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (KDM), łódzkich Bałut czy mniejszych, jak Sienkiewiczowska Dzielnica Mieszkaniowa (SDM) w Kielcach.



Tyrmand, niestrudzony komentator (nie)codziennosci Warszawy okresu stalinizmu, notował:

Byłem dziś po raz pierwszy w nowo otwartej kawiarni na MDM-ie. Widziałem w życiu wiele pięknych lokali kawiarnianych, barków, hotelowych westybulów i temu podobnych w Paryżu, Wiedniu, Sztokholmie, Kopenhadze – ale ta warszawska kawiarnia zdołała mi zaimponować swym spokojnym wykwintem, smakiem, bogactwem i urodą wnętrzarskiego szczegółu, cennieścią materiałów i tworzyw<sup>102</sup>.

To wysokie pomieszczenie z antresolą doświetlono wysokimi oknami umieszczonymi w głębokich arkadach. Na jego wystrój architektoniczny składały się przede wszystkim kanelurowane kolumny na piętrze i wyrazisty strop kasetonowy. Całość dopełniały geometryczne sztukaterie na ścianie, drewniane witryny we wnękach oraz komplety mebli – proste, kwadratowe stoliki oraz krzesła o ramowej konstrukcji z zapleckami tworzącymi wzór odwróconych liter „c”<sup>103</sup>. Powołano do życia elegancką, luksusową przestrzeń, która dodatkowo usytuowana przy nowo tworzonej wielkomiejskiej arterii budzić miała skojarzenia z najlepszymi światowymi (zachodnimi) realizacjami. Manipulowała potrzebami i marzeniami, podkreślając napięcia między tym, co oddolne (w tym wypadku odwołujące się do „burżuazyjnych” nawyków bywania) a odgórne, a jednocześnie to najwyższe dobro dystrybuowane było przez władzę.

Odmienny wystrój, nie elitarny a egalitarny, otrzymała restauracja Gigant w Nowej Hucie, skierowana do odmiennej społeczności, mająca pobudzać wielkomiejskie pragnienia wśród nowohuckich nowych, robotniczych mieszkańców. Przestrzeń ta (połączona z domem handlowym) otrzymała więc bardziej pałacowy wystój plastyczny (choć daleka była od retrostylizacji socrealistycznej, a dzięki dobrym projektantom stanowiła realizację na wysokim poziomie). Na podłogach znalazły się lśniące posadzki, a na ścianach olbrzymie lustra oraz efektowne sztukaterie tworzące prostokątne płaszczyzny (zapewne planowano umieścić w nich elementy dekoracyjne). Na suficie sztukaterie imitowały podział kasetonowy<sup>104</sup>.

Już te dwa wnętrza, warszawskie i nowohuckie, ukazują odmienne dyskursy uwidocznione w sposobie dekoracji, budowie przestrzeni, tworzącej ramę społeczną dla nowego, socjalistycznego świata.

<sup>102</sup> L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1999, s. 168 [zapis z dnia 4.02.1954].

<sup>103</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>104</sup> Sibila, *Nowohucki design*, s. 15.

\*\*\*

Architektura wewnątrz pierwszej połowy lat 50. XX wieku usytuowana została na styku architektury, sztuki i designu. Pozostała zakorzeniona w tradycji lat 30. i wyrastała z kultury warsztatowego, dobrej jakości przedmiotu, jak też monumentalnej sztuki i architektury tego okresu.

Niewątpliwie nowe – choć z pewnością nie nowatorskie – wnętrza, oferujące powszechnie szereg udogodnień, zwiększające dostęp do kultury, wpływające na nawyki kulturalne, bytowe i życiowe sprzyjały transformacji społecznej kraju. Jakkolwiek nie udało się wprowadzić w życie wszystkich planów modernizacyjnych, to zaangażowanie architektury i wnętrza w proces rekonstrukcji oraz modernizacji państwa okazało się działaniem skutecznym, choć z dzisiejszej perspektywy różnie ocenianym z uwagi na aspekt przymusu politycznego. Perspektywa modernizacyjna i skok w nowoczesność podkreślany przez wielu badaczy miały, o czym trzeba pamiętać, złożony charakter, nieco odrębny dla różnych sfer życia czy warstw społecznych, którego ocena bywa odmienna i kontrowersyjna.

Wnętrza wpisywały się z pewnością w zinstytucjonalizowaną praktykę komunistyczną. W ich tworzenie zaangażowani byli nie tylko projektanci, ale także dysponenci władzy oraz szereg instytucji: ministerialnych, budowlanych, architektonicznych, za którymi jednak szły konkretne, często zróżnicowane poglądy i gdzie dochodziło do ścierania się różnych tradycji. Z pewnością dziś mamy do czynienia z odmiennymi postawami, a komunizm i socrealizm wyzwalają inne konteksty semantyczne i aksjologiczne<sup>105</sup>. Traumy stalinowskie powodują jednak często odrzucenie tworców kultury, architektury i automatyczne utożsamianie ich z narzuconą, niechcianą władzą. Analiza poszczególnych przypadków pokazuje bardziej złożoną rzeczywistość, z silnie przenikającymi się polami tego, co odgórne (władzy) i co oddolne, społeczne. Same zaś realizacje wnętrza, chociażby związane z tymi przywołanymi kultury czy gastronomii, wpisywały się w szeroko pojęty kontekst modernizacyjny – gospodarczy i społeczno-kulturowy.

## BIBLIOGRAFIA

Artwińska A., *Komunistyczne auto/biografie. Oni Teresy Torańskiej w perspektywie współczesnych paradygmatów rozumienia przeszłości*, w: *Komunizm, idee*,

<sup>105</sup> Na co zwraca uwagę Anna Artwińska w tekście o przełomowej książce *Oni Teresy Torańskiej*. Por. A. Artwińska, *Komunistyczne auto/biografie. Oni Teresy Torańskiej w perspektywie współczesnych paradygmatów rozumienia przeszłości*, w: *Komunizm, idee, praktyki...*, s. 347–376.

- praktyki 1944–1989, red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 347–376
- Banaszewska A., *Wnętrza na Starym Mieście*, „Architektura” 1953, 9, s. 227–230
- Boym S., *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge MA 1994
- Brzostek B., *PRL na widelcu*, Warszawa 2010
- Brzostek B., *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002
- Chmielewska K., *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i tworzyć*, w: *Komunizm, idee, praktyki 1944–1989*, red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 25–64
- Clark K., *Socialist Realism and the Sacralization of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle 2003, s. 3–18
- Clark K., *The ‘New Moscow’ and the New ‘Happiness’. Architecture as a Nodal Point in the Stalinist System of Value*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009, s. 189–200
- Crowley D., *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2002, s. 181–206
- Crowley D., *Warsaw’s Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2000, s. 25–47
- Czapelski M., *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008
- Czas debat: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954. Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 3, Warszawa 2016, s. 13
- Czerniewska K., *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011
- Czubaj M., *Włos Johna Lennona. Religijność i popkultura*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 39–52
- Domy społeczne w Warszawie. Zebranie dyskusyjne Komisji Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP*, oprac. A. Kotarbiński, „Architektura” 1952, 6, s. 145–156
- Dziubicka B., *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Porta Aurea” 2010, 9, s. 226–244
- Fitzpatrick S., *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2015
- Giergoń P., *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014
- Głuszczenko I., *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, tłum. M. Przybylski, Warszawa 2012
- Goldzamt E., *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20-21. VI. 1949 roku w Warszawie*, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951
- Huml I., *Artystyczne curriculum Olgierda Szlekysa*, w: *Olgierd Szlekys. Wnętrza, meble, malarstwo*, Warszawa 1982, s. 5–18
- Huml I., *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, 5–6, s. 61–66
- Huml I., *Kraty Henryka Grunwalda*, „Projekt” 1988, 1, s. 22–27

- Huml I., *Pałac w guście epoki*, „Renowacje i Zabytki” 2005, 3, s. 106–117
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978
- Huml I., *Sztuka użytkowa w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa 1970
- Huml I., *Władysław Wincze, twórca i pedagog*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996, s. 107–112
- Jajko K., *Seans filmowy za rogatekami. Kina objazdowe w dziele upowszechniania kultury na wsi*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 413–439
- Jarmułowicz M., *Optymizm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2005, s. 167–172
- Jędrzejewski M., *Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu. Część I: 1945–1981*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2008, 8, s. 135–171
- Juskiewicz P., *Cień modernizmu*, Poznań 2013
- Kaus K., *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, „Porta Aurea” 2019, 18, s. 186–208
- Kenney P., *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2015
- Kluczajd K., *Spojrzenie na rzut: O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Toruń 2002
- Konkurs SARP na projekty szkicowe stacji metra warszawskiego*, „Architektura” 1953, 5, s. 126–132
- Konopka C., *Teatr operowy*, „Architektura” 1954, 3, s. 61–63
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015
- Kowalski J., *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Architektura” 1955, 3, s. 62–67
- Kowalski J., *Morski Dom Kultury*, „Architektura” 1955, 4, s. 84–91
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016
- Lebow K., *Unfinished Utopia: Nowa Huta, Stalinism and Polish Society, 1949–1956*, London 2013
- Leszczyński A., *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013
- Leśniakowska M., *Architektura w Warszawie. Lata 1945–1965*, Warszawa 2003
- Leśniewski S., *Pierwszy wzorowy dom kultury*, „Stolica” 1950, 21, s. 6–7
- Lewoczewicz I., *Spotkanie sztuk. Aranżacje warszawskich kawiarni i barów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Almanach Warszawy” 2015, s. 263–312
- Lisowski C., *Indywidualna wystawa prac Franciszka Michałka. Dekoracje wnętrz*, Tormiar, CSW Toruń 2014
- Łoziński J., *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, 10, s. 48–64
- Madej A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002

- Mazur A., „Otrzymaliśmy do opracowania wspianałe i trudne zadanie”. *Książki fotograficzne w służbie propagandy wczesnego PRL-u*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2017
- Michajłow A., A.W. Szczusiew wybitny architekt epoki radzieckiej, „Architektura” 1950, 2, s. 55–61
- Mikołajczak T., *Władysław Wincze, formy wewnętrzne*, Wrocław 2018
- Minorski J., *Dom kultury w Rzeszowie*, „Architektura” 1953, 11, s. 281–287
- Minorski J., *Oblicze współczesnej twórczości architektonicznej*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20-21.VI.1949 roku w Warszawie*, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951
- Morawska-Tybuchowska H., *Otwieram dom, królewski dom... (historia i wspomnienia 1947–1976)*, Ciechanów 2007
- Musiał W., *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Toruń 2015
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: *Odrzucone dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, dostępny online: <<https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>> [dostęp: 21 lipca 2019]
- Normatyw Techniczny Projektowania Kina*, IUA, Warszawa 1953, rps
- Normatyw techniczny projektowania restauracji reprezentacyjnych*, Warszawa 1956
- Nowacki K., *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982
- Pabiś-Orzeszyna M., „Fordyfikacje X Muzy”. *Modernizowanie polskiego kina (1945–1955)*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 382–412
- Pierwsze Domy Kultury już działają*, „Stolica” 1954, 3, s. 8–9
- Radlińska H., *Oświata dorosłych. Zagadnienia, dzieje formy, pracownicy, organizacja*, Warszawa 1947
- Reid S., *Cold War in the Kitchen: gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev*, „Slavic Review” 2002, 2, s. 211–252
- Ribbat Ch., *W restauracji. Historia z brzucha nowoczesności*, tłum. E. Kledzik, Poznań 2017
- Różańska A., *Władysław Wołkowski. Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, 10, s. 83–113
- Rzepecki Z., *Dom Metalowca w Świętochłowicach*, „Architektura” 1955, 5, s. 111–117
- Sibila L.J., *Nowohucki design. Architektura wnętrz i twórcy w latach 1949–1959*, Kraków 2007
- Siennicki S., *Wnętrza Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie*, „Architektura” 1953, 4, s. 87–98
- Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017
- Sudjic D., *Język rzeczy*, tłum. A. Puczejda, Warszawa 2013



- Sumorok A., *Geografia a wnętrza socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981” 2016, 11, s. 189–198
- Sumorok A., *Monday Palaces. Architecture Interiors of Socialist Realist Cultural Centres*, w: *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Warsaw–Milan 2020, s. 8–9
- Sumorok A., *Nie tylko socrealizm? Przypadek wnętrza państwowych*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 118–143
- Szczerski A., *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*, Łódź 2010
- Tak, Pałac! Pałac Kultury Zagłębia 1958–2018*, red. A. Syska, Z. Górńska-Nieć, Dąbrowa Górnicza 2018
- Toniak E., *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, Warszawa 1999
- Widdis E., *Sew Yourself Soviet: The Pleasure of Textiles in The Machine Age*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009, s. 115–132
- Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – estetyka, wzornictwo, styl życia*, red. A. Kiełczowska, A. Porajska-Hałka, Warszawa 2012
- Włodarczyk W., *Postulat społecznej historii (projektowania) rzeczy*, dostępny w internecie: <<https://magazynsum.pl/postulat-spoecznej-historii-projektowania-rzeczy/>> [dostęp: 10 stycznia 2021]
- 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
- Zysiak A., *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016

Aleksandra Sumorok

Academy of Fine Arts, Łódź

## SOCIAL REALISM FROM THE INSIDE. DESIGN, THE ART OF THE INTERIOR AND MODERNIZATION

### Summary

The article focuses on interior design from the first half of the 1950s. The interior spaces realized at that time in Poland elude unambiguous classifications, both in terms of formal and ideological aspects. I propose to look at the interiors from this time not in terms of style (difficult, complex, hybrid), but in a broader sense, as a political, socio-cultural phenomenon. The interiors were supposed to favor social modernization (assumed in the communist project), especially the idea of promotion and changing class habitus. They precisely modeled new forms of social life (cultural spaces), as well

---

as family life, as they defined the way of eating, "being" (gastronomic interiors), spending free time and holidays. The leap into modernity was particularly noticeable in the architecture and interiors with which everyone interacted on a daily basis. Indicating the participation of interiors in the multifaceted modernization process can make us realize the complexity of the post-war reality, including the interior design from the first half of the 1950s, which was related to many spheres of social and cultural life.

Keywords:

Socialist Realism, interior architecture, design, modernization, modernity



EWA KLEKOT

## ETNODIZAJN A LUDOWOŚĆ W POLSKIM WZORNICTWIE

Stołek PLOPP Oskara Zięty, jeden z najbardziej rozpoznawalnych międzynarodowo wyrobów polskiego wzornictwa XXI w., został po raz pierwszy zaprezentowany na mediolańskich targach w roku 2007<sup>1</sup>. Wykonany w opatentowanej przez projektanta supernowoczesnej technologii obróbki metalu, PLOPP jest formą dmuchaną powietrzem i tak też wygląda. Jego kształty z jednej strony budzą skojarzenia z estetyką opływowych linii i metalicznego połysku stream-line'u, a z drugiej grają ze zmysłem dotyku: doświadczenia z dmuchanymi formami każą odbiorcy spodziewać się powierzchni, która miękko ugnie się pod dotknięciem ręki, a tymczasem metalowy stołek jest twardy. Zięta, projektant, którego z etnodizajnem nic nie łączy, jako polskie rozwinięcie nazwy PLOPP, potraktowanej jako akronim, podaje „Polski Ludowy Obiekt Pompowany Powietrzem”. Mebel Zięty, który – jeśli wziąć na poważnie przewrotny żart projektanta – mógłby nawiązywać do *ludowości* prostą, trójnożną formą, stanowiąc aluzję do prostoty i funkcjonalności przypisywanej meblom *chłopskim* czy *wiejskim*; albo też być *ludowy* jako reinterpretacja *masowości* nowoczesnego mebla, jakim jest stołek kuchenny. PLOPP nie jest oczywiście ani masowy, ani wiejski, zarówno ze względu na cenę, jak i na sąd smaku. Polskim rozwinięciem stworzonej na międzynarodowy rynek nazwy Zięta w żartobliwy sposób skomentował fakt, że sukces jego projektu przypadł na największe natężenie popularności etnodizajnu, czyli nurtu we współczesnym polskim wzornictwie, który wykorzystując inspiracje *ludowością*, unika nazywania jej po imieniu.

Nazwa *etnodizajn*, choć wygląda na zapożyczenie z angielskiego, jest słowem proweniencji całkowicie rodzimej<sup>2</sup>. Kosmopolityczne pretensje obco-

---

<sup>1</sup> J. Szczygieł, *Polski ludowy obiekt pompowany powietrzem ma 10 lat*, „Design Alive” 2018, 14 marca, dostępny w internecie: <<https://www.designalive.pl/polski-ludowy-obiekt-pompowany-powietrzem-ma-10-lat/>> [dostęp: 18 marca 2021].

<sup>2</sup> Wskazywałam na to już w kilku miejscach; por. E. Klekot, *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito” 2016, 24, s. 146–159; eadem, *W krainie ludu: „etno” w polskim*

brzmiającej formy oraz gry z ortografią (*etnodesign*, *ethnodesign*, *etnodizajn*) odzwierciedlają kilka ważnych wątków polskiej modernizacji, w której *ludowość* rozumiana na wiele różnych sposobów pełniła i nadal pełni bardzo ważne funkcje społeczne. Należy do nich funkcja estetyczna, niezwykle ważna z perspektywy właściwej nowoczesności klasyfikacji społecznej opartej na sądzie smaku<sup>3</sup>. Kategoria *ludowości*, osadzona w romantycznym rozumieniu autentyczności jako prawdy, a pierwotności jako autentycznej, bo nieskażonej nowoczesnością<sup>4</sup>, ma też istotne znaczenie w nowoczesnym dyskursie politycznym, legitymizując tradycje wynalezione wielu nowoczesnych państw narodowych<sup>5</sup>.

We współczesnej polszczyźnie *ludowy* to słowo skompromitowane na wielu poziomach: z jednej strony kojarzące się ze sfolkloryzowaną wsią, która „tańczy i śpiewa”, oraz kiepską jakością wytwórczości pamiątkarskiej, z drugiej – z Rzeczpospolitą Ludową. A choć w obu tych skojarzeniach *ludowy* oznacza co innego – raz specyfikę *ludu wiejskiego*, a raz przymioty *mas ludowych* – to w obu wypadkach podmiot zbiorowy, którego cechą miała być ludowość, został skonstruowany w podobny sposób, a mianowicie z zewnątrz, w obrębie dyskursu, którego sam nie był wyrazicielem. Lud wiejski romantyków, osadzony w historiozofii Johanna Gottfrieda Herdera, był przez nich konstruowany dzięki społecznej obcości, która umożliwiała dyskurs odkrycia i gloryfikacji wiejskich nosicieli wartości zatraconych przez nowoczesną miejskość. Natomiast lud w postaci *mas ludowych* zrodził się – jak wskazywała Hannah Arendt – ze współczucia dla niedoli szerokich rzesz, wynikającej z ich wykluczenia i niedostatku<sup>6</sup>. Masy ludowe zostały więc stworzone jako przedmiot współczucia, natomiast lud wiejski – jako przedmiot podziwu. W każdym jednak z tych wypadków współczujący czy podziwiający nie byli ludem. Podobnie jak twórcy *ludowości* w jej funkcji estetycznej, także ci, którzy u początku XXI wieku wpisują ją w język globalnej wioski.

O inspiracjach *ludowością* w polskim wzornictwie przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, określanych nazwą *etnodizajnu*, trudno pisać, nie osadzając ich w dotychczasym *ludowości* dyskursie o sztuce i wzornictwie

---

*dizajnie*, „2+3D. Ogólnopolski Kwartalnik Projektowy” 2013, 1, s. 79–83; eadem, *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa” 2012, 4, s. 39–46.

<sup>3</sup> Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

<sup>4</sup> Por. R. Bendix, *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, Madison 1997; M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność*, Kraków 2006.

<sup>5</sup> Por. J. Leerssen, *Encyclopaedia of Romantic Nationalism in Europe*, Amsterdam 2018.

<sup>6</sup> Za: G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 242.



oraz związanych z nim praktykach artystycznych i projektowych – dlatego też w pierwszej części niniejszego tekstu poświęcę nieco uwagi *ludowości* jako formie plastycznej oraz jej nowoczesnym znaczeniom i zastosowaniom. *Ludowość* rozumiana formalnie niesie określone znaczenia wynikające z bardzo silnego aksjologicznego nacechowania *ludu*<sup>7</sup>. Przedmiotem mojego zainteresowania nie jest historia relacji społecznych, lecz romantyczne i osadzone w ideologii ludoznawczej<sup>8</sup> treści stanowiące nadal fundament konceptu *ludowości* w polskim polu sztuki na początku XXI wieku. W kontekście tych uwarunkowań przyjrę się bliżej strategiom artystyczno-projektowym autorów etnodizajnerskich wyrobów, zarówno tych przeznaczonych na rynek masowy, jak i tym wytwarzanym w krótszych seriach lub pojedynczych egzemplarzach na zamówienie. Postaram się też krytycznie spojrzeć na programy wpisywane w etnodizajn przez prezentujących ich prace kuratorów i dyplomatów kultury.

## LUDOWOŚĆ JAKO FORMA PLASTYCZNA

W polskim dyskursie o sztuce rozumiany formalnie styl ludowy został stworzony pod koniec XIX i w pierwszych dziesięcioleciach XX stulecia zgodnie z obowiązującym w ówczesnej teorii sztuki paradygmatem ekspresywnym: miał stanowić wyraz pewnej rzeczywistości społecznej i duchowej, określanej mianem „kultury ludowej”<sup>9</sup>. Styl ludowy pozostawał zatem z kulturą ludową w analogicznej relacji, jak style historyczne z epoką, której ducha miały wyrażać<sup>10</sup>. Styl ten konstruowano, wykorzystując jako źródła *ludowe* obiekty i ich przedstawienia zgromadzone w ciągu XIX i pierwszej połowy XX wieku we wsiach na terenie wszystkich trzech zaborów, a później w granicach kolejnych wcieleń polskiej państwowości. Motywację twórców tych kolekcji stanowiła romantyczna nostalgia za archaiczną prawdą ludu i jego malowniczą pierwotnością, która skłaniała inteligentów do ocalania tego, co ich zdaniem, jeszcze z nich pozostało. Inną pobudką zbieraczy była patriotyczna chęć ocalenia archaicznych korzeni narodu, kryjących się w *mądrości*

<sup>7</sup> Bendix, *In Search...*

<sup>8</sup> S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 78–101.

<sup>9</sup> O kwestiach poruszanych w tej części artykułu znacznie szerzej w: E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust. Ideologie. Nowoczesność*, Gdańsk 2021.

<sup>10</sup> Por. J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 36–55; idem, *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, XL, 1, s. 3–10; A.S. Labuda, *Uwagi o pojęciu stylu i „zasadzie formalnego podobieństwa”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, XL, 1, s. 55–59.

*ludu*, czyli *folklore*. Ocalanie opierało się na kolekcjonowaniu tego, co wielbiciel ludu uznawał za wartościowe w wiejskiej rzeczywistości: zbierano więc podania i pieśni, redukując performatywne formy kultury ustnej do zapisu tekstowego i nutowego; sporządzano opisy obrzędów i zwyczajów; wytwarzano skonwencjonalizowane reprezentacje *typów ludowych*; w końcu: kolekcjonowano obiekty. Wszystkie te praktyki dekontekstualizacji starannie wyselekcjonowanych elementów dziewiętnastowiecznej kultury wiejskiej, a następnie ich rekontekstualizacji w kulturze wykształconych dziewiętnastowiecznych i wczesnodwudziestowiecznych zbieraczy w postaci spójnej reprezentacji *ludu wiejskiego* prowadziły do wytworzenia wśród nie-ludowych odbiorców *ludowości* konsensusu nie tylko co do jej moralnych wartości, takich jak szczerłość i autentyczność, ale także jej cech formalnych.

Przypomnienie tych zjawisk w tak pobieżnej formie wydaje się w tym miejscu o tyle ważne, że dyscypliny naukowe, które powstały do badania *ludu*, jak niemieckie *volkskunde* i wzorowane na nim polskie *ludoznawstwo*, na pewnym etapie własnej dyscyplinarnej historii rozliczyły się krytycznie z romantyczną koncepcją *ludu* i *ludowości*<sup>11</sup>. Natomiast w polskim polu sztuki i nauk o sztuce, choć powstały prace poświęcone Zakopanemu i Witkiewiczowi<sup>12</sup>, to nie wybrzmiało w nich osadzenie ludoznawczo-romantycznych podstaw konstrukcji *ludowości* jako formy artystycznej w nowoczesnym dyskursie o prymitywności i autentyczności, który wytwarza *lud* jako *alter ego* nowoczesnego artysty. Nie poddano refleksji metodologicznych podstaw łączenia formalnej *prymitywności* z *ludowością*, a także utożsamiania tej ostatniej z *rodzimością*, choć badania Kingi Blaschke nad tzw. „renesansem lubelskim” oraz intelektualną spuścizną Ksawerego Piwockiego niewątpliwie wniosły pewien wkład w tę niezwykle potrzebną krytykę<sup>13</sup>. *Ludowość* w dyskursie o sztuce rozumiana jako zbiór cech formalnych uwarunkowanych specyfiką swego twórcy wymaga uwagi nie tylko dlatego, że twórca – czyli *lud* –

---

<sup>11</sup> Krytyczny nurt refleksji nad *ludowością* w polskiej etnologii i folklorystyce pojawił się pod koniec lat 70. XX wieku i do końca tego stulecia objął publikacje takich autorów jak Ludwik Stomma, Czesław Robotycki, Piotr Kowalski, Michał Buchowski, Wojciech Burszta, Stanisław Węglarz, Joanna Tokarska-Bakir i in. Metodologiczna dyskusja poświęcona pojęciu *kultura ludowa* odbyła się na łamach czasopisma „Lud” (wydawanego przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze) w roku 1991 („Lud” 1991, 74, s. 176–218).

<sup>12</sup> Por. K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013; B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004.

<sup>13</sup> K. Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010; eadem, *Z teorii sztuki ludowej w PRL-u*, w: *Pany chłopcy chłopcy pany*, red. W. Szymański, M. Ujma, Nowy Sącz 2016, s. 62–71.

został w międzyczasie uznany za hipostazę, a nie realnie istniejącą grupę społeczną<sup>14</sup>, ale przede wszystkim ze względu na jej uwikłanie z jednej strony w artystyczne konstrukcje *narodowości* i *rodzimości*, a z drugiej w fascynację *prymitywizmem* właściwą dyskursowi nowoczesnych awangard.

Choć jednak narracja awangardy, jak wszystkie wcielenia romantyzmu, podkreślała kluczowe znaczenie *odkrycia* „prymitywa”, to uznawanie formalnie rozumianej ludowości/prymitywności za naturalną ekspresję było w istocie osadzone w toczących się od połowy XIX wieku dyskusjach dotyczących ornamentu, uważanego za bardziej pierwotną postać sztuki niż reprezentacja<sup>15</sup>. W związku z tym wśród dziewiętnastowiecznych reformatorów gustu, których działalność jest fundamentem nowoczesnego wzornictwa, panowało przekonanie, że ponieważ tworzący ornament „dziki” jest w swoim żywiole, to projektanci nowocześni powinni się od niego uczyć naturalności<sup>16</sup>. Im bliżej było przełomu wieków, tym bardziej uczenie się od „dzikiego” oznaczało wyzwolenie z opresji akademickiej konwencji formalnej i akademickich struktur organizacji pola sztuki. Tak, jak Picasso dokonywał wyzwalającego formę *odkrycia* afrykańskich rzeźb w Muzeum Trocadero<sup>17</sup>, tak Paul Poiret *odkrywał* dla świata plastyczny talent „nieuczonych dziewcząt z ludu”<sup>18</sup>, a Wassily Kandinsky i Gabriele Münter – naturalną siłę ekspresji obrazów na szkle z bawarskich wsi<sup>19</sup>. Ten ostatni wątek szybko podchwycili „Ekspresyoniści polscy”, okraszając wystawę swych mniej i bardziej awangardowych prac serią „podhalańskich malowideł na szkle ze zbiorów JWPP. Steckiego, Ostrowskich i Lustgartenów”<sup>20</sup>.

W odniesieniu do stylu ludowego kanon obiektów, a w konsekwencji cech formalnych, określiły w dużej mierze prace z czasów II Rzeczypospo-

<sup>14</sup> M. Buchowski, *Kultura ludowa – mit czy rzeczywistość?* [głos w dyskusji], „Lud” 1991, 74, s. 178–181.

<sup>15</sup> F.S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park, PA 1995; E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London–New York 2002.

<sup>16</sup> E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. nauk. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 32–62.

<sup>17</sup> A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978, s. 13.

<sup>18</sup> H.-J. Moon, *L'école “Martine” de Paul Poiret*, w: *Une émergence du design. France 20e siècle*, red. S. Laurent, Paris 2019, dostępny w internecie: <[https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Design\\_Laurent\\_2019/02\\_Moon\\_02.pdf](https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Design_Laurent_2019/02_Moon_02.pdf)> [dostęp: 15 maja 2020].

<sup>19</sup> Por. datowany na rok 1911 obraz *Martwa natura ze świętym Jerzym* Gabriele Münter, ówczesnej partnerki Kandinskiego, z którą mieszkał w Murnau, reprodukowany w *Der Blaue Reiter Almanac* (Monachium 1912) między s. 98 i 99.

<sup>20</sup> *Katalog 1 Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, Kraków 1917, s. 2.

litej, kiedy sztukę ludową zaczęto na szeroką skalę wystawiać i poddawać naukowej i artystyczno-krytycznej analizie. Równocześnie w tym samym czasie formalnie rozumiana *ludowość* stanowiła istotny element praktyk i dzieł twórców legitymujących się wykształceniem artystycznym, zarówno w sztuce przedstawiającej, jak i we wzornictwie. W dyskursie o stylu ludowym uczestniczyli więc artyści, projektanci, historycy sztuki i jej krytycy oraz ludoznawcy. Choć zatem wśród specjalistów toczyły się dyskusje co do charakteru uwarunkowań determinujących powstanie stylu ludowego<sup>21</sup>, to istnienia zespołu cech formalnych właściwych ekspresji *ludowości* nie podawano w wątpliwość. Tym bardziej, że wcześniej *ludowość* jako zespół cech formalnych pojawiła się w polu literatury i w muzyce. We wzornictwie kontekstem *ludowości* były z jednej strony teoretyczne rozważania o pierwotności ornamentu jako formy artystycznej ekspresji, a z drugiej działania mające na celu popieranie wiejskiej wytwórczości rękodzielniczej przeznaczonej dla miejskiego odbiorcy i określanej mianem przemysłu ludowego. Jednak pomimo akceptacji, a nawet gloryfikacji form uznawanych za *ludowe* w muzyce, literaturze czy zdobnictwie, w obszarze sztuk przedstawiających siła akademickiego kanonu oraz nawyki odbioru wynikające z realizmu reprezentacji w kulturze wizualnej sprawiały, że romantyczna fascynacja pierwotnością i łączoną z nią prymitywnością formy przekładała się co najwyżej na działania Nazarejczyków czy Prerafaelitów, a na zachwyty ludowymi bohomazami z wiejskich chałup trzeba było poczekać do czasów ekspresjonizmu i pierwszej awangardy<sup>22</sup>. Warto przy tym pamiętać, że zrywająca z akademickimi konwencjami formy awangarda sięgała do wiejskich wytworów jako do sztuki *prymitywów*, uważając je za wolny od konwencji wyraz autentycznej ekspresji. Forma miała u artysty ludowego/prymitywnego wynikać z natury,

---

<sup>21</sup> Por. np. dyskusja między Tadeuszem Dobrowolskim i Ksawerym Piwockim, której najważniejsza wymiana argumentów odbyła się na łamach „Przeglądu Współczesnego” w latach 1936–1937: K. Piwocki, *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*, „Przegląd Współczesny” 1936, 59, 7, s. 89–96; T. Dobrowolski, *Popęd twórczy i technika artystyczna jako podstawy ludowej sztuki*, „Przegląd Współczesny” 1937, 60, 3, s. 103–109; por. też P. Smolik, *Recenzja artykułu K. Piwockiego „Z badań nad powstawaniem stylu ludowego”*, „Arkady” 1937, III, 1, s. 54.

<sup>22</sup> Nawet w najbardziej zafascynowanych ludową ornamentyką odbiorcach przejawy wiejskiej sztuki przedstawiającej budziły zgrozę i lekkie obrzydzenie, a Stanisław Witkiewicz, po zachwytach nad snycerskimi dekoracjami góralskiej chałupy, tak opisywał wnętrze białej izby: „Cała jedna ściana zawieszona obrazami, straszniemi, lecz oryginalnemi obrazami malowanemi na szkle, które swoją ponurością i naiwnością wyróżniają się od krzyczącej lichoty niemieckich litografii, z którymi sąsiadują” (S. Witkiewicz, *Na przełęczu*, Warszawa 1891, s. 22).

którą u nowoczesnego artysty krępował gorset akademii, a u człowieka nowoczesnego – kultura jako źródło cierpień.

Fundamentem konstrukcji wsi jako *ludowej* była postawa kolekcjonerska: obiekty, wybrane z wiejskiego inwentarza przez wykształconych zbieraczy i artystów jako *ludowe*, złożyły się na reprezentację, która na kolejnym etapie stała się pożądaną normą wiejskiej rzeczywistości, weryfikowaną na bieżąco przez jej inteligenckich twórców. Cechy formalne *ludowości* w sztuce, rzemiośle i wzornictwie były z jednej strony wytwarzane pojęciowo w dyskursie akademickim, z drugiej zaś konstruowane w toku praktyk artystycznych, projektowych i wytwórczych – realizowanych zarówno z udziałem mieszkańców wsi, jak i bez ich udziału – oraz ich materialnych efektów. O ile aktorami w sferze wytwarzania akademickiego dyskursu byli wyłącznie wykształceni intelektualiści, to w sferze praktyk artystycznych uczestniczyli też – choć nie zawsze bezpośrednio – aktorzy należący do niewykształconego, zamieszkującego wieś *ludu*. Z jednej strony występowali oni jako jednostkowe ucieleśnienia zbiorowego twórcy i nosiciela odwiecznej tradycji, która stanowiła inspirację dla inteligenckich twórców sztuki narodowej; z drugiej byli przedmiotem rozmaitych działań prowadzonych przez inteligencję, która starała się za wszelką cenę tę odwieczną, inspirującą dla siebie tradycję ocalać, i na różne sposoby skłaniała *lud* do praktykowania *ludowości*<sup>23</sup>. Zauroczeni malowniczością *ludu*, uwiedzeni politycznym potencjałem *ludowości*, czy też pod wpływem moralnego mitu „człowieka naturalnego”, w którym autentyzm *ludu* spełniał ważne funkcje, intelektualiści uruchomili mechanizm światobrazu<sup>24</sup>. Uznając swój wytwór za rzeczywistość, zaczęli przekształcać swoje otoczenie na jego obraz i podobieństwo wszędzie tam, gdzie od niego odbiegało. Długotrwały proces czynienia wsi *ludową* był w najbardziej spektakularny sposób realizowany w celach polityczno-narodowych: *uludowieni* włościanie przestawali być groźną stroną konfliktu społecznego, a stawali się dostarczycielami ideologicznie poświadczanych „korzeni narodu”. Formalnym przejawem, a zarazem dowodem tej „korzenności” był styl ludowy. Za jego wyznaczniki uważano żywe barwy, *horror vacui*, gruby kontur, prostotę formy, zwartą bryłę, lapidar-

<sup>23</sup> O tym, jak sam *lud* do tych działań podchodził, pisywali niektórzy etnografowie i specjaliści od sztuki ludowej, jak przytaczani w tym artykule Tadeusz Seweryn, Antoni Kroh czy Aleksander Jackowski, niemniej do dzisiaj Stowarzyszenie Twórców Ludowych kwalifikuje kandydatów na podstawie kryterium „autentyczności” (por. A. Mironiuk-Nikolska, *Ludowe odczuwanie formy i świata. Stowarzyszenie Twórców Ludowych z perspektywy animatora*, w: *Twórcy, wytwórcy, przetwórcy. Wokół problematyki wzornictwa regionalnego*, red. A.W. Brzezińska, S. Kucharska, Kalisz 2018, s. 11.)

<sup>24</sup> M. Heidegger, *Czas światobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, myśleć, mieszkać*, Warszawa 1977, s. 128–167.



ność środków wyrazu, deformację postaci, statyczność i hieratyczność przedstawień, bogactwo ornamentyki, a równocześnie „doskonałe wycucie surowca”, dzięki któremu ornament „nie ukrywał prawdy materiału”<sup>25</sup>.

Wszystkie te cechy składały się na całość na tyle zróżnicowaną, że do ludowości we wzornictwie odwoływali się zarówno związani z Warsztatami Krakowskimi twórcy sukcesu polskiego pawilonu na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w roku 1925, jak i projektanci związani ze Spółdzielnią Artystów Plastyków „Ład”. Na wystawie paryskiej ludowość oznaczała przede wszystkim żywiolową barwność, graficzność i *horror vacui* malowideł Zofii Stryjeńskiej, deformację postaci i ornamentalność drewnianego wyposażenia kaplicy Jana Szczepkowskiego oraz skojarzenia z rodzimością rozumianą jako sielska i piastowska zarazem wiejskość.

Jasne meble, wykonane w pracowni Adama Jaszczołta w Warszawie – pisał Tadeusz Seweryn (artysta, historyk sztuki i etnograf w jednej osobie) w korespondencji z wystawy publikowanej na łamach „Dodatku do Ilustrowanego Kuriera Codziennego” – odbijają się przepysznie na modrem tle batików. Płowe włosy dziewczęcia na tle błękitu nieba. Kształt mebli nie wypieszczony, ale jakby rąbany ciesielską siekierą – od serca, zamaszycie, po majstersku<sup>26</sup>.

Natomiast jeśli chodzi o „Ład”, to choć wśród członków założycieli spółdzielni utworzonej w Warszawie niemal równocześnie z likwidacją Warsztatów Krakowskich<sup>27</sup> byli twórcy paryskiego sukcesu, którzy przez kilka pierwszych lat wpływali na stylistykę wyrobów spółdzielni, to w latach 30. „styl wystawy paryskiej” ustąpił w projektach „Ładu” rustykalności i ludowości rozumianej przede wszystkim jako prostota formy i jej organiczny związek z tworzywem. Trzeba także cały czas pamiętać o związkach łączących „Ład” z Towarzystwem Popierania Przemysłu Ludowego i jego szkołą instruktorów,

<sup>25</sup> Por. m.in. J. Kieszkowski, *Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego*, Warszawa 1921; J.S. Bystron, *Polskie drzeworyty ludowe*, „Sztuki Piękne” 1929, V, 1, s. 1–27; W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933; K. Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934; idem, *Z badań nad powstawaniem...*, s. 89–96; H. Schrammówna, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939; J. Grabowski, *Zagadnienie stylu ludowego*, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, I, 1–2, s. 9–10; idem, *Zagadnienie stylu ludowego (II)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, II, 1–2, s. 3–5.

<sup>26</sup> Za: A. Chmielewska, *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019, s. 155.

