fot. Magda Kubal-Czerwińska

Mikołaj Czerwiński Ph.D.

W ostatnim czasie uzyskał stopień doktora na Wydziale Historii Sztuki na Uniwersytecie Illinois w Chicago (UIC). Badania na potrzeby jego pracy doktorskiej były możliwe dzięki Stypendium Fulbrighta. Dwukrotnie uczestniczył w międzynarodowej wymianie stypendialnej doktorantów NAWA – PROM na Uniwersytecie Jagiellońskim. Duże doświadczenie dydaktyczne zdobył między innymi na Uniwersytecie Illinois w Chicago, w School of the Art Institute of Chicago (SAIC) i Columbia College Chicago.

6 Unaukowić dizajn, czyli jak powstało wzornictwo przemysłowe. Kultura projektowania w Polsce lat 60.

metody projektowania (design methods)

wzornictwo przemysłowe

kultura projektowania

lata sześćdziesiąte

Od drugiej połowy lat 50. polscy dizajnerzy działający w krakowskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, podejmując próbę unaukowienia wzornictwa, chcieli się wpisać w idealistyczną wizję rozwoju społecznego i jednocześnie tworzyli własną koncepcję roli projektanta w państwie socjalistycznym.

W okresie od późnych lat 50. do 70. projektanci ponownie zaczęli opowiadać się za unaukowieniem – reifikacją, usystemowieniem i racjonalizacją – procesów projektowania. Wzornictwo przemysłowe, zdaniem praktyków od Tomása Maldonada po Horsta Rittla, stało się zbyt złożone, aby polegać na projektowaniu zakorzenionym w rzemiośle[1]. W krajach Pierwszego Świata wynikało to z doświadczeń związanych z projektowaniem dla sił zbrojnych podczas II wojny światowej, a w USA także ze współpracy z NASA[2]. Próby te wpisują się w nurt zwany metodami projektowania (design methods) i były podejmowane w krajach Ameryki Północnej i Europy Zachodniej. Metody projektowania, w szerokim znaczeniu tego pojęcia, oznaczają unaukowienie dizajnu przez adaptowanie metodologii z różnych nauk, między innymi behawioralnych, aby lepiej zrozumieć użytkownika. W tym samym czasie projektanci w Polsce próbowali stworzyć instytucje, które wspierałyby rozwój wzornictwa przemysłowego. Pojęcie unaukowienia dizajnu było atrakcyjne w kontekście powiązania projektowania z przemysłem. W tym tekście będzie mnie interesowało rozszerzanie dyskusji poza to, co jest już znane, w szczególności fakt, że interakcja z krajami Pierwszego Świata odgrywała istotną rolę w kształtowaniu pojęć i praktyk w państwach Drugiego Świata. Chcę tu badać edukację projektową w Polsce w kontekście międzynarodowym, analizując, jak polscy dizajnerzy rozumieli proces unaukowiania wzornictwa w latach 60. XX wieku. Interesuje mnie, w jaki sposób wykorzystywali pojęcie naukowości, aby kształtować własne cele i programy. Chcę pokazać, że polscy projektanci działający w krakowskiej i

warszawskiej Akademiach Sztuk Pięknych, podejmując próbę unaukowienia wzornictwa, adaptowali metody projektowania (design methods). W ten sposób próbowali się wpisać w idealistyczną wizję rozwoju społecznego, tworząc jednocześnie własną koncepcję roli projektanta w państwie socjalistycznym. Paradoksalnie ich działania przygotowywały grunt pod neoliberalne zmiany gospodarcze, które towarzyszyły spokojnemu procesowi transformacji systemowej w kierunku demokracji liberalnej.

Po 1949 roku PZPR, kiedy przejęła władzę w systemie jednopartyjnym, wpisała się w projekt unaukowienia projektowania. Partia, naśladując politykę ekonomiczną ZSRR, poddała poniemieckie fabryki na Ziemiach Zachodnich władzy państwowej, odtwarzając aktywność gospodarczą w kraju. W ten sposób zaczęła proces powojennego uprzemysłowienia[3]. W trakcie odwilży (około 1954–1956) PZPR oparła relację pomiędzy państwem a obywatelami na swego rodzaju umowie społecznej. Jej fundamentem był dostęp do mieszkań i dóbr konsumpcyjnych[4]. Aby wypełnić kontrakt, władze promował projektowanie wyrobów masowej produkcji. Z tego względu popierały unaukowienie wzornictwa. Chodziło o to, co Nigel Cross nazwał „naukowym projektowaniem", czyli po prostu wzornictwo przemysłowe, które używa wiedzy z nauk ścisłych[5].

Aby odnowić system komunistyczny w okresie odwilży, elity polityczne coraz bardziej otwierały Polskę na wybrane wpływy zachodnie. Postrzegały przy tym kulturę przez kategorie gustu i estetyki[6]. Polacy oglądali zachodnie filmy, czytali magazyny ilustrowane, które przedstawiały zachodnie produkty i modę, a nawet podróżowali coraz częściej do Europy Zachodniej[7]. Za pośrednictwem reportaży i tłumaczeń w magazynach takich jak „Dookoła Świata", „Radar", „Filipinka" oraz „ITD." polscy obywatele, szczególnie młodzież, partycypowali w światowej kulturze. Magazyny podtrzymywały projekt powszechnie dostępnej kultury masowej i „pojęcie »wolności« zdefiniowanej jako prawo do wypoczynku i rozrywki"[8]. W okresie od późnych lat 50. do 70. XX wieku, polscy obywatele doczekali się więc nowych masowo produkowanych przedmiotów. Projekty do masowej wytwórczości miały odzwierciadlać uniwersalne wyobrażenie nowoczesności: charakteryzowała je międzynarodowa estetyka prostych geometrycznych brył wykonanych z materiałów przemysłowych. Konsumpcja i wzrost gospodarczy były znakiem tak zwanego socjalizmu konsumpcyjnego pod rządami Edwarda Gierka do około połowy lat 70. Była to strategia legitymizacji komunistycznych rządów, jak i sposób na opanowanie politycznych i kulturowych przewrotów lat 60., jak pisze Małgorzata Fidelis[9].

