

**PRO**

**JEKTO**

**WANIE**

**WSZĘDZIE**

40 LAT WYDZIAŁU WZORNICTWA

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE



# PROJEKTOWANIE WSZĘDZIE

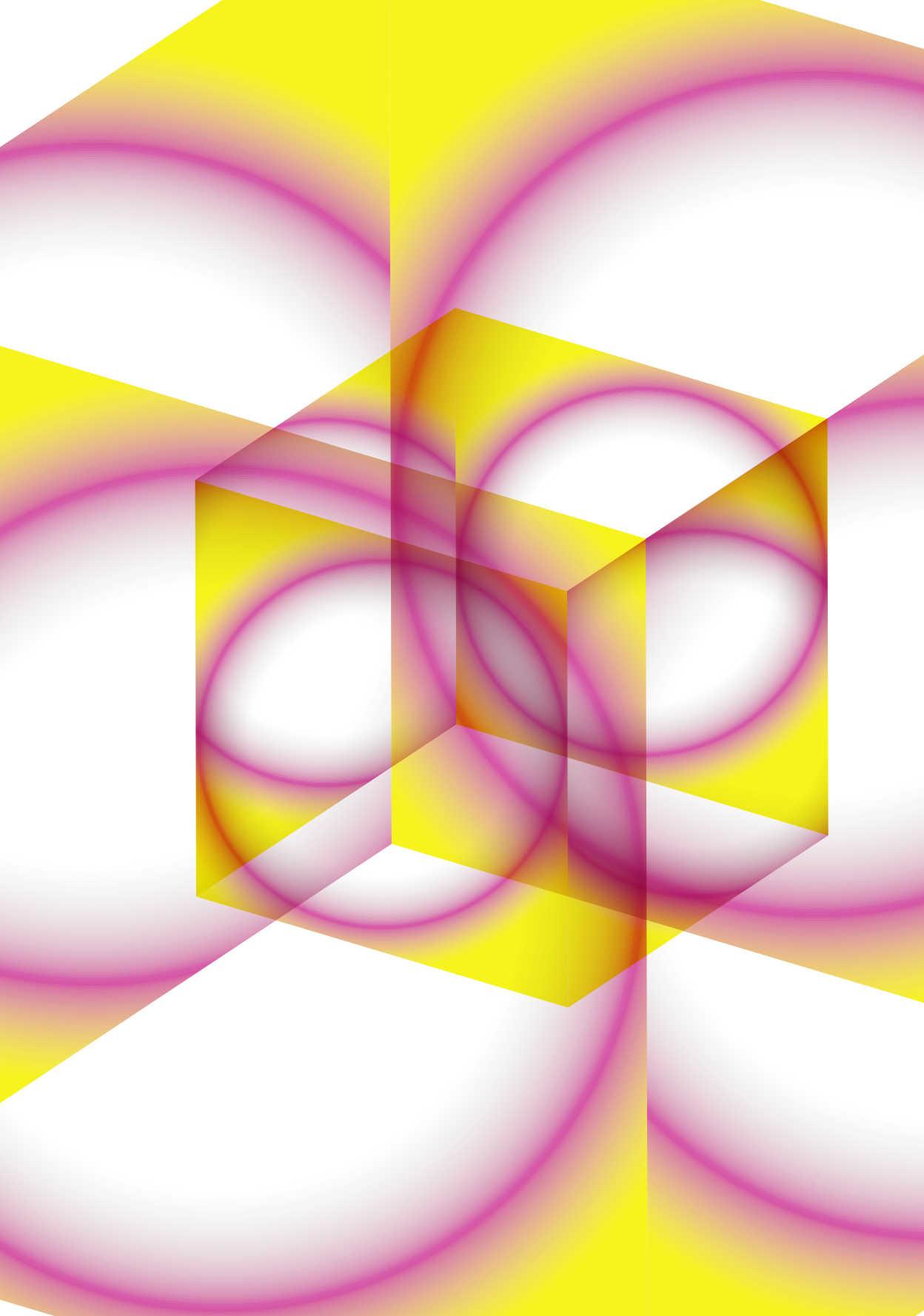
40 lat Wydziału Wzornictwa  
Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Warszawa 2018



