

Projektowanie dizajnerów

Beata Ludwiczak

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Daniel Weil jest absolwentem i pracownikiem Royal College of Art w Londynie, Piotr Jędrzejewski – Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Fascynujące wydaje się śledzenie historii wzornictwa przemysłowego na podstawie ewolucji jednostek dydaktycznych obu uczelni, ich programów i losów absolwentów, w tym tych, którzy wykładają w macierzystych uczelniach. A w charakterystyce zawodowej „jednostek dydaktycznych” w postaci Jędrzejewskiego i Weila jak w zwierciadle odbijają się różnice i podobieństwa między obiema instytucjami.

Powojenny start obie uczelnie miały w pewnym sensie analogiczny – zakończenie wojny stanowiło dla nich niejako nowy początek. Royal College of Art, szkoła wyższa założona w 1837 r., w trakcie II wojny światowej została ewakuowana do niewielkiej miejscowości w dystrykcie South Lakeland – Ambleside. Pod kierownictwem ówczesnego rektora, Percy’ego Jowetta, usiłowała kontynuować kształcenie artystyczne niewielkiej liczby ewakuowanych wraz z nią studentów, w niedostosowanych do tego celu wnętrzach hoteli i innych przypadkowych budynków znajdujących się w mieście. W r. 1945 powróciła do zniszczonego wojną Londynu, aby w powojennej rzeczywistości na nowo definiować rolę kształcenia artystycznego i poszukiwać nowoczesnych form realizacji teoretycznie wypracowanych założeń.



il. 1 Budynek ASP we Wrocławiu.
Fot. A. Figura

Uczelnia artystyczna we Wrocławiu w pewien sposób także narodziła się na nowo. Otwarta w tym samym budynku, w którym przed wojną mieściła się niemiecka szkoła artystyczna, pod pewnym względem może być uznana za jej kontynuatorkę, choć oczywiście kadra uległa całkowitej wymianie. Założyciel Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych¹, jak wtedy nazywała się dzisiejsza ASP we Wrocławiu, malarz Eugeniusz Geppert, przyjechał do stolicy Dolnego Śląska z Krakowa. Podobnie inni ważni dla tutejszej uczelni artyści byli uczestnikami powojennej wędrówki ludów, co zdeterminowało niepowtarzalny, urozmaicony klimat tego miejsca, jak również miasta. Jak pisze Krzysztof Meisner: „Osobowość szkoły tworzyła się przez nastrój wrocławian, ich życzliwą ciekawość, ich wielobarwność. [...] Te stałe, najczęściej przypadkowe, spotkania różnych ludzi – i różnych zawodów, pozwalały łatwiej ogarniać CAŁOŚĆ, ogarniać tak, jak uczył i Bauhaus, i »Corbu« i Sołtan”².

Meisner był pierwszym szefem utworzonej w 1966 r. Pracowni Projektowania Form Przemysłowych, rok później przekształconej w Katedrę Projektowania Form Przemysłowych. Postaci tego zasłużonego dla polskiego wzornictwa projektanta przypominać nie trzeba. Dość powiedzieć, że został on zaliczony w poczet artystów zarazonych „marzeniem o motoryzacji”³, będąc autorem takich projektów jak kultowy skuter „Osa” (1959), Syrena „Sport” (1964) czy aparaty fotograficzne „Druh” i „Alfa” (wraz z Olgierdem Rutkowskim) (1959).

Inna wybitna osobowość twórcza została zaproszona do formowania jednostki kształcącej w zakresie wzornictwa w Royal College of Art, w r. 1954. Był to Misha Black, założyciel pierwszej w Wielkiej Brytanii firmy konsultantów projektowych (wraz z Milnerem Grayem), autor wielu projektów lokomotyw, lotnisk, wyposażenia wnętrza instytucji publicznych *etc.* Zarówno Brytyjczycy, jak i Polacy mieszkający w Londynie na co dzień mają styczność z najbardziej popularnym dziełem Blacka – jednorodnym projektem identyfikacji wizualnej linii metra Victoria w Londynie.

Black i Meisner mieli wspólną cechę: z pełnym zaangażowaniem propagowali niezbyt jeszcze wtedy znaną dziedzinę, jaką po wojnie było wzornictwo przemysłowe. Twórcy School of Industrial Design w Royal College of Art zdecydowali się na dodanie do nazwy jednostki przymiotnika „*engineering*”, co miało wyjaśniać społeczeństwu, na czym ta dziedzina polega. Meisner określił pracę dydaktyczną w KPFP jako „projektowanie dizajnerów”⁴. Miał bardzo „autorskie” podejście do kwestii jej założeń programowych:

Byłem akurat tłumaczem podczas rozmowy Forowicza⁵ z zagranicznymi gośćmi. Kiedy jeden z nich zapytał, jaki mamy program dla dizajnu, odpowiedziałem, że naszym PROGRAMEM JEST BRAK PROGRAMU. JM nie zrozumiał, co mówię, więc powtórzyłem to po polsku. Był oburzony, machał rękami, uważał, że szkoła to przede wszystkim program, bo jak administrować czymś, co nie istnieje, jak korygować, jak zabraniać i nakazywać, i w razie czego meldować?⁶



¹ Taka nazwa jest wymieniona w dokumencie powołującym E. Gepperta na stanowisko dyrektora wrocławskiej uczelni.

² K. Meisner, *Dizajn*, Koszalin 2001, s. 103.

³ J. Trzupek, *Marzenia o nowoczesnej motoryzacji*, [w:] *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. C. Frejlich, Kraków 2013.

⁴ K. Meisner, *op. cit.*, s. 102.

⁵ Tadeusz Forowicz – rektor wrocławskiej uczelni w latach 1967–1980.