Unaukowienie dizajnu było udaną próbą stworzenia wzornictwa przemysłowego w systemie socjalistycznym. Po II wojnie światowej w procesie centralizacji i nacjonalizacji przemysłu w nowym państwie, jakie stanowiła Polska Rzeczpospolita Ludowa, polscy projektanci dostrzegli szansę

na zbudowanie wzornictwa poprzez unaukowienie projektowania. Jak zauważył już Józef Mrozek, w II Rzeczpospolitej, poza dziełami niektórych artystów i architektów, takich jak Stefan Siemek (pracujący dla firmy Thonet-Mundus), przedmioty wymyślane przez projektantów były wytwarzane przez rzemieślników[10]. Przedmioty masowego użytku były natomiast produkowane w fabrykach według zagranicznych wzorów. W przypadku meblarstwa wiemy, że rynek ten zdominowany był przez produkty importowane z Francji i Niemiec[11]. Polscy dizajnerzy, tworząc instytucje związane z projektowaniem, podjęli próbę rozwiązania fundamentalnego problemu, który nurtował adeptów dizajnu na całym świecie przez większość XX wieku: Jak pracować, aby projekty mogły dać początek masowo produkowanym przedmiotom?

Odpowiedź na to pytanie, jak się wydawało, tkwiła w procesie unaukowienia projektowania. Po roku 1961 krakowska ASP przeszła znaczącą zmianę w zakresie nauczania. Akademia ta podjęła się unaukowienia dziedziny projektowania i nawiązała kontakty międzynarodowe, mając na celu lepsze przygotowanie dizajnerów do produkcji masowej. Dopiero w roku akademickim 1960/1961 Andrzej Pawłowski i Zbigniew Chudzikiewicz utworzyli Zakład Sztuki Przemysłowej na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej ASP[12]. Wkrótce Andrzej Pawłowski zainteresował się zagadnieniem unaukowienia projektowania i zaczął być aktywny w międzynarodowej organizacji skupiającej stowarzyszenia projektantów przemysłowych: International Council of Societies of Industrial Designers (ICSID; od 2015 roku World Design Organization)[13]. Ujmując to precyzyjnie, Pawłowski znalazł oparcie dla swoich dążeń do kształtowania procesu uprzemysłowienia w państwie socjalistycznym. Wraz z Szymonem Bojką, historykiem sztuki i krytykiem promującym projektowanie, uczestniczył w 1961 roku w Drugim Międzynarodowym Kongresie ICSID w Wenecji. To właśnie tam Pawłowski poznał Tomása Maldonada[14]. Jak opisał to na łamach „Życia Literackiego", stał się wówczas świadkiem zwrotu w kierunku humanistycznego ideału w projektowaniu[15]. Po tym właśnie spotkaniu Pawłowski podjął się unaukowienia projektowania. Jego zdaniem projektant, taki jak ten wykreowany przez Maldonada, miał zdolność zaspokajania potrzeb społeczeństwa poprzez kierowanie procesami produkcji przemysłowej.

Maldonado nauczał w Hochschule für Gestaltung (Wyższa Szkoła Wzornictwa, HfG), założonej w 1953 roku przez Otla Aichera, Maxa Billa i Inge Scholl w Ulm w Niemczech Zachodnich[16]. Kiedy w 1956 roku Maldonado objął stanowisko rektora, wprowadził nową koncepcję projektowania, aby stawić czoła rosnącej złożoności problemów, którymi zajmują się projektanci[17]. Przyjął filozofię, którą nazwał „naukowym operacjonalizmem"[18]. Naukowy operacjonalizm przyjmuje podejście systemowe, faworyzujące wiedzę „efektywną", czyli wiedzę naukowo-techniczną, która daje projektantowi centralną pozycję w systemie

wytwarzania przemysłowego[19]. Pod rządami Maldonada Ulm przestało przypisywać pierwszoplanową rolę estetyce i zaczęło kształcić dizajnerów w zakresie ekonomii, matematyki i nauk behawioralnych, aby umożliwić im rozwiązywanie złożonych problemów projektowych, a także kontrolowanie całości produkcji.

Kiedy Andrzej Pawłowski objął stanowisko dziekana na Wydziale Form Przemysłowych krakowskiej ASP, który to wydział utworzył razem z Zbigniewem Chudzikiewiczem w roku akademickim 1964/1965, profesorowie wspólnie wypracowali ewidentnie systematyczne podejście do dizajnu i kształcenia projektowego[20]. W roku 1970 podczas Międzynarodowego Seminarium Edukacyjnego ICSID w Kazimierzu i Warszawie Pawłowski wprowadził nową metodę. Argumentował, że układając łańcuch przyczyn i skutków w formie tabeli, można w racjonalny sposób zajmować się problemami[21]. Metoda miała służyć jako narzędzie w procesie kształcenia projektanta przemysłowego, który, jak to określił Pawłowski, powinien być zdolny do „rozwiązywania problemów”[22]. Ta metoda stanowiła punkt kulminacyjny jego wysiłków w dziedzinie edukacji w zakresie opracowywania rozwiązań problemów projektowych w najszerszym zakresie, od przedmiotów codziennego użytku do maszyn przemysłowych, z zamiarem racjonalnego kształtowania życia społeczeństwa[23]. Tak pojmowany projektant kierował rozwojem w imię dobra swoich współobywateli. Podejście to wywodzi się z wczesnomodernistycznej wiary w zdolność artysty, jako członka awangardy, do wpływania na praktykę życia codziennego. Łącząc przyczyny i skutki w łańcuchu, metoda ta wykazywała pewne podobieństwa koncepcyjne z badaniami operacyjnymi prowadzonymi przez L. Bruce’a Archera. Archer, były profesor w HfG w Ulm, miał kluczowy wkład w proces unaukowienia dizajnu przez wprowadzenie nowych metod projektowych. W roku 1964 założył Dział Badań nad Projektowaniem w Royal College of Art (RCA)[24]. Przyjęcie metod Archera stanowiło kolejny przejaw unaukowiania dizajnu w Polsce. Jego prace były często publikowane w czasopismach branżowych[25]. W polskim „Biuletynie Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej” ukazało się częściowo jedno z najważniejszych jego dzieł – *Systematyczna metoda projektowania*[26]. W publikacji szczegółowo przedstawiono model badań operacyjnych na potrzeby wzornictwa przemysłowego[27]. Model oparty na teorii informacji prezentował niewątpliwie logiczne podejście do problemów projektowych, opierające się zresztą na liście kontrolnej, która wywodzi się z inżynierii lotniczej[28].