	<b>Wstęp</b>	8
	Ksawery Piwocki	
	<b>Od kuratorek</b>	10
	Czesława Frejlich, Magda Kochanowska	
<b>01</b>	<b>Od prehistorii do historii, czyli edukacja projektantów w niekonsumpcyjnym społeczeństwie</b>	14
	Józef A. Mrozek	
<b>02</b>	<b>Nowe wyzwania. Wydział Wzornictwa i projektowanie po roku 1989</b>	40
	Magda Kochanowska	
<b>03</b>	<b>Poza estetyką. Projektowanie graficzne w kontekście Wydziału Wzornictwa</b>	56
	Agata Szydłowska	
<b>04</b>	<b>Projekty pedagogów i absolwentów z lat 1954–2018</b>	70
	<b>Biogramy</b>	249
	<b>Indeks</b>	280





# Wstęp

„Projektowanie wszędzie” to przegląd najciekawszych i najbardziej zapadających w pamięć projektów autorstwa pracowników i absolwentów Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Temu wyborowi przyświecały dwa cele. Pierwszy to nawiązanie do programu międzywojennych dokonań ASP w Warszawie. Dorobek ten zaprezentowaliśmy na wystawie „Sztuka wszędzie” w 2012 roku w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Program uczelni był próbą stworzenia nowej – po 123-letniej przerwie spowodowanej rozbiorami – sztuki narodowej kojarzonej z tradycyjnymi elementami formalnymi i ideowymi, charakterystycznymi dla twórców II Rzeczypospolitej. Program i jego realizacja odniosły międzynarodowy sukces. Polska sztuka, również ta użytkowa, znowu zaistniała i była odmienna od dorobku pozostałych krajów europejskich. Ci, którzy przetrwali wojenną zawieruchę, kontynuowali swoją misję. Wydawnictwo i wystawa ten dorobek zauważają. Drugim celem jest pokazanie, jak w ciągu ostatnich lat liczba wdrażanych projektów rośnie, jak projektanci wkraczają w obszary dotąd przez nich niepenetrowane, jak powiększa się obszar wzornictwa oraz jak twórcy korzystają z coraz nowszych narzędzi cyfrowych. Wykorzystują je w tworzeniu realnych wizji przyszłości, choć nie zawsze opartych na zaawansowanej technologii.

Przedstawiamy w układzie chronologicznym 89 projektów powstałych na przestrzeni kilkudziesięciu lat istnienia Wydziału, autorstwa twórców, którzy naszym zdaniem są ważni dla jego historii i rozwoju polskiego dizajnu w ogóle. Chcemy zaprezentować odbiorcom rosnące możliwości twórcze naszego środowiska, ale i zwiększającą się skuteczność działania. Sprzyjają temu nowa sytuacja gospodarcza po odejściu od centralnie zarządzanej gospodarki, otwarcie naszego kraju na Europę i świat, globalna sieć wymiany myśli, inwencji i wiedzy, a także – mamy nadzieję – wypracowane przez dziesięciolecia metody kształcenia projektantów w polskich akademiach. Opieramy się na doświadczeniach innych uczelni, ale stworzyliśmy również swoje



metody. Nasi absolwenci i pedagodzy uprawiają wzornictwo – pracują dla przemysłu, projektując pociągi, samochody, jachty, sprzęt wojskowy, sprzęt rehabilitacyjny, urządzenia medyczne, meble, sprzęt gospodarstwa domowego, zabawki, odzież, porcelanę i szkło, opakowania. Opracowują też systemy identyfikacji wizualnych, małą architekturę do przestrzeni miejskiej czy aranżują wnętrza publiczne. Wygrywają konkursy, przetargi i wdrażają produkty nie tylko w Polsce, a obiekty art designu wystawiają w muzeach i ważnych ośrodkach kultury również w innych krajach. Staaliśmy się równorzędnym i poważanym graczem na międzynarodowym rynku projektowym. Warto więc rolę tej niewielkiej, a tak ważnej dla polskiej gospodarki i kultury grupy twórców pokazać. Choć jeszcze na światowych rynkach nie jesteśmy liderem w innowacjach i technologiach, umiemy wytworzyć nowoczesne wyroby opracowane z pomysłem, urodziwe, odpowiedzialne społecznie i ekologiczne. Warto promować ten dorobek i jego twórców, a także partnerów, którzy te projekty wdrażają – producentów, czyli przemysł, oraz rzemiosło.