⁶ K. Meisner, *op. cit.*, s. 107.



il. 2 Stacja linii metra Victoria. Fot. B. Ludwiczak

Ale też z pełną powagą wyjaśniał swoje podejście do kształcenia młodych ludzi:

Aby zaprojektować część, trzeba znać całość. Aby móc ustalać wytyczne programowe katedry, trzeba najpierw zdać sobie sprawę z tego, do czego się dąży, co pragnie się osiągnąć i jakie środki ma się do dyspozycji. Nie możemy na przykład założyć, że placówka nasza ma być „hodowlą talentów”, ponieważ pod słowem „talent” rozumie się przede wszystkim zespół cech psychofizycznych (jak inteligencja, kreatywność, wrażliwość), a te są cechami przede wszystkim wrodzonymi i w wypadku naszych studentów zależą od DOBORU dokonanego w czasie egzaminów wstępnych – cech wrodzonych zmienić nie można⁷.

Black już podczas Festival of Britain⁸ przygotował ekspozycję, na której na przykładzie projektowania kieliszka do jajek wyjaśniał, na czym polegają proces projektowy i zadania projektanta. Niejednokrotnie wypowiadał się w kwestii prowadzenia zajęć dydaktycznych:

Wierzę, że tak jak architekci potrzebują systemu edukacji, który różni się od nauczania inżynierów budownictwa, choć bliskie związki mogą ich łączyć, tak



⁷ K. Meisner, *Wytyczne programowe Katedry Form Przemysłowych*, [w:] *Analiza programów kształcenia – kulturotwórcza rola PWWSP we Wrocławiu w latach 1946–1976. Sesja dydaktyczno-naukowa, 13–26 luty 1976*, red. PWWSP we Wrocławiu, Wrocław 1976, s. 66.

⁸ Festival of Britain odbył się w r. 1951 w Londynie. W klimacie powojennego optymizmu przedstawiono na nim brytyjskie wzornictwo, częściowo przybliżając społeczeństwu wzory modernistyczne.

il. 3 Ford Ka - przykład *organic design*. Fot. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ford_Ka_front_20071011.jpg?uselang=pl (data dostępu: 11 III 2015)



⁹ Zob. **M. Black**, *From his valedictory lecture: Design Needs Art*, [w:] *Design of the Times. One Hundred Years of The Royal College of Art*, ed. **C. Frayling**, **C. Catterall**, Shepton Beauchamp 1996, s. 62: „I believe that as architects need a system of education which differs from that of civil engineers, close though their associations should be, so industrial designers require a different curriculum from that appropriate to undergraduate mechanical engineers, close though their associations should be”.

¹⁰ Zob. **J. Pavitt**, *Input/Output: Design Research and Systems Thinking*, [w:] *The Perfect Place to Grow: 175 Years of the Royal College of Art*, ed. **O. Reeve**, London 2012, s. 133: „Design Methods, as it became known, was essentially a call for a systematic approach to designing. Using organisational methods drawn from science, technology and communications theory, Design Methods argued that, through processes of analysis and evaluation, design could be undertaken in a »scientific« way”.

¹¹ Cyt. za: **J. McIntyre**, *The Department of Design Research: its origins and legacy 1959-1988*, [w:] *Design...*, s. 59: „One outcome of this attitude is the attempt to break down the barriers... scientist from artist, artist from designer, designer from engineer, engineer from common man and the service to the common man is seen as the common objective”.

projektanci przemysłowi potrzebują innego programu niż ten, który jest właściwy dla inżynierów mechaników, choć bliskie związki mogą ich łączyć⁹.

Aby wypromować nową dziedzinę, doprowadził do stworzenia Department of Design Research – jednostki uczelni mającej na celu naukową analizę procesu projektowania, zbadanie, jakie czynniki wchodziły w jego skład, i wypracowanie obiektywnych metod projektowych:

Design Methods, jak zaczęły być nazywane, były w gruncie rzeczy wezwaniem do systematycznego podejścia do projektowania. Wykorzystując metody badawcze wyjęte z nauki, technologii i teorii komunikacji, Design Methods dowodziły, że poprzez procesy analizy i ewaluacji design można uprawiać w „naukowy” sposób¹⁰.

Na czele wspomnianej jednostki stanął Bruce Archer – z wykształcenia inżynier – i kierował nią przez wiele lat, wraz z licznymi współpracownikami prowadząc badania, którymi zainteresował się m.in. podczas pobytu w słynnej Hochschule für Gestaltung w Ulm w latach 1960–1961. Stosując naukowe metody studiów, analizę procesu projektowania przeprowadzano na podstawie konkretnych realizacji. Flagowym przedsięwzięciem w historii Department of Design Research było zaprojektowanie łóżka szpitalnego, które zastąpiło ponad 300 różnych wzorów łóżek stosowanych w tym czasie w szpitalach w Wielkiej Brytanii. Archer wiele pisał na temat wyników badań swoich zespołów i o teoriach formułowanych na podstawie tych wyników: „Jednym z rezultatów tego podejścia jest próba usunięcia barier [...] dzielących naukowca od artysty, artysty od projektanta, projektanta od inżyniera, inżyniera od zwykłego człowieka, a służba zwykłemu człowiekowi jest postrzegana jako wspólny cel”¹¹. W pracach magisterskich wrocławskiej katedry wzornictwa znajdują się odniesienia do opublikowanych przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego *Metod projektowych*.

Wiele zatem łączyło te uczelnie – polską i angielską – w pierwszych latach rozwoju wzornictwa. Jednak różnice w sytuacji geopolitycznej Polski i Wielkiej Brytanii, nieporównywalne tempo rozwoju gospodarczego obu krajów i jakże odmienne wydarzenia polityczne drugiej połowy XX w. musiały wywrzeć wpływ na późniejszą ewolucję obu kierunków.