Pawłowski wyobraził sobie tę metodę jako sposób na kształcenie projektanta przemysłowego, w odróżnieniu od projektanta plastyka, który swoją działalność opierał na tradycyjnych mediach[29]. W ten sposób Pawłowski zbliżył się do nauki o projektowaniu, wychodząc poza jedynie naukę projektowania. Chodziło o zorganizowanie projektowania w sposób kompletnie systematyczny, czy też ustanowienie „praw projektowania”[30].

Nauka o projektowaniu dążyła do ujmowania dizajnu jako przedmiotu systematycznego i analitycznego badania, jednocześnie pozostawiając przestrzeń dla intuicji[31]. Jednak proces Pawłowskiego nadal obejmował intuicję. Mówił o „intuicyjnej metodzie realizacji" wśród możliwych możliwych sposobów wdrożenia projektu[32].

W warszawskiej ASP proces unaukowienia dizajnu przebiegał w tym samym czasie. Prace w tym zakresie zostały zapoczątkowane przez architektów Jerzego Sołtana i Oskara Hansena. Powrócili oni do powojennej Polski po pracy we Francji, gdzie współdziałali z głównym przedstawicielem ruchu modernistycznego, Le Corbusierem oraz jego mniej znanym kuzynem Pierre'em Jeanneretem[33]. Zarówno Sołtan, jak i Hansen dołączyli do Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (Congrès International d'Architecture Moderne, CIAM). W latach 1947–1949 CIAM skierowało swoją uwagę na koncepcję syntezy sztuki i architektury oraz „człowieka na ulicy" – osobę bez wykształcenia architektonicznego – jako część działań mających na celu humanizację architektury[34].

Te idee znalazły odbicie w akademii, gdy Sołtan w 1954 roku założył (razem z innym architektem – Zbigniewem Ihnatowiczem) Zakłady Artystyczno-Badawcze (ZAB). ZAB funkcjonowały jako pracownia architektoniczna, stanowiąc niezależną jednostkę przyłączoną do uczelni. W dążeniu do propagowania wzornictwa przemysłowego w 1958 roku Sołtan założył Pracownię Wzornictwa Przemysłowego w ramach ZAB[35]. Jak wykazał Mrozek, Sołtan i Hansen, którzy popularyzowali koncepcję syntezy sztuk, łączyli rzeźbę z praktyką projektową[36]. Hansen przekształcił koncepcję „człowieka na ulicy" w unikalne podejście do rozumienia użytkownika i angażowania go w proces projektowy. W 1955 roku Hansen rozpoczął prowadzenie Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn na Wydziale Rzeźby, gdzie uczył studentów, jak otoczenie wpływa na emocjonalny stan człowieka, co nazwał „efektem wizualnym"[37]. Koncepcje użytkownika wywodzące się zarówno ze sztuki, jak i architektury były istotne w badaniach relacji między człowiekiem a otoczeniem oraz doświadczenia użytkownika. Założenie o syntezie sztuk przysłużyło się studentom, którym przyszło pracować w dużych zespołach składających się z przedstawicieli różnych specjalności. Od samego początku studenci z różnych wydziałów akademii, w tym projektowania i rzeźby, pomagali w realizacji projektów architektonicznych ZAB-u. Dzięki temu mogli uczestniczyć w projektowaniu urządzeń technicznych, wymagających różnych rodzajów wiedzy, włączając w to inżynierię. W ZAB-ie duże zespoły studentów zrealizowały dziesiątki projektów dla różnych producentów, w tym ikonicznego motocykla Osa (1959) i aparatu Alfa (1959)[38].

Dla urzędników ministerstw i kierownictwa przedsiębiorstw wzornictwo stanowiło sposób na modernizację przemysłu w celu rozwinięcia gospodarki

narodowej, jak ujęła to Zofia Szydłowska, wiceprezes Centralnego Urzędu Jakości i Miar (CUJiM). Jej zdaniem (najlepsza) forma wynikała z technologii. Tym przekonaniem Szydłowska popierała unaukowienie dizajnu[39]. Na początku lat 70. XX wieku dla Ministerstwa Przemysłu Maszynowego, tak jak CUJiM, zatrudnienie kadr projektantów stanowiło sposób na rozwiniecie produkcji i podniesienie jakości wyrobów przemysłowych[40]. Przedsiębiorstwa zatrudniały drużyny ZAB-u, licząc na ich pomoc ekspercką w unowocześnieniu produktów. Alfa, wyprodukowany przez Warszawskie Zakłady Fotooptyczne, był luksusowym aparatem dla amatorów, którzy mogli nim dokumentować swój wypoczynek zgodnie ze wskazaniami broszury wydrukowanej przez Powszechną Agencję Reklamy. Inżynierowie zakładu zapewnili wiedzę naukową, która gwarantowała dobre działanie aparatu, dodatkowo zmienili formę, kolor, i teksturę przedmiotu. Czy kierowało nimi wyobrażenie nowoczesności przejawiające się użyciem kolorowego, gładkiego plastyku lub sięganiem po nowe technologie, nie jest jasne, lecz przez dostarczenie wiedzy, której projektanci tego przedmiotu nie posiadali, przyczynili się do unaukowienia projektowania. Byli współautorami projektowania form przemysłowych (industrial design) rozumianego jako projektowanie zależne od nauk ścisłych, takich jak chemia czy inżynieria materiałowa[41].