prof. Ksawery Piwocki

Dziekan Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

# Od kuratorek

Rocznica jest okazją do zatrzymania się i spojrzenia wstecz. 40-lecie Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP to dobry moment na podsumowanie tego, co wydarzyło się w minionych dekadach. My jako kuratorki wystawy nie tylko odbyłyśmy ciekawą podróż w przeszłość, ale także próbowałyśmy zobaczyć, jak pod wpływem przemian historycznych kształtowało się w naszym kraju pojmowanie roli projektanta. Studiując wydziałowe archiwalia, mogłyśmy to obserwować przez pryzmat drogi, którą przeszła szkoła; przyjrzeć się, jak w latach 50. rodziło się w naszym kraju projektowanie jako autonomiczna dziedzina twórcza związana z przemysłem, choć edukacja bazowała jeszcze na programach opracowanych z myślą o sztukach pięknych.

Wydział powstał w 1977 roku, ale działania poprzedzające jego utworzenie rozpoczęły się już w 1954 roku, gdy na warszawskiej ASP powołano Zakłady Artystyczno-Badawcze, realizujące projekty wzornicze dla przedsiębiorstw. Inspiratorem utworzenia nowego podmiotu był Jerzy Sołtan, który od 1950 roku prowadził na Wydziale Architektury Wnętrz Pracownię Plastyki Form Przemysłowych. Po ponad dwóch dekadach zespół w składzie Rafał Kwinto, Cezary Nawrot, Jacek Sempoliński, Lech Tomaszewski, Andrzej Jan Wróblewski i Wojciech Wybieralski opracował program Wydziału Wzornictwa Przemysłowego, a na stanowisko jego pierwszego dziekana powołano Andrzeja Jana Wróblewskiego. Od tego czasu program kształcenia był wielokrotnie modyfikowany, kiedy na scenę wstępowały nowe pokolenia pedagogów. Również warunki zewnętrzne funkcjonowania dizajnerów ulegały radykalnym zmianom, kształtowały je przemiany sytuacji polityczno-gospodarczej Polski oraz globalna rewolucja cyfrowa. W latach 80. zawód projektanta de facto nie był w kraju uprawiany, w kolejnej dekadzie odbudowano prestiż profesji, a w ostatnim czasie najmłodsze pokolenie wchodzi na rynek pracy już bez obciążeń i kompleksów, pokazując swoje dokonania również za granicą. Przemiany te to nie tylko historia tego Wydziału, ale też ważny fragment dziejów wzornictwa w Polsce.

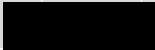
Uznałyśmy, że świadectwem siły szkoły są dokonania absolwentów i pedagogów, dlatego na wystawie nie pokazujemy programów kształcenia, prac studenckich ani dyplomowych, ale efekty pracy po skończeniu studiów. Od roku 1977 mury uczelni opuściło około 1000 absolwentów. Niektórzy z nich już odeszli. W latach 80. kończący studia często wyjeżdżali za granicę. Niektórzy wykształceni projektanci zmienili zawód, wielu w latach 90. z powodzeniem zajęło się reklamą. Tych, do których dotarliśmy, poprosiłyśmy o przestanie kilku – ich zdaniem – najlepszych prac wdrożonych, czyli takich, które przyniosły konkretne efekty rynkowe lub społeczne. Z tego zestawu wybrałyśmy 89 projektów. Wzornictwo to najczęściej praca zespołowa. Staraliśmy się wytypować obiekty, które z jednej strony mówią o czasach, kiedy powstały, a z drugiej zapadły w pamięć nas wszystkich – tak jak identyfikacja wizualna LOT-u Romana Duszka i Andrzeja Zbrozka (1978), system informacji miejskiej Warszawy Grzegorza Niwińskiego, Jerzego Porębskiego i Michała Stefanowskiego (1996) czy lokomotywa *Gamma* Bartosza Piotrowskiego (2012).