W latach 60. XX w. Wielka Brytania przeżywała gwałtowne ożywienie gospodarcze, co w krótkim czasie doprowadziło do powstania społeczeństwa konsumpcyjnego. Projektanci byli potrzebni do pracy w dynamicznie rozwijającym się przemyśle. W 1967 r. producent samochodów marki Ford zaproponował Royal College of Art ufundowanie stypendium w celu kształcenia studentów w dziedzinie projektowania samochodów; dwa lata później otworzono kurs projektowania pojazdów, który w następnych dekadach dostarczał projektantów dla prężnie rozwijającego się przemysłu samochodowego.

W Polsce, przy gospodarce sterowanej centralnie, ograniczeniach w produkcji i wpływniu polityki na wszystkie dziedziny życia, wzornictwo musiało wycinać dla siebie ścieżkę z dużo większym wysiłkiem. Wielu Polaków szukało możliwości rozwoju zawodowego za granicą i to było jedną z przyczyn odejścia z Katedry Wzornictwa jej pierwszego kierownika, Meisnera, co stało się w r. 1976. Jeszcze z jego kontaktów wynikał jednak flagowy projekt realizowany przez absolwentów wrocławskiego wzornictwa w latach 1977–1978, a dotyczący kompleksowego wyposażenia urbanistycznego Koszalina. Włodzimierz Dolatowski, Waclaw Kowalski, Mieczysław Piróg i Paweł Szczówka zaprojektowali wszystkie elementy „małej architektury” miasta, od przystanków komunikacji miejskiej, oświetlenia ulicznego, koszy na śmieci *etc.*, jako spójny i dostosowany do charakteru ośrodka projekt kompleksowy, inaczej nazywany totalnym – jak pisał Ryszard Otręba w czasopiśmie „Projekt” z r. 1980¹². Wtedy też – również poprzez Meisnera – po raz pierwszy nawiązano współpracę z Fabryką Samochodów Ciężarowych w Starachowicach. Najbardziej intensywny okres tej współpracy przypadł na dwie kolejne dekady.

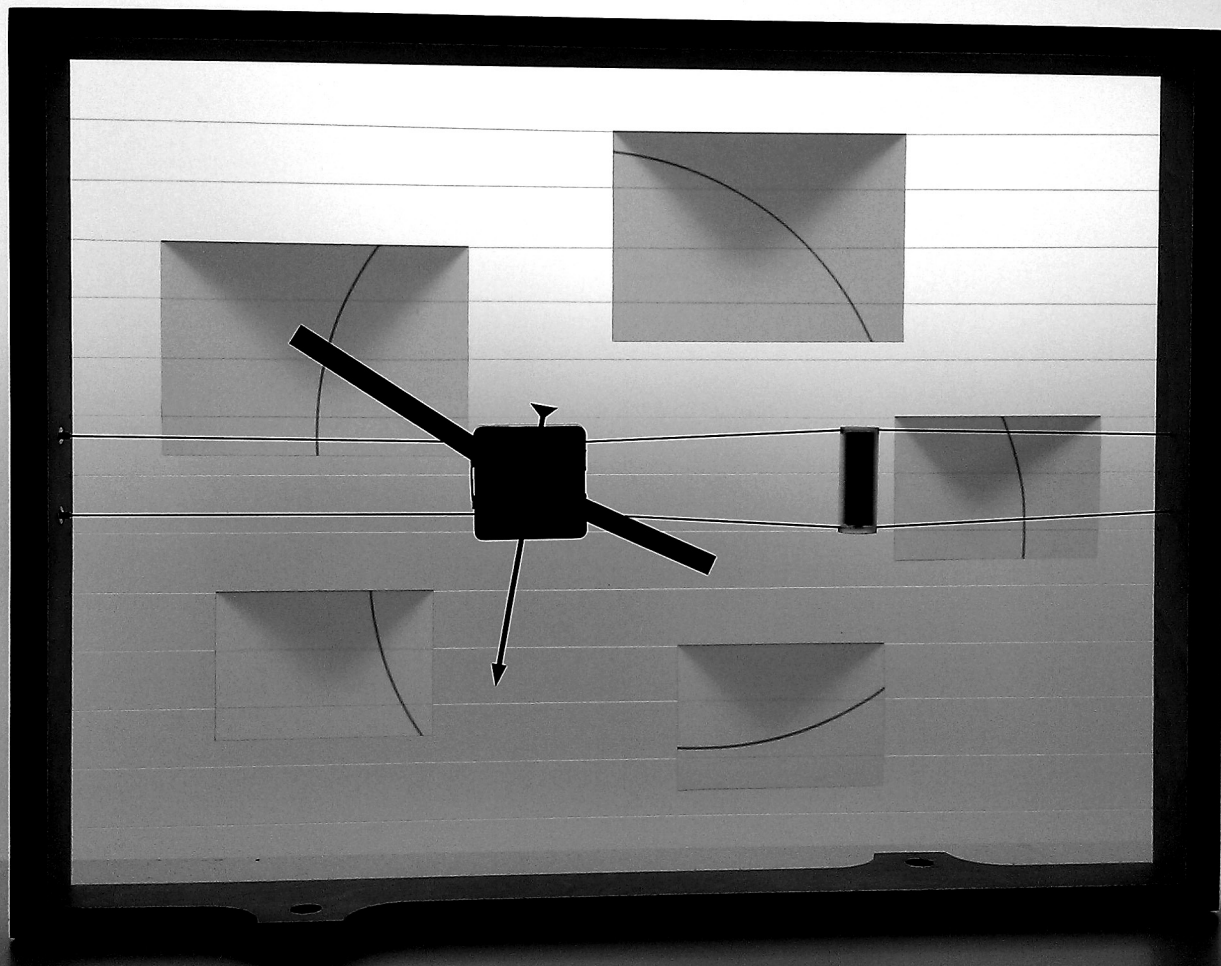
W latach 70. XX w. zatrudnionych w obu uczelni zajmowały spory programowe, szczególnie zagadnienie relacji przedmiotów ogólnoplastycznych do projektowych. Podczas konferencji „Design Needs Art” z 1975 r. Black mówił:

Sukces, jaki – wierzę – udało się odnieść w Szkole Wzornictwa Przemysłowego Royal College of Art [...], jest [...] zależny od tego, by ogniwo łączące sztuki piękne z designem nie zostało przerwane. Znaczenia tego ogniwa nie można przecenić. Polega ono na dialektycznej wymianie między studentami sztuk pięknych i sztuk użytkowych, na estetycznym eksperymentowaniu, które przenika atmosferę uczelni artystycznych i, przede wszystkim, na potrzebie rysowania, która jest podstawowym wymogiem dla studentów zarówno sztuk pięknych, jak i projektowania przemysłowego. [...] Projektant, który nie umie rysować, jest na gorszej pozycji, tak jak inżynier, który nie zna matematyki¹³.



¹² R. Otręba, *Neutralność tadu*, „Projekt” 1980, nr 6, s. 61.

¹³ Zob. M. Black, *op. cit.*, s. 62: „The success, as I believe it to be, of the School of Industrial Design at the Royal College of Art [...] is [...] dependent on the chain between the fine arts and design not being snapped. The value of this connection cannot be quantified. It is dependent on the dialectic between the students of the fine arts and the useful arts, on the aesthetic experimentation which permeates the atmosphere of art schools and, above all, on the need to draw, which is an essential requirement of students both of the fine arts and of industrial design. [...] An industrial designer who cannot draw is as disadvantaged as an engineer ignorant of mathematics”.



il. 4 D. Weil, *Broken*, obiekt artystyczny, 2014. Fot. B. Ludwiczak, Muzeum Designu w Londynie, 24 V 2014

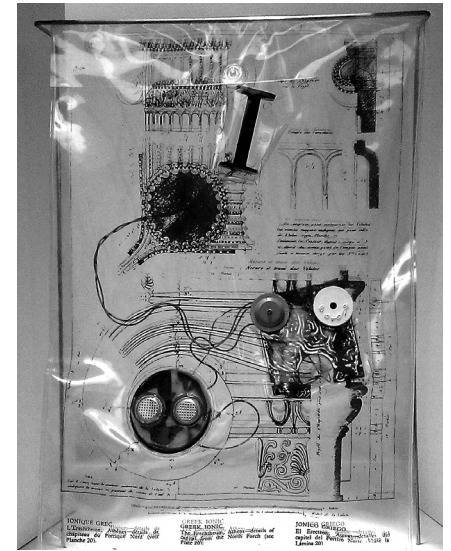
W tym samym roku w RCA, tak jak rok później we wrocławskiej uczelni, nastąpiła zmiana na stanowisku kierownika katedry: szefem został znamienity projektant Frank Height i z nazwy Industrial Design (Engineering) usunięto drugi przymiotnik w przekonaniu, że nie jest on już potrzebny, a nawet wprowadza pewną dezorientację.

W jubileuszowej publikacji *60 lat Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa* prof. Michał Jędrzejewski wspominał:

W początku lat siedemdziesiątych szeroko dyskutowaną kwestią była rola i usytuowanie w programie kształcenia designerów przedmiotów ogólnoplastycznych. [...] Wrocław prezentował w tym zakresie postawę dosyć umiarkowaną, ale i tak podczas sesji programowej w 1972 roku doszło do ostrej polemiki pomiędzy doc. Zofią Artymowską (prowadzącą jedną z pracowni malarskich) a prezentującym racje ortodoksyjnych designerów st. wyk. Wiesławem Zajączkowskim [...]. Spór tak się zaostriżył, że sprawą zajął się Senat Uczelni, podczas obrad którego napięcie udało się rozładować, a przedmioty ogólnoplastyczne zachowały niemal bez zmian swoją dotychczasową pozycję¹⁴.

Prace studenckie we Wrocławiu i Londynie w latach 70. XX w. koncentrowały się na podobnych zagadnieniach. Powstawały projekty maszyn, narzędzi, środków transportu, stanowisk pracy, coraz większą rolę odgrywała analiza zasad ergonomii czy potrzeb użytkownika. W oczywisty sposób różnice dotyczyły sukcesu komercyjnego projektów czy nawet samej ich komercjalizacji lub jej braku. W PWSSP np. Roman Nęcki stworzył projekt dyplomowy małego samochodu, którego prototyp jeździł, wzbudzając sensację, po ulicach Wrocławia. Można powiedzieć, że był prekursorem smarta, gdyż zakładano, że będzie tak krótki, aby móc parkować prostopadle do krawężnika. W podobnym czasie w RCA James Dyson stworzył projekt *Seatruck* (1970). Ten szybki statek transportowy o nowatorskim, płaskim dnie, przeznaczony do przewożenia pojazdów i towarów, sprzedawano później do wielu krajów świata i odegrał on pewną rolę m.in. w wojnie Egiptu i Syrii z Izraelem w r. 1973. Fakt, że Dyson, jako absolwent architektury wnętrz, mógł zrealizować dyplom typowo inżynierski, a wcześniej kilkakrotnie zmieniał pracownię w poszukiwaniu najbliższego sobie kierunku, ilustruje elastyczność podejścia do struktury, kierunków i typów projektów, jaka charakteryzowała RCA od czasów powojennych.