Techniczny charakter projektowania dla przemysłu oraz potrzeba pracy w dużych zespołach, co cechowało ZAB, skłaniały do nowego podejścia do projektowania. Przejście od starszego modelu opartego na sztuce użytkowej do modelu inspirowanego HfG w Ulm miało miejsce po roku 1963, kiedy Tomás Maldonado odwiedził Warszawę i wygłaszał wykłady na ASP[42]. Podczas swojej listopadowej wizyty Maldonado przytoczył koncepcję naukowego operacjonizmu, choć nie użył tego terminu, oraz dizajnu zaangażowanego społecznie traciło na istotności we współczesnej grafice, która coraz bardziej rozwijała się w kierunku estetyki[43]. Wróblewski zdołał zrealizować swoje pomysły w projekcie systemu informacji miejskiej, zaprezentowanym podczas kongresu ICSID w Kyoto w roku 1983[44].

Koncepcja unaukowienia projektowania oraz związana z nią misja społeczna miały znaczny wpływ na ASP w Warszawie. Eksperymenty przeprowadzane na HfG w Ulm, zwłaszcza w dziedzinie nauk społecznych, które miały pomóc w zdobywaniu wiedzy o użytkowniku, oraz teoria semiotyki zostały przyjęte na uczelni. Począwszy od roku akademickiego 1963 zajęcia z nauk społecznych i techniki stawały się częścią programu uczelni, a jak zaznaczył Mrozek, dyscypliny te zaczęły przybierać charakter „naukowy”[45]. W 1977 roku, gdy powstał Wydział Wzornictwa Przemysłowego, Wojciech Gasparski i Danuta Miller wykładali prakseologię, naukę o celowym działaniu[46]. Prakseologia dążyła do poszukiwania najbardziej naturalnego, logicznego i opłacalnego procesu działania człowieka, włączając w to produkcję przemysłową[47]. Gasparski, który publikował w „Design Methods and

Theories”[48], wniósł swój wkład do teorii projektowania. To nie oznacza, że podejście unaukowienia zostało całkowicie zaakceptowane przez wszystkich na uczelni. Jak argumentował Mrozek, Sołtan i Jan K. Meisner postrzegali nowe metody jako negację typowej interpretacji tradycji Bauhaus, związanej z dyrekcją Waltera Gropiusa, kiedy sztuki piękne stanowiły podstawę edukacji w zakresie projektowania[49].

Przykładem, jak absolwenci warszawskiej ASP zaczęli racjonalizować proces projektowania, jest projekt popielniczki stworzony przez Andrzeja Latosa dla Pracowni Projektów Przemysłowych. Latos opracował ten projekt w 1965 roku, pięć lat po ukończeniu studiów. Opierał się, po pierwsze, na metodach socjologicznych w analizie doświadczenia użytkowników. Przeprowadzał wywiady zarówno z palaczami, jak i niepalącymi, aby zrozumieć, jak korzystali z tytoniu[50]. Na podstawie tych badań ustalił, że papierosy są najpopularniejszym sposobem palenia tytoniu i rozpoznał, gdzie są najczęściej palone, a są to przede wszystkim miejsca publiczne[51]. Po drugie, wykorzystywał metody ilościowe, badając różne rodzaje papierosów, by ustalić pożądany rozmiar projektowanego przedmiotu. W projekcie Latosa wywiady i badania ilościowe dotyczące długości dostępnych w Polsce papierosów określiły kształt popielniczki.

Unaukowienie projektowania wprowadziło nową koncepcję dizajnera. Projektant, który tworzył całość środowiska człowieka, był postrzegany jako służący społeczeństwu, humanizujący masową produkcję przemysłową dla dobra swoich współobywateli. Od czasu Drugiego Międzynarodowego Kongresu ICSID w 1961 roku to Andrzej Pawłowski szczególnie wierzył w społeczną misję projektanta[52]. Podczas tego kongresu Maldonado wyraził przekonanie, że projektant przemysłowy zdolny do rozwiązywania istotnych problemów społecznych, a nie tylko tworzenia stylowych produktów w celu generowania popytu, może się pojawić tylko w krajach bloku wschodniego[53]. Podczas Międzynarodowego Seminarium Edukacyjnego w 1967 roku Maldonado wezwał swoich kolegów do kształcenia projektanta zdolnego zarządzać procesem wzrostu[54]. Pawłowski dołączył do pozostałych uczestników, uznając, że głównym zadaniem jest kształcenie projektantów, którzy będą „świadomymi społecznie pracownikami”[55]. Pod koniec lat 60. Pawłowski stanowczo opowiadał się za umieszczeniem wzornictwa przemysłowego w rękach projektanta, który bierze pod uwagę całe przemysłowo wyprodukowane środowisko. W Radzie Wydziału Form Przemysłowych w styczniu 1969 roku Pawłowski naciskał na swoich kolegów profesorów, aby rozszerzyli zakres tej profesji, kierując się definicją przyjętą przez ICSID, która obejmowała „wszystkie aspekty środowiska człowieka, które są [masowo] produkowane”[56]. Osoba, którą Pawłowski proponował kształcić na ASP na „rozwiązywacza problemów”, mogła zaspokajać potrzeby społeczeństwa, zarządzając procesami produkcji przemysłowej, w przeciwieństwie do zawodowego projektanta, którego Pawłowski określił jako

projektanta technicznego, zajmującego się wyłącznie konkretnym zadaniem[57]. Wielu projektantów na warszawskiej ASP rozumiało praktykę jako odpowiednie podejście do projektowania w państwie socjalistycznym i jako społeczną misję projektowania[58]. W tym samym roku, w którym Pawłowski przemawiał do swojego wydziału, Andrzej Jan Wróblewski, który miał w 1977 roku zostać pierwszym dziekanem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP, apelował o to, aby programy edukacyjne rozumiały projektowanie jako „projektowanie [...] kompleksów rzeczy tworzących materialne tło ludzkiego życia"[59]. Świadomy przewidywanej katastrofy ekologicznej, Wróblewski apelował o zarządzanie relacją między przemysłem a człowiekiem przez instytucje, które „mogłyby reprezentować interes środowiskowy człowieka"[60].