<sup>27</sup> Walne Zgromadzenie członków Spółdzielni „Warsztaty Krakowskie” przyjęło uchwałę o jej likwidacji 17 listopada 1926 roku, a „Ład” powstał pod koniec października.

która mieściła się na Tamce w bliskim sąsiedztwie Szkoły Sztuk Pięknych<sup>28</sup>. Z wileńskim TPPL współpracowała też jedna z założycielek „Ładu”, Eleonora Plutyńska, twórczyni inspirowanych *ludowością* tkanin, a zarazem autorka niezwykle spektakularnych działań *uludowiających* wiejską wytwórczość<sup>29</sup>.

Stosunek mieszkańców wsi do praktyk mających na celu ich *uludwienie* był niejednoznaczny, zarówno jeśli chodzi o noszenie ludowego stroju<sup>30</sup>, jak i wytwarzanie ludowych rzeczy. Inteligenci potrafili jednak dobrze motywować wiejskich wytwórców, tak materialnie, czyli kupując wyłącznie wyroby odpowiadające inteligenckim standardom *ludowości*, jak i przez dystrybucję kapitału kulturowego, gdy do udziału w oficjalnej wersji kultury narodowej włączali wyłącznie *ludową* wersję wiejskiej rzeczywistości. W czasach PRL wytwarzanie *ludowości* rozumianej jako konkretna forma artystycznej ekspresji było też stymulowane stypendiami i zapomogami dla twórców ludowych, dystrybuowanymi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz niektóre wydziały kultury szczebla wojewódzkiego, a później także dzięki utworzonemu w roku 1972 Funduszowi Rozwoju Twórczości Ludowej<sup>31</sup> oraz państwowemu systemowi zaopatrzenia emerytalnego i rentalnego twórców ludowych. Dla wielu mieszkańców i mieszkank wsi stanowiły one ważną – jeśli nie najważniejszą – motywację do podejmowania działań artystycznych w zakresie sztuki ludowej<sup>32</sup>. Niebagatelną rolę w tych wszystkich procesach i działaniach odgrywała utworzona w roku 1949 Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, która pod akronimem „Cepelia” przetrwała nie tylko zmiany polityki gospodarczej PRL (łącznie się ze zmianą oficjalnej nazwy przedsiębiorstwa i wspieranych przez nie branż wytwórczo-

---

<sup>28</sup> Instruktorami TPPL i nauczycielami w warszawskiej Szkole Instruktorów TPPL byli następujący członkowie „Ładu”: Zofia Czasznicka, Lucjan Kintopf, Eleonora Plutyńska i Anna Śledziwska.

<sup>29</sup> Autorski opis tych działań w: E. Plutyńska, *O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych*, w: *Tkanina polska*, red. K. Piwocki, Warszawa 1959, s. 60–68; szerszą analizę działań Plutyńskiej i podobnych, z jakich wynikały, przedstawiam w: Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, s. 156–167.

<sup>30</sup> Na temat niechęci do folkloryzacji przez strój por. np. T. Seweryn, *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948, s. 70–71; także A. Marczak, *Wyprute historie. Fastrygowanie narracji o strojach krakowskich*, w: *Stroje Krakowskie. Historie i mity*, red. E. Pobiegieły, E. Rossal, Kraków 2017, s. 225–269.

<sup>31</sup> K. Zawistowicz-Adamska, *Polska Sztuka Ludowa: stan wiedzy – prace badawcze – opieka i upowszechnianie*, Łódź 1976.

<sup>32</sup> A. Jackowska, *Poglądy Zalipianek na sztukę*, „Polska Sztuka Ludowa” 1983, XXXVII, 1–2, s. 19–38; A. Kroh, *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław 1979; A. Jackowski, *Sztuka ludowa – relikty czy wartość żywa?*, „Polska Sztuka Ludowa” 1975, XXIX, 3, s. 133–152.

ści, które w latach 70. XX wieku przestały być „przemysłem artystycznym i ludowym”, a stały się „rękodzielnymi”<sup>33</sup>), ale też transformację gospodarczą i ustrojową.

## KONIEC CEPELIADY?

Cepelia nie tylko zarządzała wspomnianym Funduszem Twórczości Ludowej, ale przede wszystkim wytwarzała „ludowość na sprzedaż” w kraju i za granicą<sup>34</sup>. Produkcja tej ludowości odbywała się zarówno na wsi i w mniejszych miejscowościach, jak i w dużych miastach: był to bowiem proces wieloetapowy i o zróżnicowanym przebiegu. Cepelia, jak słusznie wskazał Piotr Korduba, czerpała z wcześniejszych doświadczeń popierania przemysłu ludowego, których korzenie sięgały jeszcze czasów zaborów. Działalność Cepelii opierała się z jednej strony na skupie wyrobów od indywidualnych wytwórców, których większość była członkami cepeliowskich spółdzielni, lecz pracowała w domu lub własnej pracowni, z drugiej na wytwórczości chałupniczej prowadzonej nakładczo, a z trzeciej na produkcji w tzw. „zakładach zwartych”, czyli warsztatach i manufakturach stanowiących spółdzielczą własność<sup>35</sup>. Wytwórcy należący do pierwszej grupy zyskiwali dzięki Cepelii dostęp do deficytowych surowców i materiałów, a równocześnie byli zobowiązani do dostarczania wyrobów w ilości zgodnej z wyznaczonymi przez spółdzielnię normami; często też zamówienie określało nie tylko liczbę sztuk wyrobu, ale i wzór, według którego należało go wykonać. Wzory zatwierdzała specjalna komisja artystyczno-etnograficzna; skup przeprowadzali pracownicy odpowiednio przeszkoleni w zakresie oceny ludowości wyrobu, nierzadko zresztą absolwenci i absolwentki studiów etnograficznych.

W toku tych procedur kwalifikacyjnych forma plastyczna służyła hipostazowaniu *ludu* będącego nosicielem wartości, za których utratę modernizacja miała odpowiadać: autentyczności, bliskości natury i wspólnotowości. Skutkiem takich praktyk ludowość stawała się cechą stopniowalną, a eksperci Cepelii mieli za zadanie nie tylko zero-jedynkową klasyfikację obiektów na ludowe i nie-ludowe, lecz określanie, w jakim stopniu ludowe są poszczególne wyroby i ich kategorie w ofercie przedsiębiorstwa. Wytwarzanie na wielką skalę sprawiało, że wiele cepeliowskich wyrobów traciło wartość rękodziela,

<sup>33</sup> R. Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014: fakty i ludzie*, Warszawa 2014.

<sup>34</sup> P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.

<sup>35</sup> *Rękodzielnictwo ludowe i artystyczne Cepelii. Informator dla sprzedawcy*, Warszawa 1989, s. 5.

stając się „pamiątkami ze wsi”, której turystyczną atrakcją miała być właśnie *ludowość*. Skanonizowane i spetryfikowane cechy formalne ludowości ulegały w *ludowej pamiątce* dodatkowemu uproszczeniu i stereotypizacji, ponieważ ponosiła ona wszystkie konsekwencje statusu suweniru – tej szczególnej postaci tożsamości, która jest przeznaczona na sprzedaż i dostosowana do niezobowiązującego włączenia we własny świat nabywcy po powrocie do domu<sup>36</sup>. Pamiątkarstwo wykorzystuje stereotypy i klisze, które są łatwo przyswajalnym materiałem kulturowym, a elementy uznane za „najbardziej charakterystyczne” dla tożsamości materializowanej w postaci suweniru zestawia w nowe, nierzadko zaskakujące całości. Wytwarzanie suwenirów wymaga uprzedmiotowienia jakiejś tożsamości, opisanie jej w kategoriach formalnych, a następnie dokonania wyboru tych jej cech, które będą potencjalnie atrakcyjne dla turysty. Suvenir jest dla nabywcy częścią czasu wolnego, jak cała turystyka, a także sama *ludowość* – ta ostatnia zresztą nie tylko dlatego, że powstała jako skutek specyficznego rodzaju turystyki, jaką były podróże inteligentów na wieś, ale też ze względu na stosowane w jej konstrukcji kryteria selekcyjne, którymi posługiwali się badacze ludu, zainteresowani głównie „wesołymi zajęciami, związanymi przede wszystkim z czasem wolnym”<sup>37</sup>.

Cepelia, po wymuszonych transformacją gospodarczą i ustrojową gruntownych zmianach modelu ekonomicznego i właścicielskiego<sup>38</sup>, które zapewniły jej możliwość funkcjonowania przez kolejne ćwierćwiecze, jest obecnie w głębokim kryzysie<sup>39</sup>. Jednak równocześnie na rynku masowo wytwarzanych *ludowych pamiątek* pojawił się nowy gracz, który zapełnił go stylistycznie spójną, choć bardzo monotonną w swej *ludowej* barwności ofertą: chodzi o istniejącą od roku 2009 firmę Folkstar. W sytuacji, gdy sklepy Cepelii znikły z największych polskich miast, Folkstar, który działa w modelu go-

---

<sup>36</sup> O genezie i wczesnej historii suwenirów por. S. Benson, *Reproduction, Fragmentation and Collection: Rome and the Origin of Souvenirs*, w: *Architecture and Tourism*, red. D. Medina Lasansky, B. McLaren, Oxford–New York 2004, s. 15–36; o tożsamości na sprzedaż: J.L. Comaroff, J. Comaroff, *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2011.

<sup>37</sup> Na tę postawę dziewiętnastowiecznych ludoznawców wskazywali krytycy pojęcia *ludu*: L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, zwł. s. 233–248; Z. Libera, *Lud ludoznawców: Kilka rysów do opisanie fizjognomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku*, w: *Etnologia polska między ludoznawstwem a antropologią*, red. A. Posern-Zieliński, Poznań 1995, s. 137–152.

<sup>38</sup> Gmurczyk, *Organizacja...*

<sup>39</sup> Fundacja „Cepelia” Polska Sztuka i Rękodzieło, działająca pod nadzorem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i będąca właścicielką znaku towarowego „Cepelia”, została postawiona w stan likwidacji 30 czerwca 2020 roku (źródło: KRS).

spodarczym dobrze dopasowanym do współczesnego supermarketu kultury, ma w tej chwili dziesięć sklepów w najlepszych lokalizacjach turystycznych: w Krakowie przy Grodzkiej, w Łodzi przy Piotrkowskiej, czy przy sopockim „Monciaku”<sup>40</sup>. Przedsiębiorstwo założone przez pochodzącą z Łowicza Martę Wróbel i prowadzone przez nią jako jednoosobowa działalność gospodarcza zajmująca się handlem detalicznym<sup>41</sup>, sprzedaje przez internet oraz w sklepach oznaczonych marką Folkstar masowo wytwarzane etnogażdety, opatrzone informacją „Zaprojektowane przez Folkstar w Łowiczu”. Pomimo że zgodnie z ewidencją gospodarczą firma Folkstar prowadzi działalność wyłącznie w zakresie handlu detalicznego, a nie produkcji czy projektowania, ma – jak wynika z treści zawartych na jej portalu – „swoich projektantów” i „swoje wyroby”. Ludowość sprzedawana w sklepach Folkstar, choć zgodnie z ludoznawczą reprezentacją regionalnie zróżnicowana (sklepy oferują produkty według regionalnego wzornika: łowickie, krakowskie, kaszubskie itd.), jest stylistycznie niezwykle powtarzalna, opierając się na „przygodnych przedstawiankach zdobniczych”, jak o działalności współczesnych sobie wytwórców ludowości wyraził się niemal sto lat temu etnograf Eugeniusz Frankowski<sup>42</sup>. Żywe kolory i bujność mechanicznie powielanych kwiatowych motywów, okraszonych gdzieniegdzie kogutkiem (albo parzenicą) to ucieleśniony stereotyp ludowej pamiętki: „100% folk”, jak głosi adresowana do klientów globalnego supermarketu kultury metka „ludowego T-shirtu”. Marketing ogólnodostępnej, masowej *ludowości* firmy Folkstar odwołuje się do swojskości i lokalnego patriotyzmu gospodarczego: podkreśla się fakt, że wyroby są wytwarzane w Polsce, a gdy produkcja ewidentnie odbywa się poza jej granicami – od braku informacji o miejscu produkcji uwagę odwraca notka: „Zaprojektowane przez Folkstar w Łowiczu”.

Łowicka przedsiębiorczyni, używająca nazwy etnodizajn na określenie wyrobów sprzedawanych w sklepach Folkstar, podkreśla związki łączące sprzedawane przez jej firmę wyroby z twórczością ludową na kilka sposobów<sup>43</sup>. Po pierwsze, nie tylko podkreśla swoje rodzinne związki z Łowiczem, ale też osobiste kontakty z łowickimi twórczyniami wycinanek, a także dbałość o przestrzeganie ich praw do adaptowanych przez Folkstar wzorów. Choć większość oferty sklepów Folkstar jest produkcją masową, to oferują one także wyroby

<sup>40</sup> <<https://folkstar.pl/pl/sklepy>> [dostęp: 23 marca 2021].

<sup>41</sup> CEIDG, [dostęp: 23 marca 2021].

<sup>42</sup> „[...] posługiwanie się motywami sztuki ludowej do różnych przygodnych przedstawianek zdobniczych nie prowadzi do żadnych wyników wartościowych” (E. Frankowski, *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1928, s. 25).

<sup>43</sup> *Sztuka ludowa to nie skansen. Rozmowa z Martą Wróbel, właścicielką firmy Folkstar*, w: *Patterns of Europe/Wzory Europy*, Lublin 2014, s. 75–85.



rękodzieła mające certyfikat Stowarzyszenia Twórców Ludowych i wykonywane przez członków tego stowarzyszenia. Na portalu firmy, przez który dokonuje się zakupów, w kilku miejscach pojawiają się informacje o prawach autorskich twórców ludowych, które firma honoruje. Nie podaje jednak ich imion i nazwisk, poprzestając na informacji, że rzecz została wykonana przez „Twórcę Ludowego”; brak też informacji o projektantach i grafikach, którzy przetwarzają ludowe motywy na potrzeby przemysłu pamiątkarskiego, choć w jednym z wywiadów Marta Wróbel podkreślała, że grafik adaptujący wycinankowe wzory jest synem łowickiej wycinankarki<sup>44</sup>. Ludowa legitymizacja masowo wytwarzanych etnogadżetów za pomocą informacji, że w ich produkcję zaangażowane są osoby, które osobiście znają twórców ludowych, a nawet są z nimi spokrewnione, jest elementem marketingu Folkstar. „Wszystkie osoby w firmie mają jakieś książackie tradycje” – deklarowała Wróbel w roku 2014<sup>45</sup>, autentyzując ludową reprezentację łowickiej wsi w wykonaniu własnej firmy, która dziś oferuje serie produktów inspirowanych ludowością także innych regionów. Projektowane w Łowiczu są bowiem także etnogadżety z serii kaszubskiej, podhalańskiej, krakowskiej czy opolskiej. Najwyraźniej łowickie pochodzenie projektanta legitymizuje także jego kompetencje w zakresie ludowości przypisywanej innym regionom.

## ETNO, FOLK I LUDOWA AUTOREPREZENTACJA NARODOWA

Siła oddziaływania ludowości w polskim wzornictwie wydaje się podlegać dość regularnym fluktuacjom, od ponad stu lat stanowiąc nieodłączny element tegoż wzornictwa. Jak wskazuje Agnieszka Chmielewska, popularność ludowości jako źródła inspiracji dla tworzenia autoreprezentacji narodowej w sztuce i wzornictwie II Rzeczypospolitej miała zmienne natężenie. Jej apogeum stanowiła połowa lat 20. i sukces polskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w roku 1925. Lata 30. cechował natomiast zwrot ku promocji Polski jako kraju nowoczesnego, z którym łączył się pewien odwrót od ludowości; jej estetyczna egzotyka nie współbrzmiała też dobrze z polityczną potrzebą podkreślania związków Polski z kulturą Zachodu<sup>46</sup>. Także w czasach

<sup>44</sup> A. Treptow, *Nie jeden raz na ludowo*, „Puls Biznesu” 2016, 30 czerwca, dostępny w internecie: <<https://www.pb.pl/niejeden-raz-na-ludowo-835645>> [dostęp: 3 kwietnia 2021].

<sup>45</sup> *Sztuka ludowa to nie skansen*, s. 77.

<sup>46</sup> A. Chmielewska, *Ludowe jako narodowe: reprezentacja II Rzeczypospolitej na wystawach międzynarodowych i związane z nią problemy*, w: *Lokalne, narodowe, inne...*, red. P. Binder, Warszawa 2014, s. 333–348; eadem, *Wyobrażenia polskości*.

PRL, choć *ludowość* była przez cały czas ważnym elementem narodowej autoreprezentacji, natężenie jej obecności ulegało podobnym fluktuacjom. Lata 70. XX wieku były okresem bezprecedensowej popularności ludowej samoidentyfikacji, zarówno w adresowanych do zagranicznego turysty reklamach Polski jako kraju folkloru oraz masowo wytwarzanych pamiątkach i socjalistycznej konsumpcji Cepeliad, jak i w modzie czy wzornictwie kierowanym na oba rynki, zagraniczny i krajowy. Jednak u schyłku tej dekady, kiedy polska inteligencja odrzuciła folklorystyczną autoreprezentację narodową na rzecz symboliki patriotyczno-religijnej<sup>47</sup> oraz powielaczowo-samoróbkowej estetyki drugiego obiegu, zainteresowanie ludowością w polskim wzornictwie wyraźnie osłabło, potwierdzając cykliczny charakter zjawiska. Transformacja po roku 1989 wymagała autoreprezentacji Polski jako kraju przemian ustrojowych, liberalizacji gospodarczej i modernizacji, które legitymizowały jej miejsce we wspólnocie świata zachodniego. W tworzeniu takiego wizerunku wizja egzotycznego „kraju folkloru” nie tylko nie była użyteczna, ale wręcz przeszkadzała. Polskie wzornictwo lat 90. było więc kosmopolityczne, zarówno w nawiązaniach do postmodernizmu, jak i w nowoczesnym funkcjonalizmie.

Sytuacja uległa zmianie w ciągu pierwszej dekady XXI wieku, kiedy działalność zawodową rozpoczynali projektanci urodzeni w latach 70. poprzedniego stulecia. Zdobywali wykształcenie zawodowe już po roku 1989 i byli edukacyjnymi beneficjentami transformacji, przede wszystkim dlatego, że mogli swobodnie podróżować. Startowali też w zupełnie innej sytuacji gospodarczej niż poprzednie pokolenia polskich projektantów, jako samodzielni i pełnoprawni uczestnicy globalnego rynku projektowego. To przede wszystkim ich prace znalazły się na wystawie *Polska Folk*, którą w ramach Roku Polskiego w Wielkiej Brytanii (2009–2010) przygotowała Agnieszka Jacobson-Cielecka we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza. *Polska Folk* w dużej mierze opierała się na materiałach wykorzystanych przez kuratorkę we wcześniejszej, polskiej wersji pokazu, który pod tytułem *Naturalne zasoby polskiego dizajnu* został przygotowany dla Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli. Wystawa prezentowała więc głównie prace tych, którzy byli za młodzi, by bezpośrednio zetknąć się z folklorystyczną autoreprezentacją narodową w działaniu. Oswojeni z supermarketem kultury i jego tożsamościową ofertą, poszukiwali w swoim otoczeniu kulturowym tradycyjnych form i naturalnych surowców, które odróżniałyby ich *glokalność* od innych *glokalności*.

---

<sup>47</sup> Por. J. Kubik, *The Power of Symbols Against the Symbols of Power: The Rise of Solidarity and the Fall of State Socialism in Poland*, University Park, PA 1994.

W listopadzie 2009 roku *Naturalne zasoby polskiego designu* zaprezentowano w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w ramach Festiwalu Etnodizajnu. Choć jednak pokazany na wystawach Jacobson-Cieleckiej etnodizajn nie zmierzał do wytworzenia opartego na ludowości „stylu narodowego”<sup>48</sup> i miał bardziej charakter projektanckiej propozycji w poetyce supermarketu kultury, niż stylistycznej deklaracji tożsamości narodowej, to podejścia do *ludowości*, które pojawiały się podczas wcześniejszych fal wzornictwa inspirowanego ludowością, powtarzały się jak figury przetworzenia dobrze znanego tematu.

Zabiegiem o historii sięgającej Witkiewicza, a skanonizowanym przez Cepelię, była zmiana funkcji, materiału i skali. Na transpozycji wzoru, połączonej ze zmianą funkcji, skali i materiału opiera się najbardziej chyba rozpoznawalny i uhonorowany największą liczbą nagród projekt etnodizajnerski, czyli efektowny filcowy dywan *Mohohej!Dia* autorstwa Moho Design (Michał Kopaniszyn, Magdalena Lubińska), a także naśladownictwa tego nośnego pomysłu w wykonaniu innych projektantów i producentów, takich jak Sztuka Beskidzka. Oparty na symetrii środkowej wzór, uzyskiwany w wycinance dzięki wielokrotnemu złożeniu arkusza papieru, został przetworzony w taki sposób, by umożliwić jego maszynowe wycinanie w rozłożonym na płasko, kilkuwarstwowym surowcu, którego wierzchnią warstwę stanowił wełniany filc. Inspiracją nie była więc rzecz, jaką jest papierowa wycinanka, lecz wygenerowany na jej podstawie wizualny znak; nie materialny przedmiot, lecz wizualna klisza *ludowości*. Tradycja *ludowa* wykorzystana przez autorów *Mohohej!Dia* nie tylko ma wyłącznie wizualny charakter, ale też jest oderwana całkowicie od lokalnego kontekstu ich własnego funkcjonowania. Moho Design to firma zarejestrowana w Katowicach, a Śląsk to region o wyrazistej tożsamości; tymczasem dywan *Mohohej!Dia*, który został zwycięzcą pierwszej edycji konkursu Śląska Rzecz (za rok 2005), jest transpozycją motywu wycinanki, czyli takiej formy dekoracji wiejskich wnętrz, która na Śląsku nigdy nie występowała.

Nieświadomość mechanizmów konstruowania *ludowości* i przywiązanie do związanych z nią stereotypów pojawia się w kontekście etnodizajnu bardzo często, nie tylko wśród projektantów i przedsiębiorców, ale także wśród tych, którzy zajmują się międzynarodową promocją kulturalną kraju. Przygnębiającym i żenującym przykładem stereotypowego myślenia

---

<sup>48</sup> A. Szczerski, *Beyond the National: Interpretations of Vernacular and Folk Art in Contemporary Polish Design and Architecture*, „Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 2011, 11, 3, s. 251–262.

o *ludowości* jako wyjątkowym i unikalnym bogactwie polskiego narodu był tekst na bilecie wstępu do polskiego pawilonu na Expo 2010 w Szanghaju, umieszczony pod stylizowaną formą wycinanki, na której opierał się cały projekt pawilonu. Najpewniej nieszczęsny tekst stanowił kontekstualizację pomysłu autorów pawilonu zupełnie od nich niezależną, niemniej dla odbiorcy nierozzerwalnie się z nim łączącą. Pomysł ten znów bazował na transpozycji wycinankowego motywu, a koncepcja pawilonu była prezentowana w ramach londyńskiej wystawy *Polska Folk*. Budynek, który miał formę przypominającą rozłożone kartonowe pudełko ozdobione wzorem składającym się z przetworzonego motywu wycinanki o symetrii środkowej, został zaprojektowany przez biuro WWAA Architektki (Marcin Mostafa i Natalia Paszkowska), przy współpracy Wojciecha Kakowskiego. Przetworzenie miało tutaj bardziej złożony charakter niż w dywanie Moho, bo projektanci wykorzystali motyw „lalek”, występujący w wycinankach o układzie pasowym. Pojedynczą „lalkę” zwielokrotniono, a następnie przetworzono w układ o symetrii centralnej, w którym postacie zostały zwrócone głowami ku środkowi kompozycji. W ten sposób uzyskano zupełnie nowy motyw łączący tradycyjną formę opartą na symetrii środkowej z „lalkami”. Motyw ten wielokrotnie powtórzono na całej powierzchni ścian pawilonu, nadając im charakter ażuru. Bilet wstępu łączył pojedynczy motyw z krótkim angielskim tekstem, z którego wynikało, że wycinanka to „rodzaj sztuki nieznaną w innych częściach świata”<sup>49</sup>. Nawet jeżeli pominiemy kwestię powiązań polskiej wycinanki *ludowej* z wycinanką Żydów aszkenazyjskich<sup>50</sup>, uznając różnicę za nieistotną, skoro występowała ona rzeczywiście na tych samych terenach, co wycinanka polska (czyli w tej samej części świata), to akurat w roku 2009, czyli na rok przed szanghajskim Expo, tradycja wykonywania chińskich wycinanek z papieru została wpisana na światową listę reprezentatywną Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Oczywiście nie sądzę, by projektanci mieli cokolwiek wspólnego z tym tekstem. Prawdopodobnie ponosi za niego odpowiedzialność anonimowy pracownik polskiej dyplomacji kulturalnej obsługującej Expo 2010. I nie dziwiłabym się, gdyby pracowicie zaczerpnął go z jakiejś popularyzatorskiej publikacji ludoznawczej.

<sup>50</sup> Por. O. Goldberg-Mulkiewicz, *Komunikat ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym. Żydowska wycinanka w procesie przemian*, „Studia Antropologiczne i Etnologiczne” 2003, 7, s. 185–201; eadem, *Przenikanie elementów twórczości ludowej między społecznością polską i żydowską*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, XLIII, 1–2, s. 105–112; eadem, *Współczesne przemiany tradycyjnej wycinanki żydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1987, XLI, 1–4, s. 91–97.

<sup>51</sup> <<https://ich.unesco.org/en/RL/chinese-paper-cut-00219>> [dostęp: 27 sierpnia 2020].

## POZA KANON LUDOWOŚCI I „PRZESTAWIANKI WZORNICZE”

Jednak etnodizajnerskie inspiracje barwną, folklorystyczną ludowością wykraczają czasem poza transpozycję motywów, jak w dywanie Joanny Rusin *Pasanka*, trójwymiarowej kompozycji z pasków kolorowego filcu; lampie *Wiecha* Agnieszki Lasoty, złożonej z prostej drucianej konstrukcji obwiązanej barwnymi, powiewającymi wstążkami, która w intencji autorki<sup>52</sup> miała służyć podczas parapetówki; czy graficznych projektach Nobo Design (Aleksandra i Piotr Wiśniewscy). Także nawiązania do ludoznawczej konstrukcji w postaci haftów kaszubskich<sup>53</sup> nie zawsze muszą mieć charakter wizualnej kliszy, jak w wypadku kaszubskiej serii produktów Folkstar. Marta Flisykowska twórczo eksplorowała zarówno kolorystykę tych haftów, jak i ich formę graficzną. Również w sferze pamiątek regionalnych etnodizajn potrafił proponować coś więcej niż transpozycję motywów. Zestaw ceramiczny TOD (*Taste of Diversity*), autorstwa Aze Design (Anna Kotowicz-Puszkarewicz i Artur Puszkarewicz), który powstał jako pamiątka z Podlasia, składa się z czterech stołowych pojemników na przyprawę. Wykonane z białej porcelany, nawiązują formą do tych elementów podlaskiego krajobrazu, które w interpretacji Aze świadczą o wielokulturowości regionu: formy pojemników to minaret, cebulasta kopuła cerkwi, neogotycka wieża kościoła i macewa. Projekt Aze nie korzysta z wszechobecnej w promocji tożsamości regionalnych *ludowości*; miesza natomiast sfery sacrum i profanum w sposób charakterystyczny dla poetyki odpustu i jarmarku.

Etnodizajn wydobywa także cechy wiejskiej wytwórczości wykraczające poza *ludowość* rozumianą jako forma: ubóstwo surowca, jego lokalny charakter, a zarazem banalność i trywialność, wielokrotne wykorzystywanie i przetwarzanie materiałów bardziej trwałych, które mają dla projektantów większą wartość niż „szlachetna prostota materiału” miała dla pokolenia „Ładu”. Takie podejście było widoczne w projekcie polskiego pawilonu na EXPO 2005 w Aichi. Zaprojektowana przez biuro Ingarden & Ewý (Krzysztof Ingarden, Jacek Ewý): konstrukcja składała się ze stalowej ramy pokrytej wiklinową plecionką, wykonaną metodami rzemieślniczymi, nawiązującymi do tradycyjnego koszykarstwa. W takie myślenie wpisują się też wyplatane ze starych gazet kosze o różnym przeznaczeniu (Makkirequ, Serfenta). Natomiast prace

<sup>52</sup> Szczerski, *Beyond the National*, s. 257.

<sup>53</sup> Por. E. Kizik, *Współpraca Izzydora Gulgowskiego z gdańskim Kunstverein w roku 1909. U źródeł ceramiki nowokaszubskiej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2015, XLIII, 3, s. 495–510.



Bartosza Muchy/Poorex z niezwykłą wyobraźnią wykorzystują trywialność, pospolitość i bylejakość, maskując swój krytyczny potencjał dowcipem. Rustykalność wykraczająca poza skojarzenia ze stereotypową *ludowością* pojawia się w takich projektach jak ceramiczny wazon *Snopek* Marka Cecuły, czy stołek *Pieniek* duetu projektanckiego Malafor (Agata Kulik-Pomorska, Paweł Pomorski). Także Miska Kluka duetu WZOROWO (Agnieszka Bar, Karina Marusińska), będąca szklanym, otwartym od spodu bąblem, którego wnętrze można wypełnić dowolnym materiałem, bywała prezentowana w kontekście etnodizajnu z wypełnieniem z siana ułożonego w formę gniazda chronionego przez przezroczyste ściany.

Choć więc etnodizajn w przeważającej liczbie swych wyrobów wykorzystuje *ludowość* rozumianą jako styl formalny, potrafi zaproponować także rozwiązania, które nie opierają się na wizualnym stereotypie „kanonu sztuki ludowej”. W większości projektów i realizacji nie oznacza on jednak zmiany sposobu rozumienia tego, co ma być źródłem inspiracji projektanta, cały czas odwołując się do głęboko zakorzenionej w potocznym myśleniu *ludowej* reprezentacji wsi oraz związanej z nią nostalgii za pierwotnym *ludem* jako nosicielem archaicznej wiedzy i tradycji, naturą, której lud ten jest w swej pierwotności bliski i nieskrępowany edukacją ekspresji dzieciństwem – obszarami *inności* nowoczesnego człowieka, jego prymitywnymi *alter ego* sprzed upadku w nowoczesność. Natomiast różnice między praktykami projektantów, którzy wcześniej korzystali z inspiracji *ludowości*, a podejściem zdecydowanej większości etnodizajnerów wynikają przede wszystkim z tego, że ci pierwsi mieli zawsze bezpośredni kontakt z wytworzonymi na wsi rzeczami, które uważali za *ludowe*, a często sami je wyszukiwali, trzymali w pracowniach i umieszczali na wystawach obok własnych prac. Przez cały okres PRL wzorcownia Cepelii oraz zbiory muzealne były dla projektantów miejscem bezpośredniego kontaktu z wytworzonymi na wsi rzeczami, stanowiącymi ucieleśnienie tego kanonu. Natomiast dla autorów najciekawszych projektów etnodizajnerskich potrzeba kontaktu z oryginalnym obiektem wynika najczęściej z chęci wyjścia poza zmuzealizowany kanon *ludowości*, wszechobecny w postaci reprezentacji w kulturze wizualnej. Wydaje się więc, że *ludowość* przez projektantów w XXI wieku nadal jest rozumiana głównie jako zespół cech formalnych, za którymi kryją się określone znaczenia i wartości. Te znaczenia to z jednej strony budowana na *rodzimości* tożsamość w supermarkecie kultury, a z drugiej obszar nowoczesnych tęsknot i nostalgii za autentycznością, do której droga prowadzi przez nieuczoną pierwotność i wyjście poza kanon akademickiej edukacji artystyczno-projektowej.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008
- Bendix R., *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, Madison 1997
- Benson S., *Reproduction, Fragmentation and Collection: Rome and the Origin of Souvenirs*, w: *Architecture and Tourism*, red. D. Medina Lasansky, B. McLaren, Oxford–New York 2004, s. 15–36
- Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 36–55
- Białostocki J., *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, XL, 1, s. 3–10
- Blaschke K., *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010
- Blaschke K., *Z teorii sztuki ludowej w PRL-u*, w: *Pany chłopy chłopy pany*, red. W. Szymański, M. Ujma, Nowy Sącz 2016, s. 62–71
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005
- Buchowski M., *Kultura ludowa – mit czy rzeczywistość?* [głos w dyskusji], „Lud” 1991, 74, s. 178–181
- Bystron J.S., *Polskie drzeworyty ludowe*, „Sztuki Piękne” 1929, V, 1, s. 1–27
- Chmielewska A., *Ludowe jako narodowe: reprezentacja II Rzeczypospolitej na wystawach międzynarodowych i związane z nią problemy*, w: *Lokalne, narodowe, inne...*, red. P. Binder, Warszawa 2014, s. 333–348
- Chmielewska A., *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019
- Chrudzimska-Uhera K., *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013
- Comaroff J.L., Comaroff J., *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2011
- Connelly F.S., *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park, PA 1995
- Dobrowolski T., *Popęd twórczy i technika artystyczna jako podstawy ludowej sztuki*, „Przegląd Współczesny” 1937, 60, 3, s. 103–109
- Frankowski E., *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1928
- Gmurczyk R., *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014: fakty i ludzie*, Warszawa 2014
- Goldberg-Mulkiewicz O., *Komunikat ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym. Żydowska wycinanka w procesie przemian*, „Studia Antropologiczne i Etnologiczne” 2003, 7, s. 185–201
- Goldberg-Mulkiewicz O., *Przenikanie elementów twórczości ludowej między społecznością polską i żydowską*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, XLIII, 1–2, s. 105–112
- Goldberg-Mulkiewicz O., *Współczesne przemiany tradycyjnej wycinanki żydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1987, XLI, 1–4, s. 91–97
- Gombrich E.H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London–New York 2002

- Gombrich E.H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. nauk. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009
- Grabowski J., *Zagadnienie stylu ludowego*, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, I, 1–2, s. 9–10
- Grabowski J., *Zagadnienie stylu ludowego (II)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, II, 1–2, s. 3–5
- Heidegger M., *Czas swiatioobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, myśleć, mieszkać*, Warszawa 1977, s. 128–167
- Jackowska A., *Poglądy Zalipianek na sztukę*, „Polska Sztuka Ludowa” 1983, XXXVII, 1–2, s. 19–38
- Jackowski A., *Sztuka ludowa – relikw czy wartość żywa?*, „Polska Sztuka Ludowa” 1975, XXIX, 3, s. 133–152
- Katalog 1 Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, Kraków 1917
- Kieszkowski J., *Zwizęży katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego*, Warszawa 1921
- Kizik E., *Współpraca Izzydora Gulgowskiego z gdańskim Kunstverein w roku 1909. U źródeł ceramiki nowokaszubskiej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2015, XLIII, 3, s. 495–510
- Klekot E., *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa” 2012, 4, s. 39–46
- Klekot E., *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito” 2016, 24, s. 146–159
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust. Ideologie. Nowoczesność*, Gdańsk 2021
- Klekot E., *W krainie ludu: “etno” w polskim dizajnie*, „2+3D. Ogólnopolski Kwartalnik Projektowy” 2013, 1, s. 79–83
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013
- Kroh A., *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław 1979
- Kubik J., *The Power of Symbols Against the Symbols of Power: The Rise of Solidarity and the Fall of State Socialism in Poland*, University Park, PA 1994
- Labuda A.S., *Uwagi o pojęciu stylu i „zasadzie formalnego podobieństwa”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, XL, 1, s. 55–59
- Leerssen J., *Encyclopaedia of Romantic Nationalism in Europe*, Amsterdam 2018
- Libera Z., *Lud ludoznawców: Kilka rysów do opisanja fizjognomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku*, w: *Etnologia polska między ludoznawstwem a antropologią*, red. A. Posern-Zieliński, Poznań 1995, s. 137–152
- Malraux A., *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978
- Marczak A., *Wyprute historie. Fastrygowanie narracji o strojach krakowskich*, w: *Stroje Krakowskie. Historie i mity*, red. E. Pobieęły, E. Rossal, Kraków 2017, s. 225–269
- Mironiuk-Nikolska A., *Ludowe odczuwanie formy i świata. Stowarzyszenie Twórców Ludowych z perspektywy animatora*, w: *Twórcy, wytwórcy, przetwórcy. Wokół problematyki wzornictwa regionalnego*, red. A.W. Brzezińska, S. Kucharska, Kalisz 2018, s. 9–23
- Moon H.-J., *L’écologie “Martine” de Paul Poiret*, w: *Une émergence du design. France 20e siècle*, red. S. Laurent, Paris 2019, dostępny w internecie: <[https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Design\\_Laurent\\_2019/02\\_Moon\\_02.pdf](https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Design_Laurent_2019/02_Moon_02.pdf)> [dostęp: 15 maja 2020].

- Naturalne zasoby polskiego designu*, katalog wystawy, Stalowa Wola: Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, b.d.
- Piwocki K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934
- Piwocki K., *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*, „Przegląd Współczesny”, 1936, 59, 7, s. 89–96
- Plutyńska E., *O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych*, w: *Tkanina polska*, red. K. Piwocki, Warszawa 1959, s. 60–68
- Polska Folk*, katalog wystawy, Stalowa Wola: Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, b.d.
- Rękodzieło ludowe i artystyczne Cepelii. Informator dla sprzedawcy*, Warszawa 1989
- Schrammówna H., *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939
- Seweryn T., *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948
- Skoczylas W., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933
- Smolik P., *Recenzja artykułu K. Piwockiego „Z badań nad powstawaniem stylu ludowego”*, „Arkady” 1937, III, 1, s. 54
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986
- Szczerski A., *Beyond the National: Interpretations of Vernacular and Folk Art in Contemporary Polish Design and Architecture*, „Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 2011, 11, 3, s. 251–262
- Szczygieł J., *Polski ludowy obiekt pompowany powietrzem ma 10 lat*, „Design Alive” 2018, 14 marca, dostępny w internecie: <<https://www.designalive.pl/polski-ludowy-obiekt-pompowany-powietrzem-ma-10-lat/>> [dostęp: 18 marca 2021]
- Sztuka ludowa to nie skansen. Rozmowa z Martą Wróbel, właścicielką firmy Folkstar*, w: *Patterns of Europe/Wzory Europy*, Lublin 2014, s. 75–85
- Tondos B., *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004
- Treptow A., *Nie jeden raz na ludowo*, „Puls Biznesu” 2016, 30 czerwca, dostępny w internecie: <<https://www.pb.pl/niejeden-raz-na-ludowo-835645>> [dostęp: 3 kwietnia 2021].
- Warchala M., *Autentyczność i nowoczesność*, Kraków 2006
- Węglarz S., *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 78–101
- Witkiewicz S., *Na przełęczu*, Warszawa 1891
- Zawistowicz-Adamska K., *Polska Sztuka Ludowa: stan wiedzy – prace badawcze – opieka i upowszechnianie*, Łódź 1976

Ewa Klekot

SWPS University of Social Sciences and Humanities / University of Warsaw

#### ETHNODESIGN AND FOLK STYLES IN POLISH DESIGN

##### Summary

In the first decade of the 2000s, a new wave of “folk inspirations” became visible in the work of Polish designers, which was celebrated by exhibitions, publications, conferences and a special festival. Interestingly, all the Polish-language coverage of these events

almost unanimously avoided Polish vocabulary suggesting any connection with “folk” (n.: *lud*, adj.: *ludowy*) and used the English-sounding term “etnodizajn” (or “ethnode-sign”), which actually did not exist in any official Polish or English dictionary. “Etnodizajn” is definitely not the first case when Polish designers have used the “natural resources” of the “folk art tradition”. This article discusses the early 21<sup>st</sup> century *etnodizajn* as embedded in the Romantic tradition of understanding the meaning of the *folk*, pointing at its endurance both in design practices and cultural politics. Following the design strategies of companies and studios linked to *etnodizajn*, the author presents, on one hand, projects that neatly fit into a century-old strategies of purely formal inspirations, and on the other, those projects that search beyond the beaten track of folk art.