O ile starszych prac jest mniej – co rozumiałe, bo niektóre nie wytrzymały próby czasu, do części nie udało się dotrzeć, po innych pozostały jedynie dokumentacje rysunkowe – o tyle w przypadku najmłodszego pokolenia liczba projektów z roku na rok rośnie. Producenci są coraz bardziej zainteresowani współpracą z dizajnerami, gdyż upatrują swojego sukcesu w wytwarzaniu dobrych produktów, które można sprzedawać nie tylko na krajowym rynku. Dizajn jest dziś jednym z najważniejszych czynników poprawiających konkurencyjność. Nie tylko firmy, ale także organizacje społeczne i kulturalne chcą być postrzegane poprzez pryzmat nowoczesnej, dobrze zaprojektowanej identyfikacji wizualnej, takiej jak prezentowana identyfikacja Warszawskich Spotkań Teatralnych autorstwa Anny Goszczyńskiej (2010). Projektanci włączają się również w działania kulturalne, nie tylko proponując formę graficzną kampanii społecznych, czego przykładem jest projekt *Miłość Nie Wyklucza* (2013) Marianny Wybieralskiej, ale też prowadząc różnego rodzaju warsztaty. Niektórzy sami otwierają firmy, w których obmyślają wyroby, i pod własną marką – najczęściej za pośrednictwem internetu – sprzedają swoje produkty, tak działa np. Balagan Agaty Matlak-Lutyk i Hanny Ferenc Hilsden. Zamówienia z przemysłu i aktywność małych firm świadczą przede wszystkim o dobrej kondycji polskiej wytwórczości i pracujących na ich rzecz projektantów, ale również o poszerzaniu pola działania wzornictwa. Dowodzą także tego, że absolwenci warszawskiego Wydziału Wzornictwa mają duży udział w rozwoju tej dziedziny i potrafią sprostać wyzwaniom współczesności.



01





# Od prehistorii do historii, czyli edukacja projektantów w niekonsumpcyjnym społeczeństwie

Józef A. Mrozek

Powołanie w warszawskiej ASP w roku 1977 Wydziału Wzornictwa Przemysłowego było rezultatem trwającego przez 30 lat procesu, który – jak to się często zdarzało w PRL-u – obfitował w próby ustanowienia czegoś normalnego w czasach, które normalności nie sprzyjały. Wprowadzenie do struktur społeczeństwa niekonsumpcyjnego jednego z ważniejszych czynników zachęcających do konsumpcji już na pierwszy rzut oka wyglądało na paradoks. A jednak wysiłki wielu ludzi, którzy podjęli się tego zadania, przyniosły rezultaty i powstanie wydziałów projektowych w Polsce – w tym WWP – walnie się do tego przyczyniło. Może dlatego, że inaczej niż na Zachodzie wzornictwo w naszym kraju kształtowało się dzięki powstawaniu kolejnych instytucji, takich jak Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji oraz – last but not least – wydziały projektowe przy wyższych szkołach artystycznych. W tak bardzo zbiurokratyzowanym państwie, jakim była socjalistyczna Polska, inaczej być nie mogło. Zatem historia oraz prehistoria naszego Wydziału uwikłane są w burzliwe dzieje Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, z jej centralnym zarządzaniem, upaństwowionym przemysłem, niedoborami finansowymi, niewydolną gospodarką, konfliktami społecznymi i poddawaną ideologicznej presji edukacją.

Okres bezpośrednio po II wojnie światowej, tak ważny dla kształtowania się nowoczesnego dizajnu na całym świecie, w Polsce okazał się wyjątkowo trudny dla środowiska projektantów. Zniszczenia wojenne były tu znacznie bardziej dotkliwe niż na Zachodzie, nie tylko w sferze materialnej, ale także ludzkiej. Wielu twórców zginęło, inni wyjechali z kraju. Niektórzy z nich wrócili i zetknęli się z represjami nowych władz. Struktury socjalistyczne powstające w dziedzinie kultury, gospodarki, polityki społecznej z trudem tylko (albo wcale) akceptowały doświadczenia poprzedniego systemu. Próby kontynuacji metod pracy projektantów sprzed roku 1939, nawet jeśli były pozytywnie oceniane ze względu na formę wyrobów, nie spotykały się w nowej sytuacji z właściwą reakcją ze strony przemysłu, tym bardziej że krytycznej refleksji (zarówno oficjalnej, jak i częściowo obywatelskiej) poddana została również działalność przedwojennych władz w dziedzinie polityki kulturalnej i wspierania związków między sztuką a produkcją. W tej sytuacji zawodzi nawet termin „rekonstrukcja”, który kojarzy się z przywróceniem – choćby do pewnego stopnia – poprzedniego stanu lub jego przebudową. W istocie rzeczy podstawy wzornictwa w PRL-u przyszło budować od samego początku, za to na najgorszym z możliwych terenów, bo na ruinach poprzednich struktur. Wypracowane przed rokiem 1939 postawy i wiedza musiały zostać zweryfikowane i ponownie sformułowane w nowej sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej.