Kompletny przegląd wszystkich starań w zakresie unaukowienia wzornictwa wykracza poza zakres tego artykułu, który opisuje motywacje w tym obszarze w akademiach w Krakowie i Warszawie. Warto jednak wspomnieć też o unaukowieniu projektowania w narodowym instytucie poświęconym projektowaniu. W 1947 roku, przed przejęciem władzy przez Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, Wanda Telakowska, pedagog i krytyczka projektowania, zabiegała o stworzenie Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP), aby wiązać projektantów z przemysłem[61]. W 1950 roku BNEP przekształciło się w Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (IWP), tworząc poszczególne zakłady, aby zatrudnić projektantów (artystów absolwentów akademii), którzy mogliby współpracować z wzorcowniami tworzonymi faktycznie w fabrykach w latach 50. i 60.[62]. W ten sposób IWP miał ułatwić artystom tworzenie nowych wzorów głównie w tradycjonalnych sztukach użytkowych, takich jak tkanina, ceramika, szkło. W latach 60. z agencji zatrudniającej projektantów do pracy z przemysłem IWP przekształciło się w ośrodek naukowy. Jednostki takie jak Zakład Badań Ergonomicznych, Zakład Wzornictwa Środków Transportu i Zakład Wzornictwa Sprzętu Gospodarczego zastąpiły jednostki zajmujące się szkłem i ceramiką[63]. W 1965 roku IWP całkowicie przekształciło się w ośrodek badawczy[64]. Przedmiotem tych badań były projekty całych wnętrz lub serie sprzętu gospodarczego. Projekty badawcze zbliżały projektantów z socjologami i ekonomistami w związku z zamiarem wpływania na proces produkcyjny i podniesienie jakości przemysłowo produkowanych dóbr.

W jednym z bardziej znanych wspomnień dotyczących historii polskiego wzornictwa przemysłowego opublikowanych w anglojęzycznych czasopismach naukowych projektant, który stał się artystą – Krzysztof Wodiczko – opisał swoją edukację na warszawskiej ASP. Wspominał, że był „szkolony na członka elitarnej jednostki projektantów, biegłych infiltratorów, którzy" mieli „przekształcać [...] państwo socjalistyczne w inteligentny, złożony i ludzki zamysł projektowy"[65]. Wodiczko ukończył Katedrę Wzornictwa Przemysłowego w 1968 roku. Jego słowa mogą opisywać wizję

społecznej misji projektowania zarówno z warszawskiej, jak i krakowskiej ASP. Obie szkoły zaczęły kształcić projektantów jako ekspertów, którzy mieli przejąć kontrolę nad procesem produkcji, aby rozwijać całe środowisko stworzone przez człowieka. Nawet wykładowcy, którzy faworyzowali edukację artystyczną bliższą praktyce, wierzyli w połączenie sztuki i przemysłu w projektowaniu w celu stworzenia racjonalnego i sprawiedliwego społeczeństwa poprzez projektowanie przedmiotów i budynków[66].

W latach 70. Christopher Alexander i Christopher Jones, pionierzy metod projektowania, określili wcześniejsze próby jako behawiorystyczne i krytykowali praktyków, którzy próbowali zamknąć „życie w pudełku" ram logicznych[67]. To była część szerszego ruchu kontrkulturowego, który doprowadził do porzucenia założeń modernizmu. Krytyczne projektowanie pojawiło się w pracach architektów z grupy Superstudio i Archizoom, które wyrosły z dystansowania się od konsumpcjonizmu w latach 60. i 70.[68]. Przed zamknięciem w 1968 roku HfG w Ulm przyjęła krytyczne podejście do przemysłu, porzucając projektowanie produktów na rzecz teorii, w połączeniu z ogólną krytyką uniwersalnych rozwiązań w architekturze i projektowaniu[69]. Sam Wodiczko zwrócił się ku projektowaniu krytycznemu, tworząc *Pojazd* (1971–1973), platformę, na której człowiek, poruszając się w przód i w tył, zawsze generuje ruch naprzód; pojazd porusza się tylko w prostej linii i w jednym kierunku. Iluzja wolności, oferowana przez ruch tam i z powrotem, łączyła się z faktem, że człowiek przekształcał się w część maszyny, stając się jednocześnie kontrolerem technologii i osobą kontrolowaną. *Pojazd* stanowił potężną krytykę rozwiązań technokratycznych[70].

Paradoksalnie działania mające na celu unaukowienie projektowania przyczyniły się do rozwoju gospodarki wolnorynkowej, która nastała po pokojowej transformacji w kierunku demokracji liberalnej. Krótko po porozumieniach okrągłego stołu w 1989 roku, które faktycznie rozpoczęły proces zmiany systemowej, rząd przeprowadził prywatyzację i deregulację przedsiębiorstw[71]. Jak zauważył Tadeusz Kowalik, działacze tworzący Solidarność i towarzyszący mu społeczny ruch pracowników zaakceptowali politykę ekonomicznej liberalizacji, ponieważ bezkrytycznie postrzegali kapitalizm[72]. Praca w interdyscyplinarnych zespołach, podejmowanie zagadnień z wykorzystaniem nauk behawioralnych i znajomość estetyki preferowanej przez konsumentów na międzynarodowym rynku krajów Pierwszego Świata przygotowały projektantów do pracy w prywatnych firmach w kraju i za granicą. Badanie takich praktyk służy opisowi procesów i okoliczności, które zazwyczaj uważane są za dzieło systemu światowego zaistniałe już po rozpadzie bloku wschodniego.