Keywords:

Polish design, etnodizajn/ethnodesign, folk, cultural politics



# PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

GRACE LEES-MAFFEI

## PARADYGMAT PRODUKCYJNO-KONSUMPCYJNO-MEDIACYJNY

### WPROWADZENIE: OD MODELU PRODUKCYJNO-KONSUMPCYJNEGO DO PARADYGMATU PRODUKCYJNO-KONSUMPCYJNO-MEDIACYJNEGO

Niełatwo streścić w ramach jednego artykułu długotrwałe i złożone procesy, takie jak rozwój dyscypliny<sup>1</sup>. Tym niemniej taka próba jest sama w sobie użyteczna. Należy przy tym dokonać systematyki ewolucji historii designu. Wcześniejsza próba usystematyzowania historii designu miała miejsce dokładnie dwadzieścia lat temu, gdy John A. Walker opublikował *Design History and the History of Design*, metodologiczny przegląd dyscypliny, zarysowując użyteczne dla badaczy spektrum podejść do badań nad historią designu. Podczas gdy różne rozdziały książki Walkera analizują badania nad różnymi, niepowiązаныmi ze sobą elementami cyklu rozwojowego projektowanych obiektów, na przykład *Designers and Design Goods: The Proper Objects of Study?* i *Consumption, Reception, Taste*, centralny rozdział stanowi rozwinięcie „modelu produkcyjno-konsumpcyjnego” Walkera: „ogólnego modelu produkcji, dystrybucji i konsumpcji designu [...] zaprezentowanego w postaci diagramu” po to, byśmy mogli „uchwycić w jednym spojrzeniu, gdzie przyporządkowane są dane badania i [...] zidentyfikować te tematy, którym aktualnie poświęca się mniej uwagi”<sup>2</sup>. Nawiązując do Marksa, Walker zauważył, że podczas gdy „w celach ekspozycji i dla klarowności, te dwa procesy – produkcji i konsumpcji – są traktowane osobno w linearnym, sekwencyjnym porządku [...], należy stwierdzić, że w praktyce

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest przekładem artykułu Grace Lees-Maffei, który oryginalnie ukazał się w „Journal of Design History” 2009, 22(4), s. 351–376. Zgoda na tłumaczenie dzięki uprzejmości Oxford University Press w imieniu Design Historical Society oraz Autorki – przyp. tłum.

<sup>2</sup> J.A. Walker, *Design History and the History of Design*, London 1989, s. 68.

są one współzależne”<sup>3</sup>. A zatem Walker uznał sztuczność swojej diagramatycznej reprezentacji dyscypliny.

Niniejszy artykuł<sup>4</sup> stanowi jeszcze inne, z konieczności usystematyzowane opracowanie dyscypliny historii designu. Paradygmat produkcyjno-konsumpcyjno-mediacyjny (PKM) jest nowym przyczynkiem opierającym się na wnioskach płynących z przeglądu powstałych na przestrzeni ponad trzech dekad publikacji poświęconych historii designu<sup>5</sup>. Uznając, że paradygmat PKM ma charakter systematyki, należy zauważyć, iż – podobnie do Igora Kopytoffa, który proponuje biografię rzeczy<sup>6</sup>, gdzie obiekty w różnym czasie nasycone zostają rozmaitymi znaczeniami, zależnymi od ich metryki i kontekstu – artykuł ten zakłada, że teksty posiadają swoje historie recepcji, które nie zawsze są współmierne z autorską intencją. Mandat do komentowania prac innych badaczy w ten sposób opiera się na poststrukturalistycznej teorii literatury Rolanda Barthes’a i historycznej metodologii Haydena White’a<sup>7</sup>. Warto również zauważyć, że tekst ten koncentruje się na historii designu, a nie designie. Jego celem nie jest definiowanie designu, czy też rodzaju designu, który powinien stać się przedmiotem badań historyków. Zamiast tego dotyczy on wyłącznie tego, czym, zdaniem historyków designu, powinna być historia designu. Wreszcie, należy może wyjaśnić, że ten historiograficzny artykuł omawia zarówno historię designu, która dążyła do popularyzacji kanonu designu

<sup>3</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>4</sup> Zaczynam tego artykułu był referat pt. *Mediation: From Design History to Cultural History?* wygłoszony na College Art Association 96 Annual Conference, Forth Worth, USA, 20–23 lutego 2008 roku. Zob. wcześniejszą, krótką artykulację tej idei: G. Lees-Maffei, *Introduction: Studying Advice: Historiography, Methodology, Commentary, Bibliography*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 1–14, oraz eadem, *Modern Living? Domestic Advice Literature and Design Discourse in Post-War Britain*, niepublikowana rozprawa doktorska, University of Portsmouth, 2005, s. 10–18. Dziękuję anonimowemu recenzentowi nr 6 za szczegółowe i pomocne uwagi dotyczące wcześniejszej wersji tego artykułu.

<sup>5</sup> Autorka dokonała szczegółowego przeglądu literatury na temat historii designu na użytek tego artykułu oraz przygotowując *The Design History Reader*, red. G. Lees-Maffei, R. House, Oxford 2010.

<sup>6</sup> I. Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986, s. 64–91, 90. [Polski przekład tego tekstu: idem, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274 – przyp. tłum.].

<sup>7</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Pamiętnik Literacki” 1999, 1(2), s. 247–251; idem, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, 6, s. 187–195; H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore 1973.

i historii designu, jak i tę, która dążyła do rozmontowania tego kanonu, a sama nie sprowadza się do kanonu historycznych tekstów o designie. Przyczynki do dyskusji o historii designu omówione są tutaj bez ich jakościowej oceny, a pominięcie któregoś z nich nie ma na celu umniejszenia jego wartości lub adekwatności. Niniejsza selekcja tekstów nie jest wyczerpująca i wątplię, aby taki cel był osiągalny – a nawet pożądanym – w ramach jednego artykułu.

Paradygmat PKM różni się od „modelu produkcyjno-konsumpcyjnego” Walkera na kilka sposobów. Po pierwsze, uwzględnia on badania z okresu dwudziestu lat od momentu, gdy ukazała się książka Walkera. Podczas gdy Walker postulował przywiązywanie większej wagi ze strony historii designu do problemów konsumpcji, artykuł ten identyfikuje mediację jako trzeci wątek w historii designu, spopularyzowany jako wynik zmian zachodzących od lat 90. i dowodzi jej użyteczności jako kategorii istotnej dla zrozumienia rozwoju obecnej i przyszłej praktyki uprawiania historii designu. Podkreślana w paradygmacie PKM „mediacja” nie zajmuje pozycji „tytułowej” w modelu produkcyjno-konsumpcyjnym Walkera. Walker uwzględnia to, co obecnie możemy określić mianem „kanałów mediacyjnych”: jedna czwarta jego linearnego diagramu oddana zostaje „dystrybucji”, zawierającej w sobie marketing, reklamę, wystawy i sprzedaż detaliczną; muzea i stowarzyszenia konsumenckie pojawiają się w dziale „konsumpcja”, a jego osobne omówienie „Dyskursu i metajęzyka” służy prognozie istotnej roli mediacji<sup>8</sup>. Dlatego też nowości nie stanowi tu dowartościowanie roli samych kanałów mediacyjnych – Walker zrobił to dwadzieścia lat temu – ale raczej nawarstwienie się krytycznej refleksji wokół mediacji jako użytecznej perspektywy rozumienia designu.

Paradygmat PKM różni się również od modelu produkcyjno-konsumpcyjnego Walkera stopniem, w jakim każdy z nich przedstawia historię designu synchronicznie lub diachronicznie, to znaczy jako migawkowe ujęcie jednego momentu lub jako historię rozwoju<sup>9</sup>. W ramach historii designu Walker, co będzie omawiane niżej w artykule, rozpoznawał sukcesywnie następujące po sobie problemy. Tym niemniej model produkcyjno-konsumpcyjny Walkera

---

<sup>8</sup> Walker, *Design History...*, s. 70.

<sup>9</sup> Podstawą niniejszych rozważań na temat różnic między metodami diachronicznymi i synchronicznymi są podejścia strukturalistyczne do badania kultury, oparte na Ferdynanda de Saussure'a *Kursie językoznawstwa ogólnego* z roku 1915 [wyd. polskie: F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 2002 – przyp. tłum.], w którym zasadniczo dowodził on użyteczności badania języka jako systemu relacji, odmiennego od istniejących badań nad historycznym rozwojem języka. Na temat wpływowych zastosowań synchronicznych ujęć analizy kulturowej zob. Barthes, *Śmierć autora* i R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.

dążył do usytuowania indywidualnych studiów we wzajemnej relacji, w kontekście całej dziedziny. Nie próbował wskazać momentów w czasie, gdy podejmowano konkretne badania, ani też model ten nie charakteryzował tendencji zainteresowań na przestrzeni rozwoju historii designu. Temporalny element w zasadniczo synchronicznym modelu Walkera ograniczony jest do cyklu życia obiektu i, jak sam przyznaje, przedstawione to zostało w sztucznie linearnym, a nie cyklicznym formacie. Obserwacja ta nie ma na celu tej krytyki modelu Walkera, lecz raczej wskazanie na różnicę między nim a wyłożonym w tym artykule paradygmatem.

Jeśli produkcyjno-konsumpcyjny model Walkera najlepiej opisać jako w dużej mierze – lecz nie w całości – synchroniczny, paradygmat PKM jest diachroniczny jedynie częściowo. Podobnie do tego, jak Walker dla klarowności i w celu lepszego wyjaśnienia problemu, w sztuczny sposób dokonał reprezentacji cyklicznego procesu w linearnej postaci, ten artykuł wydziela trzy współistniejące ze sobą kwestie produkcji, konsumpcji i mediacji, ukazując je jako sztuczną sekwencję. Należy koniecznie zwrócić uwagę, że żaden pojedynczy czynnik nie ma możliwości – i nie powinien mieć – dominować w całej dyscyplinie kosztem innych i paradygmat PKM nie ma sugerować linearnego modelu trzech następujących po sobie faz rozwoju historii designu. Zamiast tego identyfikuje on trzy zasadnicze problemy, które dominowały w różnych momentach rozwojowych historii designu i które obecnie współistnieją w zróżnicowanym i interdyscyplinarnym wachlarzu podejść dostępnych historykom designu.

Podczas gdy Walker dla określenia jego usystematyzowanej prezentacji funkcjonowania historii designu używał pojęcia „model”, tu stosowany jest termin „paradygmat”. Terminy „produkcja”, „konsumpcja” i „mediacja” są omówione w głównej części artykułu, w tym miejscu zaś warto zastanowić się właśnie nad słowem „paradygmat”. Słowo to było rozmaicie definiowane i stało się przedmiotem ożywionego sporu w naukach ścisłych, społecznych i humanistycznych, zwłaszcza w pisarstwie Thomasa Kuhna i jego krytyków<sup>10</sup>. Trudność w zdefiniowaniu terminu „paradygmat” stała się sama w sobie godna uwagi badaczy, na co wskazuje Egon Guba we wstępie do zredagowanego przez niego zbioru tekstów konferencyjnych pt. *The Paradigm Dialog*:

Jeśli wierzyć Mastermanowi (1970) Thomas Kuhn, osoba najbardziej odpowiedzialna za wprowadzenie tego pojęcia w naszą zbiorową świadomość, używał go na co najmniej 21 sposobów. Niektórzy postrzegają ten brak jasnej definicji jako

---

<sup>10</sup> T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Warszawa 2020. T. Kuhn, *Reflections on My Critics*, w: *Criticism and the Growth of Knowledge*, red. I. Lakatos, A. Musgrave, Cambridge 1970, s. 231–278.

niefortunny stan rzeczy. Jednak ja sędzę, że [...] to, iż pojęcie to nie zostało odkute w kamieniu, jest intelektualnie użyteczne<sup>11</sup>.

„Paradygmat” został tu zastosowany, by wskazać, że zarysowany tu model dotyczy sposobu, w jaki seria pojęć wzajemnie się ze sobą łączy, by stworzyć ramę, która wpływa na rozumienie rozwoju historii designu i przyszłych badań w tej dyscyplinie. Artykuł nie ma pretensji do zmiany paradygmatu: jedynie, jako jedna interpretacja z wielu, proponuje paradygmatyczne rozumienie historii designu jako skupionej na trzech punktach.

Artykuł rozpoczyna się od dyskusji wokół dwóch kluczowych kwestii, które zyskały na znaczeniu zanim historia designu zainteresowała się mediacją i są ciągle aktualne. Zauważona zostaje w początkach brytyjskiej historii designu, w latach 70., próba ustalenia osobnego dyscyplinarnego statusu historii designu przejawiająca się badaniem wybranych projektów, projektantów i wytwórców, u której podstawy leżała preferencja dla modernistycznych wzorów promowanych czterdzieści lat wcześniej przez Nicolasa Pevsnera. Indywidualni projektanci i firmy ciągle stanowili użyteczne obiekty zainteresowania historycznej analizy designu, podczas gdy odpowiedź na krytykę wpływu Pevsnera na historię designu, i jego maskulinistycznej inklinacji ku spartykularyzowanym wersjom profesjonalnej produkcji, wpływała na wzrastający nacisk na kwestie konsumpcji w latach 90. Choć krytycy twierdzą, że konsumpcja nie została zdefiniowana wystarczająco dobrze, by wykształcić przekonujący obszar badań, to nadal jest ona atrakcyjna dla historyków designu poszukujących bardziej holistycznego rozumienia designu niż to, na które pozwalała koncentracja na profesjonalnym designie i jego wytwórcach. Skupienie na mediacji otwiera dla historyków designu trzeci nurt łączący problematykę produkcji i konsumpcji, oświetlając nie tylko znaczenie kanałów mediacyjnych, takich jak magazyny i telewizja, dla formowania praktyk konsumpcyjnych i koncepcji designu oraz zakres projektowania tych kanałów i ich otwarcia na historyczną analizę designu, ale także wyjaśniając rolę projektowanych towarów jako urządzeń mediacyjnych: mediujących tożsamość, pośredniczących między jednostkami: świat jest zapośredniczony przez zaprojektowane obiekty. Następujące tu identyfikacja paradygmatu PKM i omówienie związanych z tym metodologicznych i interdyscyplinarnych kwestii, włączając w to związek historii designu z sąsiadującymi obszarami, mają

---

<sup>11</sup> *The Paradigm Dialog*, red. E. Guba, London 1990, s. 17. Guba odnosi się do: M. Masterman, *The Nature of a Paradigm*, w: *Criticism and the Growth of Knowledge*, s. 59–89. Podejście Guby było krytykowane na przykład przez: M. Hammersley, *Review: The Paradigm Wars: Reports from the Front*, „British Journal of Sociology of Education” 1992, 13(1), s. 131–133.



wpływ na koncepcje obszaru historii designu, zarówno pod względem treści, jak i perspektywy badawczej, obecnie i w przyszłości. Mediację można najlepiej rozumieć jako dodatkowy akcent w ramach historii designu, który uzupełnia analizę koncentrującą się na obiekcie, wzbogaca jego rozumienie i stanowi użyteczną bazę dla przyszłych badań na tym polu.

Biorąc pod uwagę czynione obecnie poważne starania, by zglobalizować historię designu, należy zauważyć, że paradygmat PKM ma na celu odzwierciedlić zmiany zachodzące w szczególności w Wielkiej Brytanii. Choć artykuł ten bierze pod uwagę debaty w Stanach Zjednoczonych i, mniej bezpośrednio, badania nad historią designu z innych regionów, w tym z Australii, nie ma on na celu rysowania wizji globalnej, a jeśli okaże się użyteczny dla zrozumienia miejsca mediacji w ramach historii designu poza Wielką Brytanią, będzie to dodatkową, nieprogramowaną tu wartością.

#### AKCENT NA PRODUKCJĘ I EDUKACJĘ W DZIEDZINIE DESIGNU, PROJEKTANTÓW I WYTWÓRCÓW

Źródła tendencji w historii designu uprzywilejowującej produkcję, za sprawą badań nad projektantami, wytwórcami i projektowanymi towarami, sięgają dwóch związanych ze sobą aspektów genezy historii designu w Wielkiej Brytanii: korzeni dyscypliny w nauczaniu sztuki i designu oraz trwającym wpływie Nikolausa Pevsnera. Pierwszy z nich to znana, rozmaicie przytaczana historia, więc tu wystarczy ją tylko streścić<sup>12</sup>. Historia designu w Wielkiej Brytanii ma ustaloną (choć malejącą) instytucjonalną bazę wywodzącą się z dwóch wpływowych raportów sporządzonych dla rządu w roku 1960 i 1970, które stwierdzały, że składnikiem kursów sztuki i designu na poziomie licencjackim musi być pisany element kontekstualny<sup>13</sup>. Jedni z pierwszych na-

---

<sup>12</sup> C. Dilnot, *The State of Design History Part I: Mapping the Field*, „Design Issues” 1984, 1(1), s. 3–23; V. Margolin, *Design History and Design Studies*, „Design Studies” 1992, 13(2), s. 104–116, przedrukowany w „Design Issues” 1995, 11(1), s. 4–15 oraz w zrewidowanej postaci w: *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago 2002, s. 218–233; J.M. Woodham, *Resisting Colonization: Design History Has Its Own Identity*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 22–37; G. Julier, V. Narotzky, *The Redundancy of Design History*, referat zaprezentowany na konferencji pt. *Practically Speaking* w Wolverhampton University, grudzień 1998 i opublikowany w Design Observatory, teksty okolicznościowe, Leeds Metropolitan University, dostępny online: <[http://www.lmu.ac.Uk/as/artdesresearch/Projects/design\\_observatory/the\\_redundancy\\_of\\_design\\_history.htm](http://www.lmu.ac.Uk/as/artdesresearch/Projects/design_observatory/the_redundancy_of_design_history.htm)> [dostęp: 26 maja 2009].

<sup>13</sup> Brytyjskie Ministerstwo Nauki opublikowało raport Sir Williama Coldstreama, przygotowany dla National Advisory Council on Art Education w roku 1960, a w 1970 ukazała

uczycieli przedmiotu, tacy jak Gillian Naylor i Penny Sparke, zaczęli pisać teksty poświęcone historii designu częściowo w celu stworzenia materiałów dydaktycznych dla swoich studentów<sup>14</sup>. Podczas gdy wczesne badania historyczne nad designem ogłaszane były w trakcie sesji w ramach corocznych konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, historia designu brytyjskiego została sformalizowana, gdy kilkoro delegatów na konferencji Stowarzyszenia w roku 1977 założyło Towarzystwo Historii Designu [Design History Society] w celu „konsolidacji historii designu jako osobnego pola badań” i rozpoczęło coroczną organizację osobnych konferencji brytyjskich historyków designu<sup>15</sup>. To, co bywa różnie określane mianem historycznych, krytycznych, kontekstowych lub kulturowych studiów, tudzież za pomocą innego powiązanego terminu lub akronimu, stanowi ciągle gros programów nauczania na studiach artystycznych i projektowych. Można powiązać tendencję w historii designu uprzywilejowującą produkcję oraz zapotrzebowanie studentów jako rokujących projektantów na informacje dotyczące karier odnoszących sukcesy praktyków i firm, z których chcą brać przykład i dzięki którym mogą poznać sekrety sukcesu.

## HISTORIA DESIGNU – „W DOBREJ KONDYCJI”?

Historia designu wyłoniła się w Wielkiej Brytanii w latach 70., lecz dużo wcześniejszy tekst – *Pioneers of Modern Design* z roku 1936 – miał wyjątkowy wpływ na tendencję tej dyscypliny, by celebrować prace wyróżniających się projektantów i producentów oraz obiekty, głównie pochodzące z nurtu modernistycznego<sup>16</sup>. Pisarstwo Pevsnera i jego kontynuatorów promowało

---

się *The Structure of Art And Design Education in the Further Education Sector* Coldstreama i Summersona. Zob. J.M. Woodham, *Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map*, „Journal of Design History” 2005, 18(3), s. 257–267.

<sup>14</sup> P. Sparke, *Introduction*, w: *Design History. Fad or Function*, red. P. Sparke, London 1978, s. 5. Zob. np. G. Naylor, *The Bauhaus*, London 1968 [wydanie polskie: G. Naylor, *Bauhaus*, tłum. E.M. Biegańska, Warszawa 1977 – przyp. tłum.] i G. Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, London 1971.

<sup>15</sup> Cytat ten pochodzi z założeń programowych Towarzystwa, które od tego czasu zostały przeformułowane, by zyskać dłuższą i bardziej inkluzywną postać, jak pokazuje jego strona internetowa: <<https://www.designhistorysociety.org>> [dostęp: styczeń 2008].

<sup>16</sup> N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, London 1936; 2 wydanie – New York 1949; zrewidowane wydanie: *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London 1960, zrewidowane w roku 1975 [wydanie polskie: N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warsza-

twórczość projektantów, częściowo mając na celu promocję badań nad designem. Książki, takie jak *In Good Shape* (1979) Stephena Bayleya oraz Deyana Sudjica *Cult Objects* (1985) stanowią przykłady spopularyzowanej postaci pevsnerowskiej ambicji wspierania doskonałości – w rzeczy samej formowania kanonu dobrego designu – i uprzywilejowania oceny designu bazującej na jego estetycznym rozumieniu, analogicznej do obecnie przestarzałego historyczno-artystycznego podejścia opartego na historii stylu i koneserstwie<sup>17</sup>.

To, że *In Good Shape* zajmuje niestabilne miejsce między tradycjami historii sztuki i nowością historii designu, widać już we wprowadzeniu do książki: podczas gdy Lord Reilly, były dyrektor Rady Wzornictwa Przemysłowego, określa autora jako „tego rzadkiego ptaka, historyka nowoczesnego designu”, to sam Bayley przyznaje w *Przedmowie*, że „jest to bardzo tradycyjna książka”<sup>18</sup>. *In Good Shape* koncentruje się na formalnych jakościach obiektów, co wynika z podejmowanych przez projektantów decyzji i ograniczeń wytwórców. Zawiera esej ‘*Industrial Design*’ in *Twentieth Century* oraz sekcje z kluczowymi tekstami projektantów i komentatorów designu, biografie, linię czasu, bibliografię i – w formie listy – serię reprodukcji obiektów.

*Cult Objects* składa się z ośmiu rozdziałów, w połowie tematycznych, w połowie zajmujących się typologiami obiektów (ubrania, meble, opakowania i transport), wszystkie napisane w stylizowanym, żurnalowym rejestrze. Sudjic definiuje swój przedmiot następująco:

*Cult Objects* [...] one wszystkie mają wyjątkowe cechy daleko przekraczające to, czego można by się spodziewać, poddając je prostemu namysłowi nad funkcją, którą mają pełnić [...] wszystkie je łączy ów element niewysilonej trafności lub przynależności i umiejętności komunikowania, które są esencjalnymi składnikami obiektu kulturowego<sup>19</sup>.

Książka nosi podtytuł *Complete guide to having it all*, który przypomina, że została napisana i była czytana w specyficznym kontekście: w latach 80.

---

wa 1978 – przyp. tłum.]. Wyjaśnienie lub dokonanie krytycznego omówienia pracy Pevsnera wykracza poza zakres tego artykułu; chodzi jedynie o zaznaczenie jego wpływu na pewną tendencję w ramach historii designu. Dyskusję z pracą Pevsnera oraz omówienie jego wpływu znaleźć można np. w: *Reassessing Nikolaus Pevsner*, red. P. Draper, Aldershot 2004; P. Madge, *An Enquiry into Pevsner's Enquiry*, „*Journal of Design History*” 1988, 1(2), s. 113–126.

<sup>17</sup> S. Bayley, *In Good Shape: Style in Industrial Products, 1900 to 1960*, London 1979; D. Sudjic, *Cult Objects*, London 1985.

<sup>18</sup> P. Reilly, *Foreword*, w: Bayley, *In Good Shape*, s. 9; S. Bayley, *Preface*, w: idem, *In Good Shape*, s. 12.

<sup>19</sup> Sudjic, *Cult Objects*, s. 23, 159.

wzrosła świadomość możliwości, jaką oferują towary „przeprojektowane” [*overtly ‘designed’*], by wyrażać zamożność i aspiracje, tak jak i wzrosło rządowe wsparcie designu jako narzędzia biznesu. Oba przypadki implikowane są przez określenie tego okresu jako „dekada designu”.

*In Good Shape*, podobnie jak *Machine Art* (1934) Philipa Johnsona, kuratora Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA), opublikowana dwa lata przed *Pioneers* Pevsnera – prezentuje wybrane obiekty w katalogu zawierającym wysoce sformalizowane, czarno-białe fotografie. Na przykład w dodatku do ikonicznego „samonastawnego łożyska kulkowego”, które pojawiło się na okładce, *Machine Art* prezentuje przekroje liny drucianej zaaranżowane w motyw floralny oraz stopniowane rozmiarem, zaaranżowane wachlarzowo w polu zdjęcia chochle<sup>20</sup>. *Machine Art* to katalog wystawy, w którym lista wypożyczających obiekty, esej wprowadzający i lista katalogowa poprzedzają ponumerowane obrazy z podpisami zawierającymi typologię obiektu, wytwórcę, projektanta i cenę.

W książce Bayleya użyto ilustracji na dwa sposoby: miniaturowe zdjęcia towarzyszą tekstom, a sekcja *Products* zawiera „wybór fotografii” zaaranżowanych chronologicznie, z krótkim akapitem autorskiej oceny. *Cult Objects* łączy tekst i obraz w pełniejszy sposób, oferując ilustrowane rozdziały narracyjne z ilustracjami przeważająco w dużym formacie i niewielką liczbą miniatur. Dyspozycja tekstu i obrazu bliższa jest *Pioneers* Pevsnera. *Machine Art*, *In Good Shape* oraz *Cult Objects* różnią się pod względem relacji między tekstem i obrazami; jednocześnie jednak obrazy są znacząco do siebie podobne.

Jeśli wziąć w nawias kwestie „wizerunkowe”, każda książka proponuje inne koncepcje tego, co stanowi „sztukę” i „styl” w projektowanych towarach. Podczas gdy *Machine Age* prezentuje okrojoną selekcję „Jednostek przemysłowych”, „Urządzeń naukowych” i „Szkła laboratoryjnego oraz porcelany” wraz ze „Sprzętem domowym i biurowym”, „Wyposażeniem kuchni” oraz „Meblami domowymi i akcesoriami”, wybór Bayleya jest szerszy, i to nie tylko ze względu na to, że zdołał on uwzględnić towary, które zostały wyprodukowane po *Machine Age*. Zauważa na przykład na temat ekspresu kawowego Gio Pontiego zaprojektowanego dla La Pavoni (1949), że „opiera się na idiomach art déco i amerykańskiego przemysłu samochodowego”.

---

<sup>20</sup> *Machine Art*, Museum of Modern Art, wydanie w sześćdziesiątą rocznicę, New York 1994 (1934); numer katalogowy 26, „Przekrój liny drucianej 3,5 cala średnicy”. American Steel and Wire Co., Subsidiary United States Steel Corp. oraz numer katalogowy 117, „Chochle hotelowe Crusader”, Lalance and Grosjean, Mfg. Co., 1.08\$ do 4.45\$; numer katalogowy 50 samonastawne łożysko kulkowe, S.F.K. Industries, również na okładce.

Sudjica interesuje sposób, w jaki grupa obiektów, które wybrał, jest w stanie nasycić ich użytkowników lub właścicieli różnymi pożądanymi przez nich właściwościami i statusem. Ów aspekt ekspresyjny znacząco różni się od ideału MoMA, jak interpretował go Terry Smith w swojej krytyce *Pure Modernism, Inc.*, pisząc, że „artysta-projektant poszukuje w procesie projektowania anonimowości, niewidzialności technicznego projektanta”<sup>21</sup>. Każde podejście zależy jednak na ocenie formalnych własności designu, wywodzących się z muzeologicznych praktyk opartych na koneserstwie i historii stylów w sztukach dekoracyjnych.

W swojej książce *Design History Australia* (1988) Tony Fry wyróżnił *In Good Shape* Bayleya jako przykład koneserstwa w historii designu<sup>22</sup>. W ten sposób Fry do pewnego stopnia odrzuca koneserstwo, które można również postrzegać jako szerokie repozytorium typologicznej wiedzy opartej na bliskiej, z pierwszej ręki, analizie obiektów. Kategorie podejść historii designu Fry’ a to – poza koneserstwem – „kanonizacja”, „przedmiot w przestrzeni”, „zwyčajny przedmiot”, „design jako kultura”, „design i gender” oraz „design jako ekonomia”, uszeregowane zgodnie z metodologicznymi preferencjami Fry’ a. W ramach paradygmatu PKM koneserstwo i kanonizacja wpisują się w nurt produkcyjny.

Akcentowanie „wielkich”, które nastąpiło po *Pioneers of Modern Design* Niklausa Pevsnera i naśladowało model porzucony przez historię sztuki, historii jako następstwa epokowych stylów, napotkało na szereg głosów krytycznych. Badania Pevsnera stały się przedmiotem krytyki, zwłaszcza Reynera Bahnama, którą amerykańista Jeffrey L. Meikle określił jako „miażdżącą rewizję Nikolausa Pevsnera”<sup>23</sup>. Taką wyrazistą krytykę śledzi Nigel Whiteley, sięgając po kategorie następujących po sobie faz relacji między nauczycielem a uczniem<sup>24</sup>. Jednak Guy Julier i Vibiana Narotzky wtórują o dekadę wcześniejszemu tekstowi Fry’ a, wskazując, że *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) Bahnama, „przepracowuje pojęcia funkcjonalizmu, lecz

---

<sup>21</sup> T. Smith, *Pure Modernism, Inc.*, w: *Making the Modern: Industry, Art and Design in America*, Chicago 1993, s. 394.

<sup>22</sup> T. Fry, *Design History Australia*, Sydney Australia 1988, s. 21–27.

<sup>23</sup> R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960 [wydanie polskie: R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w ‘pierwszym wieku maszyny’*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979; J.L. Meikle, *Material Virtues: On the Ideal and the Real in Design History*, „The Journal of Design History” 1998, 11(3), s. 191–199, 192–193.

<sup>24</sup> N. Whiteley, *The Puzzled Lieber Meister: Pevsner and Reyner Banham*, w: *Reassessing Nikolaus Pevsner*, s. 213–235; N. Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge, MA 2002.



nadal omawia te same obiekty, ludzi i proveniencję, co Pevsner<sup>25</sup>. W szerszych kategoriach, krytykują oni „trwający mit i fetyszyczację modernizmu jako dominującego paradygmatu historii designu”<sup>26</sup>. Tym samym ponownie przywołują Fry’a, który narzekał:

Dlatego historia designu i typów form jest w pełni wpisana w produkcję projektowanego obiektu jako fetysza. Oznacza to, że reifikacja, estetyzacja, dekontekstualizacja i rekontekstualizacja są zaaranżowane instytucjonalnie przez historię designu jako tekst, kuratorska praktyka, pedagogika lub wszelaka kombinacja tych czynników<sup>27</sup>.

Fry preferował historię designu, która nie godzi się na fetyszyczację obiektu i uznaje, że: „»Obiekt projektowany« [„*design object*”] konstituowany jest w ramach dyskursu i nie istnieje niezależnie od niego. Oznacza to, że jest to produkt teorii, a nie po prostu przedmiot w świecie, który jest możliwy do bezpośredniej obserwacji”<sup>28</sup>. Przypisując taką wagę do dyskursu i mediacji, Fry antycypował rosnącą tendencję w historii designu.

## DEBATA TRANSATLANTYCKA

Jak zauważono powyżej, artykuł ten nie zakłada analizy historii designu poza Wielką Brytanią. Tym niemniej natura projektu historii designu była żywo omawiana w Zjednoczonym Królestwie, a także poza nim, i oczywiście miała wpływ na praktykowanie brytyjskiej historii designu<sup>29</sup>. Godna uwagi

---

<sup>25</sup> Julier, Narotzky, *The Redundancy of Design History*, brak paginacji; Fry, *Design History Australia*, s. 28

<sup>26</sup> Julier, Narotzky, *The Redundancy of Design History*, brak paginacji.

<sup>27</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 74.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>29</sup> Poza wspomnianymi w artykule, istotne metodologiczne analizy historii designu to: T. Fry, *Design History: a Debate?*, „Block” 1981, 5, s. 14–18; V. Margolin, *A Decade of Design History in the United States 1977–87*, „The Journal of Design History” 1988, 1(1), s. 51–72, zrewidowany i przedrukowany jako *Design History in the United States, 1977–2000*, w: *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago 2002, s. 127–186; *Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping*, w: *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, red. V. Margolin, Chicago 1989, s. 265–287; P. Pacey, *Anyone Designing Anything? Non-Professional Designers and the History of Design*, „The Journal of Design History” 1992, 5(3), s. 217–225; J. Attfield, *The Meaning of Design: Things with Attitude*, w: *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Oxford 2000, s. 11–43.

transatlantycka dyskusja na temat istoty dyscypliny, jej przedmiotu i granic, trwała przez ponad dekadę od roku 1984. W tekście z roku 1984 Clive Dilnot zapewnił, że „historia designu, w znaczeniu osobnej, zorganizowanej dyscypliny ze zdefiniowanymi celami i przedmiotami, *nie istnieje*”. Ta nieobecność nie przeszkadzała mu dokonać bardziej ogólnej charakterystyki historii designu: „Historia designu skupia się na indywidualnych projektantach. W bardziej lub mniej bezpośredni sposób, stanowią oni główny punkt uwagi większej części napisanej i obecnie nauczanej historii designu”. W celu poprawy tej sytuacji Dilnot postulował wzmożone „rozumienie socjohistoryczne”<sup>30</sup>. Dwuczęściowy artykuł Dilnota stanowił wczesną przestrożę. Później, w następstwie prowokacyjnej publikacji Victora Margolina z roku 1992, zawierającej krytykę przedmiotu i metodologii historii designu oraz promującej jego własną koncepcję badań nad designem jako lepszą od tych istniejących, rozpętała się „wojna terytorialna”<sup>31</sup>. Te wczesne rewizje historii designu krytykowały brak jasnych i wspólnych koncepcji designu, które mogłyby być przedmiotem badań historii designu, i które dążyłyby do zbadania i ograniczenia oraz zdefiniowania designu i jego historii, co miałyby doprowadzić do ustalenia badawczo zintegrowanej dyscypliny.

*Reply to Victor Margolin* Adriana Forty’ego broniła prawa historyków designu do ciągłego powracania do pytania o definiujące design jakości i niezgody na dyscyplinarne ograniczenia, twierdząc, że historycy designu przeprowadzali już skontekstualizowane i metodologicznie samoświadome badania<sup>32</sup>.

Niektóre z najbardziej interesujących badań z zakresu historii designu zawdzięczają swoje walory wpływom innych dyscyplin. Historia designu skrzętała w szczególności z obszaru studiów kulturowych i antropologii, ponieważ umożliwiły one badania nad zachowaniami konsumenckimi oraz ich związkiem z projektowaniem towarów.

W rzeczy samej Forty’ego *Objects of Desire. Design and Society Since 1750* stanowi przykład takiego skontekstualizowanego podejścia, jeśli nie metodologicznej samoświadomości, którą Margolin uznawał za niewystarczającą, chociaż nie można uznać, że Margolin i Forty zgadzali się co do natury projektu historii designu<sup>33</sup>. Forty badał dokonywane przez wytwórców przykłady zmian w produktach antycypujące lub będące reakcją na preferencje

---

<sup>30</sup> Dilnot, *The State of Design History Part I*, s. 11, 12. Zob. też C. Dilnot, *The State of History Part II: Problems and Possibilities*, „Design Issues” 1984, 1(2), s. 3–20.

<sup>31</sup> V. Margolin, *Design History and Design Studies: Subject Matter and Methods*, „Design Studies” 1992, 13(2), s. 104–116.

<sup>32</sup> A. Forty, *A Reply to Victor Margolin*, „The Journal of Design History” 1993, 6(2), s. 131–132.

<sup>33</sup> A. Forty, *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*, London 1986.

konsumentów. Podczas gdy Tony Fry krytykował książkę Forty'ego za prezentowanie designu jedynie jako rezultatu wpływów abstrakcyjnych sił historii, za brak analizy pojęcia pragnienia i za „arbitralną i niesystematyczną” organizację tematów<sup>34</sup>, udało mu się zaprezentować szerokiemu gronu czytelników wagę osadzenia designu w kontekście społecznym. Debata trwała: wyjściowe artykuły Margolina i Forty'ego zostały przedrukowane wraz z innymi przyczynkami w numerze specjalnym „Design Issues”, który zawierał obronę historii designu Jonathana Woodhama i Margolina *Reply to Adrian Forty*<sup>35</sup>.

Choć na szczęście metodologiczne kwestie są ciągle dyskutowane<sup>36</sup>, historia designu nabrała na tyle pewności, by rozwijać się bez skończonych definicji designu i historii designu, co do których wszyscy musielibyśmy się zgadzać. Powinniśmy cenić właśnie te badania, które dążą do poszerzenia naszego rozumienia aktywności designu. Na przykład pisarstwo Mary Guyatt dla tego czasopisma [„Journal of Design History” – przyp. tłum.] obejmuje szereg tematów, od medalionu z niewolnikiem Wedgwooda po sztuczne kończyny<sup>37</sup>. Badania naukowe są zbiorowym, dialogicznym procesem funkcjonującym zarówno dzięki różnicy, jak i konsensusowi. Metodologiczne rozważania, takie jak te Dilnota, Margolina, Woodhama i Forty'ego nie tylko były bezcenne dla współczesnych czytelników, ale także użyteczne w retrospektywnym śledzeniu problemów dyscypliny.

Znakomite i pouczające badania, które uprzywilejowują produkcję, nadal stanowią trwałe aspekty historii designu. Dogłębnie skontekstualizowane omówienia dotyczące znanych z nazwiska projektantów lub wytwórców (modernistycznych lub nie) utworzyły istotną odnogę brytyjskiego projektu historii designu, od wczesnych przykładów, takich jak książka Penny Sparke na temat Ettorego Sottassa i praca Johna Hesketa poświęcona Philipsowi, po

---

<sup>34</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 37.

<sup>35</sup> „Design Issues” 1995, 11(1), w tym: Woodham, *Resisting Colonization*; V. Margolin, *A Reply to Adrian Forty*; J.L. Meikle, *Design History for What? Reflections on an Elusive Goal*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 71–75; A. Findeli, *Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 43–65; D. Doordan, *On History*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 76–81.