Niemożliwe okazało się też korzystanie z większości doświadczeń krajów Zachodu w zakresie kształtowania się zawodu projektanta i pozycji wzornictwa. W drugiej połowie lat 40. wchodziły tu w grę właściwie tylko trzy wzorce: amerykański, skandynawski

i angielski. Model amerykański zbyt silnie powiązany był z gospodarką kapitalistyczną i w czasach narastającej wrogości pomiędzy Stanami Zjednoczonymi i ZSRR praktycznie niemożliwy do zaakceptowania przez polskie władze nie tylko ze względów ekonomicznych, ale przede wszystkim ideologicznych. Odrzucenie pod naciskiem Stalina przez kraje Europy Wschodniej planu Marshalla i systemu opartego na gospodarce rynkowej pogłębiło jeszcze ten podział. Model skandynawski, odwołujący się do socjaldemokratycznej polityki społecznej i opierający się na współpracy ze związkami zawodowymi oraz spółdzielczością, wydawał się wprawdzie bliższy polskim potrzebom, ale i on nie pasował do scentralizowanej struktury zarządzania w ówczesnej Polsce. Dochodziła do tego mała liczba kontaktów i słaba znajomość języków nordyckich, a na skierowaną na zagranicę propagandę skandynawskiego wzornictwa trzeba było jeszcze poczekać do lat 60. Ostatecznie w drugiej połowie lat 40. spośród rozwiązań zachodnich najbliższe polskim okazało się doświadczenie wzornictwa brytyjskiego, gdzie nadal silne były tradycje ruchu Arts and Crafts i które w swym programie zarówno odnosiło się do celów społecznych, jak i deklarowało udział w odbudowie kraju w warunkach daleko posuniętych ograniczeń rynkowych (w tym reglamentacji podstawowych dóbr). Zanim w roku 1949 nastąpiło kilkuletnie zamknięcie się Polski na kontakty ze światem kapitalistycznym, dwa ważne brytyjskie wydarzenia wpłynęły na kształtowanie się sytuacji wzornictwa w Polsce. Były to: ustanowienie w Anglii w roku 1944 Rady Wzornictwa Przemysłowego (The Council of Industrial Design) oraz zorganizowanie dwa lata później wystawy *Britain Can Make It*. Odpowiednikiem tych wydarzeń w Polsce stało się powołanie w roku 1947 Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (przekształconego trzy lata później w Instytut Wzornictwa Przemysłowego) oraz zorganizowanie w roku 1948 we Wrocławiu Wystawy Ziem Odzyskanych, która była w istocie podsumowaniem osiągnięć pierwszych lat odbudowy kraju.

Istotnym problemem okazał się brak definicji zawodu projektanta przemysłowego. Doświadczenie lat przedwojennych wskazywało, że może być to artysta plastyk współpracujący z rzemiosłem (Warsztaty Krakowskie, Ład) lub architekt usiłujący zainteresować swoimi projektami przemysł (Praesens, Studium Wnętrza i Sprzętu). W ostatnich latach przed wojną pojawił się jeszcze jeden model: projektanta-inżyniera, ale w praktyce funkcjonował tylko ten pierwszy wzorzec, który wypracowany został jeszcze na początku XX wieku w kręgu ruchu Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł. Przedwojenny przemysł podchodził do współpracy z artystami raczej ostrożnie, preferując produkcję wzorów obcych lub zaprojektowanych przez własnych pracowników. Projektujący dla przemysłu artyści (Julia Keilowa, Bohdan Wendorf) lub architekci (Włodzimierz Padlewski, Stefan Sienicki) należeli do rzadkości i nie wytworzyli żadnego modelu stałej