W latach 80. XX w. londyńska uczelnia podlegała nieustannym ewolucjom struktury i eksperymentom dotyczącym procesu dydaktycznego. Dość powiedzieć, że przekształcenia w strukturze, liczbie jednostek zajmujących się wzornictwem przemysłowym i ich nazw zachodziły w tej dekadzie aż dziewięć razy. Zgodnie z założeniem wielkiego rektora RCA, Roberta Darwina, który tuż po wojnie wprowadził rewolucyjne zmiany w uczelni i pragnął, aby przestała ona „produkować” nauczycieli, tylko dostarczała projektantów dla silnego brytyjskiego przemysłu, w tej ga-



il. 5 D. Weil, *Bag Radio*, projekt dyplomowy, 1981. Fot. B. Ludwiczak, Muzeum Designu w Londynie, 24 V 2014



¹⁴ M. Jędrzejewski, *60 lat ASP we Wrocławiu. Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa*, Wrocław 2006, s. 37.



¹⁵ C. Frayling, *Art and Design. 100 years at the Royal College of Art*, Ilminster-London 1999, s. 124.

¹⁶ M. Jędrzejewski, *op. cit.*, s. 38.

łęzi gospodarki zatrudniało się wielu jej absolwentów, także w innych krajach Europy Zachodniej. Do RCA dotarł też wtedy postmodernizm i liczne projekty studenckich odnosiły się do koncepcji negowania pojęcia „dobrego projektu”, wpisując się w nurt eksperymentowania z odmiennymi koncepcjami procesu projektowego¹⁵. Powstawały z jednej strony prace dyplomowe solidnie rozwiązujące konkretne problemy projektowe, z uwzględnieniem procesów technologicznych i wymagań rynku, jak *Fan heater* Winfred Scheuer (1981), z drugiej – w tej dekadzie Anthony Dunne skonstruował swój *Faraday Chair* (1988), a Weil stworzył *Bag Radio* na wystawę dyplomową z r. 1981. W tym właśnie projekcie Weil, umieszczając wszystkie niezbędne techniczne elementy radia w foliowej torebce, zerwał z dotychczasową koncepcją sprzętu zamkniętego w twardej obudowie, najlepiej „czarnego pudełka”.

Lata 80. XX w. w Polsce przyniosły strajki, stan wojenny, brak podstawowych produktów w sklepach – trudno było w tej dekadzie mówić o przesycie konsumpcją. W PWSSP „atmosferę pogarszały ministerialne plany fuzji jednostek projektowych w uczelniach, sytuacja w katedrze była niestabilna”¹⁶. Jesienią 1980 otwarto trzy pracownie dyplomujące: Pracownię Projektowania Produktu i Struktur Użytkowych, Pracownię Projektowania Środowiska Pracy i Pracownię Komunikacji Wizualnej. Pomimo trudnej sytuacji gospodarczej powstawały bardzo ciekawe projekty studenckie, jak fotel stomatologiczny Agaty Danielak-Kujdy (1988) czy miniautobus komunikacji miejskiej Artura Szygulskiego (1987).

W latach 80. i 90. XX w. dydaktycy PWSSP, w zespole o zmiennym składzie, którego trzon stanowili Wilhelm Semaniszyn i Jan Kukuła, realizowali projekty samochodów ciężarowych, autobusów, foteli oraz pulpitów dla producentów samochodów w Starachowicach i Jelczu. Aktywność ta łączyła się z badaniami ergonomicznymi i tworzeniem nowatorskich narzędzi projektowania, choć tylko część koncepcji doczekała się wprowadzenia w życie. Długotrwałość i unikalność tych działań w połączeniu z oryginalnością rozwiązań i sporą liczbą wdrożeń sprawiły, że w uczelni wrocławskiej dorobek ten określa się nazwą Wrocławskiej Szkoły Projektowania Środków Transportu.

W latach 90. XX w. tempo wzrostu gospodarczego w Wielkiej Brytanii nie było już takie szybkie jak w minionych dekadach, pojawiły się oznaki kryzysu, a widząc skutki, jakie niesie za sobą konsumpcyjność społeczeństwa, projektanci zaczęli zmieniać postrzeganie zadań swojego zawodu i przedefiniowywać jego charakter. W bardziej kameralnych pracach brali pod uwagę ograniczone zasoby planety, nawiązywali do tradycji kulturowych, wzbogacali je o ładunek emocjonalny. Chcieli sprawić, aby codzienne życie było łatwiejsze i przyjemniejsze.

Uczelnia w Londynie ma bardzo międzynarodowy charakter, jej znakomita reputacja przyciąga ludzi z całego świata. Takeshi Ishiguro w 1994 r. przygotował pracę dyplomową *Recasting rice* – projekt pojemników na sól i pieprz zrobionych z masy ryżowej. Głęboko przemyślany wybór tego właśnie materiału i subtelne walory estetyczne (półprzezroczyste ścianki, faktura i delikatność formy) nawiązują do korzeni kultu-



il. 6 Muzeum Designu w Londynie.
Fot. B. Ludwiczak

rowych projektanta, a zalety użytkowe (wchłanianie wilgoci przez ryż) i pokonanie trudności technologicznych (kruchość materiału) sprawiają, że praca ta jest zarazem bardzo nowoczesna.

Kolejne eksperymenty dotyczyły oferty RCA. W 1990 r. powstał kurs Computer Related Design pod kierownictwem Gillian Crampton Smith, stanowiący odpowiedź na coraz silniejszą obecność technologii w naszym życiu. Celem kursu jest tworzenie nowych, zaawansowanych technologicznie produktów z dbałością o to, aby były one jak najbardziej przyjazne i bliskie ludziom.