<sup>36</sup> Na przykład: C. Dilnot, *The Critical in Design (Part One)*, „Journal of Writing in Creative Practice” 2008, 1(2), s. 177–190 oraz *Writing Design: Object, Process, Discourse, Translation* – konferencja zorganizowana przez G. Lees-Maffei i J. Kelly, której gospodarzem była tVAD Research Group (University of Herfordshire, 3–5 September 2009).

<sup>37</sup> M. Guyatt, *The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design*, „Journal of Design History” 2000, 13(2), s. 93–105 oraz M. Guyatt, *Better Legs: Artificial Limbs for British Veterans of the First World War*, „Journal of Design History” 2001, 14(4), s. 307–325.

przegląd brytyjskiego rzemiosła Tany Harrod<sup>38</sup>. Judy Attfield, Clive Edwards i Christopher Breward – by wymienić tylko kilkoro historyków designu, którzy pracowali w Wielkiej Brytanii – pokazali, że produkcja pozostaje ważnym akcentem w ramach historii designu, a projektant i wytwórca ciągle stanowią użyteczne ogniska analizy<sup>39</sup>.

## AKCENT NA KONSUMPCJĘ: HISTORIA DESIGNU I INTERDYSCYPLINARNOŚĆ

Wczesne przykłady krytyki historii designu artykułowały potrzebę uzupełnienia profili głównych projektantów modernizmu o aspekty historii designu, które nie wiązałyby się z akcentowaniem producentów. Po publikacji *Object of Desire* (1986) Forty'ego, która badała wpływ konsumentów na design i wytwórstwo jako element próby umieszczenia designu w społecznym i ekonomicznym kontekście<sup>40</sup>, Walker napisał w roku 1989:

Zasadniczo historycy designu koncentrowali się na aspektach produkcji – projektantach, projektowaniu, wytwórstwie – oraz na analizie produktów, a nie w równie znacznym wymiarze – roli użytkowników i konsumentów. Załączam krótkie omówienie konsumpcji, recepcji i smaku w celu korekty tego braku równowagi<sup>41</sup>.

Retrospektywnie możemy zauważyć, że Walker miał rację, obwieszczając konsumpcję jako ważne dla historii designu lat 90. zagadnienie, nawet jeśli

---

<sup>38</sup> P. Sparke, *Ettore Sottsass*, London 1982; J. Heskett, *Philips: A Study of the Corporate Management of Design*, New York 1989 (London 1989); T. Harrod, *The Crafts in Britain in the 20th Century*, New Haven–New York 1999.

<sup>39</sup> Wiele publikowali Attfield, Edwards i Breward. Przykładami ich książek są: J. Attfield, *Good Design by Law: Adapting Utility Furniture to Peacetime Production? Domestic Furniture in the Reconstruction Period*, s. 26–36; "Then We Were Making Furniture, Not Money": A Case Study of J. Clarke, *Wycombe Furniture-Maker*, s. 53–61 i *Give "Em Something Dark and Heavy": The Role of Design in the Material Culture of Popular British Furniture, 1939–65*, s. 97–119, w: *Bringing Modernity Home: Writings on Popular Design and Material Culture*, Manchester 2007; C. Edwards, *Twentieth Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*, Manchester 1994; C. Breward, *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*, Manchester 1995. Każda ze wspomnianych tu książek stanowi część serii *Studies in Design*, której Breward jest głównym redaktorem.

<sup>40</sup> Forty, *Objects of Desire*, s. 8. Choć Forty krytykuje powierzchowne stosowanie określenia „social context”, trafnie opisuje ono to, czego próbował dokonać w tej książce w związku z historią designu.

<sup>41</sup> Walker, *Design History...*, s. 174.

niektóre przyczynki do badań nad konsumpcją, takie jak *Objects of Desire* Forty'ego, pojawiły się przed rokiem 1989, i od lat 90. konsumpcja stała się węzłowym punktem uwagi.

Historycy społeczeństwa i ekonomii Matthew Hilton i Martin Daunton przypisują badawcze zainteresowanie konsumpcją zarówno „politycznemu akcentowaniu konsumpcjonizmu przez konserwatywne i republikańskie rządy lat 80. oraz wcześniejszej krytyce społeczeństwa konsumpcyjnego dokonywanej przez takich badaczy jak Guy Debord i Jean Baudrillard”<sup>42</sup>. Konsumpcyjny zwrot w historii designu nosił znamiona oddziaływania rozwoju teorii kulturowej. Wcześniej wspomniane *Objects of Desire* (1986) Forty'ego, *Introduction to Design and Culture, 1900 to Present* (1986) Penny Sparke i *Design History Australia* (1988) Tony'ego Fry'a stanowią przykłady teoretycznych perspektyw w pisaniu historii designu<sup>43</sup>. Hilton definiuje główne zainteresowania studiów konsumpcyjnych jako:

środku, za sprawą których ustanawiane są tożsamości w utowarowionym świecie, czy to w wyniku świadomych działań samych konsumentów, celowej manipulacji ich pragnieniami za pomocą ekspertów do spraw marketingu i sprzedaży, albo poprzez interakcję ludzi z pewnym zakresem dóbr, których funkcja kryje się za ogromnym wachlarzem symbolicznych znaczeń i wyobrażeń<sup>44</sup>.

Choć nie chodziło tu o próby zdefiniowania pojedynczej metodologii historii designu czy zastąpienia jednej perspektywy inną, zmiana ta wynikała po części z rozpoznania korzyści interdyscyplinarnych ujęć rozumienia historii designu. Gdy „The Journal of Design History” pojawił się w roku 1988, nieco ponad dekadę po zainicjowaniu Design History Society, w otwierającym wstępniaku wskazywano, że „historyk designu przyzwyczajony jest do zależności od wielu dyscyplin, a czasopismo to musi to odzwierciedlać”<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> M. Hilton, M. Daunton, *Material Politics: An Introduction*, w: *The Politics of Consumption: Material Culture and Citizenship in Europe and America*, red. M. Hilton & M. Daunton, Oxford 2001, s. 1–32. Odniesienia do: G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2016, oraz J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006. Inne socjologiczne ujęcia konsumpcji omówione są w: P. Corrigan, *The Sociology of Consumption*, London 1997 i C. Lury, *Consumer Culture*, Cambridge 1996. Inną pracą Hiltona odnoszącą się do historii designu jest: M. Hilton, *Consumerism in 20th-Century Britain*, Cambridge 2003.

<sup>43</sup> Forty, *Objects of Desire*; P. Sparke, *An Introduction to Design and Culture, 1900 to the Present*, London 1986, drugie wydanie: London 2004; Fry, *Design History Australia*.

<sup>44</sup> Hilton, Daunton, *Material Politics*, s. 6.

<sup>45</sup> C. Bailey, *Editorial*, „The Journal of Design History” 1988, 1(1), s. iii.



Szczególnie użyteczna dla historii designu była francuska teoria literatury, wywodząca się ze szkół strukturalistycznej i poststrukturalistycznej, a zwłaszcza pisarstwo Rolanda Barthes'a. Eseje wybrane w *Mitologiach* (przełożonych na angielski w roku 1972) i *Image-Music-Text* (przełożonej w roku 1977) spopularyzowały w ramach historii designu ideę, że czytelnik/konsument może być tak samo ważny dla tworzenia znaczenia kulturowych artefaktów, jak piszący/producent<sup>46</sup>. Walker używa literaturoznawczych kategorii czytelniczego [*readerly*] i pisarskiego [*writerly*] rejestru, metadyskursu, synchronicznych i diachronicznych akcentów w celu wyjaśnienia różnych rodzajów pisarstwa o historii designu i odnosi się do *Mitologii* Barthes'a jako wzoru analizy obiektów. W swojej analizie „odmian historii designu” dokonuje przeglądu „strukturalistycznych i semiotycznych podejść do designu”<sup>47</sup>. Używając analitycznych strategii pod wpływem językoznawstwa de Saussure'a i antropologicznego rozumienia mitu i symbolu, historycy designu zdołali ukazać nowe znaczenie konsumpcji projektowanych przedmiotów w kulturowym i społecznym kontekście. Również Forty omawia użyteczność teorii strukturalistycznej dla rozumienia projektowanych przedmiotów, zauważając, że: „Inaczej niż bardziej lub mniej ulotne media, design ma potencjał do utrwalania mitów w solidnej i dotykanej formie, tak że wydają się one być samą rzeczywistością”<sup>48</sup>. Forty wyjaśnia sposoby, w jakie mityczny potencjał designu może zostać zaprzężony do celów komercyjnych.

Podjęcie do konsumpcji w kontekście historii designu było również inspirowane przez brytyjskie studia kulturowe<sup>49</sup>, których ośrodek stanowiło Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies. Do wpływowych tekstów należą Richarda Hoggarta interpretacje konsumpcji kultury popularnej i Dicka Hebdige'a marksistowskie badania nad inkorporacją i rolą konsumentów dla generowania znaczeń i praktyk wokół obiektów<sup>50</sup>. Podczas gdy projektanci i wytwórcy mogą myśleć o jednym sposobie użytkowania produktu, kon-

---

<sup>46</sup> Barthes, *Mitologie*; idem, *Śmierć autora*, a także poza już wspomnianymi tekstami ważne dla historii designu są Barthes'a: *The Photographic Message*, w: idem, *Image-Music-Text*, s. 15–31; *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, 76(3), s. 289–302, *Introduction to Structural Analysis of Narratives*, w: idem, *Image-Music-Text*, s. 79–124.

<sup>47</sup> Walker, *Design History...*, s. 11, 16, 61, 137–152.

<sup>48</sup> Forty, *Objects of Desire*, s. 9.

<sup>49</sup> Zob. np. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Birmingham 1976. Zob. analizę osiągnięć brytyjskich studiów kulturowych: G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*, London 1996.

<sup>50</sup> R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth 1958; D. Hebdige, *Subculture: The Unnatural Break i Two Forms of Incorporation*, w: idem, *Subculture: The Meanings*

sumenci – jak Dick Hebdige pokazał w przypadku włoskiego skutera – mogą używać go w inny sposób<sup>51</sup>. Kultura masowa inkorporuje subkultury na dwa sposoby: w formę towarową (poprzez masową produkcję ubrań, muzyki etc.) oraz formę ideologiczną, dzięki władzy, którą sprawują takie ciała jak policja w celu warunkowania i kontrolowania zachowań. Stuarta Halla model kodowania i dekodowania, który sugeruje, że telewizja jest skonstruowana na bazie serii dekodowanych przez widzów kodów, został zastosowany do designu przez Tony'ego Fry'a. A zatem:

Design jest kluczowy tak w produkcji ekonomicznej i kulturowej (kodowanie) naszego świata, jak i w jego ekonomicznej i kulturowej konsumpcji (dekodowanie). Te dwa momenty nie są odseparowanymi od siebie biegunami, ale w istocie ciągle się ze sobą łączą, istnieją we wzajemnej relacji i w tym samym czasie<sup>52</sup>.

Idąc w ślad za Hallem, w swoim eseju z roku 1986 *Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure of Movement of the Cultural Meaning of Goods* (przedrukowany jako kluczowy element jego książki *Culture and Consumption* w roku 1988) amerykański antropolog Grant McCracken dowodził trzech lokalizacji znaczenia „kulturowo konstytuowanego świata, dóbr konsumpcyjnych i indywidualnego konsumenta, a także dwóch momentów transferu: świat–dobra i dobra–jednostka”<sup>53</sup>. Świat–dobra stanowi ekwiwalent kodowania Halla, a dobra–jednostka – dekodowania. Obok wskazania ważnej roli konsumenta, praca McCrackena jest użytecz-

---

*of Style*, London 1979, s. 92–99; D. Hebdige, *Towards a Cartography of Taste 1935–1962*, w: *Hiding in the Light*, red. D. Hebdige, London 1988, s. 45–76.

<sup>51</sup> D. Hebdige, *Object as Image: The Italian Scooter Cycle*, „Block” 1981, 5, s. 44–64, przedruk w: Hebdige, *Towards a Cartography...*, s. 77–115. Por. A. Arvidsson, *From Counterculture to Consumer Culture: Vespa and the Italian Youth Market, 1958–1978*, „Journal of Consumer Culture” 2001, 1(1), s. 47–71.

<sup>52</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 17; S. Hall, *Encoding, Decoding*, w: *The Cultural Studies Reader*, red. S. During, London 1993, s. 90–103, pierwszy raz opublikowany jako *Encoding and Decoding in Television Discourse*, „CCCS Stencilled Papers” 1973, 3 i został spopularyzowany jako *Encoding/Decoding*, w: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972–1979*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis, London 1980, s. 128–138.

<sup>53</sup> G. McCracken, *Meaning Manufacture and Movement in the World of Goods*, w: *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, IN 1990 (1988), s. 71–89. Tekst ten stanowił rozwiniętą wersję eseju po raz pierwszy opublikowanego jako *Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods*, „Journal of Consumer Research” 1986, 13, s. 71–84.

na, ponieważ podkreśla rolę kanałów mediacji we współkonstyтуowaniu znaczenia poprzedzającego transfer znaczenia od dóbr do indywidualnego konsumenta, dopasowanego do projektowanych dóbr, a nie telewizyjnych przekazów w modelu Halla. Na badających konsumpcję historyków designu wpłynęły również analizy reklamy, takie jak *Captains of Consciousness* Sturta Ewena, badania Judith Williamson i prace w dziedzinie studiów kulturowych, takie jak *Buy This Book* Mici Navy, Andrew Blake'a, Iaina MacRury'ego i Barry'ego Richardsa<sup>54</sup>.

Mimo istnienia prac feministycznych badaczek, takich jak Angela McRobbie, brytyjskie studia kulturowe były krytykowane za zbyt dużą koncentrację na konsumpcji męskiej klasy pracującej, zagadnienie, które Jean-Christophe Agnew, w użytecznym przeglądzie badań nad konsumpcją, porównał z akcentowaniem przez Colina Campbella konsumpcji jako wyrazu pragnień klasy średniej<sup>55</sup>. Analizy gender wyjaśniały nasze rozumienie produkcji, konsumpcji i płaszczyzny ich interakcji [*interface*]<sup>56</sup>. Fry uznaje, że: „Sprzeciw wobec designu jako pojęcia elegancko podzielonego na produkcję i konsumpcję”<sup>57</sup> wiązał się z krytyką podniesioną przez feministyczne badaczki. Fry cytuje *The Grand Domestic Revolt* Dolores Hayden, ale dobry przykład stanowi również *More Work for Mother* Ruth Schwartz-Cowan<sup>58</sup>. Feministyczne badaczki designu były kluczowe dla zwrotu konsumpcyjnego w historii designu. Akcent na konsumpcję w historii designu pozwala na rozpoznanie ról kobiet, które nie tylko były w większym lub mniejszym stopniu formalnie wykluczone z różnych profesji związanych z designem, ale także działały, kształtując historię designu inaczej niż mężczyźni. Antologia zmarłej Judy Attfield i Pata Kirkhama *A View from the Interior* to tylko jeden przykład badań, które, wraz z uwzględnieniem roli kobiet jako

---

<sup>54</sup> S. Ewen, *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of Consumer Culture*, New York 1976; J. Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London 1978; *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, red. M. Nava, A. Blake, I. MacRury, B. Richards, London 1997.

<sup>55</sup> J.-C. Agnew, *Coming up for Air: Consumer Culture in Historical Perspective*, w: *Consumption and the World of Goods*, red. J. Brewer & R. Porter, London 1994 (1993), s. 19–39. Zob. C. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford 1987; A. McRobbie, *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*, Basingstoke 1991.

<sup>56</sup> Zob. Lees-Maffei, *Introduction: Studying Advice*, s. 2, przypis 19.

<sup>57</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 42.

<sup>58</sup> D. Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Cambridge, MA 1981; R.S. Cowan, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*, New York 1983.

projektantek, bierze także pod uwagę, jak używane [*consumed*] były obiekty, takie jak szpilki [obcas – przyp. tłum.]<sup>59</sup>.

Antropologia była użyteczna dla historyków designu z uwagi na to, jak analizowała konsumpcję, między innymi w *The World of Goods: Towards and Anthropology of Consumption* (1979) Mary Douglas i Barona Isherwooda<sup>60</sup>. Mimo że w roku 1987 antropolog Daniel Miller krytykował historię designu jako „dziwaczną [...] formę pseudo-historii sztuki”, jego badania były szczególnie użyteczne dla historyków designu biorących pod uwagę konsumpcję<sup>61</sup>. Alison J. Clarke bezpośrednio cytuje Millera w konkluzji swojej książki *Tupperware: The Promise of Plastic in 1950s America*:

Artefakty zależne są od złożonych i interaktywnych społecznych kontekstów; ich konsumpcja nie tylko stanowi napędzaną rynkiem odpowiedź na wartości produkcji. Ograniczenia i interesy handlu, zysku, wytwarzania, designu, reklamy i marketingu są nierozdzielne od szerszych dyskursów konsumpcji, przez które konsumenci „manipulują znaczeniami form przez dyferencyjną selekcję, lokalizację, użytkowanie i skojarzenia”<sup>62</sup>.

Studia zmarłej Judy Attfield są również godne uwagi ze względu na zastosowanie na gruncie historii designu antropologicznych i etnograficznych technik badań i analizy<sup>63</sup>. „Dokonując rewizji związku między kulturą materialną i historią designu – jak rozważała w roku 1999 – w ciągu ostatnich dwudziestu lat badania nad konsumpcją przeszły etap od statusu przedwcześnie rozwiniętego intruza do bycia kluczowym składnikiem rozumienia historii designu”. Cytuje ona *The Culture of Fashion* Christophera Brewarda, *As Long As It's Pink* Penny Sparke i *Twentieth Century Design* Jonathana Woodhama jako przykłady zasięgu zainteresowania konsumpcją<sup>64</sup>. Attfield kontynuuje:

---

<sup>59</sup> *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*, red. J. Attfield, P. Kirkham, London 1989 i L. Wright, *Objectifying Gender: The Stiletto Heel*, s. 7–19 w tym samym tomie.

<sup>60</sup> M. Douglas & B. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, New York 1979; drugie wydanie: London 1996.

<sup>61</sup> D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford 1987, s. 142. Również: *Acknowledging Consumption: A Review of New Studies*, red. D. Miller, London 1995, a tam *Consumption as the Vanguard of History: A Polemic by Way of an Introduction*, s. 1–57.

<sup>62</sup> Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, s. 158–159, cyt. w: A. Clarke, *Tupperware: The Promise of Plastic in 1950s America*, Washington, DC 1999, s. 201. Zob. też: A.J. Clarke, *The Aesthetics of Social Aspiration*, w: *Home Possessions: Material Culture behind Closed Doors*, red. D. Miller, Oxford 2001, s. 23–46.

<sup>63</sup> Attfield, *The Meaning of Design*.

<sup>64</sup> J. Attfield, *Review Article. Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History*, „Journal of Design History” 1999, 12(4), s. 373–380,

Perspektywa kultury materialnej w badaniu historii designu [wiąże się z] [...] badaniem historii designu nie tyle z bardziej typowego, wartościującego, funkcjonalnego czy estetycznego punktu widzenia, lecz z uwzględnieniem tego, co może ona powiedzieć na temat społecznego znaczenia rzeczy [...] [Jest to] niebezpieczne dla tych, którzy uznają się za strażników „dobrego designu”<sup>65</sup>.

Rozumienie konsumpcji przez historię designu czerpało z badań na temat społecznej, kulturowej i ekonomicznej historii, takich jak *The Birth of a Consumer Society* (1982) Neila McKendricka, Johna Brewera i J.H. Plumba oraz zredagowany przez Johna Brewera i Roya Portera zbiór *Consumption and the World of Goods*, które analizowały rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego w siedemnastym i osiemnastym wieku<sup>66</sup>. Ekonomista Ben Fine i autorka Ellen Leopold wskazali na trudność adekwatnego ujęcia konsumpcji:

[...] jak złożone i zróżnicowane są czynniki wpływające na konsumpcję. Są tam ekonomiczne zmienne cen i dochodu, socjologiczne zmienne rodziny i statusu, psychologiczne zmienne motywacji i zwyczajów, kulturowe zmienne smaku i znaczenia, a wreszcie praktyczne zmienne związane z konkretnymi czynnościami robienia zakupów, przygotowania, sprzedaży, utylizacji, a nawet naprawy. Trudno sobie wyobrazić, by jedna teoria konsumpcji mogła wystarczyć<sup>67</sup>.

Ponadto, Fine and Leopold zauważają:

Brak jakiegokolwiek zasadniczego konsensusu co do podstawowych pojęć utrudnia postępujący rozwój prawdziwie interdyscyplinarnego (w przeciwieństwie do multidyscyplinarnego) podejścia [...] Nie chodzi jedynie o koegzystencję obustronnie wykluczających się czynników wyjaśniających; sama definicja przedmiotu różni znacząco jedną dyscyplinę od drugiej [...] Dla jednych jest to rytuał, dla innych środek różnicowania klasy i statusu, środek zaspokajania potrzeb użytkowych czy szerszych impulsów psychologicznych etc. W ramach ekonomii konsumpcja zwykle jest kojarzona z ruchami odpowiadającymi liniom zapotrzebowania; w reklamie i niektórych studiach z dziedziny kultury materialnej dotyczy tworzenia realnych lub wyobrażonych styli życia poprzez rekonstrukcję obiektów naszego pragnienia. Jako pokaz konsumpcja może być środkiem sprawowania i cieszenia się władzą [...]<sup>68</sup>.

---

s. 373. Attfield odnosi się do: Beward, *Culture of Fashion*; P. Sparke, *As Long As Its Pin*, London 1995 i J.M. Woodham, *Twentieth Century Design*, Oxford 1997.

<sup>65</sup> Attfield, *Review Article. Beyond the Pale*, s. 373.

<sup>66</sup> N. McKendrick, J. Brewer, J.H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society*, London 1982; *Consumption and the World of Goods*.

<sup>67</sup> B. Fine, E. Leopold, *The World of Consumption*, London 1993, s. 4.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 6.



Podczas gdy interdyscyplinarną naturę historii designu historycy designu uznali za cechę pozytywną, zgodnie z tezą Fine'a i Leopold, badania nad konsumpcją zostały utrudnione z uwagi na brak osiągnięcia pełnej interdyscyplinarności. Ostatnio rozumienie konsumpcji zarówno w ramach zachodniego kapitalizmu, jak i poza nim zyskało na badaniach globalizacji<sup>69</sup>.

Rozwiążność historii designu pod względem korzystania z materiału i metod innych dyscyplin dobrze jej służyła; historia designu sięga po badania spoza dziedziny pragmatycznie. Ale to nie to samo, co praca z badaczami innych dyscyplin w celu wypracowania interdyscyplinarnych rezultatów, które mogłyby prowadzić do lepszego zrozumienia procesów konsumpcyjnych.

Julier i Narotzky wykorzystali pomysły Fine'a i Leopold na gruncie historii designu, kwestionując definicję konsumpcji stosowaną przez historyków designu i sugerując, że ani nie była ona wystarczająco wyrazista, ani dynamiczna:

[...] czy jest obecnie w momencie decydowania o procesie nabywczym, punktach sprzedaży, użytkowaniu i użytkowaniu wtórnym? Ta krytyka to nie akademicka pedanteria – chodzi w niej o niezgodę na przejście do porządku dziennego nad problemami związanymi z tworzeniem tej definicji. Podtrzymuje ona mit władzy konsumenta i unika rozważań na temat konsumenckich interakcji z wartościami produkcji. Nie bierze pod uwagę tego, że konsumpcja nie jest nigdy statyczna na wertykalnej osi systemów zaopatrzenia, że konsumpcja w życiu produktów ma miejsce w różnych momentach, często na różnych poziomach<sup>70</sup>.

Krytyka Juliera i Narotzky'ego wydaje się wynikać z poczucia frustracji, że studia nad konsumpcją w historii designu nie posunęły się dalej, a nie z niezadowolenia ze związanymi z tym problemami, ponieważ uznają oni badania nad konsumpcją za „ważną kontrpropozycję w historii designu” i „subdyscyplinę [która] dąży do zrozumienia doświadczenia i znaczenia obiektów designu wśród ich użytkowników”<sup>71</sup>.

Akcent na konsumpcję dominował przez pewien czas i ciągle stanowi aspekt projektu historii designu. Badanie projektantów to tylko jedna strona

---

<sup>69</sup> Konsumpcją zajmowały się studia amerykańskie oraz amerykańska historia, analizując najważniejszy naród konsumpcyjny; wprowadzenie do niektórych z tych prac oferuje: L.B. Glickman, *Consumer Society in American History: A Reader*, Ithaca, NY 1999. Przykładem globalnego studium konsumpcji jest: *The Making of the Consumer Knowledge, Power and Identity in the Modern World*, red. F. Trentman, Oxford 2006.

<sup>70</sup> Julier, Narotzky, *The Redundancy of Design History*, brak paginacji.

<sup>71</sup> Ibidem.

medalu, ale badanie konsumentów w podobny sposób wiąże się z ryzykiem uprzywilejowania jednego wymiaru. Historia designu jest wystarczająco elastyczna, by pomieścić w sobie szereg podejść i zainteresowań, tak że badania, które rozpoczynają się od koncentracji na projektancie czy wytwórcy, współistnieją z tymi, które zadają pytania o użytkowników i z badaniami zainteresowanymi produkcją i konsumpcją oraz ich, wynikającym z procesów mediacji, interfejsem.

### AKCENT NA MEDIACJĘ: TRZECI NURT HISTORII DESIGNU

Zastosowanie teorii kulturowej do projektu historii designu od lat 80. kształtowało jej narrację i metody interpretacyjne oraz wpływało na akcentowanie procesów mediacyjnych w rozumieniu designu. Zwrot konsumpcyjny, który kwitł w latach 90. i od tego czasu trwał jako ważny nurt w historii designu, wpisał się w pole krytyki wokół kwestii mediacji. Badanie mediacji oznacza badanie zjawisk, które istnieją między produkcją a konsumpcją jako fundamentalnie ważne dla nadawania obiektom znaczeń.

Fry bardzo wcześnie wyartykułował znaczenie mediacji jako ogniska uwagi historii designu:

[...] historia mediacji produktu – jak na przykład pisano o nim, jak go ilustrowano, fotografowano, wystawiano, reklamowano – nie tylko jest przedmiotem historycznego zainteresowania, ale wpisana jest w formację jego znaczenia. Istnieje oczywiście związek między użytkowaniem i mediacją, ponieważ nauka użytkowania ma zawsze miejsce poprzez mediację instruktora, instrukcję obsługi, reklamę. Miejsce użytkowania oraz użytkownika również było częściowo określone przez mediację<sup>72</sup>.

Fry konkluduje: „Dlatego też historia designu powinna być historią formacji i procesów, a także obiektów i form”<sup>73</sup>. Dalej zwraca uwagę na potencjał badania konkretnych form mediacji (poradnictwo konsumenckie w postaci książkowych poradników i reklam) w celu ujawniania tych, którzy nie mają bezpośredniego głosu w rejestrze historii:

Ponadto są tam inne głosy poza tymi producentów historycznych dokumentów, które można napotkać w takim badaniu historycznym. Głosy te mogą należeć do ludzi, którzy są robotnikami, użytkownikami, promotorami, analitykami. Osoby

---

<sup>72</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 12.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 43.

te, zwłaszcza jeśli są kobietami (które są często zaniebywane w pisanej historii), ustalają swoją obecność poprzez nieobecność, niewypowiedziane wypowiedzenie i w postaci mediacji tych, którzy mówią w ich imieniu<sup>74</sup>.

Jak widać lektura dyskursów mediacyjnych, które twierdzą, że odpowiadają na doświadczenia na przykład kobiet wymaga ostrożnego podejścia, wrażliwości na to, co można wywnioskować z takich źródeł, a co nie<sup>75</sup>.

Mediacja oferuje trzeci nurt, który łączy kwestie produkcji i konsumpcji, nie poprzez badanie intencji projektantów czy zasadnicze praktyki konsumpcyjne, ale raczej przez analizę kulturowego i społecznego znaczenia projektowanych obiektów, przedmiotów i procesów w celu ujawnienia wspólnych idei i ideałów. W ramach paradygmatu PKM termin mediacja obejmuje przynajmniej trzy konstytutywne zjawiska: po pierwsze, akcent na mediację stanowi kontynuację zwrotu konsumpcyjnego w ramach historii designu za sprawą badania roli kanałów takich jak telewizja, magazyny, literatura korporacyjna, poradniki i tym podobne w pośredniczeniu między producentami i konsumentami oraz formowaniu praktyk konsumpcyjnych i idei dotyczących designu; po drugie, akcentowanie mediacji wiąże się z analizą tego, do jakiego stopnia kanały mediacyjne same są projektowane i dlatego otwarte na analizę w ramach historii designu – w istocie kanały te coraz bardziej konstytuują badawczy przedmiot historii designu (reprezentatywne badania tego rodzaju zostaną omówione poniżej); po trzecie, akcent na mediację wiąże się z analizą roli projektowanych towarów jako narzędzi mediacji – projektowane obiekty mediują między producentem i konsumentem, podobnie do tego, jak zazwyczaj pośredniczą między jednostkami. Ogółem, „mediacja” w paradygmacie PKM odnosi się do badania mediacji designu i kanałów, za pomocą których do tego dochodzi oraz badania designu jako mediacji.

## KANAŁY MEDIACYJNE JAKO ŹRÓDŁO INFORMACJI

Oczywistym jest stwierdzenie, że zapis historyczny obejmuje ogromne spektrum obiektów i obrazów, od czerepów odkrytych podczas archeologicznych wykopalisk, po inwentarze spadkowe, obrazy olejne, a ostatnio e-maile. Niektóre z owych źródeł informacji mają głównie charakter tekstualny a inne przede wszystkim wizualny lub materialny. Jednakże analityczne umiejęt-

<sup>74</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>75</sup> Zob. Lees-Maffei, *Introduction: Studying Advice*, które stanowi omówienie sposobów użycia mediującego dyskursu, takiego jak literatura poradnicza w pisarstwie o historii designu.

ności potrzebne do wydobycia historycznej wartości z wizualnych i materialnych źródeł, które są stałym elementem warsztatu historyka designu, nie są w odpowiedni sposób podejmowane w edukacji i pracach historyków głównego nurtu. Choć analiza wizualna nie jest ważna jedynie dla historii designu, ale również dla historii w jej szerszym ujęciu, to wizualne i materialne aspekty dokumentalnych źródeł, które stanowią większą część źródeł informacji [*evidence*] pisarstwa historycznego często były zaniedbywane, a historia głównego nurtu opierała się w większości na interpretacji słów. To właśnie dlatego względnie nieczęsty wypadek w kierunku analizy przedmiotów, jak *Age of Homespun* (2001) amerykańskiej historyczki Laurel Thatcher Ulrich, nadal wymaga artykulacji wartości rzeczy jako wartego badań historycznych źródła informacji<sup>76</sup>. Jest tak, choć w badaniach nad kulturą materialną w jej północnoamerykańskiej odmianie, w tytułach takich jak *Material Culture and the Study of Everyday Life* (1978), *History from Things: Essays on Material Culture* (1993) i *Learning From Things: Method and Theory of Material Culture Studies* (1998), dokonano poszerzonej analizy użyteczności przedmiotów dla pisarstwa historycznego<sup>77</sup>. Na szczęście sytuacja ta się zmienia, przynajmniej w Wielkiej Brytanii, co pokazuje publikacja nowych materiałów edukacyjnych, takich jak *History Beyond the Text: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources* (2008) oraz redagowana przez Karen Harvey *History and Material Culture: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources* (2009)<sup>78</sup>.

Paradygmat PKM pokazuje zróżnicowanie badań podejmowanych w ramach historii designu, lecz stereotypowo historia designu sytuuje obiekt jako główny przedmiot analizy i pozyskuje na jego temat informacje z różnych źródeł, czy to wizualnych, oralnych, czy – przeważnie – tekstualnych. Jednakże historycy designu mają już historiografię, metodologie i curricula potrzebne do wyjścia poza użycie wizualnych i materialnych źródeł jako historycznego źródła informacji na rzecz koncentracji na analizie owych obiektów.

---

<sup>76</sup> L.T. Ulrich, *The Age of Homespun: Objects and Stories in the Creation of an American Myth*, New York 2001; recenzja tej książki: G. Lees-Maffei, „The Journal of Design History” 2002, 15(2), s. 124–126.

<sup>77</sup> *Material Culture and the Study of Everyday Life*, red. I.M.G. Quimby, New York 1978; S. Lubar, W.D. Kingery, *History from Things: Essays on Material Culture*, Washington, DC 1993; W.D. Kingery, *Learning From Things: Method and Theory of Material Culture Studies*, Washington, DC 1998.

<sup>78</sup> *History Beyond the Text: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, red. S. Barber & C. Preston-Bird, London 2008; *History and Material Culture: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, red. K. Harvey, London 2009.

KANAŁY MEDIUJĄCE JAKO PRZEDMIOT ANALIZY  
HISTORII DESIGNU

Obok omówionych wyżej wpływów konsumpcyjna faza historii designu korzystała z rosnącej liczby teorii postmodernizmu w sztukach, które rozwinęły się i stały się wpływowe od lat 70., opierając się na poststrukturalistycznych pojęciach gry i niejednoznaczności<sup>79</sup>. Zainteresowanie mediacją stanowi logiczne rozwinięcie konsumpcyjnej fazy historii designu i nosi znamiona równoległego zainteresowania mediacją w studiach kulturowych, które sięgały po teorię Bourdieu, Benjamina i Deborda<sup>80</sup>. *The Ecstasy of Communication* Baudrillarda stanowi jeden szczególnie żywy i prowokacyjny przykład; zadeklarował on w roku 1983, odnosząc się do swojej własnej książki z roku 1968, że: „Nie istnieje już żaden system obiektów”<sup>81</sup>. Praca Baudrillarda została podjęta na przykład przez Johna Thackara w eseju *Beyond the Object of Design*, gdzie omawia on implikacje postmodernistycznego, opartego na doświadczeniu modelu designu. Esej ten stanowi wprowadzenie do *Design after Modernism: Beyond the Object* (1988), książki, która określa źródła postmodernistycznych idei w modernistycznej teorii designu i zawiera przekład tekstu Baudrillarda z roku 1968 – *System of Objects* autorstwa Penny Sparke<sup>82</sup>. Mając wpływ na badania konsumpcji na gruncie historii designu, ów teoretyczny materiał wspierał zainteresowanie dyskursem, opartym po części na ogromnym znaczeniu Michela Foucaulta dla studiów kulturowych<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Zob. *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Seattle, WA 1983 i wydanie brytyjskie jako *Postmodern Culture*, London 1985.

<sup>80</sup> P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. R. Nice, London 1979 i Kegan Paul, London 1984 [wydanie polskie: idem, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005 – przyp. tłum.]; W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Illuminations*, red. H. Arendt, tłum. H. Zohn, New York 1968, s. 217–252 [po polsku: idem, *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996 – przyp. tłum.]; G. Debord, *The Society of the Spectacle*, tłum. D. Nicholson-Smith, New York 1994 (Buchet-Chastel, Paris 1967); idem, *Społeczeństwo spektaklu...*

<sup>81</sup> J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, tłum. J. Johnston, w: *Anti-Aesthetic*, s. 126–134; J. Baudrillard, *Le Systeme des objets*, Paris 1968; J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Cambridge, MA 1988.

<sup>82</sup> J. Thackara, *Beyond the Object in Design*, w: *Design after Modernism: Beyond the Object*, red. J. Thackara, London 1988, s. 11–34. W tym samym tomie: J. Baudrillard, *The System of Objects*, tłum. P. Sparke, s. 171–183.

<sup>83</sup> Zob. na przykład: M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006.



Analiza mediujących dyskursów wyjaśnia fałszywe rozróżnienie między publicznym i prywatnym, rezydujących w tym, co teoretyk szkoły frankfurckiej Jürgen Habermas określił jako „sfera publiczna”, opisana przez historyka Geoffa Eleya jako:

[...] sfera, która mediuje między społeczeństwem a państwem, w której to, co publiczne, organizuje się jako nośnik opinii publicznej [...] to, co publiczne, zakładało ówczesną transformację relacji społecznych, ich kondensację w nowe układy instytucjonalne oraz generowanie nowego społecznego, kulturowego i politycznego dyskursu wokół owego zmieniającego się środowiska<sup>84</sup>.

W tekście z roku 1974 Habermas jasno zaznaczył rolę mediującego dyskursu w sferze publicznej: „W dużym ciele społecznym ten rodzaj komunikacji wymaga szczególnych środków transmisji informacji oraz wpływu na tych, którzy je otrzymują. Dziś gazety i magazyny, radio i telewizja stanowią media sfery publicznej”<sup>85</sup>.

Zwłaszcza Bourdieu znany jest z artykulacji funkcjonowania kulturowych pośredników. W obszernym studium *Dystynkcja* z roku 1979 pisze on nie tylko o „wszystkich zawodach prezentacji i reprezentacji” (takich jak przedstawiciele handlowi, specjaliści od reklamy, public relations, mody, dekoracji itd.) oraz „wszelkich instytucjach sprzedaży dóbr i usług symbolicznych” (takich jak zawód lekarza), „czy też produkcji i animacji kultury” (animatorzy kulturalni, pedagodzy, reżyserzy oraz prezenterzy radiowi i telewizyjni, dziennikarze w czasopiśmie itd.), ale również o „rzemieślnikach artystycznych w dawnym znaczeniu, wyrabiających gobeliny, obok kowali, stolarzy, ramiarzy, złotników, jubilerów, pozłotników lub rytowników”, do których dołączyli od lat 60. „wytwórcy biżuterii, drukowanych tkanin, ceramiki, dzianiny”<sup>86</sup>. Bourdieu rozpoznaje zatem wagę projektantów i twórców jako pośredników kulturowych. Pomimo jego rozpoznania znaczenia pośredników kulturowych lub „instancji uprawomocniających”<sup>87</sup> oraz jego wpływu na badania nad mediacją, *Dystynkcja* nie jest studium tych sił. Nadal – zwodniczo – jest

---

<sup>84</sup> G. Eley, *Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century*, w: *Habermas and the Public Sphere*, red. C. Calhoun, London 1993, s. 289–296, zamieszczony w antologii: *Class*, red. P. Joyce, Oxford 1995, s. 186.

<sup>85</sup> J. Habermas, *The Public Sphere*, „New German Critique” 1974, 3, s. 49–55. Argument ten po raz pierwszy wyartykułował po niemiecku w: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962 [po polsku: *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Łukasiewicz, W. Lipnik, Warszawa 2007 – przyp. tłum.].

<sup>86</sup> Bourdieu, *Dystynkcja*, s. 439–440.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 102.

studium smaku, sięgającym po kwestionariusz w celu zbadania wyborów i praktyk konsumpcyjnych respondentów oraz efektów różnych rodzinnych i edukacyjnych, klasowych i ekonomicznych różnic. Można dostrzec wpływ Bourdieu, choć nie jest on oczywisty, w badaniach pośredników designu, takich jak *Imagining Consumers: Design and Innovation from Wedgwood to Corning* (2000) Reginy Lee Blaszczyk<sup>88</sup>.