Przypisy

1. N. Cross, *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science*, „Design Issues" 2001, vol. 17, no. 3, s. 49.
2. N. Bayzit, *Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research*, „Design Issues" 2004, vol. 20, no. 1, s. 17.
3. R. Shen, *The Polish Economy: Legacies from the Past, Prospects for the Future*, Praeger, New York 1992, s. 21.
4. M. Fidelis and Gigova, *Communism and Its Legacy*, w: *The Routledge History of East Central Europe since 1700*, ed. I. Livezeanu, Á. von Klimó, Routledge, New York 2017, s. 373.
5. N. Cross, *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science*, „Design Issues" 2001, vol.17, issue 3, s. 52.
6. M. Fidelis, *Imagining the World from Behind the Iron Curtain: Youth and the Global Sixties in Poland*, Oxford University Press, New York 2020, s. 62.
7. Tenże, *Tensions of Transnationalism: Youth Rebellion, State Backlash, and 1968 in Poland*, „The American Historical Review" 2020, vol. 125, issue 4, s. 1239—1240.
8. Tenże, *Imagining the World from Behind the Iron Curtain*, dz. cyt., s. 61—80.
9. Tamże, s. 184—200.
10. 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. nauk. C. Frejlich, M. Kochanowska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018, s. 16.
11. A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma-funkcja-technika*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2005, s. 79—80.
12. A. Szczerski, *Sztuka projektowania. Z historii Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, 1964–2014*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, s. 12—13.
13. ICSID została założona w 1957 roku, miała swoją siedzibę w Paryżu i starała się promować i rozwijać dziedzinę projektowania przemysłowego na całym świecie, przyjmując członków zarówno z Europy Wschodniej, jak i z regionów globalnego Południa w latach 60. XX wieku. Zob. T. Messell, *Constructing a 'United Nations of Industrial Design': ICSID and the Professionalization of Design on the World Stage, 1957–1980*, Ph.D. diss., University of Brighton, Brighton 2018.
14. A. Pawłowski, *O zawodzie projektanta przemysłowego*, „Życie Literackie" 3.12.1961, s. 3.
15. Tamże.
16. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*, University of California Press, Berkley 2004, s. 142—143. W Niemczech Zachodnich szkoła starała się kształcić demokratyczną awangardę, aby buforować siły szowinistyczne w społeczeństwie niemieckim, mając wyraźny cel zapobieżenia

powrotowi nazizmu. Czytelnicy zainteresowani kulturowym wpływem szkoły na wzornictwo przemysłowe w Niemczech Zachodnich mogą sięgnąć po: P. Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*. Jeśli chodzi o literaturę polskojęzyczną, polecam: M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Universitas, Warszawa 2020 (rozdz. 2, cz. 7: *Modernizm zimnowojenny*).

17. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*, University of California Press, Berkley 2004, s. 167.
18. T. Maldonado, *New Perspectives of Design Education*, „Industrial Design" 1960, vol. 7, no. 3, s. 92.
19. Tamże.
20. *Kalendarium. Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964–2014*, praca zbiorowa pod red. M. Dziedzic, K. Starzyńskiej, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2014, s. 24.
21. A. Pawłowski, *Program kształcenia podstawowego projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym*, w: tegoż, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic [i in.], Wydział Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2001, s. 70.
22. Tenże, *Ewolucja zwodu projektanta*, w: tegoż, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 80.
23. A. Pawłowski, *Program kształcenia podstawowego projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym*, dz. cyt., s. 70.
24. N. Bayzit, *Investigating Design*, „Design Issues" 2004, vol. 20, issue 1, s. 18.
25. Zob. L.B. Archer, *Wzornictwo i zarządzanie produkcją w latach siedemdziesiątych*, „Wiadomości IWP" 1970, nr 7–8, s. 3–6. Wydanie oryginalne: *Design and Management for the 70s*, „Design" 1969, no. 246, s. 66–67.
26. Tekst opierał się na serii artykułów opublikowanych w „Design" (1963–1964). Treść artykułów ukazała się jako książka pod tym samym tytułem (*Systematic Method for Designers*, Council for Industrial Design, London 1965).
27. N. Bayzit, *Investigating Design*, dz. cyt., s. 18.
28. L.B. Archer, *Systematyczna metoda projektowania*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1964, nr 4, s. 34–35.
29. A. Pawłowski, *Program kształcenia podstawowego projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym*, dz. cyt., s. 70.
30. N. Cross, *Designerly Ways of Knowing*, dz. cyt., s. 52.
31. Tamże, s. 53.

32. A. Pawłowski, *Program kształcenia podstawowego projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym*, dz. cyt., s. 73.

33. J. Gola, *Jerzy Sołtan. Monografia*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1995, s. 17.

34. J. Ockman, *Oskar Hansen's Radical Humanism: Open Form Against a Cold War Background*, w: *Oskar Hansen – Opening Modernism: On Open Form Architecture, Art and Didactics*, ed. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2014, s. 38.

35. S. Bojko, *Od dydaktyki do projektowania*, „Projekt" 1972, nr 5, s. 3.

36. J.A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt., s. 21—22.

37. M. Woliński, *Building Activity, Sculpting Communication*, w: *Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, ed. A. J. Wieder, F. Zeyfang, Sternberg Press, Berlin 2014, s. 23.

38. Pełny wykaz projektów można znaleźć w: Z. Tomaszewska, *Zakłady Artystyczno-Badawcze*, praca magisterska, Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2005, s. 66—93. Oryginał wykazu projektów przechowywany jest w Zakładzie Dokumentacji Wydziału Wzornictwa Przemysłowego.

39. Z. Szydłowska, *Wzornictwo przemysłowe w gospodarce narodowej*, „Projekt" 1961, nr 4, s. 41—42.

40. Zarządzenie Ministra Przemysłu Maszynowego VI wersja, archiwum SPFP, Wydział Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawie.

41. Materiał promocyjny Alfy, Zakład Dokumentacji Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa.

42. Jeszcze przed wizytą wiedza o Maldonadzie przedostała się do Polski poprzez publikacje takie jak włoskie czasopismo „Stile Industria" czy brytyjską publikację *Industrial Design*. W 1958 roku w polskim streszczeniu ukazał się na stronach „Wiadomości IWP" esej pod tytułem *Wiedza, technika, forma* i artykuł o doświadczeniu szwedzkiego studenta na HfG w Ulm. Zob. J. A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt., s. 23.

43. A.J. Wróblewski, *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego*, „Projekt" 1969 nr 2, s. 27.

44. W zespole z Romanem Duszkiem, Jerzym Porębskim i Jackiem Surawskim. Zob. J. Trzupek, *Andrzej Wróblewski: Creator of Universal Systems*, w: *Out of the Ordinary: Polish Designers of the 20th Century*, ed. C. Frejlich, Adam Mickiewicz Institute, Warsaw 2012, s. 298.