Uczelnia przywiązuje wielką wagę do działań promocyjnych. Organizowane corocznie pokazy dyplomowe, szczególnie te prezentujące dokonania kierunku projektowania pojazdów, przypominają pokazy mody i cieszą się dużym zainteresowaniem opinii publicznej. Kierunek projektowania pojazdów, ze skromnych początków w latach 60. XX w., rozwinął się w jednostkę o olbrzymich osiągnięciach. Z niej wywodzą się koncepcje estetyczne, które po kilku latach niejednokrotnie pojawiały się w koncepcyjnych samochodach znanych producentów. Jej absolwent projektował McLarena F1 (Peter Stevens), Audi TT (Martin Smith) czy Forda Ka (Chris Svensson). W niej wykorzystywano twórczo takie koncepcje jak *organic design* czy *bio-design*¹⁷.

Wracając do wspomnianych na wstępie nazwisk, zarówno Weil, jak i Jędrzejewski to znakomici projektanci, z bardzo ciekawymi realizacjami na koncie. Równolegle do tej działalności obaj tworzą obiekty artystyczne stanowiące ich indywidualny środek ekspresji. Weil kreuje niezwykle, zdekonstruowane zegary, Jędrzejewski – rzeźby kinetyczne, „anektujące obok trzech wymiarów wymiar czwarty – czas”¹⁸. Obaj przy użyciu skromnych środków umieją przygotować unikatowe dzieła, choć dobrze się odnajdują także w bardziej zaawansowanej technologii. Pod



¹⁷ Zob. C. Frayling, *op. cit.*, s. 158.

¹⁸ W. Gołkowska, wstęp [w:] Piotr Jędrzejewski [kat. wystwy], oprac. M. Otwinowski, rys. P. Jędrzejewski, Galeria „Awangarda”, Wrocław 1999.



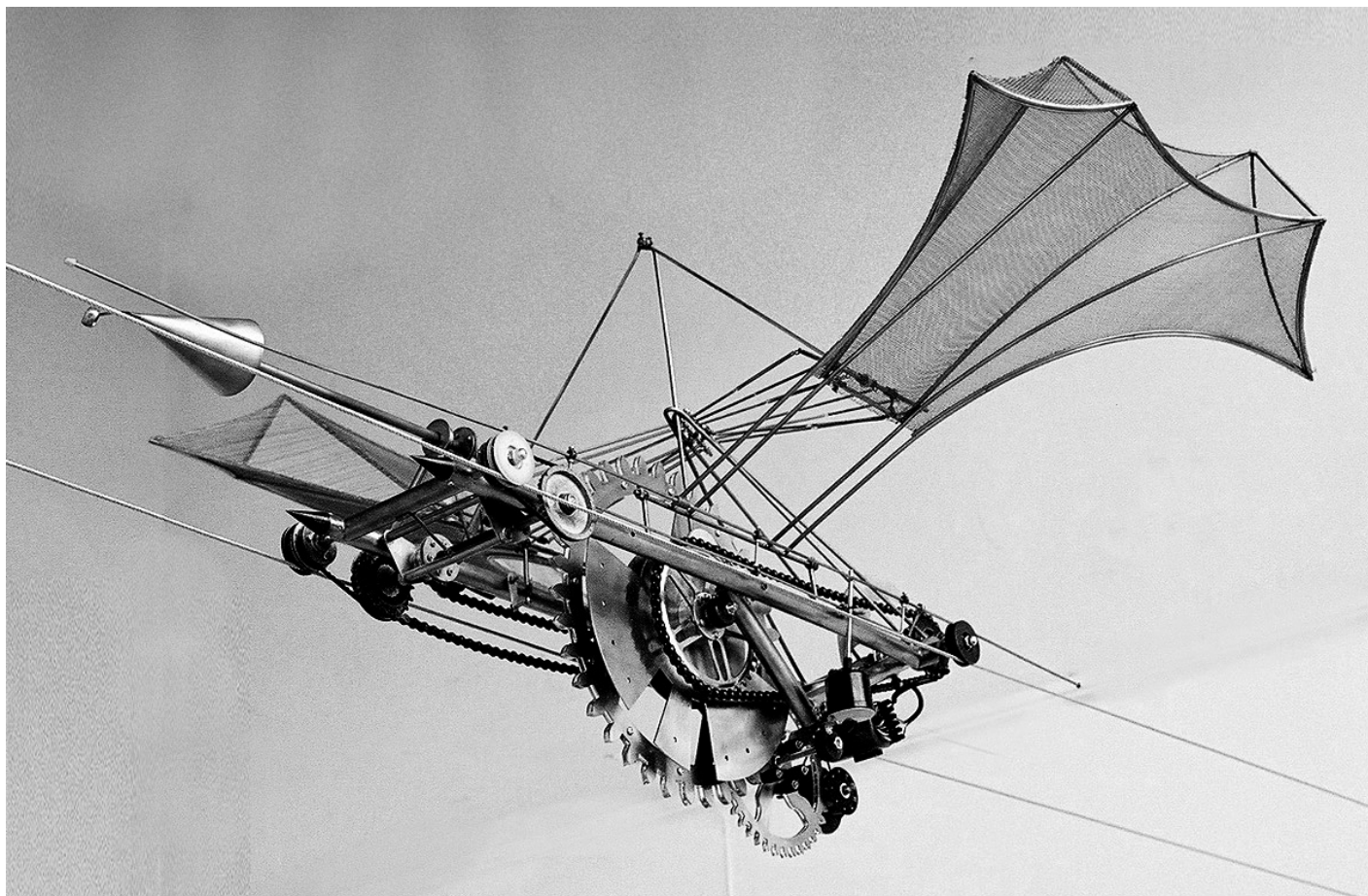
¹⁹ Sformułowanie **R. Gooddena**; cyt. za: **C. Frayling**, *The Royal College of Art. 150 Years of Art and Design*, London 1987, s. 146: „good design [...] is design in the creation of which art has played a part”.