W ich wprowadzeniu do specjalnego numeru „Cultural Studies” z roku 2002, który zadawał pytanie „Kto potrzebuje pośredników kulturowych?” Sean Nixon i Paul du Gay uznają wpływową rolę Bourdieu w badaniach nad „pośrednikami kulturowymi” i domagają się bardziej skoncentrowanych badań niż na to pozwala inkluzyjna definicja Bourdieu<sup>89</sup>. Ich streszczenie dotyczące zysków płynących z akcentowania pośredników kulturowych dla studiów kulturowych można zastosować do historii designu i tego, co daje dyscyplinie koncentracja na mediacji:

Z jednej strony wymuszają otwarcie areny kulturowego obiegu, który jest słabo przebadany w ramach studiów kulturowych. Zwłaszcza w związku z badaniem domeny komercyjnej i komercyjnie wytwarzanej kultury, odwracają naszą uwagę od nadmiernego akcentowania momentu konsumpcji, który ostatnio dominował w omówieniach pola komercyjnego [*commercial field*]. Robiąc to, otwierają łączniki między produkcją i konsumpcją oraz wzajemną relacją między tymi osobnymi momentami w życiowym cyklu form kultury. Co więcej, skupiając się na formalnej ekspertyzie i szerszej intelektualnej oraz kulturowej formacji tych praktyków, możliwe staje się badanie związków między ekonomicznymi i kulturowymi praktykami w ramach sfery komercyjnej produkcji kulturowej; badania, które może oświetlić, jak twierdziliśmy gdzie indziej, współzależność i obustronne relacje między kulturowymi i ekonomicznymi praktykami<sup>90</sup>.

Jednak w tym samym numerze „Cultural Studies” Keith Negus w studium przypadku dotyczącym kierowników przemysłu filmowego i muzycznego krytykuje inne badania odnoszące się do pośredników kulturowych za to, że w wyniku wybiórczego powielania istniejących znaczeń zamiast kreowania nowych interpretacji, nie są w stanie zniwelować pęknięcia między produkcją i konsumpcją<sup>91</sup>. Działanie tych, których w tym samym numerze

---

<sup>88</sup> R.L. Blaszczyk, *Imagining Consumers: Design and Innovation from Wedgwood to Corning*, Baltimore–London 2000.

<sup>89</sup> S. Nixon, P. Du Gay, *Who Needs Cultural Intermediaries?*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 495–500.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 498.

<sup>91</sup> K. Negus, *The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 501–515.

specjalnym Liz McFall nazwała „starymi pośrednikami kulturowymi” – twórców reklam – stało się również przedmiotem namysłu historyków designu, w tym Judith Williamson<sup>92</sup>. Podczas gdy Nixon i Du Gay chcą promować badanie praktyki profesjonalnych pośredników kulturowych, historia designu może zaoferować analizy artefaktów jako pośredników kulturowych i kanałów mediacyjnych.

Jak pokazał zbiór tekstów akademickich powstałych na przestrzeni dwudziestu lat, *Design and the Modern Magazine*, pod redakcją Jeremy’ego Aynsleya i Kate Forde, historia designu wykazywała długotrwałe zainteresowanie analizą kanałów mediacyjnych<sup>93</sup>. Struktura książki demonstruje trzy nurty badań nad owym magazynem: „Magazyn jako obiekt designu”, „magazyny i konsument”, w którym trzy eseje analizują edukującą konsumentów funkcję słów wstępnych i reklam, a także politykę reprezentacji magazynu oraz „promowania designu przez magazyny”. We wprowadzeniu redaktorzy nie tylko omawiają użyteczność magazynów jako zasobu dla namysłu nad historycznym rozumieniem designu, ale też konkretne, silne strony analizy magazynów z perspektywy historii designu. „W przeciwieństwie do historii designu – zauważają – studia kulturowe rzadko angażują się w okoliczności produkcji, proces projektowania lub materialne jakości magazynów”. Eseje w ich książce stanowią przykład analizy w ujęciu historii designu.

The British Arts and Humanities Research Board Centre for the Study of the Domestic Interior (2001–2006) zgromadziło badaczy literatury, historii i historii designu, aby wygenerować tekstowe, badawcze rezultaty, które w wyszukanej hybrydalnej formie pozwoliłyby zrozumieć projektowane towary i przestrzenie. Jednym z nich jest *Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870–1965*, numer specjalny tego czasopisma, zredagowany przez Jeremy’ego Aynsleya i Francescę Berry (2005)<sup>94</sup>. Dokonać można ważnego rozróżnienia między badaniami, które używają magazynów, na przykład jako źródła danych dla rozumienia designu, i badaniami takimi jak te zaprezentowane w numerze specjalnym Aynsleya i Berry, które przyglądają się magazynom, a nie traktują je jako media [*look at magazines rather*

---

<sup>92</sup> L. McFall, *What about the Old Cultural Intermediaries? An Historical Review of Advertising Producers*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 532–552. Zob. np. Williamson, *Decoding Advertisements*.

<sup>93</sup> *Design and the Modern Magazine*, red. J. Aynsley, K. Forde, Manchester 2007; *Introduction*, s. 1–16.

<sup>94</sup> J. Aynsley, F. Berry, *Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870–1965*, numer specjalny „The Journal of Design History” 2005, 18(1). Zob. także: J. Aynsley, C. Grant, *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior Since the Renaissance*, London 2006.

than through them]; same magazyny stają się przedmiotem badań. Ponadto zamieszczono tam studium periodyków poświęconych projektowaniu graficznemu autorstwa Ellen Mazur Thomson, szczegółową analizę związku między autorem tekstów i redaktorem w magazynie „Design” Jill Seddon, ujęcie „Harper’s Bazaar” Susan Sellers, analizę „Elle Decoration” Barbary Usherood, tekst Dicka Hebdige’a i Paula Joblina na temat „The Face” oraz badania Jennifer Scanlon poświęcone „Ladies’ Home Journal”<sup>95</sup>.

Inne studia z historii designu dotyczące mediacji obejmują spektrum od analizy sporów prawnych wokół krzesła wspornikowego po rozważania na temat tego, jak rozumieć projektowanie graficzne z perspektywy zapisów wideo historii mówionej<sup>96</sup>. Punktem wyjścia dla każdej z tych analiz jest typ mediującego dyskursu, czy to zapisów prawnych, czy mówiących do kamery projektantów i zwracają one baczność tak na szczególną charakterystykę, ograniczenia i możliwości oddziaływania danego medium, jak i na to, co zostaje powiedziane za pośrednictwem tego medium na temat praktyki projektowania. Badania Michelle Jones na temat powojennych programów BBC o designie oraz analiza amerykańskich programów informacyjnych Jenny Tobias oferują skontekstualizowane ujęcia roli telewizji w formowaniu się wyobrażeń o designie oraz roli designu w formowaniu się doświadczenia telewizyjnego<sup>97</sup>. Szereg studiów z wystaw designu jest analizowane w *The Modern Period Room*;

---

<sup>95</sup> *Design and the Modern Magazine*; J. Aynsley, *Gebrauchsgraphik as an Early Graphic Design Journal, 1924–1938*, „Journal of Design History” 1992, 5(1), s. 53–72; J. Aynsley, *Graphic Change: Design Change: Magazines for the Domestic Interior, 1890–1930*, „Journal of Design History” 2005, 18(1), s. 43–59; E.M. Thomson, *Early Graphic Design Periodicals in America*, „Journal of Design History” 1994, 7(2), s. 113–126; J. Seddon, *The Architect and the „Arch Pedant”: Sadie Speight, Nikolaus Pevsner and „Design Review”*, „Journal of Design History” 2007, 20(1), s. 29–41; S. Sellers, „How Long Has This Been Going On?” „Harpers Bazaar”, *Funny Face and the Construction of the Modernist Woman*, „Visible Language” 1995, 29(1), s. 12–35; B. Usherwood, *Transnational Publishing: the Case of Elle Decoration*, w: *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, s. 178–190; D. Hebdige, *The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to The Face*, w: *Hiding in the Light*, red. D. Hebdige 1988, s. 155–176; P. Jobling, „The Face”, in *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography since 1980*, Oxford 1999, s. 35–48; J. Scanlon, *Inarticulate Longings: The Ladies’ Home Journal, Gender and the Promises of Consumer Culture*, London 1995.

<sup>96</sup> O. Macel, *Avant-Garde Design and the Law: Litigation over the Cantilever Chair*, „Journal of Design History” 1990, 3(2/3), s. 125–143; C.J. Ishino, *Seeing is Believing: Reflections on Video Oral Histories with Chinese Graphic Designers*, „Journal of Design History” 2006, 19(4), s. 319–331.

<sup>97</sup> M. Jones, *Design and the Domestic Persuader: Television and the British Broadcast- ing Corporations Promotion of Post-war „Good Design”*, „Journal of Design History” 2003,

inne przykładowe, powiązane analizy to badania Deborah Rohde na temat „Ideal Home Exhibition” oraz Moniki Obniski analiza studiów Gilberta Rohde poświęconych Design for Living Interior na chicagowskiej Wystawie Światowej<sup>98</sup>. Studium Emmy Ferry poświęcone *Suggestions for House Decoration* (1876) Rhody i Agnes Garrett oraz praca Penny Sparke na temat Elsie de Wolfe pokazały użyteczność zastosowania ujęć biograficznych w analizie dyskursu poradniczego. Szczegółowy artykuł Ferry to empiryczne studium przypadku dyskursu mediującego – poradnika a konkretnie *House Decoration* Garretów – osadzonego w ramach użytecznej refleksji metodologicznej. Ferry opowiada nam nie tylko o najbardziej interesującym i znaczącym poradniku, ale także jak historycy designu powinni z niego korzystać. W wyniku szczegółowej lektury Ferry oferuje obserwacje i wnioski, które nie mogłyby powstać na bazie żadnego innego materiału. Artykuł ten stanowi przykład użyteczności mediacyjnej fazy historii designu. Moje własne badania nad poradnikami domowymi wskazywały konieczność analitycznej koncentracji na samych mediujących źródłach jako godnych analizy narracyjnej, a nie po prostu historycznego źródła informacji<sup>99</sup>.

## MEDIACJA I BIOGRAFIA RZECZY

Warto porównać to trójwiątkowe omówienie potencjalnych zysków, jakie czerpie historia designu z koncentracji na mediacji z innymi, użytecznymi podejściami skoncentrowanymi na obiekcie, uzupełniającymi te akcentujące produkcję i konsumpcję. Mediacja była obiektem badań rozumianym jako

---

16(1), s. 307–318; J. Tobias, *Truth to Materials: Modernism and US Television News Design since 1940*, „Journal of Design History” 2005, 18(2), s. 179–190.

<sup>98</sup> *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870–1950*, red. P. Sparke, B. Martin, T. Keeble, London 2006; D.S. Ryan, *The Ideal Home Through the Twentieth Century*, London 1997 oraz „All the World and Her Husband”: *The Daily Mail Ideal Home Exhibition, 1908–1939*, w: *All the World and Her Husband: Women in Twentieth-Century Consumer Culture*, red. M. Andrews, M.M. Talbot, London 2000, s. 10–22; M. Obniski, *Exhibiting Modernity through the Lens of Tradition in Gilbert Rohde’s Design for Living Interior*, „Journal of Design History” 2007, 20, s. 227–242.

<sup>99</sup> E. Ferry, „Decorators May be Compared to Doctors”. *An Analysis of Rhoda and Agnes Garrett’s Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork and Furniture (1876)*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 15–33; P. Sparke, *The „Ideal” and the „Real” Interior in Elsie de Wolfe’s The House in Good Taste of 1913*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 63–76; Lees-Maffei, *Introduction: Studying Advice* oraz G. Lees-Maffei, *From Service to Self-service: Advice Literature as Design Discourse, 1920–1970*, „Journal of Design History” 2001, 14(3), s. 187–206.



element łańcucha, kontinuum życiowego cyklu obiektu. Jak zauważyli Julier i Narotzky:

Fine i Leopold odnoszą się do designu w kategoriach „systemów zaopatrzenia”, przyglądając się interakcjom, które mają miejsce na osi konsumpcji, produkcji, mediacji i użytkowania. Śledzenie materiału i kultury wizualnej wzdłuż wertykalnej osi od produkcji do konsumpcji, od ich początków, organizacji i przetwarzania po znaczenie społeczne, jest coraz częściej podejmowane przez innych socjologów, takich jak Chaney (1996), [i] Lash oraz Urry (1996)<sup>100</sup>.

Inny przykład stanowi Igora Kopytoffa perspektywa „kulturowej biografii rzeczy”. W opublikowanym w roku 1986 eseju Kopytoff w elegancki sposób zakreśla obszar, w jakim generowane przez rynek i społeczeństwo w ogóle znaczenia są negocjowane przez jednostkę, która w ciągłym procesie nasyca obiekty różnymi znaczeniami. Pisze on: „Pełna zdarzeń biografia rzeczy staje się historią różnych jej syngularyzacji, klasyfikacji i reklasyfikacji w niepewnym świecie kategorii, których waga zmienia się wraz z każdą najdrobniejszą zmianą kontekstu”<sup>101</sup>. Antropolog Kopytoff nie adresuje swojego tekstu konkretnie do historyków designu, a tom, w którym się pojawia, jak głosi nota na tyle okładki, jest skierowany do „antropologów, historyków społeczeństwa, ekonomistów, archeologów i historyków sztuki”. Tym niemniej biograficzne podejście, które proponuje, jest interesujące dla historyków designu i – tak jak omówiona tu koncentracja na mediacji – ma potencjał stworzenia pomostu między produkcją i konsumpcją. Kopytoff lokuje swoje podejście w opozycji do marksowskiego akcentowania produkcji, twierdząc zamiast tego, że „część władzy jest przypisywana do towarów po tym, jak zostaną one wytworzone i dzieje się to za sprawą autonomicznych, poznawczych i kulturowych pro-

---

<sup>100</sup> Julier, Narotzky, *The Redundancy of Design History*, brak paginacji, odnoszą się do Fine, Leopold, *The World of Consumption*; D. Chaney, *Lifestyles*, London 1996; S. Lash, J. Urry, *Economies of Signs and Spaces*, London 1994.

<sup>101</sup> Kopytoff, *Cultural Biography of Things*, s. 90. [Kopytoff wprowadza pojęcie syngularyzacji jako przeciwieństwo komodyfikacji: procesy syngularyzacji, charakterystyczne dla społeczeństw złożonych, stawiają opór utowarowieniu poprzez nadawanie odmiennego statusu i/lub wartości niektórym obiektom czy obszarom społecznego funkcjonowania, wyłączenie ich spod utowarowiającego panowania kapitału. W przypadku zbiorowej syngularyzacji może to być na przykład tworzenie państwowych kolekcji sztuki, publicznych pomników, ogólnodostępnych przestrzeni publicznych etc.; w przypadku prywatnej syngularyzacji chodzi przede wszystkim o indywidualne wartości przypisywane obiektom, związane np. z indywidualnymi doświadczeniami, wartością sentymentalną – przyp. tłum.].

cesów syngularyzacji<sup>102</sup>. Kopytoff proponuje, aby podejście biograficzne było oparte na pewnej liczbie zasadniczych pytań, które zadaje się obiektom:

Uprawiając biografię rzeczy, zadaje się pytania podobne do tych, które zadaje się ludziom: jakie – socjologicznie – są biograficzne możliwości wpisane w „status”, w dany okres i kulturę oraz jak są te możliwości wykorzystywane? Skąd pochodzi rzecz i kto ją zrobił? Jaka była jej dotychczasowa kariera i co jest uważane za ideał jej kariery? Jakie epoki lub okresy rozpoznaje się w „życiu” owej rzeczy i jakie są ich kulturowe wyróżniki? Jak użycie owej rzeczy zmienia się z jej wiekiem i co się z nią dzieje, gdy przestaje być użyteczna?<sup>103</sup>

Przypisywanie obiektowi sprawczości koniecznej do tego, by miała „karierę”, to użyteczne stanowisko badawcze, które ma uwypuklać miejsce obiektu w kontekście społecznym. Kopytoff dokonuje rozróżnienia na biografie rzeczy w społeczeństwach złożonych i tych o małej skali.

Zatem gospodarki złożonych i wysoce zmonetyzowanych społeczeństw ujawniają dwustronny system wartościowania: z jednej strony jest homogeniczny obszar towarów, z drugiej bardzo urozmaicony obszar prywatnej wyceny [...]. Rezultatem jest złożony spłot sfery wymiany towarowej z bogactwem prywatnych klasyfikacji, prowadzący do anomalii i sprzeczności oraz konfliktów zarówno w poznaniu jednostek, jak i interakcji jednostek i grup<sup>104</sup>.

Wartość biograficznego podejścia jako element koncentracji na mediacji nie stanowi narzędzia czy zestawu zagadnień, które mogą wyjaśnić relację obiektu zarówno z publiczną „sferą wymiany towarowej”, jak i sferą prywatną, czy też – ujmując to inaczej – sfery produkcji i konsumpcji. Ponieważ znaczenia obiektów postrzegane są przez Kopytffa jako ukute przez to, co można by określić jako sfery produkcji i konsumpcji, obiekty oferują badaczowi drogę do zrozumienia społeczeństwa, w którym ten obiekt działa. Dlatego to skupione na obiekcie podejście jest powiązane z trzecim, zarysowanym w tym artykule nurtem akcentu na mediację, czyli sposobem, w jaki same obiekty mogą być uznawane za nasycone funkcją mediacyjną, mediując między sobą i społeczeństwem. Badanie mediacji, jeśli interpretowane jedynie jako studium dyskursów mediacyjnych, może tylko w ograniczony sposób powiedzieć nam o tym, co obiekt może oznaczać dla konsumenta. Prywatne znaczenia nie są raczej reprezentowane w dyskursie publicznym mediacji. Tym niemniej,

---

<sup>102</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 66–67.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 88.

jeśli procesy i artefakty mediacji postrzega się jako łączące produkcję i konsumpcję, to ich badanie można pokazać jako wpływające na rozumienie obu tych zjawisk. Historycy designu są pierwszorzędnymi badaczami mediacyjnej funkcji obiektów, używającymi szeregu dostępnych metod w celu analizy designu, wytwórstwa, konsumpcji oraz – a jakże – mediacji tych mediujących artefaktów. Mediująca funkcja obiektów jak dotąd nie stała się przedmiotem wystarczającej uwagi badaczy i tu oraz w narracyjnej możliwości obiektów właśnie rezyduje duża część potencjału do dalszej pracy.

## KONKLUZJA: PRODUKCJA + KONSUMPCJA + MEDIACJA

Paradygmat PKM w ramach historii designu można skojarzyć z odwrotem od analiz skoncentrowanych na obiekcie na rzecz szerszych analiz kulturowych znaczeń artefaktów. Pisząc o „analizie skoncentrowanej na obiekcie”, mam na myśli bliskie, bezpośrednie badanie konkretnych obiektów i grup obiektów oraz uczynienie obiektu głównym przedmiotem zainteresowania poprzez badanie jego designu, wytworzenia i użycia. Jest to zgodne z Walkera kombinacją „podejścia materiałowo-technicznego” oraz „typologicznego”, a także kilkoma kategoriami omówionymi w jego rozdziale *Designers and Designed Goods – the Proper Objects of Study?*<sup>105</sup>.

W roku 1998 Meikle przywołał pewną historię, która ma służyć jako przestroga przed tym, co dzieje się, gdy historycy designu przestają się zajmować obiektami, a zamiast tego pozostają w królestwie reprezentacji. Meikle tłumaczy, że wierzył w rozgłaszaną przez Henry’ego Dreyfussa historię, iż w jego budziku Big Ben wmontowano żelazną wstawkę, by uczynić go cięższym, do momentu, gdy otworzył on swój własny zegarek i nie znalazł tam żadnego obciążenia<sup>106</sup>. Zachęca historyków designu, by nie brali dokumentalnych lub piktorialnych źródeł za pewnik; projektowane teorie o znaczeniach designu muszą być weryfikowane przez bezpośrednie badanie.

Tego samego roku Julier i Narotzky prowokacyjnie stwierdzili, że historykom designu „niebezpiecznie brakuje kontaktu z czynnościami, które chcą analizować. To nomadyczne plemię oddaliło się tak daleko od swoich korzeni, że musimy zastanowić się, czy historia designu nie stała się zbędna jako część paradygmatów praktyki”<sup>107</sup>. Julier i Narotzky sławią design jako „ko-

<sup>105</sup> Walker, *Design History...*, s. 100–103, 110–118, 45–67.

<sup>106</sup> Meikle, *Material Virtues*, s. 193. Także: J.L. Meikle, *Preface to the Second Edition*, w: *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*, drugie wydanie, Philadelphia, PA 2001 (1979), s. 106.

<sup>107</sup> Julier, Narotzky, *The Redundancy of Design History*, brak paginacji.

laboracyjne przedsięwzięcie, które jest dalece interdyscyplinarne z uwagi na to, że łączy ze sobą różne domeny”<sup>108</sup>. To samo można powiedzieć o historii designu, lecz Julier i Narotzky przestrzegają przed tym, co nazywają nomadyzmem historii designu. Domagają się, by „historia designu powróciła do swoich korzeni i zespoliła się z praktyką. W ten sposób ujawni się fascynująca, refleksyjna natura designu”. Takie spojrzenie zakłada, że historia designu to czynność pasożytnicza, którą kieruje jej gospodarz [*host*] – design i, co ironiczne, wiąże się z ryzykiem odebrania temu pierwszemu sprawczości koniecznej do tego, by oddziaływać w sposób, jakiego domagają się Julier i Narotzky. „W skrócie – oświadczają – praktyka designu, zarówno jako pole badań akademickich, jak i jako profesja, wyprzedziła paradygmaty i krytykę historii designu”<sup>109</sup>. Zamiast mierzyć historię designu według miary designu, z pewnością bardziej precyzyjnie byłoby pomyśleć o historii designu jako o czymś, co może być użyteczne dla projektantów, lecz co ma również swoje dyscyplinarne cele, problemy i osiągnięcia. Historycy designu piszą dla projektantów, ale czy nie powinno się przyjąć, że byłoby użyteczne, gdybyśmy również pisali dla siebie i innych historyków? Dlaczego przeciwstawiać sobie praktykę i historię designu, jak gdyby ze sobą konkurowały, a nie współpracowały?

Dla niektórych akcent na mediację może implikować ruch odchodzący od obiektu jako jednostki badań i przejście od historii designu do historii kultury. Historia kultury i historia designu mają wiele wspólnego i pewna liczba kluczowych tekstów wykorzystywanych przez historyków designu wywodzi się z historii kultury właśnie. Jednak, podobnie do Jonathana Woodhama, Nigel Whiteley w przemyślanej reakcji na debatę wokół studiów/historii designu, dopominał się, by docenić to, co wyróżnia historię designu:

Pisarstwo na gruncie studiów kulturowych zbyt często cierpi na brak wizualnej wrażliwości i ujawnia nieumiejętność dokonywania szczegółowych wizualnych rozróżnień – co może nie być zaskakujące w sytuacji, gdy wielu z ich eksponentów nie ma żadnej edukacji wizualnej. Powiedziałbym zatem, żeby przejmować idee studiów kulturowych, ponieważ otwierają one większe możliwości rozumienia designu, ale pielęgnować w ramach historii designu jasność i bezpośredniość komunikacji oraz wizualną wrażliwość<sup>110</sup>.

Historycy designu zademonstrowali specyficzną mieszankę kompetencji skoncentrowanych na holistycznym rozumieniu znaczenia obiektów i obra-

<sup>108</sup> Ibidem, brak paginacji.

<sup>109</sup> Ibidem, brak paginacji.

<sup>110</sup> N. Whiteley, *Design History or Design Studies?*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 38–42, 41.

zów w naszej kulturze, tak przeszłej, jak i obecnej. Ale interdyscyplinarną elastyczność historii designu można też postrzegać jako konieczną dla podtrzymania jej dobrej kondycji, a nie sygnalizowania jej zniknięcia – a my mamy sporo do zaoferowania powiązanym z nami dyscyplinom.

Bez konieczności oddalania historii designu od tego, co stanowi nasze specyficzne kompetencje, ku bardziej generalnej arenie historii kultury, ani też wieszczenia końca osobnej tożsamości historii designu, zajmowanie się mediacją pozwala na bogatsze poznanie i koncentrację na obiekcie. Świat materialny jest rezultatem społecznych potrzeb i pragnień, a materialne i społeczne światy są współkonstytutywne. Ześrodkowanie uwagi na mediacji pozwala uznać fakt, że design to dużo więcej niż obiekt; jest on złożoną siecią towarzyszących praktyk i dyskursów. W artykule tym szeroko cytowano *Design History Australia* Tony'ego Fry'a (1988) jako wnikliwe i przewidujące omówienie dyscypliny, które antycypowało wiele badań w dekadach następujących po tej publikacji. Fry przypomina nam, że:

[...] zwykle działamy na bazie istnienia obiektu jako esencjonalnie materialnego. Jednak, nigdy nie poznajemy obiektów jako czysto materialnych. Obiekty funkcjonują w systemach znaków, w języku, są zatem kodowane – aby je znać i mówić o nich muszą istnieć w jakiejś postaci, w naszej wyobraźni przed materialnym z nimi spotkaniem<sup>111</sup>.

Takie postrzeganie badania designu nie umniejsza wagi obiektu czy analizy obiektu, ale raczej utrzymuje te akcenty, jednocześnie dodając inne, które wzbogacają praktykę i rezultaty historii designu. Magazyn nie stanowi jedynie kanału mediacji, ale także obiekt sam w sobie. Telewizja ma znaczącą fizyczną i materialną obecność w naszych domach, a także otwiera nasze życie na reklamodawców, wytwórców, przedstawicieli rozrywki, edukatorów itd.<sup>112</sup> Ponadto binarne rozróżnienie między tym, co materialne i tym, co społeczne, między obiektem i otaczającymi go kanałami mediującymi jest sztuczne, ponieważ, jak pokazują najlepsze analizy z dziedziny historii designu, opozycje te wzajemnie się konstytuują. Skoro możemy badać sposoby, w jakie kanały mediacji tworzą znaczenie projektowanych towarów i procesów projektowania oraz ciągle poświęcać uwagę analizie obiektu, tak że design nie zostaje przesłonięty przez własne, otaczające dyskursy, to wzbogacimy utrwalone już rozumienie tego, jak same projektowane obiekty działają jako mediujące

<sup>111</sup> Fry, *Design History Australia*, s. 55.

<sup>112</sup> L. Spiegel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992; idem, *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham, NC 2001.



elementy w obrębie praktyk społecznych. *History of Modern Design* Davida Raizmana stanowi przykład tekstu, który zrobił wiele dla integracji akcentów na produkcję, konsumpcję i mediację<sup>113</sup>.

Pokolenie po tym, jak w roku 1984 Dilnot domagał się „społeczno-histerycznego rozumienia” [historii designu – przyp. tłum.], możemy zauważyć, że ów postulat stanowił prefigurację pola skontekstualizowanej historii designu, która nastąpiła później. Choć nie ma powodu do samozadowolenia, skarga Dilnota z roku 1984 dotycząca „ogólnego braku historycznej, metodologicznej czy krytycznej autorefleksji” nie może być już skierowana w stronę tej tak bardzo interdyscyplinarnej, elastycznej i fascynującej dyscypliny. Przyszłość historii designu może zależeć od udanego aliansu między ujęciem skoncentrowanym na obiekcie – znakiem rozpoznawczym historii designu – z analizą społeczno-historycznych kontekstów. Choć akcenty na produkcję i konsumpcję w ramach historii designu są dobrze opracowane, mediująca rola projektowanych obiektów i procesów oraz potencjalne badanie designu jako modelu mediacji w celu ukształtowania nowych kierunków w historii designu nie zostały jeszcze w pełni wykorzystane. Artykuł ten dokonuje identyfikacji paradygmatu PKM oraz omawia jego metodologiczne i interdyscyplinarne implikacje. Miejmy nadzieję, że ten przyczynek oraz zaprezentowane tu omówienie mediacji będzie bodźcem do dalszej dyskusji i badań. Mediacja, wsparta istniejącymi i aktualnymi studiami zorientowanymi na produkcję czy konsumpcję, ma potencjał, by stać się owocną kategorią analityczną dla przyszłych badań z historii designu.

Przełożył Filip Lipiński

## BIBLIOGRAFIA

- A View from the Interior: Feminism, Women and Design*, red. J. Attfield, P. Kirkham, London 1989
- Acknowledging Consumption: A Review of New Studies*, red. D. Miller, London 1995
- Agnew J.-C., *Coming up for Air: Consumer Culture in Historical Perspective*, w: *Consumption and the World of Goods*, red. J. Brewer & R. Porter, London 1994 (1993), s. 19–39
- Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Seattle, WA 1983
- Arvidsson A., *From Counterculture to Consumer Culture: Vespa and the Italian Youth Market, 1958–1978*, „*Journal of Consumer Culture*” 2001, 1(1), s. 47–71
- Attfield J., *Bringing Modernity Home: Writings on Popular Design and Material Culture*, Manchester 2007

<sup>113</sup> D. Raizman, *History of Modern Design*, London 2003.

- Attfield J., *Review Article. Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History*, „Journal of Design History” 1999, 12(4), s. 373–380
- Attfield J., *The Meaning of Design: Things with Attitude*, w: *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Oxford 2000, s. 11–43
- Aynsley J., Berry F., *Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870–1965*, numer specjalny „The Journal of Design History” 2005, 18(1)
- Aynsley J., *Gebrauchsgraphik as an Early Graphic Design Journal, 1924–1938*, „Journal of Design History” 1992, 5(1), s. 53–72
- Aynsley J., Grant C., *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior Since the Renaissance*, London 2006
- Aynsley J., *Graphic Change: Design Change: Magazines for the Domestic Interior, 1890–1930*, „Journal of Design History” 2005, 18(1), s. 43–59
- Bailey C., *Editorial*, „The Journal of Design History” 1988, 1(1)
- Banham R., *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w ‘pierwszym wieku maszyny’*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979
- Banham R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960
- Barthes R., *Image-Music-Text*, trans. S. Heath, London 1977
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, 6, s. 187–195
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, 76(3), s. 289–302
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Pamiętnik Literacki” 1999, 1(2), s. 247–251
- Baudrillard J., *Le Systeme des objets*, Paris 1968
- Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006
- Baudrillard J., *The Ecstasy of Communication*, Cambridge, MA 1988
- Baudrillard J., *The System of Objects*, tłum. P. Sparke, w: *Design after Modernism: Beyond the Object*, red. J. Thackara, London 1988, s. 171–183
- Bayley S., *In Good Shape: Style in Industrial Products, 1900 to 1960*, London 1979
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–240
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Illuminations*, red. H. Arendt, tłum. H. Zohn, New York 1968, s. 217–252
- Błaszczak R.L., *Imagining Consumers: Design and Innovation from Wedgwood to Corning*, Baltimore–London 2000
- Bourdieu P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. R. Nice, London 1979
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005
- Breward C., *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*, Manchester 1995

- Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, red. M. Nava, A. Blake, I. MacRury, B. Richards, London 1997
- Campbell C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford 1987
- Chaney D., *Lifestyles*, London 1996
- Clarke A., *Tupperware: The Promise of Plastic in 1950s America*, Washington, DC 1999
- Clarke A.J., *The Aesthetics of Social Aspiration*, w: *Home Possessions: Material Culture behind Closed Doors*, red. D. Miller, Oxford 2001, s. 23–46
- Corrigan P., *The Sociology of Consumption*, London 1997
- Cowan R.C., *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*, New York 1983
- De Saussure F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 2002
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2016
- Debord G., *The Society of the Spectacle*, tłum. D. Nicholson-Smith, New York 1994
- Design and the Modern Magazine*, red. J. Aynsley, K. Forde, Manchester 2007
- The Design History Reader*, red. G. Lees-Maffei, R. House, Oxford 2010
- Dilnot C., *The Critical in Design (Part One)*, „Journal of Writing in Creative Practice” 2008, 1(2), s. 177–190
- Dilnot C., *The State of Design History Part I: Mapping the Field*, „Design Issues” 1984, 1(1), s. 3–23
- Dilnot C., *The State of History Part II: Problems and Possibilities*, „Design Issues” 1984, 1(2), s. 3–20
- Doordan D., *On History*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 76–81
- Douglas M., Isherwood B., *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, New York 1979
- Edwards C., *Twentieth Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*, Manchester 1994
- Eley G., *Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century*, w: *Habermas and the Public Sphere*, red. C. Calhoun, London 1993, s. 289–296
- Encoding/Decoding*, w: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972–1979*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis, London 1980, s. 128–138
- Ewen S., *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of Consumer Culture*, New York 1976
- Ferry E., „Decorators May be Compared to Doctors”. *An Analysis of Rhoda and Agnes Garrett’s Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork and Furniture (1876)*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 15–33
- Findeli A., *Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 43–65
- Fine B., Leopold E., *The World of Consumption*, London 1993
- Forty A., *A Reply to Victor Margolin*, „The Journal of Design History” 1993, 6(2), s. 131–132
- Forty A., *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*, London 1986

- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komedant, Gdańsk 2006
- Fry T., *Design History Australia*, Sydney Australia 1993
- Fry T., *Design History: a Debate?*, „Block” 1981, 5, s. 14–18
- Glickman L.B., *Consumer Society in American History: A Reader*, Ithaca, NY 1999
- Guyatt M., *Better Legs: Artificial Limbs for British Veterans of the First World War*, „Journal of Design History” 2001, 14(4), s. 307–325
- Guyatt M., *The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design*, „Journal of Design History” 2000, 13(2), s. 93–105
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Łukasiewicz, W. Lipnik, Warszawa 2007
- Habermas J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962
- Habermas J., *The Public Sphere*, „New German Critique” 1974, 3, s. 49–55
- Hall S., *Encoding, Decoding*, w: *The Cultural Studies Reader*, red. S. Doring, London 1993, s. 90–103
- Hammersley M., *Review: The Paradigm Wars: Reports from the Front*, „British Journal of Sociology of Education” 1992, 13(1), s. 131–133
- Harrod T., *The Crafts in Britain in the 20th Century*, New Haven–New York 1999
- Hayden D., *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Cambridge, MA 1981
- Hebdige D., *Object as Image: The Italian Scooter Cycle*, „Block” 1981, 5, s. 44–64
- Hebdige D., *Subculture: The Unnatural Break i Two Forms of Incorporation*, w: idem, *Subculture: The Meanings of Style*, London 1979, s. 92–99
- Hebdige D., *The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to The Face*, w: *Hiding in the Light*, red. D. Hebdige, London 1988, s. 155–176
- Hebdige D., *Towards a Cartography of Taste 1935–1962*, w: *Hiding in the Light*, red. D. Hebdige, London 1988, s. 45–76
- Heskett J., *Philips: A Study of the Corporate Management of Design*, New York 1989
- Hilton M., *Consumerism in 20th-Century Britain*, Cambridge 2003
- History and Material Culture: A Student’s Guide to Approaching Alternative Sources*, red. K. Harvey, London 2009
- History Beyond the Text: A Student’s Guide to Approaching Alternative Sources*, red. S. Barber & C. Preston-Bird, London 2008
- Hoggart R., *The Uses of Literacy*, Harmondsworth 1958
- Ishino C.J., *Seeing is Believing: Reflections on Video Oral Histories with Chinese Graphic Designers*, „Journal of Design History” 2006, 19(4), s. 319–331
- Jobling P., *„The Face”*, in *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography since 1980*, Oxford 1999, s. 35–48
- Jones M., *Design and the Domestic Persuader: Television and the British Broadcasting Corporations Promotion of Post-war „Good Design”*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 307–318
- Julier G., Narotzky V., *The Redundancy of Design History*, referat zaprezentowany na konferencji pt. *Practically Speaking* w Wolverhampton University, grudzień 1998, opublikowany w Design Observatory, teksty okolicznościowe, Leeds Metropolitan University, dostępne online: <<http://www.lmu.ac.Uk/as/artdesresearch/Projects/>>

- design\_observatory/the\_redundancy\_of\_design\_history.htm> [dostęp: 26 maja 2009].
- Kingery W.D., *Learning From Things: Method and Theory of Material Culture Studies*, Washington, DC 1998
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274
- Kopytoff I., *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986, s. 64–91
- Kuhn T., *Reflections on My Critics*, w: *Criticism and the Growth of Knowledge*, red. I. Lakatos, A. Musgrave, Cambridge 1970, s. 231–278
- Kuhn T., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromięcka, Warszawa 2020
- Lash S., Urry J., *Economies of Signs and Spaces*, London 1994
- Lees-Maffei G., *From Service to Self-service: Advice Literature as Design Discourse, 1920–1970*, „Journal of Design History” 2001, 14(3), s. 187–206
- Lees-Maffei G., *Introduction: Studying Advice: Historiography, Methodology, Commentary, Bibliography*, „Journal of Design History” 2003, 16(1), s. 1–14
- Lubar S., Kingery W.D., *History from Things: Essays on Material Culture*, Washington, DC 1993
- Lury C., *Consumer Culture*, Cambridge 1996
- Macel O., *Avant-Garde Design and the Law: Litigation over the Cantilever Chair*, „Journal of Design History” 1990, 3(2/3), s. 125–143
- Madge P., *An Enquiry into Pevsner’s Enquiry*, „Journal of Design History” 1988, 1(2), s. 113–126
- The Making of the Consumer Knowledge, Power and Identity in the Modern World*, red. F. Trentman, Oxford 2006
- Margolin V., *A Decade of Design History in the United States 1977–87*, „The Journal of Design History” 1988, 1(1), s. 51–72
- Margolin V., *A Reply to Adrian Forty*, „Design Issues”, 1995, 11 (1), s. 19–21
- Margolin V., *Design History and Design Studies: Subject Matter and Methods*, „Design Studies” 1992, 13(2), s. 104–116
- Margolin V., *Design History in the United States, 1977–2000*, w: *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago 2002, s. 127–186
- Margolin V., *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago 2002, s. 218–233
- Masterman M., *The Nature of a Paradigm*, w: *Criticism and the Growth of Knowledge*, red. I. Lakatos, A. Musgrave, Cambridge 1970, s. 59–89
- Material Culture and the Study of Everyday Life*, red. I.M.G. Quimby, New York 1978
- McCracken G., *Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods*, „Journal of Consumer Research” 1986, 13, s. 71–84
- McCracken G., *Meaning Manufacture and Movement in the World of Goods*, w: *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, IN 1990 (1988), s. 71–89.