45. J.A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt, s. 27.

46. Tamże, s. 33.

47. Filozof Tadeusz Kotarbiński promował dziedzinę prakseologii. Skodyfikował swoje idee w dziele *Traktat o dobrej robocie* (1955). By użyć słów Kotarbińskiego, prakseologia bazuje na pojęciu „minimalnej interwencji", czyli „[usiłowaniu] tak się [urządzania], by to, co nam

potrzebne, w jak największej mierze samo się działo, od pewnego przynajmniej punktu określonego procesu ustawianiem rzeczy w taki sposób, aby większość rzeczy działo się samoistnie, z określonego punktu" (cyt. za: A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, w: *Inicjacje*, dz. cyt, s. 35).

48. „Design Methods and Theories" to ważne pismo wydawane przez Design Methods Group, które wychodzi na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley od 1967 roku. W kwietniu 1966 roku założono The Design Research Society (DRS) w Londynie.

49. J.A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt., s. 25.

50. A. Latos, *Z Pracowni Projektów Przemysłowych przy Centralnej Wzorcowni Artykułów Powszechnego Użytku w Warszawie*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1965, nr 3, s. 7.

51. Tamże, s. 8.

52. A. Pawłowski, *O zawodzie projektanta przemysłowego*, dz. cyt., s. 3.

53. David Crowley po raz pierwszy udokumentował przekonanie Maldonado, które przekazał Pawłowskiemu podczas rozmowy na drugim kongresie ICSID, w artykule *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland* opublikowanym w: „Journal of Design History" 1994, vol. 7, no. 3, 1994 (s. 201).

54. English Transcript, Conclusions, Design Education Seminar at Syracuse University in 1967, Andrzej Pawłowski Papers, s. 18.

55. Tamże, s. 61.

56. A. Pawłowski, *Ocena warunków realizacji programu Wydziału Form Przemysłowych na Radę Wydziału*, 8 stycznia, 1969, Andrzej Pawłowski Papers, s. 7. Zob. także wzmiankę w: A. Szczerski, *Sztuka projektowania. Z historii Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, 1964–2014*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, s. 22.

57. A. Pawłowski, *Ewolucja zawodu projektanta*, dz. cyt., s. 80.

58. J.A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt., s. 29.

59. A.J. Wróblewski, *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego*, dz. cyt., s. 29.

60. Tamże, s. 26—29.

61. D. Crowley, *Building the World Anew Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, dz. cyt., s. 188.

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

63. Protokół z posiedzenia Dyrekcji i Kierowników Zakładów IWP z dnia 15.VI.1962, Dyrektor, Zebrania Dyrekcji i kierowników zakładów IWP 1962—SYGN 1/27, AAN.

64. Dział Planowania i Organizacji, Plan prac naukowo-badawczych Instytutu Wzornictwa Przemysłowego na 1965, 1964, SYG 7/17, AAN, 1.

65. D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burcharth, K. Wodiczko, *A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, „October" 1986, vol. 38, s. 33.

66. J.A. Mrozek, *Od prehistorii do historii*, dz. cyt., s. 29.

67. N. Bayzit, *Investigating Design*, dz. cyt., s. 20—21.

68. M. Rosińska, *Utopie dizajnu*, dz. cyt., s. 184.

69. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects*, dz. cyt., s. 173—174.

70. K. Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, Cambridge 1998, s. 76.

71. T. Kowalik, *From Solidarity to Sellout: The Restoration of Capitalism in Poland*, trans. E. Lewandowska, Monthly Review Press, New York, 2012, s. 55.

72. Tamże, s. 15—17, 33.

Bibliografia

1. L.B. Archer, *Wzornictwo i zarządzanie produkcją w latach siedemdziesiątych*, „Wiadomości IWP" 1970, nr 7—8, s. 3—6.

2. L.B. Archer, *Systematyczna metoda projektowania*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1964, nr 4, s. 34—40.

3. N. Bayzit, *Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research*, „Design Issues" 2004, vol. 20, no. 1, s. 16—29.

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

5. S. Bojko, *Od dydaktyki do projektowania*, „Projekt" 1972, nr 5, s. 2–11.

6. S. Bojko, *Z pobytu prof. T. Maldonado w Polsce*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1964, nr 1, s. 33—36.

7. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*, University of California Press, Berkley 2004.

8. D. Crowley, *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History" 1994, vol. 7, no. 3, s. 187—203.

9. D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burcharth, K. Wodiczko, *A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, „October" 1986, vol. 38, s. 23—51.

10. N. Cross, *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science*, „Design Issues" 2001, vol.17, issue 3, s. 49—55.

11. Dział Planowania i Organizacji, Plan prac naukowo-badawczych Instytutu Wzornictwa Przemysłowego na 1965, 1964, SYG 7/17, AAN.

12. English Transcript, Conclusions, Design Education Seminar at Syracuse University in 1967, Andrzej Pawłowski Papers.

13. M. Fidelis, *Tensions of Transnationalism: Youth Rebellion, State Backlash, and 1968 in Poland*, „The American Historical Review" 2020, vol. 125, issue 4, s. 1239—1259.

14. M. Fidelis, *Imagining the World from Behind the Iron Curtain: Youth and the Global Sixties in Poland*, Oxford University Press, New York 2020.

15. M. Fidelis and Gigova, *Communism and Its Legacy*, w: *The Routledge History of East Central Europe since 1700*, ed. I. Livezeanu, Á. von Klimó, Routledge, New York 2017.

16. W. Gasparski, A. Strzalecki, *Contributions to Design Science: Praxeological Perspective*, „Design Methods and Theories" 1990 vol. 24, issue 2.

17. J. Gola, *Jerzy Sołtan. Monografia*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1995.

18. *Kalendarium. Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964–2014*, praca zbiorowa pod red. M. Dziedzic, K. Starzyńskiej,Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2014.

19. A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma-funkcja-technika*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2005.

20. T. Kowalik, *From Solidarity to Sellout: The Restoration of Capitalism in Poland*, trans. E. Lewandowska, Monthly Review Press, New York, 2012.

21. A. Latos, *Z Pracowni Projektów Przemysłowych przy Centralnej Wzorcowni Artykułów Powszechnego Użytku w Warszawie*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1965, nr 3, s. 7—10.