tym względem reprezentują solidne kształcenie projektowe w obu uczelniach, poparte mocnym zakorzenieniem w sztukach pięknych, gdyż „dobry dizajn [...] to dizajn, w którym sztuka odegrała swoją rolę”¹⁹. Obaj potrafią też wykorzystać swoje inspiracje, tworząc komercyjne projekty: Jędrzejewski – konstruuując mobilne podajniki-dozowniki do papierosów, w których przydały mu się doświadczenia zdobyte w trakcie kreowania mobili, Weil – wymyślając projekty takie jak zegarki Swatch z r. 1994, opakowania do piłek tenisowych dla szwedzkiej firmy Tretorn (1999) czy szachy na mistrzostwa świata w r. 2013.

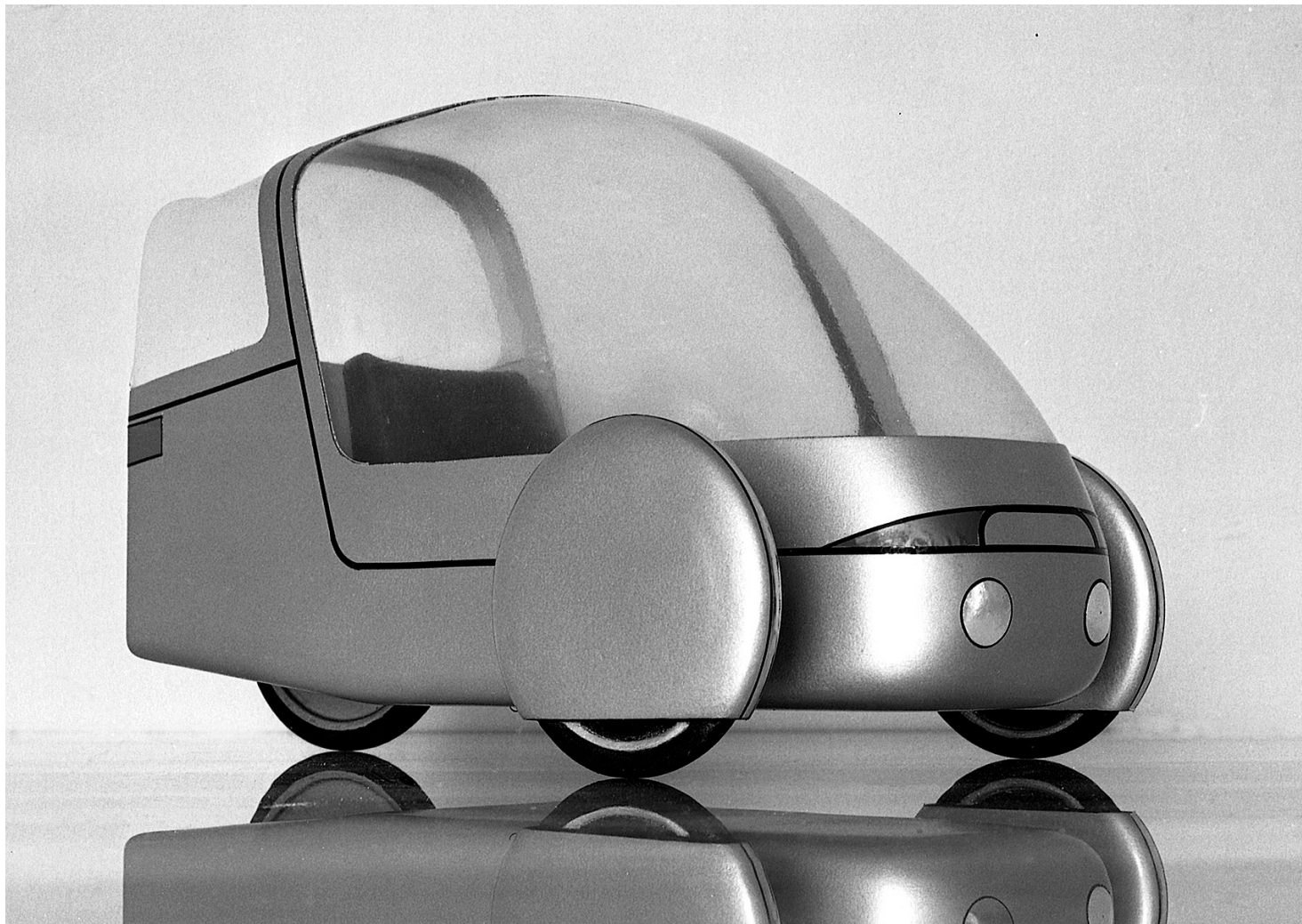
Są jednak także różnice między tymi dwoma artystami i one dopełniają obrazu zarówno interesujących nas dizajnerów, jak i uczelni. Choćby fakt, że Weil jest Argentyńczykiem, który studiował i pracuje w Londynie, świadczy o tym, że umiędzynarodowienie brytyjskiej instytucji szkolnictwa artystycznego już dawno osiągnęło znacznie wyższy stopień niż ten, który prezentuje ASP we Wrocławiu – obecnie, a co dopiero w XX stuleciu... Projekt dyplomowy z RCA ma charakter konceptualny, postmodernistyczny, ten z PWSSP zaś – inżynierski, oparty na zasadach mechaniki, ergonomii i estetyki. Ponadto Weil odniósł sukces komercyjny: jego projekt dyplomowy został sprzedany w znacznej liczbie egzemplarzy; podobnie jego kolejne dzieła – czy to unikatowe, czy te realizowane w ramach grupy projektowej Pentagram, czy na indywidualne zlecenie – znajdowały szerokie grono nabywców. Jędrzejewski, działając w firmie projektowej wspólnie z Włodzimierzem Dolatowskim, zobaczył realizację dużej – jak na warunki typowe dla lat 90. w XX w. Polsce – części swoich projektów (zwykle właśnie w zespole z Dolatowskim; były wśród nich pralki automatyczne, wnętrza typoszeregu chłodziarek, automaty termoformujące). Z drugiej strony, wiele z nich nie weszło do produkcji, co dobrze ilustruje trudności, jakie napotyka w Polsce ogół absolwentów kierunków artystycznych, którzy pragną uprawiać swój zawód. Przedstawiciele roczników kończących studia w latach 80. XX w. bardzo często zmieniali profesję lub podejmowali pracę np. w agencjach reklamowych.