- McFall L., *What about the Old Cultural Intermediaries? An Historical Review of Advertising Producers*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 532–552
- McKendrick N., Brewer J., Plumb J.H., *The Birth of a Consumer Society*, London 1982
- McRobbie A., *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*, Basingstoke 1991
- Meikle J.L., *Design History for What? Reflections on an Elusive Goal*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 71–75
- Meikle J.L., *Material Virtues: On the Ideal and the Real in Design History*, „The Journal of Design History” 1998, 11, 3, s. 191–199, 192–193
- Meikle J.L., *Preface to the Second Edition, w: Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*, drugie wydanie, Philadelphia, PA 2001 (1979), s. x–xiv
- Miller D., *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford 1987
- The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870–1950*, red. P. Sparke, B. Martin, T. Keeble, London 2006
- Naylor G., *Bauhaus*, tłum. E.M. Biegańska, Warszawa 1977
- Naylor G., *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, London 1971
- Naylor G., *The Bauhaus*, London 1968
- Negus K., *The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 501–515
- Nixon S., Du Gay P., *Who Needs Cultural Intermediaries?*, „Cultural Studies” 2002, 16(4), s. 495–500.
- Obniski M., *Exhibiting Modernity through the Lens of Tradition in Gilbert Rohde’s Design for Living Interior*, „Journal of Design History” 2007, 20, s. 227–242
- Pacey P., *Anyone Designing Anything? Non-Professional Designers and the History of Design*, „The Journal of Design History” 1992, 5(3), s. 217–225
- The Paradigm Dialog*, red. E. Guba, London 1990
- Pevsner N., *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London 1960
- Pevsner N., *Pioneers of the Modern Movement*, London 1936
- Pevsner N., *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1978
- The Politics of Consumption: Material Culture and Citizenship in Europe and America*, red. M. Hilton & M. Daunton, Oxford 2001
- Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1985
- Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping*, w: *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, red. V. Margolin, Chicago 1989, s. 265–287
- Raizman D., *History of Modern Design*, London 2003
- Reassessing Nikolaus Pevsner*, red. P. Draper, Aldershot 2004
- Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Birmingham 1976
- Ryan D.S., *„All the World and Her Husband”: The Daily Mail Ideal Home Exhibition, 1908–1939*, w: *All the World and Her Husband: Women in Twentieth-Century Consumer Culture*, red. M. Andrews, M.M. Talbot, London 2000, s. 10–22

- Ryan D.S., *The Ideal Home Through the Twentieth Century*, London 1997
- Scanlon J., *Inarticulate Longings: The Ladies' Home Journal, Gender and the Promises of Consumer Culture*, London 1995
- Seddon J., *The Architect and the „Arch Pedant“: Sadie Speight, Nikolaus Pevsner and „Design Review“*, „Journal of Design History“ 2007, 20(1), s. 29–41
- Sellers S., „How Long Has This Been Going On?“ „Harpers Bazaar“, *Funny Face and the Construction of the Modernist Woman*, „Visible Language“ 1995, 29(1), s. 12–35
- Smith T., *Pure Modernism, Inc., w: Making the Modern: Industry, Art and Design in America*, Chicago 1993, s. 385–404
- Sparke P., *An Introduction to Design and Culture, 1900 to the Present*, London 1986
- Sparke P., *As Long As Its Pin*, London 1995
- Sparke P., *Ettore Sottsass*, London 1982
- Sparke P., *Introduction*, w: *Design History. Fad or Function*, red. P. Sparke, London 1978
- Sparke P., *The „Ideal“ and the „Real“ Interior in Elsie de Wolfe's The House in Good Taste of 1913*, „Journal of Design History“ 2003, 16(1), s. 63–76
- Spigel L., *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992
- Spigel L., *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham, NC 2001
- Sudjic D., *Cult Objects*, London 1985
- Thackara J., *Beyond the Object in Design*, w: *Design after Modernism: Beyond the Object*, red. J. Thackara, London 1988, s. 11–34
- Thomson E.M., *Early Graphic Design Periodicals in America*, „Journal of Design History“ 1994, 7(2), s. 113–126
- Tobias J., *Truth to Materials: Modernism and US Television News Design since 1940*, „Journal of Design History“ 2005, 18(2), s. 179–190
- Turner G., *British Cultural Studies: An Introduction*, London 1996
- Ulrich L.T., *The Age of Homespun: Objects and Stories in the Creation of an American Myth*, New York 2001
- Usherwood B., *Transnational Publishing: the Case of Elle Decoration*, w: *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, red. M. Nava, A. Blake, I. MacRury, B. Richards, London 1997, s. 178–190
- Walker J.A., *Design History and the History of Design*, London 1989
- White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore 1973
- Whiteley N., *Design History or Design Studies?*, „Design Issues“ 1995, 11(1), s. 38–42
- Whiteley N., *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge, MA 2002
- Whiteley N., *The Puzzled Lieber Meister: Pevsner and Reyner Banham*, w: *Reassessing Nikolaus Pevsner*, red. P. Draper, Aldershot 2004, s. 213–235
- Williamson J., *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London 1978

- Woodham J.M., *Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map*, „Journal of Design History” 2005, 18(3), s. 257–267
- Woodham J.M., *Resisting Colonization: Design History Has Its Own Identity*, „Design Issues” 1995, 11(1), s. 22–37
- Woodham J.M., *Twentieth Century Design*, Oxford 1997
- Wright L., *Objectifying Gender: The Stiletto Heel, w: A View from the Interior: Feminism, Women and Design*, red. J. Attfield, P. Kirkham, London 1989, s. 7–19

Grace Lees-Maffei

University of Hertfordshire

Note on the translated text:

This is a translation of a seminal, historiographic and methodological article by Grace Lees-Maffei concerning design history as an area of study and an academic discipline, originally published as: “The Production-Consumption-Mediation Paradigm” in: „Journal of Design History” 2009, 22(4), p. 351–376.

Keywords:

design history, historiography, methodology, production, consumption, mediation, paradigm



# VARIA

JAKUB BANASIAK

## „POZYCJA PRAWIE IDEALNA”. ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW WOBEC PRZEMIAN POLITYCZNYCH, KRYZYSU GOSPODARCZEGO I NAPIĘĆ ŚRODOWISKOWYCH W LATACH 1980–1981

Działalność Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w latach 1980–1981 nie została dotychczas – cztery dekady po Sierpniu – opisana. Nie oznacza to oczywiście, że jest to motyw w historiografii artystycznej nieobecny. Wręcz przeciwnie, każdy absolwent i absolwentka historii sztuki wie, że po Sierpniu ZPAP odciął się od komunistycznych patronów i stanął po stronie Solidarności. Narracja ta nie wynika jednak z badań; przeciwnie, funduje ją *par excellence* literacka (a w istocie rzeczy biblijna) figura bohatera, który popełnia grzech, następnie odkupuje swoje winy, aby w końcu wrócić na łono społeczeństwa, trwale zmieniając swoje postępowanie.

ZPAP, w przeciwieństwie do Raskolnikowa, Andrzeja Kmicica czy Jacka Soplicy, jest bohaterem zbiorowym, jednak mechanizm jest identyczny. Jego kanoniczną wykładnię znajdziemy w ważnej książce z początku lat 90. XX wieku: *Dekadzie* Piotra Piotrowskiego (1991). Najpierw poznajemy dzieje grzechu. ZPAP przedstawiony jest jako formacja do cna zepsuta: jej szeregi mieli zasilać wyłącznie karierowicze i konformiści, którzy dla pieniędzy i wygody godzili się na funkcjonowanie w organizacji będącej „narzędziem władzy”, czego – jak pisze Piotrowski – „chyba nie trzeba dowodzić”. Następnie środowisko plastyczne<sup>1</sup> odkupiło swoje winy, przyłączając się do wolnościowego zrywu w roku 1980. Pisał Piotrowski: „Warto zwrócić uwagę, że to właśnie ZPAP jako pierwsza oficjalna instytucja poparła letnie strajki robotnicze deklaracją z 29 lipca 1980 roku, a więc miesiąc przed podpisaniem Umów Sierpniowych”.

---

<sup>1</sup> Konsekwentnie piszę o „plastykach”, aby podkreślić, że chodzi o środowisko ZPAP, ale także dlatego, że terminem tym posługiwano się w omawianych przeze mnie dokumentach, tekstach prasowych itp.



Gest ten Piotrowski zinterpretował jako świadome i wyraźne odcięcie się całego środowiska od komunistycznej władzy. „Tej deklaracji – pisał autor – Związek pozostał wierny do końca”<sup>2</sup>. Wkroczenie na ścieżkę opozycyjności miało przesądzić o zawieszeniu Związku po 13 grudnia 1981, a następnie – rozwiązaniu go w czerwcu 1983 roku. Jednak wówczas jest to już inny Związek – mający za sobą pracę na rzecz wspólnoty, zrehabilitowany. Dzięki temu – i zgodnie z wymogami narracji – możliwa jest ostateczna przemiana: ZPAP zrzuca dawny kostium i zaczyna działać w podziemiu.

Rzecz w tym, że wizja ta – a w zasadzie mit – opiera się na fałszywych przesłankach. Zarząd Główny ZPAP podjął uchwałę (a nie deklarację) nie 29 lipca, lecz miesiąc później – 29 sierpnia 1980 roku. Jest to o tyle istotne, że wydarzenia zmieniały się wówczas z dnia na dzień. Pierwsze strajki zaczęły się 1 lipca, w połowie miesiąca ich skala była już znaczna. W Trójmieście pierwsze zakłady stanęły 14 sierpnia. 20 sierpnia strajki wsparły Politechnika Gdańska, Uniwersytet Gdański, Instytut Maszyn Przemysłowych PAN oraz Opera i Filharmonia Bałtycka. ZPAP nie wsparł więc strajków jako „pierwsza oficjalna instytucja”. Nie zrobił tego również jako pierwsze stowarzyszenie twórcze. 22 sierpnia do Stoczni Gdańskiej przybyła delegacja miejscowego oddziału Związku Literatów Polskich, a Lech Bądkowski został przyjęty do Prezydium Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego jako przedstawiciel środowiska literatów. Jeszcze wcześniej, 18 sierpnia, w gdyńskiej Stoczni im. Komuny Paryskiej wystąpili aktorzy z tamtejszego Teatru Dramatycznego. 28 sierpnia w Stoczni Gdańskiej występ dał Teatr Wybrzeże<sup>3</sup>. Podobnych gestów było więcej – plastycy ich nie wykonywali. Warto także podkreślić, że żaden z przedstawicieli ZPAP nie podpisał Apelu 64, wystosowanego przez intelektualistów 20 sierpnia i nawołującego do zawarcia kompromisu między władzami a robotnikami. Następnego dnia wsparcie dla Apelu 64 wystosowało kolejnych 119 przedstawicieli i przedstawicielek środowisk kulturalnych i naukowych<sup>4</sup>. Było wśród nich jedynie troje plastyków (Andrzej Strumiłło, Henryk Waniek, Barbara Zbrożyna), jednak ZPAP solidaryzował się z Apelem 64 dopiero po fakcie – właśnie w uchwale z 29 sierpnia. W tym momencie strajkujących popierała już znaczna część społeczeństwa, a nawet członkowie PZPR, przede wszystkim aparat średniego i niższego szczebla, ale nie tylko – kluczową rolę w procesie porozumienia odegrał np. Tadeusz Fiszbach, I se-

<sup>2</sup> P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*, Poznań 1991, s. 17–18.

<sup>3</sup> A. Machcewicz, *Bunt. Strajki w Trójmieście. Sierpień 1980*, Gdańsk 2015, s. 265.

<sup>4</sup> Apel dostępny w internecie: <<http://www.dlibra.karta.org.pl/dlibra/docmetadadata?id=4313&from=publication>> [dostęp: 16 lutego 2021].

kreтарь KW PZPR w Gdańsku. 30 sierpnia podpisano porozumienia w Szczecinie, następnego dnia – w Gdańsku. Jeżeli więc brać pod uwagę kryterium pierwszeństwa, to należy uznać, że uchwała ZPAP została podjęta **dopiero** 29 sierpnia.

Narracja o grzechu i odkupieniu ZPAP została powtórzona w dziesiątkach artykułów, wykładów, katalogów wystaw i książek<sup>5</sup>. Sam Piotrowski powtórzył ją – już w syntetycznym skrócie – w *Znaczeniach modernizmu* (1999), osadzając ją tym samym w przebiegach całej historii polskiej sztuki powojennej. Jest to fragment utrzymany w podniosłym tonie: najpierw ZPAP sprzed Sierpnia zdefiniowany został jako „przybudówka partii komunistycznej”, następnie autor powtarza tezę o pionierskim charakterze poparcia udzielonego przez ZPAP strajkującym oraz „wierności” ideałom Sierpnia, w końcu mówi o „etycznym i politycznym przebudzeniu” artystów<sup>6</sup>.

Nie jest to dyskurs ani neutralny, ani unikalny. Wręcz przeciwnie. Historyk Marcin Zaremba zauważył, że rewolucja Solidarności często bywa przedmiotem mitologizacji, która każe traktować jej głównych aktorów – państwo i społeczeństwo – w uproszczony, czarno-biały sposób jako dwie przeciwstawne i rozdzielne siły<sup>7</sup>. Taka perspektywa jest wyrazem modelu badawczego, który w historiografii nosi miano „totalitarnego”, a który dominował po 1989 roku w krajach byłego bloku wschodniego, w tym Polsce. W koncepcji tej partia i aparat państwowy traktowane są jako wszechmocne instrumenty terrorku, cenzury, zastraszania etc. Społeczeństwo również jest monolitem: zniewolonym, bezsilnym, niekiedy tylko zdolnym do buntu przeciw reżimowi. Model ten, zakorzeniony jeszcze w geopolitycznych realiach zimnej wojny, z czasem zaczął ustępować formule historii społecznej. W tym ujęciu system

---

<sup>5</sup> Do najważniejszych należą: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005; *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, red. T. Boruta, kat. wyst., Kraków 2011; K. Sienkiewicz, *Bez przysłowiowej pompy. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, dostępny w internecie: <<http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/karol-sienkiewicz-bez-przyslowiowej-pompy-poczatki-centrum>> [dostęp: 16 lutego 2021]; idem, *Zatańczą ci, co drze-li. Polska sztuka krytyczna*, Kraków–Warszawa 2014; J. Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, Warszawa 2015.

<sup>6</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 220–221.

<sup>7</sup> M. Zaremba, *Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimy stulecia” do lata '80*, w: *„Solidarność” od wewnątrz 1980–1981*, red. A. Friszke, K. Persak, P. Sowiński, Warszawa 2013, s. 12.

konstruowany jest również oddolnie, poszczególni aktorzy społeczni mają sprawczość, a relacje państwa i społeczeństwa postrzegane są jako splot wzajemnych interakcji, sprzężeń zwrotnych i taktyk; stosunek do systemu jest zróżnicowany, niejednorodna jest też sama partia. Badania z zakresu historii społecznej koncentrują się więc na kwestiach społecznych, gospodarczych czy kulturowych, które uzupełniają historię polityczną<sup>8</sup>.

Na przestrzeni ostatnich dwóch dekad model historii społecznej na dobre zakorzenił się w polskiej humanistyce<sup>9</sup>. Jednak w przypadku historii sztuki zwrot ten dokonał się jedynie w ograniczonym stopniu, a w literaturze przedmiotu nadal dominuje „totalitarny” obraz PRL<sup>10</sup>. Niniejszy artykuł stanowi próbę adaptacji perspektywy społecznej do badań nad życiem artystycznym Polski Ludowej<sup>11</sup>. ZPAP będzie tu więc traktowany jako jeden z aktywnych aktorów społecznych, funkcjonujących w realiach państwa komunistycznego i związanego z nim projektu modernizacyjnego<sup>12</sup>. Dwoma pozostałymi były Solidarność i władze. Aby określić relacje między nimi, odwołuję się do dwóch typów mentalności politycznej, które powstały po Sierpniu. Typ pierwszy, „fundamentalistyczny”, rozumie polityczność w kategoriach symbolicznych. Jest to podejście moralizatorskie, rozum „fundamentalistyczny” postrzega państwo przez pryzmat wartości, w związku z czym formułuje maksymalistyczne postulaty („wszystko albo nic”). Typ drugi, „pragmatyczny”, traktuje polityczność jako sekwencję instytucjonalnych gier, prowadzonych kosztem unikania kwestii za-

---

<sup>8</sup> S. Fitzpatrick, *Revisionism in Soviet History*, „History and Theory” 2007, 46, 4, s. 77–91.

<sup>9</sup> Zob. np. A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016; P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2015; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020; *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, red. M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, P. Perkowski, K. Stańczak-Wiślicz, Kraków 2020.

<sup>10</sup> Wyjątki to: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017; J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020.

<sup>11</sup> Warto zauważyć, że obecnie ma miejsce pewien renesans badań nad związkami artystycznymi w byłym bloku wschodnim, dotychczas marginalizowanymi. Zob. R. Isto, C. Preda, *Special Issue: Creating for the State: The Role of Artists' Unions in Central and Eastern Europe*, artykuły z tego cyklu dostępne w internecie: <<https://artmargins.com/special-issue-creating-for-the-state-the-role-of-the-artists-unions-in-central-and-eastern-europe/>> [dostęp: 16 lutego 2021].

<sup>12</sup> Stosuję termin „państwo komunistyczne” (a nie socjalistyczne) dla odróżnienia PRL od socjaldemokracji europejskich, zob. *Kobiety w Polsce 1945–1989*, s. 11.

sadniczych. W związku z tym stara się realizować długofalowe cele i jest gotowy do kompromisów<sup>13</sup>. Porozumienia sierpniowe były wydarzeniem *par excellence* „pragmatycznym”. Również w kolejnych tygodniach doktryna ta dominowała zarówno w kierownictwie Solidarności, jak i PZPR, doprowadzając do marginalizacji związkowych i partyjnych „fundamentalistów”. Amerykański politolog David Ost przedstawił ten fenomen jako przejście od „antypolityczności” opozycji przedsierpniowej do „polityczności” legalnego związku zawodowego. KOR czy ROPCiO uznawały państwo za „cudze” – komunistów – i koncentrowały się na działaniach oddolnych, nastawionych na zmianę społeczeństwa. Natomiast Solidarność starała się zreformować istniejące mechanizmy i instytucje na drodze negocjacji z władzami. Stawką tego projektu był system neokorporacyjny, czyli taki model ustrojowy, w którym poszczególne grupy interesów zyskują uprzywilejowaną pozycję za sprawą oddolnego nacisku na rządzących. Władze z kolei akceptują taki model, nadając tym grupom status prawny, a zatem godząc się na ich relatywną autonomię. W zamian grupy te uznają nadrzędność państwa, co w praktyce oznacza zgodę na zawieranie kompromisów i odejście od polityki protestów ulicznych<sup>14</sup>.

Stawiam tezę, że dynamice tej podlegał również ZPAP. Powstanie Solidarności postawiło środowisko plastyczne w bezprecedensowej sytuacji: kierownictwo Związku musiało podjąć decyzję, czy nadal orientować się na mecenasa państwowego, czy też postawić na nowego – silnego, ale o niesprecyzowanym jeszcze statusie. A może balansować między nimi? Rodziło to napięcia i konflikty. Zarówno nowe, związane ze wspomnianymi typami mentalności politycznej, jak i istniejące już wcześniej, wynikające ze zróżnicowania ZPAP pod względem klasowym, finansowym czy artystycznym<sup>15</sup>. Wydaje się, że to kombinacja tych czynników – a nie tylko „etyczne przebu-

---

<sup>13</sup> Terminy „fundamentalistów” i „pragmatycy” pojawiły się już w sierpniu 1980 roku. Zob. J. Staniszki, *Samoograniczająca się rewolucja*, red. J.T. Gross, tłum. M. Szopski, Gdańsk 2010, s. 41–43, 94–105; A. Friszke, *Rewolucja „Solidarności”. 1980–1981*, Kraków 2014, rozdz. „Pragmatycy” i „fundamentalistów”, s. 649–660.

<sup>14</sup> D. Ost, *Solidarność a polityka antypolityki*, tłum. S. Kowalski, Gdańsk 2014. Termin „neokorporacjonizm” był właściwie nieobecny w politycznych dyskusjach lat 1980–1981 (co badacz wyraźnie zaznacza). Jako wyjątek od tej reguły autor podaje artykuł Ryszarda Reiffa *Czy zdołamy zapobiec katastrofie i wyjść z kryzysu?*, „Słowo Powszechne” 1980, 2 grudnia.

<sup>15</sup> Chcę podkreślić, że zróżnicowanie ZPAP interesuje mnie w wymiarze systemowym, a nie personalnym. Ten ostatni jest już zresztą niemal niemożliwy do zrekonstruowania – zdecydowana większość kluczowych postaci dla Związku lat 1980–1981 nie żyje (J. Kaczmarek, J. Puciata, J. Eysymont, W. Figan).

dzenie” artystów – kształtowała działalność ZPAP w latach 1980–1981. Wywód opieram na badaniach archiwalnych, źródłach wywołanych, kwerendzie prasowej oraz literaturze przedmiotu.

### TUŻ PRZED SIERPNIEM: KRYZYS I BEZRADNOŚĆ (MAJ 1980)

Aby precyzyjnie uchwycić postawę ZPAP po Sierpniu, należy zacząć od zarysowania sytuacji, w jakiej znajdowało się środowisko plastyczne w miesiącach poprzedzających strajki. W końcówce dekady zaczął się kryzys ekonomiczny, który wkrótce przerodził się w strukturalne załamanie polskiej gospodarki<sup>16</sup>. W roku 1979 sytuacja ekonomiczna była już katastrofalna: poziom optymizmu społecznego wynosił zaledwie 32% wobec 87% w roku 1971<sup>17</sup>. Wraz z całą gospodarką załamał się sektor plastyczny, zależny od konkretnych gałęzi przemysłu: wstrzymano budowę pracowni, zmalały świadczenia socjalne, brakowało materiałów plastycznych, pogorszył się stan infrastruktury. Zarazem niemal ustały zlecenia, co było o tyle istotne, że zdecydowana większość członków ZPAP zajmowała się pracą rzemieślniczą, projektową i usługową, a nie tzw. sztuką czystą. Jednak również przedstawiciele tej ostatniej dziedziny dotkliwie odczuli kryzys: na skutek ubożenia społeczeństwa zamarł prywatny handel sztuką, wstrzymano też targi państwowe. Sytuacji nie zmieniał nawet fakt, że ZPAP – jako jedyne stowarzyszenie twórcze – prowadził własną działalność handlową: sprzedawał przybory plastyczne. Na skutek chronicznych niedoborów ich produkcja została wstrzymana<sup>18</sup>.

W kwietniu 1980 roku rząd wprowadził program oszczędnościowy, w wyniku którego wydatki na plastykę ograniczono o 20%. W sumie w latach 1979–

---

<sup>16</sup> A. Leyk, J. Wawrzyniak, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020, s. 39; D. Głała, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Warszawa 2005; A. Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013, s. 349–358. Na temat globalnego wymiaru kryzysu: K. Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017, s. 511–512.

<sup>17</sup> Zaremba, *Zimno, ciepło, gorąco*, s. 17.

<sup>18</sup> Warto zaznaczyć, że był to zarazem koniec projektu gierkowskiej modernizacji, realizowanego również w obszarze sztuki. Projekt ten, najkrócej mówiąc, zakładał liberalizację polityki kulturalnej, autonomizację życia artystycznego, uznanie wzorcotwórczej roli kultury zachodniej (w tym kultury popularnej), włączenie neoawangardy w struktury państwowego systemu sztuki, gruntowną rozbudowę mecenatu państwowego, w końcu – położenie nacisku na handel sztuką, w tym legalizację handlu prywatnego. Szerzej na temat organizacji życia artystycznego w latach 70. pisałem w: J. Banasiak, *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*, w: *Awangarda i państwo*, red. D. Monkiewicz, Łódź 2018, s. 311–326.



1980 środowisko plastyczne nie otrzymało zagwarantowanych wcześniej 350 mln zł<sup>19</sup>. Jak podsumowywali funkcjonariusze Wydziału Kultury KC, „środowisko plastyczne znalazło się w krytycznej sytuacji materialnej”<sup>20</sup>. Sytuację pogarszał fakt, że ZPAP był najliczniejszym związkiem twórczym. Na początku roku 1970 liczył 6700 członków, w roku 1980 było ich już niemal dwa razy więcej: 11 700<sup>21</sup>. Przekładało się to na wewnętrzną niestabilność stowarzyszenia. Historyk Andrzej Krajewski twierdzi wręcz, że władze nie musiały stosować wobec ZPAP praktykowanej w innych związkach twórczych zasady *divide et impera*, gdyż wśród artystów „konflikty wybuchały często i samoistnie”<sup>22</sup>. Najważniejsze dotyczyły kwestii finansowych (nierówny podział zleceń), artystycznych (marginalizacja środowiska „innych mediów”) i pokoleniowych (zła sytuacja materialna młodych artystów). Wszystkie te czynniki będą miały przemożny wpływ na kondycję ZPAP po Sierpniu.

Napięcia te nie przekładały się jednak na relacje środowiska plastycznego i władz państwowych, które należy ocenić jako bardzo dobre. ZPAP był najmniej upartyjnionym związkiem twórczym, jednak nie wynikało to z pobudek politycznych, ale z faktu daleko posuniętej autonomii środowiska i niskiej rangi plastyki w domenie publicznej. Specyfikę politycznej pozycji ZPAP dobrze oddaje wspomnienie Janusza Kaczmarskiego, prezesa ZPAP w latach 1972–1980:

Spotkanie w Ministerstwie Kultury i Sztuki, chyba z wiceministrem i z Wincentym Kraśką, ówczesnym kierownikiem Wydziału Kultury KC. [...] Przyniosło [ono] także klasyfikację sztuki PRL-u z politycznego punktu widzenia. Na tymże spotkaniu Kraśko umieścił sztuki plastyczne na końcowym miejscu z punktu widzenia potrzeb politycznych i propagandowych, ale znaleźliśmy się w niezłym towarzystwie, bo z kompozytorami, niżej byli tylko lutnicy. Można powiedzieć, że pozycja prawie idealna. Na pierwszym miejscu były oczywiście literatura i film<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Archiwum Akt Nowych (AAN), KC PZPR, sygn. LVI-443, notatka o aktualnych problemach finansowych środowiska plastycznego i ich skutkach społeczno-gospodarczych.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 1–2.

<sup>21</sup> *Nowy przekład w kolorze – Historia ZPAP 1911–2011*, red. M. Moroz, A. Wojnar, Warszawa 2010, s. 45; J. Kaczmarski, *Ankieta o stanie kultury*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1981, 1(142), s. 30.

<sup>22</sup> A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004, s. 365.

<sup>23</sup> *Koniec układu, początek katastrofy? Sztuka w Polsce lat siedemdziesiątych*, głos Janusza Kaczmarskiego, „Res Publica” 1991, 1, s. 35; A. Krajewski, *Między współpracą a oporem*, s. 492.

Kierownictwo ZPAP dbało o to, żeby kryzys nie popsuł dobrych relacji, jednak pod koniec dekady nastroje w środowisku były fatalne. Na początku roku 1980 ZPAP był kolosem na glinianych nogach. To samo można powiedzieć o partii. W lutym 1980 roku zorganizowano „ratunkowy” VIII Zjazd PZPR, jednak nie mógł on już zatrzymać kryzysu<sup>24</sup>. Przyniósł za to zasadniczą zmianę w sferze aksjologii: do głosu doszli ideowi komuniści, którzy forsowali tradycyjny dla PRL program społecznego egalitaryzmu i walki klas, w latach 70. zmarginalizowany na rzecz takich wartości jak konsumpcjonizm, technokratyzm czy indywidualizm<sup>25</sup>. Analogiczne procesy zachodziły w sferze kultury, którą krytykowano za elitaryzm, uleganie zachodnim wpływom czy komercjalizację. Zwrot ten był tym silniejszy, im bardziej pogłębiał się kryzys – a wiosną był on już dojmujący.

Wkrótce po VIII Zjeździe PZPR odbyły się dwie imprezy ZPAP: Kongres Upowszechniania Kultury Plastycznej (12–13 maja) oraz następujący bezpośrednio po nim, zorganizowany w tym samym miejscu XVI Walny Zjazd Delegatów ZPAP (14–16 maja). Kongres miał charakter koncepcyjno-programowy<sup>26</sup>. Janusz Kaczmarski w referacie *Sztuka to nie zbytek, lecz chleb powszedni* alarmował, że zbyt wielu Polaków „tkwi w magmie gustów dziewiętnastowiecznych pomieszanych z komiksowymi”; jak przekonywał, „prestżową konsumpcję” musi zastąpić „odnowa wartości” i udział w życiu artystycznym szerokich społecznych mas. Samą branżę miało uratować jeszcze większe powiązanie plastyki z przemysłem i wdrożenie „społecznego programu o sile programu rządowego”<sup>27</sup>.

Wystąpienie Kaczmarskiego wpisywało się więc w linię zarysowaną na VIII Zjeździe, jednak bez wątpienia było także wyrazem przekonań znacznej części środowiska plastycznego, nieakceptującej traktowania plastyki jako sfery nieomal rozrywkowej, jednego z elementów typowego dla lat 70.

---

<sup>24</sup> J. Łazor, *Polityka rządu Edwarda Babiucha jako próba przywrócenia równowagi gospodarczej*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego Studia i Prace” 2011, 3, s. 157.

<sup>25</sup> Na ten temat zob. M. Gdula, *Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, 42.

<sup>26</sup> Kongres ZPAP miał podobną formułę jak parteitag PZPR. Zaproszono 680 delegatów; poza artystami – krytyków, działaczy, kierowników resortów powiązanych z rynkiem plastycznym, dziennikarzy, związkowców i in. Byli to m.in. Alicja Kępińska, Teresa Kostyrko, Aleksander Wallis, Aleksander Wojciechowski, Marek Rostworowski, Bożena Kowalska, Ryszard Stanisławski i Marcin Czerwiński. Przybyli także goście specjalni z kierownikiem Wydziału Kultury KC i ministrem kultury na czele.

<sup>27</sup> J. Kaczmarski, *Sztuka to nie zbytek, lecz chleb powszedni*, „Sztuka” 1980, 5/7, s. 1–4.

sockonsumpcjonizmu<sup>28</sup>. Wyraźne zakwestionowanie gierkowskiego modelu rozwoju nie przyniosło jednak rezultatu. Kongres – podobnie jak VIII Zjazd PZPR – okazał się niekonkluzywny, nowa retoryka nie niosła za sobą programu naprawy sektora plastycznego<sup>29</sup>. W konsekwencji XVI Walny Zjazd Delegatów ZPAP rozpoczął się w atmosferze frustracji i apatii, jednak emocje te – podobnie jak w innych obszarach życia społecznego – szybko przerodziły się w gniew. Uchwała pozjazdowa zawierała już konkretne postulaty wobec władz. Dotyczyły one wyłącznie kwestii materialno-bytowych – tematów politycznych nie poruszano. Warto je streścić, gdyż będą one stanowić filar programu Związku również po Sierpniu. Najważniejsze żądania obejmowały: wznowienie budowy pracowni, intensyfikację zleceń, poprawę zaopatrzenia, zwiększenie stypendiów twórczych, poszerzenie eksportu, podwyżkę rent i emerytur. Na liście znalazły się także postulaty, o realizację których część środowiska dopominała się przez całą dekadę: utworzenia Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, poprawy sytuacji młodych artystów oraz powołania sekcji „twórczości niekonwencjonalnej” (tzw. inne media)<sup>30</sup>.

Zjazdy ZPAP zawsze służyły do formułowania programów i postulatów wobec władz, jednak XVI Zjazd był w tym wymiarze najbardziej radykalny od czasu XIII Zjazdu (1972), który rozpoczął udział artystów w gierkowskim projekcie modernizacyjnym<sup>31</sup>. Jedno i drugie symbolicznie skończyło się wraz z wyborem na prezesa zarządu ZPAP Jerzego Puciaty, malarza, prezesa Okręgu ZPAP w Bydgoszczy, postaci w środowisku szerzej nieznanej. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że interpretowanie wyboru Puciaty w kategoriach dysydenckich nosi znamiona prezentyzmu. Puciata stał się liderem ZPAP dopiero jesienią 1981 roku, po podpisaniu porozumienia z Solidarnością, a na pozycji tej umocnił się po wprowadzeniu stanu wojennego. Jego wybór w maju 1980 roku nie miał podłoża antykomunistycznego, lecz pragmatyczne. Partia forsowała na to stanowisko Jana Karczewskiego, malarza partyjnego, a wybór Puciaty był formą nacisku na rządzących, manifestacją determinacji w kwe-

---

<sup>28</sup> Nawiązuję tu do terminu Justyny Jaworskiej, zob. eadem, *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”*. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu, Kraków 2019.

<sup>29</sup> Zob. *Kongres Upowszechniania Kultury Plastycznej – sprawozdanie z obrad*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1980, nr 3–4.

<sup>30</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-425, *Informacja o przebiegu i wnioskach Kongresu Upowszechniania Kultury Plastycznej i XVI Walnego Zjazdu Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków*, s. 4–6.

<sup>31</sup> Warto zauważyć, że XIII Zjazd zorganizowano kilka miesięcy po VI Zjeździe PZPR, na którym Gierek przedstawił swój program. W roku 1980 zależność była analogiczna, tyle że zarówno PZPR, jak i ZPAP nie były w stanie zaproponować przekonujących dróg wyjścia z kryzysu.

stii sytuacji materialnej środowiska<sup>32</sup>. Zarazem stanowił pewną rozgrywkę w kierownictwie Związku. Puciata był kandydatem popieranym przez Kaczmareckiego, który po trzech kadencjach nie mógł już ubiegać się o stanowisko przewodniczącego. Wydaje się, że w ten sposób poprzedni prezes zapewniał sobie wpływy w nowym rozdaniu. Kaczmarecki został także przewodniczącym Rady Artystyczno-Programowej, czyli najważniejszego ciała ZPAP niemającego funkcji wykonawczych. W Zarządzie Głównym zasiadli z kolei członkowie władz poprzednich kadencji: Janusz Eysymont, Ryszard Osadczy i Marian Sztuka. Poza nimi stanowiska objęli przedstawiciele pokolenia 40-latków: Włodzimierz Figan (sekretarz Zespołu Partyjnego Plastyków przy KC PZPR), Bogusław Gabryś, Wojciech Krzywobłocki i Zbigniew Makarewicz. W sumie w Prezydium znalazło się czterech członków PZPR, czyli więcej niż w poprzedniej kadencji. Ostatecznie władze były z nowego rozdania zadowolone, a wyboru prezesa nie podważano<sup>33</sup>. Na najbliższe tygodnie zaplanowano spotkanie nowego zarządu z przedstawicielem Biura Politycznego. Wydawało się, że ZPAP raz jeszcze zachowa „pozycję prawie idealną”, jednak sytuacja społeczno-polityczna po Sierpniu sprawiła, że wcześniejsze kalkulacje traciły rację bytu.

### „PRAGMATYCY” I „FUNDAMENTALIŚCI” WOBEC REWOLUCJI (WRZESIEŃ – GRUDZIEŃ 1980)

Podpisanie porozumień w Szczecinie i Gdańsku w sierpniu oraz powstanie Solidarności we wrześniu 1980 roku diametralnie zmieniło dotychczasowy porządek polityczny. PZPR, i tak od wielu miesięcy słabnąca, znalazła się w strukturalnym kryzysie. Aby uniknąć frontalnej konfrontacji ze społeczeństwem, rządzący zdecydowali się przeformułować dotychczasowy model

<sup>32</sup> A. Krajewski, *Między współpracą a oporem*, s. 369. Jan Stanisław Wojciechowski – w roku 1980 nie tylko artysta, ale i pracownik resortowego Instytutu Kultury – twierdzi, że Puciata „miał odegrać rolę pragmatyczną”, to znaczy jego wybór miał „potrzęsnać” władzami w związku z niedobłą sytuacją materialną plastyków. Wywiad z Janem Stanisławem Wojciechowskim, niepublikowany, 27 kwietnia 2017, nagranie w posiadaniu autora.

<sup>33</sup> Z punktu widzenia władz istotnym czynnikiem był także fakt, że Puciata był tajnym współpracownikiem SB w latach 1967–1975, zarejestrowanym powtórnie jako TW po wyborze na prezesa ZPAP w czerwcu 1980 roku. Sam Puciata traktował ponowną rejestrację jako „trybut” dla władz, a nikt ze środowiska plastycznego nie czuł się przez niego pokrzywdzony. Na ten temat zob. S. Pastuszewski, *Między oportunistem a rewolucją. Przeobrażenia instytucji i środowisk artystycznych Bydgoszczy w latach 1980–1981 (studium historyczno-socjologiczne)*, „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2019, 12, s. 191–192.

sprawowania władzy, zastępując zużytą koncepcję „awangardy proletariatu” formułą kontraktu społecznego<sup>34</sup>. Wyrazem tego zwrotu stała się nowa linia partii, kierowanej teraz przez Stanisława Kanię, partyjnego liberała i zwolennika dialogu z opozycją. Nowy I sekretarz KC PZPR podczas programowego przemówienia na VI Plenum (6 września 1980) przyznał, że protesty robotnicze były skierowane „przeciwko wypaczeniom, przeciwko błędom w naszej polityce” i zapowiedział realizację podpisanych porozumień. Jak mówił, „samorządność i przewodnia rola partii nie są ze sobą sprzeczne, lecz wzajemnie się uzupełniają”<sup>35</sup>.

Nowe podejście dotyczyło również sfery kultury. Posierpniowa polityka kulturalna miała być realizowana przy ścisłej współpracy ze związkami twórczymi, którym obiecano rozwiązanie problemów socjalno-bytowych, rozszerzenie samorządności, a także złagodzenie ustawy o cenzurze<sup>36</sup>. Zająć się tym miały nowe kadry. W ostatnich miesiącach roku 1980 najważniejsze stanowiska w sektorze kultury objęli partyjni „pragmatycy”: ministrem kultury i sztuki został Józef Tejchma, sekretarzem KC do spraw kultury Jerzy Waszczuk, Wydziałem Kultury KC zaczęli kierować Mieczysław Wojtczak (kierownik) oraz Michał Jagiełło (zastępca)<sup>37</sup>. Ich zadanie było tym pilniejsze, że kryzys tożsamości partii pogłębiał się z tygodnia na tydzień: od września do grudnia z PZPR do Solidarności przeszło blisko 700 tys. członków<sup>38</sup>. Teresa Bogucka, sekretarz Komisji Kultury „S”, wspomina:

Myśmy nie mieli do nich interesu. To było odwrotnie. Do mnie np. przyszedł mój kolega ze studiów, który zarządzał jakimś pismem kulturalnym Centralnej Rady Związków Zawodowych. Przyszedł zaproponować mi współpracę, podczas gdy jego załoga już przejmowała to pismo dla Solidarności. Te instancje, dotychczas mniej lub bardziej upaństwowione, ludzie stamtąd, aplikowali do nas, bo wydawało im się, że możemy wszystko<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Staniszkis, *Samoograniczająca się rewolucja*, s. 51.

<sup>35</sup> S. Kania, *Sytuacja polityczna w kraju i aktualne zadania partii*, w: *VI Plenum KC PZPR, 5–6 września, 4–6 października 1980 r. Podstawowe dokumenty i materiały*, Warszawa 1980, s. 41.

<sup>36</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-37, *Główne kierunki polityki kulturalnej po VI Plenum KC PZPR*, s. 1–7.

<sup>37</sup> Na temat działania kierowniczych organów ds. kultury po Sierpniu zob. T. Torąńska, *Byli*, Warszawa 2006, wywiad z Michałem Jagiełłą.

<sup>38</sup> A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 456.

<sup>39</sup> Wywiad z Teresą Bogucką, 7 lipca 2016, stenogram w posiadaniu autora. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie wypowiedzi Boguckiej pochodzą z tej rozmowy.