22. T. Maldonado, *New Perspectives of Design Education*, „Industrial Design" 1960, vol. 7, no. 3, s. 89—92.

23. T. Maldonado, *Aktualne problemy wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej" 1964, nr 2, s. 34—38.

24. T. Messell, *Constructing a 'United Nations of Industrial Design': ICSID and the Professionalization of Design on the World Stage, 1957–1980*, Ph.D. diss., University of Brighton, Brighton 2018.

25. 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. nauk. C. Frejlich, M. Kochanowska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018, s. 14—39.

26. J. Ockman, *Oskar Hansen's Radical Humanism: Open Form Against a Cold War Background*, w: *Oskar Hansen – Opening Modernism: On Open Form Architecture, Art and Didactics*, ed. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2014, s. 23-44.

27. A. Pawłowski, *O zawodzie projektanta przemysłowego*, „Życie Literackie" 3.12.1961, s. 3.

28. A. Pawłowski, *Ewolucja zwodu projektanta*, w: tegoż, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic [i in.], Wydział Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2001, s. 77—80.

29. A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, w: tegoż, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic [i in.], Wydział Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2001, s. 33—47.

30. A. Pawłowski, *Ocena warunków realizacji programu Wydziału Form Przemysłowych na Radę Wydziału*, 8 stycznia, 1969, Andrzej Pawłowski Papers.

31. A. Pawłowski, *Program kształcenia podstawowego projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym*, w: tegoż, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic [i in.], Wydział Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2001, s. 69—76.

32. Protokół z posiedzenia Dyrekcji i Kierowników Zakładów IWP z dnia 15.VI.1962, Dyrektor, Zebrania Dyrekcji i kierowników zakładów IWP 1962—SYGN 1/27, AAN.

33. M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Universitas, Warszawa 2020.

34. Materiał promocyjny Alfy, Zakład Dokumentacji Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa.

35. R. Shen, *The Polish Economy: Legacies from the Past, Prospects for the Future*, Praeger, New York 1992.

36. A. Szczerski, *Sztuka projektowania. Z historii Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, 1964–2014*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014.

37. Z. Tomaszewska, *Zakłady Artystyczno-Badawcze*, praca magisterska, Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2005.

38. J. Trzupek, *Andrzej Wróblewski: Creator of Universal Systems*, w: *Out of the Ordinary: Polish Designers of the 20th Century*, ed. C. Frejlich, Adam Mickiewicz Institute, Warsaw 2012, s. 290—299.

39. M. Woliński, *Building Activity, Sculpting Communication*, w: *Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, ed. A. J. Wieder, F. Zeyfang, Sternberg Press, Berlin 2014, s. 19—23.

40. K. Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, Cambridge 1998.

41. A.J. Wróblewski, *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego*, „Projekt" 1969 nr 2, s. 25—33.

42. Zarządzenie Ministra Przemysłu Maszynowego VI wersja, archiwum SPFP, Wydział Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa.

Abstrakt

Between the late 1950s through ‘70s, designers began another call for scientification – reification, systematising and rationalisation of design processes. Industrial design, especially after the experience of military design during WWII, turned out too complex to rely on its artisanal roots. The attempts made in the countries of North America and Western Europe wrote into a direction known as design methods. In the broad definition of the term, design methods refer to scientification of design by adapting methodologies of various exact and social sciences. At the same time in Poland, designers tried to launch institutions to develop industrial design. The notion of scientification of design was meant to relate design to industry. This article presents research on industrial design education in Poland in the international context as it analyses the perspective Polish designers took on the design scientification process in the 1960s. It takes interest in the way the notion of scientification was applied to shape original goals and programmes. Polish designers of the Kraków and Warsaw Academies of Fine Arts attempted to scientify industrial design by adapting design methods. Thereby, they addressed the idealistic vision of social development while forming their own concept of the designer’s role in a socialist state. Paradoxically, their actions set the stage for neoliberal economic changes, which accompanied the peaceful process of systemic transformation towards liberal democracy.

Keywords: design methods, industrial design, design culture, the 1960s

Artykuł dostępny online:

https://formy.xyz/en/artykul/unaukowic-dizajn-czyli-jak-powstalo-wzornictwo-przemyslowe-kultura-projektowania-w-polsce-lat-60/

dostęp: 10.04.2026

6 Unaukowić dizajn, czyli jak powstało wzornictwo przemysłowe. Kultura projektowania w Polsce lat 60.

Abstract EN

W okresie od późnych lat 50. do 70. XX wieku projektanci ponownie zaczęli opowiadać się za unaukowieniem – reifikacją, usystemowieniem i racjonalizacją procesów projektowania. Wzornictwo przemysłowe, jak się okazywało, stało się zbyt złożone, szczególnie po doświadczeniu projektowania dla wojska podczas II wojny światowej, aby polegać na zakorzenieniu w rzemiośle. Próby te wpisują się w nurt zwany metodami projektowania (design methods) i podejmowane były w krajach Ameryki Północnej i Europy Zachodniej. Metody projektowania, w szerokim znaczeniu tego terminu, oznaczają unaukowienie dizajnu, przez adaptowanie metodologii różnych nauk ścisłych i społecznych. W tym samym czasie w Polsce projektanci próbowali stworzyć instytucje, które rozwinęłyby wzornictwo przemysłowe. Pojęcie unaukowienia dizajnu było w kontekście powiązania wzornictwa z przemysłem. W tym eseju przedstawiam badania nad nauczaniem wzornictwa w Polsce w kontekście międzynarodowym, analizując, jak polscy projektanci rozumieli proces unaukowiania projektowania w latach 60. XX wieku. Interesuje mnie, w jaki sposób wykorzystywali pojęcie unaukowiania, aby kształtować własne cele i programy. Polscy dizajnerzy działający w krakowskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, podejmując próbę unaukowienia wzornictwa, adaptowali metody projektowania (design methods). W ten sposób chcieli się wpisać w idealistyczną wizję rozwoju społecznego, tworząc jednocześnie własną koncepcję roli projektanta w państwie socjalistycznym. Paradoksalnie ich działania przygotowywały grunt pod neoliberalne zmiany gospodarcze, które towarzyszyły pokojowemu procesowi transformacji systemowej w kierunku demokracji liberalnej.