Jest jeszcze jeden aspekt, który dopełnia całości szkicowanego tu obrazu. Wiosną tego roku odbyła się retrospektywna wystawa Weila w Muzeum Designu w Londynie. Pokazano wszystkie jego ważniejsze projekty z komentarzem wyjaśniającym ewolucję, znaczenie i miejsce dzieł we współczesnej kulturze projektowej. Na ekspozycji znalazły się rysunki koncepcyjne, narzędzia i inspirujące artefakty, a także komentarze samego Weila. Społeczność angielska jest zainteresowana realiami procesu tworzenia, chce projekty poznać, zrozumieć, żyje nimi na co dzień. Tymczasem Jędrzejewski miał kilka wystaw indywidualnych, uczestniczył też w kilkudziesięciu zbiorowych, jednak dorobek tego projektanta, jak i innych projektantów-dydaktyków ASP we Wrocławiu, zasługuje na szerszą promocję.

Choć pracownicy Royal College of Art zapytywani o rozprawy magisterskie swoich studentów też mają kłopoty z ich zlokalizowaniem, w uczelni tej teoretyczna analiza dokonań projektantów zawsze była



il. 7 P. Jędrzejewski, *Pióra precz...*, obiekt kinetyczny, 2002. Fot. P. Jędrzejewski



il. 8 P. Jędrzejewski, *Pojazd poruszany siłą mięśni*, projekt dyplomowy, 1989, model w skali 1 : 5. Fot. J. Bochajczuk

uważana za bardzo istotne zadanie. Szkoła posiada oddzielny wydział krytycznych studiów nad dizajnem. Powstają w nim teoretyczne omówienia tendencji we współczesnym projektowaniu, analizy tworzonych projektów, teksty popularyzujące uczelnię i efekty jej kształcenia. Wydział Krytycznych i Historycznych Studiów przyjmuje własnych studentów od r. 2005.

Obecnie, kiedy zawód projektanta – czy może trafniej: dizajnera – zostaje przeformułowany raz jeszcze, w obliczu kryzysów gospodarczych, zmiany mentalności społeczeństw; przesunięcia geograficznej i technologicznej charakterystyki produkcji w nowe rejony; i ewolucji dotyczącej tego, co może być wynikiem projektowania – nie tylko artefakty, ale też procesy, doświadczenia czy światy wirtualne – projektowanie dizajnerów nie traci na znaczeniu, podobnie jak adekwatność zadań realizowanych przez prezentowane uczelnie: jednej na skalę globalną, drugiej na skalę narodową.

Słowa kluczowe / Keywords

wzornictwo, historia projektowania, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Royal College of Art w Londynie

Bibliografia / References

1. **Frayling Christopher**, *Art and Design. 100 years at the Royal College of Art*, Ilminster–London 1999.
2. **Frayling Christopher**, *The Royal College of Art. 150 Years of Art and Design*, London 1987.
3. **Jędrzejewski Michał**, *60 lat ASP we Wrocławiu. Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa*, Wrocław 2006.
4. **McIntyre Jean**, *The Department of Design Research at the Royal College of Art: its origins and legacy 1959–1988*, [w:] *Design of the Times. One Hundred Years of The Royal College of Art*, ed. **Ch. Frayling, C. Catterall**, Shepton Beauchamp 1996.
5. **Meisner Krzysztof**, *Dizajn*, Koszalin 2001.
6. **Pavitt Jane**, *Input/Output: Design Research and Systems Thinking*, [w:] *The Perfect Place to Grow: 175 Years of the Royal College of Art*, ed. **O. Reeve**, London 2012.
7. **Trzupek Jan**, *Marzenia o nowoczesnej motoryzacji*, [w:] *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. **Cz. Frejlich**, Kraków 2013.

Beata Ludwiczak

Starszy wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Autorka książki *Design English: An English Coursebook for Students of Interior Architecture and Industrial Design* (2011). Pod kierunkiem prof. dra hab. Waldemara Okonia pracuje nad doktoratem z zakresu powojennej historii wzornictwa i edukacji projektowej w Polsce i Wielkiej Brytanii.

Summary

BEATA LUDWICZAK (E. Geppert Academy of Art and Design) / Designing by designers

The article discusses the historical development of industrial design education in the Royal College of Art, London, and the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wrocław. There were many similarities in the establishment of the School of Industrial Design and Katedra Wzornictwa (Department of Design) in terms of historical times, theoretical basis and initial experiments. However, diverse political, economic and social situations of the next decades affected the activities and output of both units. This process can be traced in the professional profiles of two designers who graduated and have been members of staff in each institution. Daniel Weil and Piotr Jedrzejewski embody the similarities and differences between the Polish and British design profession.