Zarazem partia mogła niewiele. Nawet jeżeli kierownictwo zapowiadało zmiany, to działacze i tak wiedzieli, że impuls przyszedł z zewnątrz. Wydział Kultury KC oceniał: „Frustracja partyjnych środowisk kultury wynika między innymi z tego, że dziś władze podejmują realizację wielu postulatów, głównie Solidarności, które oni wielokrotnie, ale bezowocnie zgłaszali”<sup>40</sup>.

Trzeba przy tym pamiętać, że również Solidarność – ruch robotniczy – nie miała programu w zakresie kultury. Dlatego 16 września powstał Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych (KPSTiN) – niezależne gremium, które miało sformułować program reform w kulturze. Najważniejszym celem politycznym Komitetu było doprowadzenie do złagodzenia ustawy o cenzurze. Równolegle Komitet zainicjował prace nad *Raportem o stanie kultury*, obszernym dokumentem, na który miały złożyć się raporty cząstkowe dotyczące poszczególnych dyscyplin twórczych<sup>41</sup>. Przedstawiciele ZPAP zasiedli w dwóch najważniejszych ciałach Komitetu: sekretariacie (Janusz Eysymont) i komisji ds. cenzury (Zbigniew Makarewicz), a Makarewicz dodat-

---

<sup>40</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-389, *Główne problemy obecne w pracy Wydziału Kultury KC*, s. 1. Skalę porażki partii w dziedzinie kultury najlepiej oddaje fakt, że politykę dialogu z Solidarnością akceptowali nawet tacy przedstawiciele aparatu, jak Włodzimierz Sokorski czy Stefan Żółkiewski. Ten ostatni podczas posierpniowej narady twórców i działaczy kultury przekonywał, że „akcentowanie grozy prawicowego ekstremum jest w tym momencie jeszcze przesadne”, więc „akcent położyć [należy] na realizacji współdziałania, na realizacji partnerstwa”. AAN, KC PZPR, sygn. nr LVI-278, *Materiały z narady Wydziału Kultury KC PZPR odbytej w dniu 17.XI.1980*, s. 51. W spotkaniu wzięło udział ponad 50 twórców, a także przedstawiciele aparatu partyjnego, dziennikarze, naukowcy, przedstawiciele związków twórczych, działacze wybranych komitetów wojewódzkich itd. Byli to m.in. Stanisław Bębenek (prezes i redaktor naczelny wydawnictwa „Czytelnik”), Stefan Bratkowski (nowo wybrany prezes Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich), Dominik Horodyński (redaktor naczelny tygodnika „Kultura”), Jerzy Kmita (dyrektor Instytutu Kulturoznawstwa UAM), Andrzej Kurz (dyrektor Wydawnictwa Literackiego, wiceprzewodniczący stowarzyszenia Kuźnica), Andrzej Mencwel, Kazimierz Molek (kierownik Departamentu Książki i Bibliotek MKiS), Witold Nawrocki (twórca i kierownik Zakładu Teorii Kultury i Polityki Kulturalnej Uniwersytetu Śląskiego), a także bliscy partii artyści, w tym Tadeusz Łomnicki, Zbigniew Dhubak, Jerzy Hoffman, Jerzy Putrament, Gustaw Zemła. Przeszło 170 stron zachowanych stenogramów dowodzi, że PZPR była w dziedzinie kultury podzielona, pozbawiona inicjatywy i ostatecznie bezradna. Dyskusję zdominował spór dogmatycznych komunistów, którzy domagali się powrotu do twardej linii, przedstawiciele postawy „socjaldemokratycznej”, którzy opowiadali się za niemal całkowitą liberalizacją sfery kultury, oraz partyjnych liberałów, którzy starali się balansować między tymi dwiema skrajnościami. Zob. też AAN, KC PZPR, sygn. LVI-287, *Informacja o naradzie partyjnych twórców kultury w KC PZPR*.

<sup>41</sup> Spis organizacji należących do KPSTiN: *Kongres Kultury Polskiej. 11–13 grudnia 1981*, red. W. Masiulanis, Warszawa 2000, s. 10–11.

kowo reprezentował KPSTiN w 6-osobowym zespole negocjującym z rządem. Rozmowy od samego początku miały charakter „pragmatyczny”. Obie strony zgodziły się, że dla osiągnięcia porozumienia koniecznych jest kilka miesięcy społecznego spokoju – zarówno wewnętrznego (Solidarność, partia, związki twórcze), jak i zewnętrznego (Moskwa). Stąd też „czerwoną linię” stanowiły kwestie kluczowe z punktu widzenia Kremla – i to zarówno w odniesieniu do reformy gospodarczej (nienaruszalność wydatków na zbrojenia, infrastruktura transportowa na linii Berlin–Moskwa i przemysł ciężki), jak i nowej ustawy o cenzurze (wyłączenie „wrażliwych strategicznie dziedzin”). W obu zespołach panowała zgoda, że „tendencje radykalne” – np. postulat całkowitego zniesienia cenzury czy dążenia niepodległościowe – nie sprzyjają wypracowaniu konsensusu. Obie strony obawiały się też prowokacji partyjnego „betonu” i służb sowieckich, a w konsekwencji – rozlewu krwi. Na tak rozrysowanym gruncie starano się wypracować porozumienie w kwestiach socjalno-bytowych oraz swobody wypowiedzi. ZPAP wyraził np. zainteresowanie zwiększeniem wpływu na sektor przemysłu lekkiego, ściśle związanego z wzornictwem, a także postulat odblokowania eksportu. Strona rządowa na te postulaty przystała<sup>42</sup>.

Centralizacja i tajność negocjacji z władzami doprowadziły do wybuchu „fundamentalistycznej” wyobraźni politycznej wśród szeregowych, nastawionych na działanie członków Solidarności. Ale nie tylko. Jadwiga Staniszkis zauważyła, że uprawianie polityki za pośrednictwem symboli jest typowe dla polskiej inteligencji, która przeżywa polskie zrywy przede wszystkim na poziomie moralności i kultury<sup>43</sup>. Wydaje się więc, że środowiska twórcze były skłonne do „fundamentalizmu” niejako z natury rzeczy. Teresa Bogucka wspomina, że po Sierpniu twórcy działali na zasadzie pospolitego ruszenia, a w Komisji Kultury „S” szybko „pojawił się pierwsi artyści z plakatami. Były tam kłosa, sztandary, krzyże, kosy, strzelby...”<sup>44</sup>. Plastyki organizowali również „solidarnościowe” wystawy, a za sprawą aukcji dzieł sztuki wspierali ruch finansowo – licytacje organizowano zarówno w muzeach, jak i fabrykach<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> K. Dworaczek, rozmowa ze Zbigniewem Makarewiczem, 15 grudnia 2009, mps; e-mail Zbigniewa Makarewicza do autora, 22 lutego 2021. Dziękuję Zbigniewowi Makarewiczowi za cierpliwe odpowiedzi na moje kolejne pytania.

<sup>43</sup> Staniszkis, *Samoograniczająca się rewolucja*, s. 41–43.

<sup>44</sup> Wywiad z Teresą Bogucką. Zagadnienie to domaga się pogłębionych badań, jednak spostrzeżenie Boguckiej pozwala postawić tezę o ciągłości ikonograficznej malarstwa i grafiki sprzed i po 13 grudnia 1981 roku.

<sup>45</sup> Aukcja „ZPAP-Solidarność” odbyła się 16 i 23 listopada 1980 roku. Sprzedano prace Erazma Ciołka, Jacka Sempolińskiego, Tadeusza Dominika, Jana Tarasina, Jana Cybisa, Henryka Stażewskiego i innych. Aukcje odbyły się także w innych okręgach, m.in. w Gdańsku. W Warszawie zebrano 2,3 mln zł, w Gdańsku – 400 tys. Pomysł podchwyciły też BWA,

Radykalne nastroje były najsilniejsze i najbardziej powszechne w pierwszych kilkunastu tygodniach po Sierpniu. Wydatnie wpływała na to fatalna sytuacja ekonomiczna: kryzys pogłębiał się, w całej Polsce wybuchały protesty dotyczące płac, a negocjacje z rządem nie przynosiły natychmiastowych rezultatów. W październiku i listopadzie 1980 roku odbyły się nadzwyczajne walne zebrania w szeregu okręgów ZPAP, m.in. w Gdańsku, Kielcach, Szczecinie, Łodzi, Wrocławiu, Krakowie, Olsztynie i Katowicach. Lokalni działacze domagali się, aby władze wprowadziły przepisy wykonawcze do uchwał prezesa Rady Ministrów z kwietnia i czerwca 1977 roku (odpowiednio: intensyfikacja produkcji w zakresie wzornictwa przemysłowego i zwiększenie udziału plastyków w kształtowaniu estetyki i oblicza miast i osiedli). Żądali także zwiększenia liczby etatów związanych z plastyką, poprawy warunków socjalnych i uzupełnienia braków materiałowych<sup>46</sup>. Zarazem pogłębiały się podziały wewnętrzne. Jerzy A. Schön, dyrektor generalny Zarządu Głównego ZPAP, przyznawał, że w Związku istnieją placowe „kominy”, a około 2,5 tys. członków ma „stałe kłopoty materialne”<sup>47</sup>. Znamy też perspektywę szeregowych członków ZPAP: w „Trybunie Robotniczej” malarz Jerzy Przybył z Katowic narzekał, że najbardziej znani artyści uprawiali „malarstwo modne dla nowobogackich bądź dworskie, zgodnie z oczekiwaniami decydentów, czy tak zwaną twórczość na prezenty”<sup>48</sup>, w konsekwencji czego zarabiali więcej niż inni. Nabrzmiwały także podziały pokoleniowe: młodzi plastycy, reprezentujący aż 14 okręgów ZPAP, jeszcze we wrześniu opowiedzieli się za natychmiastowym nadaniem im pełni praw członkowskich.

„Fundamentalistyczna” wyobraźnia polityczna dała znać o sobie za sprawą uchwał plenarnych podjętych przez Zarząd Główny w październiku. W interesującym nas kontekście istotny jest fakt, że w Zarządzie zasiadali prezesi wszystkich Zarządów Okręgowych, a także przewodniczący wszystkich Sekcji – można więc powiedzieć, że uchwały Zarządu Głównego były głosem regionów i związkowych „dołów”. Pierwsza uchwała została podjęta 3 października. Padły w niej żądania pluralizacji środków masowego przekazu, pogłębienia „demokratyzacji życia kraju i umocnienie zasady ludowładztwa poprzez wprowadzenie demokratycznych zmian w ordynacji wyborczej”, zapowiadano także ścisłą współpracę z Solidarnością. Reszta postulatów do-

---

przy czym tutaj 70% wylicytowanej kwoty dostawał artysta, a Solidarność pozostałe 30%. Aukcje kontynuowano także w roku 1981 (Łódź, luty, Przędzalnia Czesankowo-Zgrzebna Vigoprim; Wrocław, marzec).

<sup>46</sup> W. Cesarski, *Co dwa miesiące*, „Sztuka” 1981, 1, s. 61.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

tyczyła kwestii ekonomicznych, przy czym i one były maksymalistyczne<sup>49</sup>. Druga uchwała stanowiła bezpośrednią reakcję na wydarzenia polityczne. 24 października Sąd Wojewódzki w Warszawie zgodził się na rejestrację NSZZ Solidarność, jednak w kilku punktach samowolnie zmienił statut związku, dodając m.in. zapisy o kierowniczej roli partii. Kierownictwo Solidarności zagroziło strajkiem generalnym i zerwaniem porozumień sierpniowych. 25 października Zarząd Główny ZPAP podjął uchwałę plenarną, w której „wyraża swoje oburzenie” z powodu decyzji władz i solidaryzuje się z „S”<sup>50</sup>.

Sytuacja uspokoiła się 10 listopada. Władze zgodziły się zarejestrować NSZZ Solidarność w pierwotnym kształcie, z kolei Solidarność zgodziła się dołączyć do statutu aneksu, w którym zawarto punkty 1–7 porozumienia gdańskiego. Zapisano w nich m.in., że nowe związki będą przestrzegać konstytucji, co pozwoliło władzom zasygnalizować nadrzędną pozycję ustroju. Była to decyzja z porządku „pragmatycznego”. Uspokojenie przyszło także w sektorze kultury: 17 listopada władze i Solidarność podpisały porozumienie, które zawierało m.in. obietnicę przeznaczenia 0,9% budżetu na kulturę – był to kompromis wobec 2% postulowanych przez środowiska twórcze<sup>51</sup>.

W ten sposób powoli kończył się najbardziej burzliwy etap posierpniowej rewolucji. W przypadku ZPAP następstwa były nieoczywiste. Z jednej strony artyści gremialnie wsparli Solidarność, z drugiej – zaburzeniu uległ dotychczasowy model artykulacji interesów, oparty na stałych kontaktach z władzami. Wgląd w kondycję ZPAP w tym szczególnym momencie daje artykuł Barbary Majewskiej *Impresje z rzeczywistości. 8.XI.1980*<sup>52</sup>. Niejako wbrew tytułowi tekst Majewskiej to wnikliwa analiza sytuacji, w jakiej znalazła się organizacja trwale wrośnięta w system kulturalny PRL, a jednocześnie rozpoczynająca współpracę z ruchem robotniczym. Napięcie to oddaje relacja autorki ze spotkań roboczych, które kierownictwo ZPAP odbyło w Gdańsku 24 i 25 października. To w ich wyniku miały zapaść decyzje o kierunku dalszych prac programowych. Zarząd rozmawiał wówczas zarówno z przedstawicielami Solidarności, jak i władz<sup>53</sup>. Według Majewskiej rozmowa z władzami

<sup>49</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1386, Uchwała.

<sup>50</sup> *Uchwała Zarządu Głównego ZPAP z dnia 25.X.1980*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1980, 3–4, s. 10.

<sup>51</sup> L. Biernacki, *Strajk oświaty i kultury, XI 1980*, dostępny w internecie: <[http://www.wszecznica.solidarnosc.org.pl/?page\\_id=15799](http://www.wszecznica.solidarnosc.org.pl/?page_id=15799)> [dostęp: 16 lutego 2021].

<sup>52</sup> B. Majewska, *Impresje z rzeczywistości. 8.XI.1980*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1980, 3–4, s. 7–10.

<sup>53</sup> Byli to – odpowiednio – Zbigniew Lis, Jerzy Merkel, Lech Bądkowski i Jerzy Kmieciak oraz wojewoda Jerzy Kołodziejewski, Tadeusz Fiszbach oraz kierownik Wydziału Kultury KW Maciej Krzyżanowski. Majewska nie wspomina, że w spotkaniu wzięli także udział przed-

była „niekonstruktywna”, ale przebiegała w dobrej atmosferze i „zakończyła się przyjacielskim przekomarzeniem się na temat wysokości przydzielanych funduszy”<sup>54</sup>. Ten familiarny ton przypomina, że było to spotkanie partnerskie, jedno z wielu, choć odbywało się w nowej sytuacji politycznej.

O wiele bardziej interesująco rysuje się przebieg rozmów z przedstawicielami Solidarności. Majewska informowała, że rozmowa „była trudna, pozostawiła chyba wszystkim uczucie niedosytu, rozczarowania”. Autorka przedstawiła to spotkanie jako zderzenie dwóch światów: różnych języków i zespołów wartości. Majewska opisuje wymowną scenę z rokowań, kiedy to czterej przedstawiciele Solidarności „z ogromną cierpliwością wysłuchiwali w ciągu wielu godzin niemrawej dyskusji przedstawicieli ZPAP, których nawet język okazał się być zeszywniały, którzy gubili się często, zgłaszając do swego prezydium pretensje za nieprzygotowanie «tez do dyskusji»”<sup>55</sup>. Związek był niewolnikiem rytuałów i języka władzy – bez „tez” nie potrafił nawet podjąć rozmowy. Różnice dotyczyły także oczekiwań. Majewska zauważała, że „wielu dyskutantów widziało w Solidarności siłę zdolną wymusić realizację projektów”, czyli po prostu postulatów ZPAP. W tym sensie kierownictwo Związku traktowało „S” podobnie jak partię – jako podmiot dysponujący politycznym sprawstwem. Tymczasem Solidarność nie widziała w plastikach samodzielnego partnera: mieli oni pomóc – na zasadzie wolontariatu – przy projektowaniu systemu informacyjnego i produkcji plakatów. To znamienne, że Majewska zatytułowała w ten sam sposób fragmenty tekstu poświęcone negocjacjom z komunistami i Solidarnością – jako „konfrontacje”.

Jesienią 1980 roku ZPAP był więc podzielony, jak pisała Majewska – „rozproszkowany”. W środowisku panowała dezorientacja. Jak rozumieć nową linię partii? Jakim potencjałem dysponuje Solidarność? Czego z dawnej rzeczywistości bronić, a co skrytykować? Majewska postulowała, aby ZPAP wsłuchał się w głos społeczeństwa i zawarł jak najściślejszy sojusz z Solidarnością. Wydaje się jednak, że po uspokojeniu się sytuacji politycznej w kierownictwie przeważała linia „pragmatyczna”, przy czym „pragmatyzm” oznaczał w tym przypadku politykę środka. Wyrazem tej doktryny stał się raport ZPAP przygotowany pod koniec roku dla KPSTiN jako część *Raportu o stanie kultury*. Dokument składał się z dwóch elementów. Pierwszy stanowiły ankiety wypełnione przez wszystkie sekcje jedenastotysięcznego związku, dzięki czemu

---

stawiciele „Solidarności” PAN: doc. Jerzy Milewski i dr Andrzej Gardzilewicz oraz dyrektor lokalnego BWA i prezes gdańskiego okręgu ZPAP. Zob. AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1386, Komunikat.

<sup>54</sup> Majewska, *Impresje z rzeczywistości*, s. 7.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 7–8.

Komitet mógł zapoznać się ze szczegółowym obrazem środowiska plastycznego. Jednak za najważniejszy element sprawozdania ZPAP należy uznać *Ankieta o stanie kultury* autorstwa Kaczmarskiego. Zawarta w dokumencie diagnoza była relatywnie krytyczna, jednak nie wychodziła poza granice wyznaczone przez dialogiczną linię partii. Były prezes Związku nie postulował radykalnej reformy państwowego systemu sztuki, nie przekreślał też jego dotychczasowej działalności *en masse* – mówił raczej o „błędach i wypaczeniach”, które należy naprawić. Wiele z jego diagnoz wpisywało się w krytykę schedy po modelu gierkowskim – pisał np. o niszczącym wpływie „menedżersko-technokratycznego myślenia o roli artysty”, „inwazji mieszczańskich gustów”, piętnował „grupy interesów”, które powstały na styku aparatu partyjnego i ZPAP, krytykował centralizację. Jeżeli zaś akcentował zaangażowanie Związku w sprawy środowisk robotniczych i wiejskich, postulował rozwój samorządnej spółdzielczości plastycznej i demokratyzację sektora czy zwracał uwagę na społeczną alienację plastyki – to tyleż wpisywał się w program Solidarności, co odwoływał się do egalitarnej, pozjazdowej retoryki partii. Jednocześnie Kaczmarski zaznaczał, że współpraca z władzami przebiegała dotąd bez większych zakłóceń; pozytywnie oceniał także politykę kulturalną minionej dekady. „Interwencje cenzury wobec środowiska plastycznego nie były częste”, pisał, a „działalność czynnika politycznego na szczeblu ZG ZPAP sprowadzała się w zasadzie do obecności w różnego rodzaju komitetach organizacyjnych, sędach konkursowych i jury wystaw. Bywała czasem pomocna w szeregu trudnych dla środowiska sytuacji”<sup>56</sup>.

*Ankieta o stanie kultury* była najważniejszym dokumentem programowym sformułowanym przez ZPAP od czasu XVI Zjazdu. Związek prezentował się w nim jako partner przewidywalny: doskonale zorientowany w problemach środowiska, zdający sobie sprawę z konieczności reform, sygnalizujący poważne uchybienia, jednak daleki od projektów skrajnych. Było to stanowisko akceptowalne zarówno dla partyjnych liberałów, jak i Solidarności, a także dla zróżnicowanego środowiska plastyków – w tym twórców partyjnych, którzy zaczęli zarzucać kierownictwu ZPAP „zajmowanie się «wielką polityką»” i zaniechanie prac na rzecz rozwiązania problemów socjalno-bytowych<sup>57</sup>. „Pragmatyczny” charakter raportu ZPAP stanie się jeszcze bardziej czytelny, jeśli porównamy go z „fundamentalistycznym” raportem Sekcji Polskiej AICA *Sztuka i krytyka*. Dokument przygotowany przez Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego zawierał nie tylko bezpar-

<sup>56</sup> Kaczmarski, *Ankieta o stanie kultury*, s. 31–33.

<sup>57</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-421, *Ocena sytuacji społeczno-politycznej w środowiskach twórczych*, s. 18.



donową krytykę wszystkich elementów organizacji życia artystycznego, ale także postulat „pełnej niezależności” krytyki artystycznej<sup>58</sup>. *Sztuka i krytyka* została skrytykowana za przesadę zarówno przez środowisko plastyczne, jak i część członków AICA – podziały były na tyle silne, że Sekcja Polska znalazła się na skraju rozpadu<sup>59</sup>. Raport ZPAP jawił się na tym tle jako dokument kompromisowy.

Rejestracja Solidarności była wielkim zwycięstwem ruchu. Sytuacja uległa uspokojeniu, grudzień był pierwszym miesiącem od lipca, w którym nie odbyły się żadne strajki. Wraz ze stabilizacją sytuacji politycznej wykrystalizował się swoisty „trójkąt decyzyjny” w dziedzinie plastyki. Tworzyły go partia, Solidarność i ZPAP działający pod egidą KPSTiN. Horyzontem prac programowych były zaplanowane na rok 1981 zjazdy: IX Zjazd PZPR (lipiec), I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność” (jesień), zjazd ZPAP (brak terminu) oraz Kongres Kultury Polskiej (grudzień). Budowało to naturalne podstawy dla polityki opartej na negocjacjach.

#### KU NEOKORPORACJONIZMOWI (STYCZEŃ – LIPIEC 1981)

Pierwsze tygodnie roku 1981 zostały zdeterminowane przez dwa czynniki: polityczną dominację Solidarności oraz pogłębiający się kryzys ekonomiczny. Wzmocniło to „pragmatyków” po obu stronach sporu, którzy bali się niekontrolowanych społecznych wybuchów. W lutym premierem został Wojciech Jaruzelski, wówczas uznawany za działacza umiarkowanego i osobę o dużym autorytecie społecznym<sup>60</sup>. W kierownictwie Solidarności decyzja ta spotkała się z pozytywnym przyjęciem. Dobrze wrażenie wzmacniał fakt, że wicepremierem ds. kontaktów ze związkami zawodowymi został Mieczysław F. Rakowski, redaktor naczelny „Polityki” i czołowy partyjny reformator. Rakowski odpowiadał też za sprawy kultury.

Oczywiście nie był to czas wolny od napięć; przeciwnie, relacje PZPR i Solidarności były naznaczone częstymi konfliktami, jednak negocjacje dotyczące poszczególnych spraw kończyły się kompromisem. Dbali o to liderzy PZPR i Solidarności przekonani o konieczności porozumienia – Kania i Wałęsa. Kompromisowe nastroje panowały też w sektorze kultury. W opracowaniu Wydziału Kultury z 9 stycznia czytamy:

<sup>58</sup> J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Sztuka i krytyka*, „Odra” 1981, 1.

<sup>59</sup> *Zebranie AICA*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1981, 1(142), s. 36–37.

<sup>60</sup> Friszke, *Rewolucja „Solidarności”*, s. 288.

Analiza postulatów [środowisk twórczych i naukowych] prowadzi do wniosku, że w większości są one słuszne i zasadne, a ich źródłem jest głęboka troska o dobro kultury polskiej, jej rzeczywisty udział w kształtowaniu poziomu życia narodu. Twórcy mocno akcentują nieprawidłowości dotychczasowej polityki kulturalnej. Z wielu ocen, uwag i propozycji trzeba skorzystać i wprowadzić je do praktyki działania partii i administracji kulturalnej<sup>61</sup>.

Na początku roku 1981 władze znajdowały się więc pod presją, a inicjatywa należała do środowisk twórczych. Na fali posierpniowego entuzjazmu zwoływano zjazdy i wybierano nowe, prosolidarnościowe władze stowarzyszeń twórczych i towarzystw naukowych<sup>62</sup>. ZPAP stanowił na tym tle wyjątek. Inaczej niż inne związki, plastycy nadal nie zdecydowali się na zwołanie zjazdu, reformę struktur, wybór nowych władz i ponowną deklarację wsparcia Solidarności – potwierdzoną już głosami delegatów. Doprowadziło to do kryzysu przywództwa Jerzego Puciaty, wybranego – przypomnijmy – w szczególnych okolicznościach. „Sztuka” w prześmiewczym tonie pisała:

Po udanym starciu zapanował w zespole pełen rozgardiasz. Selekcjoner, nie wiadomo, chce wygrać, nie chce, będzie Zjazd czy nie będzie. Wszystkie ZLP-y, SDP-y, SPATIF-y, ZKP-y, ZAKR-y itd. są już po swoich turniejach, a tu ZPAP jest jedną niewiadomą. Może czeka na swojego mesjasza, pardon – selekcjonera. [...] Uchwały, rezolucje, poparcia, protesty, poprawki, stanowiska itd. itd., zajmują bez reszty wszystkie naczelne instancje związkowe i co najciekawsze, jest to ich największa przyjemność sama w sobie<sup>63</sup>.

Redakcja „Sztuki” sugerowała wręcz, że w prace programowe bardziej zaangażowani są urzędnicy resortu niż sam związek. Należy przy tym zaznaczyć, że przed Sierpniem inne stowarzyszenia twórcze były znacznie bardziej upartyjniowane (i mniej autonomiczne) niż ZPAP, więc miały więcej powodów, aby jak najszybciej „oczyścić się” i wybrać nowe władze. Nie zmienia to jednak faktu, że wśród działaczy ZPAP istniała potrzeba nowego otwarcia.

Kierownictwo w końcu zdecydowało się zareagować. Podczas posiedzenia Zarządu Głównego 19 i 20 lutego podjęto uchwałę o zwołaniu w kwietniu Nadzwyczajnego Programowego Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP. Można przypuszczać, że miało dojść wówczas do organizacyjnej i programowej reformy ZPAP – jak pisano w oficjalnym oświadczeniu, „Związek Polskich Ar-

<sup>61</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-389, *Plan pracy Wydziału Kultury KC PZPR na I kwartał 1981 r.*, s. 1.

<sup>62</sup> Np. prezesem PAN został Aleksander Gieysztor, Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich – Stefan Bratkowski, Związku Literatów Polskich – Jan Józef Szczepański.

<sup>63</sup> WAS, *Sztuka i życie praktyczne*, „Sztuka” 1981, 2, s. 58.

tystów Plastyków powinien być w awangardzie postępowych zmian polityczno-społecznych, powinien budować taką strukturę swego przedstawicielstwa, która byłaby zdolna udźwignąć nowe skomplikowane obowiązki i zadania”<sup>64</sup>. Jednak po wewnętrznych dyskusjach decyzję tę wkrótce uchylono, a Zjazd przełożono na jesień. „Sztuka” pisała o ZPAP jako o związku „niezależnym od wpływu na cokolwiek” i „samorządnym do zupełnego paraliżu”<sup>65</sup>. Przekonanie, że ZPAP nie jest przygotowany do organizacji zjazdu było w środowisku powszechne.

Przełożenie zjazdu zdaje się potwierdzać, że ZPAP nadal był „rozproszkowany”. Tymczasem zarówno rozmowy w ramach KPSTiN, jak i bezpośrednie negocjacje z rządem były kontynuowane w dotychczasowym kształcie. 23 marca delegacja Zarządu Głównego spotkała się z Mieczysławem Rakowskim i Międzyresortową Komisją Rządową. Kierownictwo Związku przekazało wicepremierowi listę postulatów – niezmienną od roku, choć teraz zredukowaną o zagadnienia dotyczące cenzury<sup>66</sup>. Rakowski miał stwierdzić, że „w zasięgu ograniczonych możliwości rządu” jest jedynie „przesądzenie decyzji” o utworzeniu Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, „poparcie” ZPAP w sprawie eksportu usług plastycznych oraz cofnięcie zakazu zakupu dzieł sztuki przez jednostki gospodarki uspołecznionej<sup>67</sup>. Nie rozwiązywało to żadnego ze strukturalnych problemów środowiska, chociaż zgoda na eksport przyniosła ZPAP zastrzyk gotówki – „solidarnościowe” obrazy szybko znalazły nabywców na Zachodzie.

Wydaje się, że fiasko rozmów z Rakowskim było dla władz ZPAP sygnałem alarmowym: mimo koncyliacyjnej retoryki i dobrych relacji, rząd nie był już „siłą zdolną wymusić realizację projektów”. Nawet jeśli przez pierwsze posierpniowe miesiące część kierownictwa Związku mogła łudzić się, że wkrótce wszystko wróci na stare tory, to w marcu 1981 roku partia była słaba jak nigdy dotąd, Solidarność zaś – silniejsza niż kiedykolwiek. Dobitnie dowiódł tego tzw. kryzys bydgoski, wywołany 19 marca pobiciem przez MO trzech działaczy Solidarności. W Bydgoszczy jeszcze tego samego dnia stanęła część zakładów, a Solidarność odwołała wszystkie negocjacje z władzami i ogłosiła gotowość strajkową. 23 marca przystąpiono do przygotowywania akcji prote-

<sup>64</sup> ZPAP, *ibidem*, s. 63.

<sup>65</sup> ZPAP, „Sztuka” 1981, nr 3, s. 60.

<sup>66</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-695, *Notatka I dla Obywatela Wicepremiera Mieczysława F. Rakowskiego. Zakres problemowy rozmów z Międzyresortową Komisją Rządową oraz Zarządem Głównym ZPAP*, 23 marca 1981; *Notatka II dla Obywatela Wicepremiera Mieczysława F. Rakowskiego. Sprawy interwencyjne*, 23 marca 1981.

<sup>67</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1382, odpis listu Jerzego Puciaty do Wojciecha Jaruzelskiego, s. 3.

stacyjnej. 27 marca przeprowadzono ogólnopolski strajk ostrzegawczy, największy w historii Polski – wzięło w nim udział 14 milionów ludzi, w tym przedstawiciele aparatu, którzy masowo przyłączali się do protestów. 30 marca osiągnięto porozumienie, które zapisało się w historii jako „warszawskie”<sup>68</sup>.

Bez przesady można powiedzieć, że kryzysem bydgoskim żyła cała Polska. Na ile miał on wpływ na postawę kierownictwa ZPAP? Precyzyjna odpowiedź na to pytanie nie jest oczywiście możliwa, jednak faktem jest, że to wtedy kierownictwo Związku uznało podmiotową rolę Solidarności nie tylko w wymiarze symbolicznym, ale również politycznym. Wyrazem tego zwrotu był obszerny referat programowy *Uwagi na temat działania ZPAP w nowej sytuacji w kraju*, wygłoszony przez Janusza Kaczmarek 25 marca na posiedzeniu Rady Artystyczno-Programowej ZPAP.

Skoro istnieje taka potrzeba – mówił wieloletni prezes ZPAP – spróbujmy **bardzo ostrożnie** sformułować uwagi i wnioski, zakładając, że rozwój wydarzeń w kraju będzie szedł w tym kierunku, jaki widoczny jest w ciągu ostatnich miesięcy. A więc w kierunku, który generalnie nazwałbym kierunkiem uspołecznienia, demokracji i urzeczywistnienia zasady pluralizmu ideowego<sup>69</sup>.

Dalej Kaczmarek zarysował rewolucyjną wizję, w której państwo – po raz pierwszy od roku 1945 – przestaje być głównym partnerem ZPAP. Kierownik Rady Artystyczno-Programowej postulował, aby ZPAP wprowadził do najważniejszych przedsiębiorstw rynku plastycznego ciała kontrolne – rady. Wskazał ich trzy typy: rady programowe, rady robotnicze i rady nadzorcze. Ponadto rynek plastyczny miałby opierać się na bezpośredniej relacji zleceniodawcy i wykonawcy (artysta), przy czym w imieniu zleceniodawcy nie powinien występować urzędnik, lecz mieszkańcy dzielnicy lub przedstawiciele pracowników zakładu, których dotyczyłaby dana realizacja. ZPAP miał działać horyzontalnie – niczym struktury poziome partii<sup>70</sup>, z pominięciem instancji oficjalnych.

---

<sup>68</sup> Mediacji między „S” a władzami podjął się tzw. Zespół Dobrych Usług, który tworzyli Aleksander Gieysztor (prezes PAN), Andrzej Świącicki (prezes warszawskiego KIK) i Klemens Szaniawski (przewodniczący KPSTiN). Zob. Friszke, *Rewolucja „Solidarności”*, s. 319–369.

<sup>69</sup> J. Kaczmarek, *Uwagi na temat działania ZPAP w nowej sytuacji w kraju. Wypowiedzi na Radzie Artystycznej w dniu 25-III-1981 r.*, „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1981, 2, s. 3. Wytłuszczenie moje.

<sup>70</sup> Był to oddolny ruch działaczy niższego szczebla zmierzający do demokracji partii. Zob. P. Ośko, *Struktury poziome PZPR w warszawskim środowisku naukowym w latach 1980–1981*, „Studia i Materiały” 2018, XVI, s. 245–280.

Radykalne wzmocnienie podmiotowości ZPAP szło w parze z uznaniem znaczenia Solidarności. Kaczmarek zwracał uwagę, że Solidarność to „wielka siła społeczna w naszym narodzie, która na razie swych zainteresowań w dziedzinie kultury nie określiła. Ale tylko na razie. W przyszłości tak nie będzie”. Następnie konstatował, że NSZZ

[...] nie wytworzył jeszcze [...] warstwy pośredników pomiędzy społeczeństwem – tu w dużym stopniu robotnikami – a artystami. Należy tylko zadbać o to, ażeby w dziedzinach oddziaływania kulturalnego Solidarności przeciwdziałała skostnieniu warstewki, która będzie oddelegowana do spraw sztuki. Bo jeżeli tam znów siądą ludzie z dziedziny sztuki albo tacy nie w pełni autentyczni ludzie (tak to nazwijmy), to nastąpi degeneracja procesu<sup>71</sup>.

Innymi słowy, Kaczmarek przekonywał, że ZPAP nie może dopuścić, aby to jakieś inne środowisko (AICA?) sprawowało przy Solidarności kontrolę nad procesem decyzyjnym w sferze plastyki. W związku z powyższym zmienić miała się również struktura ZPAP. Kaczmarek zgadzał się, że nadszedł czas decentralizacji, jednak wyznaczył wyraźną granicę tego procesu: była nią autonomia finansowa poszczególnych okręgów (w przeciwnym razie miał grozić „rozpad Związku na odrębne Związki”). Kaczmarek podkreślił, że tylko jedność Związku gwarantuje „zachowanie centralnych finansów do podziału”. Według Kaczmareka ZPAP powinien zachować spoistość również dlatego, że „administracja państwowa centralna pozostanie i będziemy mieli z tą administracją wiele spraw do załatwienia”<sup>72</sup>.

Jestem zdania, że referat Janusza Kaczmareka można czytać jako projekt neokorporacyjny. ZPAP miał zyskać na tyle dużą autonomię, aby stać się nieusuwalnym partnerem już nie tylko dla władz, ale także dla Solidarności. Jednocześnie pozycja tej ostatniej – jak się wtedy wydawało, w pełni podmiotowa – miała zagwarantować, że ZPAP zyska jeszcze większą swobodę działania. W zamian Związek miał dać Solidarności to samo, co dawał wcześniej partii – przełożenie programu politycznego na zrozumiały społecznie język plastyczny. Państwo pełniło w tej konstelacji funkcję zwornika, który zapewniał stabilność nowej konstrukcji. Można więc powiedzieć, że ZPAP raz jeszcze zajmował „pozycję prawie idealną” – równie „pragmatyczną”, jak ta z poprzedniej dekady.

Porozumienie warszawskie dobitnie pokazało, że realne decyzje zapadały w trakcie wysoko sformalizowanych rozmów, a nie działań ulicznych. Jednak

<sup>71</sup> Kaczmarek, *Uwagi na temat...*, s. 3–4.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 5.

dla „fundamentalistycznie” nastawionych robotników wynik negocjacji był wstrząsem ze względu na ezopowy, aluzyjny język, który uniemożliwił zrozumienie co wywalczono, a co oddano<sup>73</sup>. Pociągnęło to za sobą demobilizację szeregowych członków Solidarności i otworzyło drogę do projektu neokorporacyjnego, już w pełni „pragmatycznego”. Jak ujął to Andrzej Friszke, po zażegnaniu kryzysu bydgoskiego nastąpił „czas stabilizacji”<sup>74</sup>. W kwietniu ogłoszono założenia programowe na IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR, więc negocjacje programowe mogły ruszyć pełną parą. Stanowisko partii wobec kultury wpiisywało się w neokorporacyjne rozumienie polityki: akcentowano zagadnienia związane z samorządnością, zapowiadano złagodzenie cenzury, respektowano autonomię związków twórczych<sup>75</sup>. Prace nad reformą sektora plastyki weszły w decydującą fazę. ZPAP aktywnie uczestniczył w tym procesie. Do negocjacji z rządem każdorazowo delegowano prezesa oraz kilku członków zarządu wybranych przez prezydium, organ władzy wykonawczej Związku (a zatem zasiadający w Zarządzie Głównym przedstawiciele wszystkich regionów i sekcji nie mieli wpływu na kształt delegacji). Do rozmów przygotowywano się we współpracy z ekspertami: m.in. prawnikami i ekonomistami.

W czerwcu resort ogłosił obszerny, przeszło 20-stronicowy dokument *Plastyka – współczesne uwarunkowania rozwoju – główne kierunki działania Ministerstwa Kultury i Sztuki*<sup>76</sup>. Związek figuruje w tym opracowaniu jako partner, z którym konsultowane były poszczególne decyzje, a na liście najważniejszych zadań Departamentu Plastyki znalazły się wszystkie główne postulaty ZPAP. Warto dodać, że w Departamencie zaszyły wówczas ważne zmiany kadrowe – Janusza Przewoźnego, dotychczasowego dyrektora (i byłego kierownika Desy), zastąpił Karol Czejarek, młody działacz sympatyzujący z partyjnymi liberałami. Wydawało się, że postulaty plastyków w końcu doczekają się realizacji.

David Ost traktuje model neokorporacyjny jako potencjalność, która, jak wiemy, w PRL ostatecznie nie zaistniała. „Czas stabilizacji” skończył się szybko: w przededniu IX Zjazdu. Wydaje się, że decydującym czynnikiem była sytuacja gospodarcza – kryzys nie tylko nie zmalał, ale jeszcze się pogłębił. W kwietniu wprowadzono kartki na podstawowe produkty spożywcze, w czerwcu – na higieniczne. W tej sytuacji mało kto myślał o kulturze. Krzysz-

<sup>73</sup> Staniszkis, *Samoograniczająca się rewolucja*, s. 38–39.

<sup>74</sup> Friszke, *Rewolucja „Solidarności”*, s. 389.

<sup>75</sup> Program PZPR przed IX Zjazdem: *Polityka i kultura*, opr. W. Cesarski, „Sztuka” 1981, 4, s. 60.

<sup>76</sup> Por. AAN, KC PZPR, sygn. LVI-695, *Plastyka – współczesne uwarunkowania rozwoju – główne kierunki działania Ministerstwa Kultury i Sztuki*, opr. K. Czejarek.



tof Teodor Toeplitz w jednym z felietonów pisał: „Niech no [...] ktoś zaproponuje dzisiaj, aby zbudować nowe kino, albo papiernię, albo zakład poligraficzny, albo wytwórnię płyt? Już widzę, jak rzuca się na niego – i to z obu stron, zarówno rządowej, jak społecznej czy związkowej – z argumentami, że szkoda pieniędzy, że szpitale, że żłobki...”<sup>77</sup>. Komisja Kultury i Sztuki potwierdziła, że nakłady na kulturę wyniosą 0,6% budżetu zamiast zadeklarowanych w listopadzie 0,9%, i tak kompromisowych. Rynek plastyczny zmarł, narodził się problem braku pracowni, powszechne było marnotrawstwo środków<sup>78</sup>. Nie rozwiązane pozostały podziały artystyczne. W ZPAP zawiązała się grupa artystów pracująca nad powołaniem sekcji „Innych Mediów”, jednak kierownictwo zwlekało z podjęciem decyzji w tej sprawie<sup>79</sup>. Na rozwiązanie swoich problemów czekali też młodzi. 1 lipca opublikowano dokument *Najpilniejsze problemy środowiska plastycznego – lipiec 1981 r.* Wynika z niego, że – mimo zapowiedzi – **żaden** z postulatów ZPAP nie został spełniony. Jak pisano: „Sytuacja najliczniejszego środowiska twórczego – skupia ono blisko 15 tys. osób – z dnia na dzień staje się coraz bardziej dramatyczna”<sup>80</sup>.

W Solidarności i PZPR ponownie zaczęły dominować nastroje „fundamentalistyczne”: związkowe „doły” coraz wyraźniej kwestionowały skuteczność modelu negocjacyjnego, kładąc przy tym nacisk na kwestie związane z godnością i wartościami – odpowiednio: „niepodległością” i „prawdziwym komunizmem”. Podobne napięcia były widoczne w środowisku plastycznym. Symptomatyczny pod tym względem był przebieg zebrania Zarządu Okręgu Krakowskiego, w którym jako przedstawiciel Zarządu Głównego wziął udział Zbigniew Makarewicz (maj 1981). Makarewicz przedstawił referat dotyczący sytuacji materialnej Związku i zaproponował rozwiązania w zakresie finansowania poszczególnych inicjatyw. W odpowiedzi usłyszał, że w jego przemówieniu zabrakło odwołania do wartości patriotycznych (Jerzy Beres: „A wartości, pominąłeś wartości!”). Dopiero w czasie przerwy prezes okręgu Attila Jamrozik przekonał Makarewicza, żeby przestał opowiadać o finansach, tylko

---

<sup>77</sup> K.T. Toeplitz, „Kultura” 1981, 20, cyt. za: „Sztuka” 1981, 4, s. 62. Zob. też *Co dwa miesiące*, „Sztuka” 1981, 4, s. 60; T. Nyczek, *Kontakt*, „Sztuka” 1981, 3, s. 59.

<sup>78</sup> *Co dwa miesiące*, opr. A. Skoczylas, „Sztuka” 1981, 2, s. 64; *Plastyk naciągacz*, ibidem, s. 65.

<sup>79</sup> W skład Tymczasowego Komitetu Organizacyjnego weszli twórcy średniego pokolenia, przede wszystkim trzydziestokilkulatkowie: Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jacek Kryszkowski, Zygmunt Piotrowski, Waldemar Raniszewski, Tomasz Sikorski, Łukasz Szajna, Jan Świdziński, Anastazy Wiśniewski, Jan Stanisław Wojciechowski, Krzysztof Zarębski.

<sup>80</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-475, *Najpilniejsze problemy środowiska plastycznego – lipiec 1981 r.*, s. 1.

zadeklarował, że ZPAP wspólnie z Solidarnością będzie działać na rzecz ojczyzny, a on podda pod głosowanie odpowiednie wnioski. Tak też się stało – po zmianie retoryki Zarząd Okręgu Krakowskiego szybko przegłosował „pragmatyczne” postulaty<sup>81</sup>.

IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR (14–20 lipca) dobitnie dowiódł niemocy frakcji „pragmatycznej”. Dotyczyło to również sektora kultury<sup>82</sup>. W wystąpieniach delegatów dominowało narzekanie na władze i wyliczanie problemów związków twórczych<sup>83</sup>. ZPAP wystosował do delegatów list, w którym pisano o „braku orientacji w sprawach naszego środowiska, jak i przejawów twórczości artystycznej w ogóle. Ta dezorientacja przebija z wielu koncepcji i programów partyjnych oraz proponowanych przez Rząd nowych aktów prawnych”<sup>84</sup>. *Uchwała IX Nadzwyczajnego Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, wytyczająca kierunek działania partii do następnego zjazdu, nie przyniosła przełomu<sup>85</sup>. PZPR zaakceptowała wprowadzenie podstawowe założenia reformy gospodarczej oraz liberalizację ustawy o cenzurze<sup>86</sup>, ale centrowy kurs był już tylko pozorem. Po zakończeniu zjazdu nastroje wśród partyjnych liberałów były fatalne. Minister Józef Tejchma zapisał w prywatnym dzienniku: „Opanowało mnie dno psychiczne, niechęć do wszystkiego, poczucie wyczerpania się wszelkiego sensu. Nie byłem w pracy, przeleżałem w łóżku niby chory”<sup>87</sup>. Zjazdem rozczarowani byli także inni przedstawiciele reformatorskiego skrzydła partii, m.in. Rakowski, który przekonywał, że alternatywą

<sup>81</sup> Relacja Zbigniewa Makarewicza, e-mail do autora, 20 lutego 2021.

<sup>82</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-11, przemówienie Mieczysława Wojtczaka, IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR, 16 lipca 1981.

<sup>83</sup> Nie tylko one miały problemy. W lipcu 1981 roku zagrożone było istnienie 3800 domów kultury i klubów, 4900 bibliotek, 400 kin, 7000 zespołów artystycznych w sumie grupujących około 120 tys. uczestników.

<sup>84</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-11, list Janusza Eysymonta do delegatów na IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR (XI Zespół Problemowy Edukacji i Kultury Narodowej).

<sup>85</sup> *Program rozwoju socjalistycznej demokracji, umacniania przewodniej roli PZPR w budownictwie socjalistycznym i stabilizacji społeczno-gospodarczej kraju. Uchwała IX Nadzwyczajnego Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, Warszawa 1981.

<sup>86</sup> Znowelizowana ustawa nakazywała zaznaczać w tekście ingerencje cenzora czterema kropkami lub czterema półpauzami w nawiasach kwadratowych: [----]. Wprowadzono także możliwość odwoływania się od decyzji Głównego Urzędu do Naczelnego Sądu Administracyjnego. Działania cenzury nie obejmowały wypowiedzi parlamentarzystów, decyzji sądów, czasopism naukowych, a także wszelkich innych publikacji, których nakład nie przekraczał stu egzemplarzy oraz publikacji kościelnych na tematy religijne. Ustawa przestała obowiązywać po 13 grudnia 1981 roku.

<sup>87</sup> J. Tejchma, *W kręgu nadziei i rozczarowań. Notatki dzienne z lat 1978–1982*, Warszawa 2003, s. 118.

dla porozumienia z Solidarnością jest „krwawa łaźnia”<sup>88</sup>. Wydział Kultury pisał o rozczarowaniu twórców<sup>89</sup>. Kryzys frakcji liberalnej wykorzystali „fundamentalisci” i wspierana przez Moskwę generalicja.

### „JEST TO NIEMOŻLIWE!”. CZAS RADYKALIZACJI (WRZESIEŃ – GRUDZIEŃ 1981)

31 lipca szefem ministerstwa spraw wewnętrznych został generał Czesław Kiszczak. Do przesilenia doszło na IV Plenum KC PZPR (16–18 października), kiedy to Kazimierz Barcikowski zgłosił kandydaturę Wojciecha Jaruzelskiego na stanowisko I sekretarza. Jaruzelski dostał 180 na 184 głosy i zastąpił szokowanego skalą przegranej Kanię<sup>90</sup>. 28 października Biuro Polityczne podjęło decyzję o scaleniu stanowisk I sekretarza, ministra obrony i prezesa Rady Ministrów. W ten sposób pełnię władzy zyskał Jaruzelski.

Niespokojnie było też w Solidarności. Jesienią odbył się I Krajowy Zjazd Delegatów (5–10 września, 26 września–7 października). Wałęsa, konsekwentnie prezentując ugodową linię, tylko nieznacznie wygrał wybory na przewodniczącego, otrzymując 55% głosów. Przepaść między poszczególnymi frakcjami Solidarności pogłębiała się, potęgując polityczną nieskuteczność ruchu. Mimo to Solidarność kończyła I Krajowy Zjazd Delegatów (KZD) z poczuciem wielkiego wzmocnienia<sup>91</sup>. Wzmocnienie to dotyczyło także ZPAP. Podczas drugiej tury obrad, 5 października, alians ZPAP i Solidarności został potwierdzony oficjalnym dokumentem. Widnieją pod nim podpisy Jerzego Buzka i Jerzego Puciaty<sup>92</sup>. Podpisanie porozumienia z Solidarnością tworzyło zupełnie nowy kontekst dla aktywności ZPAP, jednak biorąc pod uwagę sytuację polityczną, należy uznać, że był to alians spóźniony.

Wraz z zaostrzeniem kursu politycznego zmieniło się podejście partii do kultury. Nowa linia zakładała dowartościowanie kwestii socjalno-bytowych

<sup>88</sup> Cyt. za: Friszke, *Rewolucja „Solidarności”*, s. 471.

<sup>89</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-55, *Informacja o niektórych problemach realizacji uchwał IX Zjazdu PZPR w dziedzinie kultury (materiał przeznaczony dla członków Komisji Kultury KC)*, s. 1.

<sup>90</sup> A. Łuczak, *Dekada polskich przemian. Studium władzy i opozycji*, Warszawa 2012, s. 310.

<sup>91</sup> Friszke, *Rewolucja „Solidarności”*, s. 720–721.

<sup>92</sup> *Dokumenty II tury Zjazdu*, s. 132, dostępne w internecie: <<http://www.solidarnosc.org.pl/wszechnica/wp-content/uploads/2010/10/1-KZD-II-tura-gdańsk-1981.pdf>> [dostęp: 16 lutego 2021].

kosztem zagadnień związanych z samorządnością<sup>93</sup>. Świadczy o tym dokument *Potencjalne zagrożenia interesów partii w sferze kultury* – obszerna analiza przygotowana przez Wydział Kultury późnym latem lub wczesną jesienią 1981 roku<sup>94</sup>. Ocena sytuacji była już diametralnie inna niż wiosną:

Dalsza polityka ustępstw wobec żądań poszczególnych środowisk i oddawanie w ich ręce zarządzania sprawami kultury oznaczać będzie w konsekwencji wyrzeczenie się jakiegokolwiek wpływu na treści twórczości kulturalnej, wyrzeczenie się praw do określania i realizowania polityki kulturalnej, a także do sprawowania funkcji mecenasa kultury. Jest to niemożliwe!

Model neokorporacyjny odszedł w niepamięć. Do środowisk zagrażających kulturze zaliczono wszystkie grupy spoza aparatu partyjnego: związki twórcze, „zrewoltowane” społeczeństwo, a nawet środowiska wiejskie i robotnicze. We fragmencie dotyczącym środowiska plastycznego prognozowano, że pogorszenie się nastrojów spowoduje odwrót plastyków od instytucji partii i państwa. Jak pisano, „niezadowolenie, krytyka, a nawet ataki będą tym bardziej ostre, że w środowiskach twórczych istnieje przekonanie, iż w przeciągu ostatniego roku, mimo pełnego rozeznania sytuacji, w jakiej znalazła się kultura, nie uczyniono praktycznie nic, aby ją poprawić”<sup>95</sup>. Jeżeli chodzi o ZPAP, prognozy te potwierdziły się szybko. Zarząd Główny zaczął naciskać na władze zaraz po zakończeniu IX Zjazdu. Wobec braku reakcji list do premiera Jaruzelskiego wystosował Jerzy Puciata. Wyliczał w nim – po raz wtóry – problemy środowiska plastycznego, zarzucając rządzącym „ignorowanie potrzeb” plastyków. List kończyła ironiczna definicja „bezrobotnego artysty plastyka”. Brzmi ona następująco:

Obywatel PRL, posiadający wyższe wykształcenie artystyczne lub uprawnienia zawodowe z tytułu członkostwa ZPAP, w określonej dyscyplinie sztuk plastycznych, pozbawiony możliwości wykonywania swej twórczości, w tym również zdobywania środków utrzymania, z braku zleceń ze strony instytucji i przedsiębiorstw uspołeczniionych oraz braku popytu na gotowe dzieła sztuki w sieci galerii i handlu<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-9, *Działania Wydziału Kultury KC PZPR po IX Nadzwyczajnym Zjeździe Partii*.

<sup>94</sup> Dokument nie jest datowany, ale z treści wynika, że jest to materiał przygotowany bezpośrednio po IX Zjeździe – analiza dotyczy okresu „po sezonie urlopowym”. AAN, KC PZPR, sygn. LVI-9, *Potencjalne zagrożenia interesów partii w sferze kultury*.

<sup>95</sup> *Potencjalne zagrożenia...*, s. 1–2.

<sup>96</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1382, *Odpis listu Jerzego Puciaty do Wojciecha Jaruzelskiego*, s. 6.

Presja ZPAP przyniosła pewien skutek: 13 października doszło do narady „w sprawach dotyczących żywotnych problemów środowiska plastycznego”. Było to spotkanie na szczycie. Gospodarzem był wicepremier Rakowski, w dyskusji wzięli udział przedstawiciele wszystkich resortów mających wpływ na funkcjonowanie rynku plastycznego, a także prezes Centralnego Związku Spółdzielczości Budownictwa Mieszkaniowego (w związku z prawem lokalowym i przydziałami pracowni). Sporządzona po spotkaniu notatka – niezwykle lakoniczna – dowodzi, że podczas spotkania przedstawiciele poszczególnych resortów akceptowali wszystkie postulaty ZPAP, jeden po drugim, niemalże „taśmowo”<sup>97</sup>. Zapowiadano, że zmiany wejdą w życie w roku 1982.

Jak wynika z dokumentów Wydziału Kultury, jedynym celem tego spotkania było uspokojenie nastrojów w środowisku plastycznym przed zbliżającym się Nadzwyczajnym Walnym Zjazdem Delegatów<sup>98</sup>. W rzeczywistości realizacja postulatów socjalno-bytowych nie była już możliwa. Resort szacował, że w przeciągu roku zarobki plastyków ze zleceń spadły o 40–50%<sup>99</sup>. Tymczasem Związek miał w końcu przeprowadzić reformy strukturalne i znaleźć się „w awangardzie postępowych zmian polityczno-społecznych”. Zjazd miał miejsce w dniach 17–18 października, a więc dokładnie podczas IV Plenum. Spowodowało to, że na pierwszy plan wysunęły się kwestie polityczne. Punktem zapalnym stała się sprawa Stefana Bratkowskiego – czołowego działacza struktur poziomych, od jesieni 1980 roku nowego prezesa Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, zwolennika Solidarności. Bratkowskiego usunięto z partii wbrew wewnątrzpartyjnemu regulaminowi podczas IV Plenum, co stało się przyczyną protestów opozycji. Sprawa ta dobrze oddaje nieoczywiste polityczne podziały lat 1980–1981: członkowie Solidarności sprzeciwiali się wyrzuceniu kogoś z PZPR. Jednak w głębszym wymiarze gest władz miał bardzo konkretną wymowę: był to czytelny sygnał, że dialogiczna linia partii właśnie się skończyła.

Członkowie ZPAP również zareagowali na to wydarzenie. Już pierwszego dnia obrad Włodzimierz Figan, sekretarz Zespołu Partyjnego Plastyków, próbował przeforsować rezolucję wyrażającą **sprzeciw** wobec decyzji Centralnej Komisji Kontroli Partyjnej (CKKP). Rezolucji nie uchwalono z powodu protestów zgłaszanych przez partyjnych delegatów z Warszawy, jednak naza-

---

<sup>97</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-695, *Notatka z narady u Wiceprezesa Rady Ministrów Mieczysława F. Rakowskiego w sprawach dotyczących żywotnych problemów środowiska plastycznego w dn. 13.10.1981 r.*, s. 1–3.

<sup>98</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-443, *Informacja o przebiegu Nadzwyczajnego Zjazdu Polskich Artystów Plastyków*, s. 2.

<sup>99</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-695, *Podstawowe potrzeby rozwoju i funkcjonowania plastyki w życiu gospodarczym kraju*, s. 3.

jutrz nadano Bratkowskiemu godność honorowego członka ZPAP. Pod dokumentem podpisało się 90 delegatów, przeciw było tylko siedem osób. O tym, jak duże emocje panowały na Zjeździe, świadczy fakt, że część zgromadzonych proponowała, aby informację o podjętej decyzji wysłać do Moskwy<sup>100</sup>. Jednocześnie członkowie Zespołu Partyjnego wydali niezwykle stanowcze oświadczenie, w którym krytykowali tyleż decyzję CKKP, ile sam zwrot partii w stronę twardej linii – powrót „do skompromitowanego żargonu, metod i kierunków działania. Decyzje i poglądy centralnych władz stają się rozbieżne z tym co myślą, co podejmują i na co zwracają uwagę nasze organizacje podstawowe”<sup>101</sup>.

W ten sposób ZPAP przechodził na jednoznacznie „fundamentalistyczne” pozycje. W *Uchwale Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP* podkreślano aktualność porozumień gdańskich, krytykowano „politykę dezinformacji uprawianej przez Polskie Radio i TV”, a nawet wnioskowano o trybunał stanu i przeprowadzenie procesu „winnych zbrodni doprowadzenia naszego kraju do stale postępującego ubóstwa, upadku zdrowia, nieodwracalnych strat w dziedzinie moralności i kulturze narodowej”<sup>102</sup>. Jednak i tym razem nie udało się przeprowadzić reform strukturalnych ani wyłonić nowych władz. W *Uchwale końcowej Zjazdu* zakwestionowano te działania jako niekonieczne w tak niespokojnym momencie. Dokument mówił za to o „zabezpieczaniu ciągłości polskiej plastyki” i „stworzeniu warunków do kontynuowania, mimo dramatycznej sytuacji, aktywności twórczej artystów plastyków”. Najważniejsze miały być „funkcje obronne Związku”, a nie głębokie reformy<sup>103</sup>. Było to niemal dokładne powtórzenie głównego postulatu partii wobec środowisk twórczych po IX Zjeździe. Wobec zaistniałych rozbieżności przyjęto uchwałę o skróceniu kadencji aktualnych władz i konieczności niezwłocznego zwołania XVII Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP – zaplanowano, że odbędzie się on do końca kwietnia 1982 roku. ZPAP – podobnie jak partia i Solidarność – kończył zjazd podzielony. Nic dziwnego, że władze nie odebrały go jako zagrożenia<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1409, *Informacja o niektórych komentarzach decyzji CKKP o wydaleniu S. Bratkowskiego z PZPR*, s. 2.

<sup>101</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1318, tekst stanowiska członków Zespołu Partyjnego przy ZG ZPAP wysłany do Centralnej Komisji Kontroli Partyjnej z 21 października 1981 roku, s. 1.

<sup>102</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1382, *Uchwała Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP z dnia 18 października 1981 r.*

<sup>103</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-1382, *Uchwała końcowa Zjazdu*.

<sup>104</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-443, *Informacja o przebiegu Nadzwyczajnego Zjazdu Polskich Artystów Plastyków*, s. 2.



19 października, nazajutrz po Zjeździe, ale i IV Plenum, z przedstawicielami wszystkich związków twórczych spotkał się Hieronim Kubiak, nowy sekretarz KC ds. kultury. Najdalej idące postulaty zgłaszał Jerzy Puciata. W notatce Wydziału Kultury KC czytamy, że wyraził on pogląd, iż po IV Plenum

[...] kierownictwo partii i jej ogniwa propagandowe opanowała grupa ludzi nie reprezentujących jej członków. Oskarżył władze o nierealizowanie porozumień społecznych, dostrzegł w rezultacie możliwość porozumienia społeczeństwa poza partią i rządem, czego prawdopodobieństwo każde usztywnienie polityki władz jego zdaniem stopniowo zwiększa<sup>105</sup>.

Wkrótce postawy „fundamentalistyczne” wzięły górę również w partii i Solidarności. W przededniu wprowadzenia stanu wojennego wszelkie kanały komunikacji zostały zerwane<sup>106</sup>.

\* \* \*

Andrzej Paczkowski zwraca uwagę, że mitologizacja Solidarności zaczęła się już w roku 1982. Mit ten, twierdzi historyk, zawierał wszelkie elementy „romantyzmu podziemia” sięgającego czasów zaborów<sup>107</sup>. Analogiczny proces dotyczył ZPAP. Pierwsza publikacja mitologizująca dzieje Związku – *Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków* – powstała w 1983 roku<sup>108</sup>. Zawartą w niej posierpniową historię ZPAP ramują dwa dokumenty: uchwała z 29 sierpnia 1980 oraz porozumienie z Solidarnością z 5 października 1981 roku. *Ostatnie miesiące...* przenika prezentyzm, tzn. świadomość wprowadzenia stanu wojennego, a przede wszystkim rozwiązania ZPAP (czerwiec 1983). Jest to historia bez pęknięć, niekonsekwencji i aporii. ZPAP został w niej przedstawiony jako monolit – ruch antykomunistyczny *avant la lettre*, a nie wewnętrznie zróżnicowany, aktywny aktor skomplikowanych procesów społecznych, ekonomicznych i politycznych. W konsekwencji nawet akcydentalne wydarzenia, jak zaplanowanie Kongresu Kultury Polskiej akurat na

---

<sup>105</sup> AAN, KC PZPR, sygn. LVI-421, *Informacja o spotkaniu członka Biura Politycznego, sekretarza KC, tow. H. Kubiaka z przewodniczącymi związków i stowarzyszeń twórczych*, s. 2–3.

<sup>106</sup> Nie twierdzą oczywiście, że stan wojenny został wprowadzony z powodu wyczerpania się modelu „pragmatycznego”, choć był to jeden z czynników, które należy brać pod uwagę. Na ten temat zob. A. Paczkowski, *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981–22 VII 1983*, Warszawa 2007.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 248.

<sup>108</sup> *Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków*, Warszawa 1983.

13 grudnia czy zawieszenie ZPAP, pracują na rzecz „heroicznej” narracji o winie i odkupieniu (tym bardziej warto pamiętać, że ZPAP zawieszono 17 grudnia nie „za karę”, ale na mocy dekretu dotyczącego wszystkich stowarzyszeń w Polsce, a odwieszono jako jeden z pierwszych związków już w kwietniu 1982 roku – znowu zadecydowała polityczna „pozycja prawie idealna” plastyki). Po roku 1989, na skutek dominacji paradygmatu „totalitarnego” w badaniach nad komunizmem – również w historiografii artystycznej – wizja ta nie tylko została podtrzymana, ale uległa jeszcze wzmocnieniu. Do dziś nie powstała synteza dziejów ZPAP oparta na krytycznej lekturze materiałów źródłowych<sup>109</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Akt Nowych, zespół „Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie”, seria „LVI. Wydział Kultury (1960–1989)”

### ŹRÓDŁA WYWOŁANE

Teresa Bogucka [wywiad]

Zbigniew Makarewicz [korespondencja]

Jan Stanisław Wojciechowski [wywiad]

### ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Bogucki J., Borowski W., Turowski A., *Sztuka i krytyka*, „Odra” 1981, 1, s. 37–44  
*Dokumenty II tury Zjazdu* [I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność”],  
<<http://www.solidarnosc.org.pl/wszechnica/wp-content/uploads/2010/10/1-KZD-II-tura-gdańsk-1981.pdf>? [dostęp: 16 lutego 2021]

Dworaczek K., rozmowa ze Zbigniewem Makarewiczem, 15 grudnia 2009, mps  
*Program rozwoju socjalistycznej demokracji, umacniania przewodniej roli PZPR w budownictwie socjalistycznym i stabilizacji społeczno-gospodarczej kraju. Uchwała IX Nadzwyczajnego Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, Warszawa 1981

Tejchma J., *W kręgu nadziei i rozczarowań. Notatki dzienne z lat 1978–1982*, Warszawa 2003

VI Plenum KC PZPR, 5–6 września, 4–6 października 1980 r. *Podstawowe dokumenty i materiały*, Warszawa 1980

---

<sup>109</sup> Jediną pozycją tego typu jest wydana przez sam Związek rocznicowa pozycja o charakterze kronikarskim *Nowy przekład w kolorze – Historia ZPAP 1911–2011*.

## PRASA

„Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków”, r. 1980, 1981  
„Sztuka”, r. 1980, 1981

## OPRACOWANIA

- Banasia J., *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*, w: *Awangarda i państwo*, red. D. Monkiewicz, Łódź 2018, s. 312–326
- Fitzpatrick S., *Revisionism in Soviet History*, „History and Theory” 2007, 46, 4, s. 77–91
- Friszke A., *Rewolucja „Solidarności”. 1980–1981*, Kraków 2014
- Gdula M., *Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, 42, s. 83–132
- Grała D., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Warszawa 2005
- Janowski W., *Ustrój władz, zadania i struktura aparatu wykonawczego KC PZPR w latach 1948–1990 (zarys problematyki). Część I*, „Teki Archiwalne” 1996, 1(23), s. 17–43
- Janowski W., *Ustrój władz, zadania i struktura aparatu wykonawczego KC PZPR w latach 1948–1990 (zarys problematyki). Część II*, „Teki Archiwalne” 1996, 2(24), s. 43–67
- Jaworska J., *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, Kraków 2019
- Kongres Kultury Polskiej. 11–13 grudnia 1981*, red. W. Masiulanic, Warszawa 2000
- Koniec układu, początek katastrofy? Sztuka w Polsce lat siedemdziesiątych*, głos Janusza Kaczmarekiego, „Res Publica” 1991, 1, s. 35
- Krajewski A., *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004
- Leszczyński A., *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013
- Leyk A., Wawrzyniak J., *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020
- Łazor J., *Polityka rządu Edwarda Babiucha jako próba przywrócenia równowagi gospodarczej*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego Studia i Prace” 2011, 3, s. 151–167
- Łuczak A., *Dekada polskich przemian. Studium władzy i opozycji*, Warszawa 2012
- Machcewicz A., *Bunt. Strajki w Trójmieście. Sierpień 1980*, Gdańsk 2015
- Nowy przekład w kolorze – Historia ZPAP 1911–2011*, red. M. Moroz, A. Wojnar, Warszawa 2010
- Ost D., *Solidarność a polityka antypolityki*, tłum. S. Kowalski, Gdańsk 2014
- Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków*, Warszawa 1983
- Ośko P., *Struktury poziome PZPR w warszawskim środowisku naukowym w latach 1980–1981*, „Studia i Materiały” 2018, XVI, s. 245–280
- Paczkowski A., *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981 – 22 VII 1983*, Warszawa 2007
- Pastuszewski S., *Między oportunistycznym a rewolucyjnym. Przeobrażenia instytucji i środowisk artystycznych Bydgoszczy w latach 1980–1981 (studium historyczno-*

- socjologiczne), „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2019, 12, s. 170–195
- Piotrowski P., *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*, Poznań 1991
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999
- Pobłocki K., *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011
- Staniszki J., *Samoograniczająca się rewolucja*, red. J.T. Gross, tłum. M. Szopski, Gdańsk 2010
- Zaremba M., *Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimy stulecia” do lata ’80, w: „Solidarność” od wewnątrz 1980–1981*, red. A. Friszke, K. Persak, P. Sowiński, Warszawa 2013, s. 17–37

Jakub Banasiak

Academy of Fine Arts, Warsaw

“AN ALMOST PERFECT POSITION”. THE POLISH ARTISTS’ UNION AND POLITICAL CHANGES, ECONOMIC CRISIS, AND TENSIONS IN THE ART ENVIRONMENT (1980–1981)

#### Summary

This paper examines the participation of the Polish Artists’ Union in the complex transformation of communist Poland in 1980–1981. It is one of the most mythologized phenomena in Polish art history. The main approach to this period assumes that before the of “Solidarity” movement uprising, the Polish Artists’ Union was totally dependent on the communist authorities. Then, after August 1980, the Union was to become idealistic, anti-communist organization. The following paper recognizes this kind of historiographical narrative as an example of the ‘totalitarian model’. It is a model based on a simple, binary vision of the communist system as a field of permanent struggle between “innocent” society and “oppressive”, omnipotent authorities. The analysis presented here uses the perspective of social history (Sheila Fitzpatrick et al.). From this perspective, communism is viewed as a complex tangle of active, causative social actors (groups and individuals), who could be politically engaged, but may not be. One of those actors was the Polish Artists’ Union. Based on various kinds of sources, I show how the Union tried to take the optimal political position after August 1980. To examine this issue I use two types of political mentality, which dominated in those days in the Party, in “Solidarity”, and also in the Union. One is termed “fundamental”, and treats politics in terms of morality, dignity, and so on. The other is called “pragmatic”, and is focused on institutional games, while also allowing compromises or concessions. To track the dynamics of how the Union functioned from August 1980 until martial law was declared (in December 1981), I introduce a division

into three phases of the Solidarity revolution: September-December 1980, January-July 1981, and September-December 1981. An analysis of the Union's documents, art magazines, and Party's documents (both official and internal), shows that after the first phase, the Polish Artists' Union was ready to join the new configuration of power, based on Solidarity and the Polish United Workers' Party agreement. According to David Ost's theory, I define this project as a "neo-corporatist" model of the state socialism in the art system.

Keywords:

"Solidarity" Trade Union, state socialism art, state art system, Polish United Workers' Party, Polish Artists' Union

## BIOGRAMY / BIOGRAPHICAL NOTES

### **JAKUB BANASIAK**

Academy of Fine Arts, Warsaw

Art historian and critic, assistant professor (Ph.D.) in the Chair of the Contemporary Polish History of Art in the Faculty of Management of Visual Culture at the Warsaw Academy of Fine Arts. Editor-in-chief of Szum journal of art and criticism as well as the academic yearly Miejsce. Member of the Board of AICA Poland in 2015–2017 and 2017–2020. Secretary of yearly seminars in Dłużew devoted to Polish art from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Recently published a monograph *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993* (Academy of Fine Arts in Warsaw, Museum of Modern Art, Warsaw 2020).

<https://orcid.org/0000-0002-0954-1079>

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39, 00–379 Warszawa

### **DOROTA JĘDRUCH**

Jagiellonian University, Cracow

Art historian, assistant professor (Ph.D.) at the Institute of Art History at Jagiellonian University (Department of Modern Art History). Author of a book based on her PhD dissertation: *Blok jako dzieło sztuki. Trzy modele architektury socjalnej w XX-wiecznej Francji: Le Corbusier, Emile Aillaud, Ricardo Bofill* [A Block of Flats as a Work of Art. Three Models of Social Architecture in 20<sup>th</sup>-century France: Le Corbusier, Emile Aillaud, Ricardo Bofill] (Kraków 2020). A co-curator of exhibitions such as: *Za-mieszkanie 2012 – miasto ogrodów, miasto ogrodzeń* (Institute of Architecture, National Museum in Cracow, 2012), *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza* (Institute of Architecture, National Museum in Cracow, 2013–2014), *Figury niemożliwe/Impossible objects* (Institute of Architecture – Polish Pavillion, 14<sup>th</sup> International Biennale, Venice, 2014), *Wreszcie we własnym domu. Dom Polski w transformacji* (8th Festival Warsaw Under Construction, 2016), *Noc muzeum* (National Museum in Cracow, 2021). Co-founder of the Institute of Architecture Foundation, related to the study and promotion of knowledge on the issues of contemporary architecture and urban planning. Regular contributor to *Autoportret* quarterly.

<https://orcid.org/0000-0003-2497-4574>

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków



**EWA KLEKOT**

Institute of Design at SWPS University of Social Sciences and Humanities / University of Warsaw

Anthropologist, translator, curator. Assistant professor (Ph.D.) in the Institute of Design at SWPS University of Social Sciences and Humanities and the University of Warsaw. Interested in interdisciplinary work combining the humanities and social sciences with design and artistic practices, both in terms of research and teaching. Graduate of archaeology and ethnology, Ph.D. degree in arts. Her current research focuses on the anthropology of manufacture and the resulting understanding and knowledge: skills, body knowledge, materials and processes; traditions of manufacture and material heritage. She also deals with reflection on art, especially the social construction of folk and primitive arts, as well as materiality and the valuation of things regarded as design, art, a monument, museum artefacts.

<https://orcid.org/0000-0003-3472-5168>

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa

**PIOTR KORDUBA**

Adam Mickiewicz University, Poznań

Art historian, associate professor (prof. UAM dr hab.), director of the Art History Institute at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. Specialist in the field of living architecture, the culture of housing, design history and interior design, urban issues and also German-Polish art and cultural relationship. He has published six books and many articles. His latest book is dedicated to folk-oriented aesthetics in Polish design and interior decorations in the 20th century in terms of their ideological context (*Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013 – Folklore for Sale. The Association for Support to Folk Industry, Cepelia, Institute of industrial Design, Warsaw 2013*). Holder of several scholarships in Germany (DAAD at the Humboldt-Universität zu Berlin, Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel) and in Rome (Lanckoroński-Foundation). Editor-in-chief of "Artium Quaestiones" journal. Currently conducting the research project *Furniture-making in Poznań 1945–1989. Education, design, production* (NCN).

<https://orcid.org/0000-0001-7603-9858>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

**AMELIE OCHS**

University of Bremen

Art historian, studied art and visual history in Berlin, Dresden and Paris; master's thesis on *Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958)*. Since 2019 she has been a research assistant at the University of Bremen in association with the Mariann Steegmann Institute Art & Gender. Her doctoral dissertation deals with display formats and strategies of object still lives (paintings, still-life

photography, display windows) in the context of consumption as an image-based practice.

Universität Bremen, Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik GW2, Postfach 330440, D-28334 Bremen

**CLEMENS A. OTTENHAUSEN**

Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Art historian, Ph.D. at the University of Florida (UF), recently employed as Exhibition Associate at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin. He specializes in the history of modern art and exhibition design in Europe, North and South America. After his undergraduate studies in art history and philosophy in Trier, Bonn, and Brussels, he received a master's degree in art history at the University of Glasgow. His published work includes essays on German postwar architecture (2011) and contemporary art (2013 and 2018). The research for his dissertation *Documenta's Elective Affinities: Modern Art's Comeback in Postwar Germany* has been supported by fellowships from the UF Graduate School, the UF Center for Humanities in the Public Sphere, and the German Historical Institute in Washington D.C.

Haus der Kulturen der Welt, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin

**KSENIA STANICKA-BRZEZICKA**

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

Art historian, received her Ph.D. degree in 2004 at University of Wrocław; her dissertation concerned female artists in Silesia in the period of 1880–1945. Faculty member at the University of Wrocław (2004–2013); 2014–2017 coordinator of the international project “Research Infrastructure for Art-historical Monuments in East Central Europe” conducted at Herder Institute in Marburg; since 2018 a member of Herder Institute Research Academy, and since 2021 a collaborator of NFDI4Culture – Consortium for research data on material and immaterial cultural heritage. Research interests: digital humanities, East-Central European Art of 19th and 20th centuries, applied arts, arts and crafts, industrial design, gender studies.

<https://orcid.org/0000-0003-2390-8903>

Herder-Institut, Gisonenweg 5-7, 35037 Marburg

**ALEKSANDRA SUMOROK**

Academy of Fine Arts, Łódź

Art historian, Ph.D., graduated of the University of Lodz, PhD in the Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology; currently assistant professor at the Academy of Fine Arts in Łódź. Focuses her research on Polish architecture and design from the 20th century, with particular emphasis on the period of socialist realism. Author of the monograph *Architecture and urban planning of Łódź in the period of socialist realism*, co-editor (with T. Załuski) of the book *Socrealizmy i modernizacje*, and author of articles on the complex issues of Polish architecture in the 1940s and 1950s, published in Polish and foreign magazines and an-

nals. She completed a research grant from the National Science Center in the years 1949–1956 devoted to the subject of Polish interiors. The monographs: *Socialist realism and socialist realisms. Interior design in Poland 1949–1956* and *Socialist realism from the inside. Architecture of representative interiors (1949–1956)* (in preparation for print).

Akademia Sztuk Pięknych, ul. Wojska Polskiego 121, 91-726 Łódź

#### **AGATA SZYDŁOWSKA**

Academy of Fine Arts, Warsaw

Assistant professor, Ph.D. in the humanities in the field of ethnology, graduate of art history at the University of Warsaw and the Graduate School for Social Research at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences. Chair of Design History and Theory at the Faculty of Design at Academy of Fine Arts in Warsaw. The author of *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989* (2018). Co-editor of *ZOEpolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką* (2020).

<https://orcid.org/0000-0001-7559-746>

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Wzornictwa, ul. Myśliwiecka 8, 00-459 Warszawa

#### **ANNA WISZNIEWSKA**

Polish Academy of Sciences, Warsaw

Art and design historian, Ph.D., member of the Faculty of Design in the Institute of Art in Polish Academy of Science. Specializes in design history of the 20<sup>th</sup> century. Research interests: artistic pottery, metalwork, jewellery, fashion and toys. Łoziński Prize winner (2017).

<https://orcid.org/0000-0001-6546-076X>

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, ul. Długa 28, 00-238 Warszawa

Author of translated text:

#### **GRACE LEES-MAFFEI**

University of Hertfordshire

Professor of Design History in the School of Creative Arts at the University of Hertfordshire, director of DHeritage programme, the Professional Doctorate in Heritage. Her published research concerns design discourse and its importance for design history, methodology and historiography of design, the understanding of design heritage, globalization, domesticity and national identity. Author of *Design at Home: Domestic Advice Books in Britain and the USA since 1945* (Routledge 2014), co-author of *Reading Graphic Design in Cultural Context* (Bloomsbury Academic, 2019) and editor/co-editor of such volumes as *Writing Design: Words and Objects* (Berg

---

2012) or *The Design History Reader* (Berg 2010). She published her research in such journals as: *Design Issues*, *Design and Culture*, *Journal of Design History*, *Women's History Review*.

<https://orcid.org/0000-0001-7474-5118>

University of Hertfordshire – School of Creative Arts, College Ln, Hatfield AL10 9AA, Great Britain

Author of translation:

**FILIP LIPIŃSKI**

Art historian, Americanist, assistant professor (Ph.D.) in the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań.

<https://orcid.org/0000-0002-4806-228>

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Ark. wyd. 23,00. Ark. druk. 20,875

DRUK I OPRAWA: [VOLUMINA.PL](http://VOLUMINA.PL) DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9