współpracy. Wprawdzie związani z awangardą twórcy, tacy jak Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka czy Henryk Stażewski, już w latach 20. formułowali koncepcje współpracy twórców z przemysłem (tak zwany utylitaryzm), pozostały one jednak tylko postulatami i nie wyszły poza teoretyczne rozważania. Ten brak porozumienia był już krytykowany pod koniec trzeciej dekady XX wieku (czynili to m.in. Wojciech Zamecznik i Wanda Telakowska) oraz bezpośrednio po II wojnie światowej (Wanda Telakowska). Pomimo to w drugiej połowie lat 40. zawód projektanta nadal widziano jako współdziałanie artysty plastyka z przemysłem, bez dokładnego określenia zakresu tej współpracy, a nawet bez wytyczenia jej celów, poza ogólnymi hasłami podniesienia estetycznego poziomu wyrobów.

Kolejnym z problemów, które wymagały rozwiązania, okazało się miejsce dyscyplin projektowych w edukacji artystycznej. W drugiej połowie lat 40. pojawił się termin „wzornictwo przemysłowe”<sup>1</sup>, utożsamiano go jednak często (zwłaszcza bez dodatku „przemysłowe”) ze „sztuką stosowaną”. Ewentualne niezgodności dotyczące zakresu obu pojęć traktowane były jako marginalia. Co prawda, część artystów kwestionowała w ogóle przynależność „sztuki użytkowej” do kanonu dyscyplin artystycznych, dla innych jednak był to tylko stary spór o jej rangę w hierarchii wszystkich sztuk. Różnice zdań ujawniły się już podczas Zjazdu Rady Szkolnictwa Artystycznego Plastyki zorganizowanego w lipcu 1945 roku w Wilanowie z inicjatywy Wandy Telakowskiej, która była wówczas naczelnikiem Wydziału Planowania w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Jej referat *Włączenie plastyki w całokształt życia gospodarczego kraju*<sup>2</sup> nie spotkał się, jak sama przyznała, „ze szczególnym entuzjazmem” uczestników zjazdu. Zainicjowana wówczas polemika kontynuowana była we wrześniu podczas obrad zjazdu Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Większość dyskutantów stała na stanowisku, że podstawą wszelkiej twórczości artystycznej jest sztuka czysta i na jej kształcenie należy kłaść nacisk we wszystkich dziedzinach plastyki. Były wprawdzie i inne, bardziej kompromisowe, a przede wszystkim szersze ujęte propozycje, czego dowodzą m.in. wypowiedzi prof. Marii Stieberowej („W Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – tak jak przed wojną – zostawić sztukę czystą, w akademii warszawskiej – także jak dawniej – prowadzić sztukę użytkową”), prof. Zygmunta Kamińskiego i prof. Witolda Chomicza („Wszystkie działy sztuki: architekturę, malarstwo, rzeźbę i sztukę użytkową skupić pod jednym dachem”), inż. Jerzego Hryniewieckiego („Wszystkie dziedziny

1 W. Telakowska, *Wzornictwo – moja miłość*, Warszawa 1990, s. 17.

2 Zob. tejeż, *Włączenie plastyki w całokształt życia gospodarczego kraju*, referat na Zjeździe Rady Szkolnictwa Artystycznego Plastyki w Wilanowie, lipiec 1945, maszynopis sygnowany, niepublikowany, OWN MN, ZTIHW IWP.

sztuki połączyć razem z architekturą, najlepiej w miasteczku uniwersyteckim, co dałoby najlepszą atmosferę współpracy”). Stanowisko pierwsze było jednak tak dominujące, że na zakończenie dyskusji wypowiedziano się przeciw wprowadzeniu sztuki użytkowej do programu uczelni artystycznych. Pogląd ten, którego wyrazicielem był Związek Polskich Artystów Plastyków, zwyciężył na I Ogólnopolskim Zjeździe Delegatów ZPAP w Krakowie<sup>3</sup>. Z wypowiedzi wielu twórców biorących udział w tej dyskusji wynika, że największe obawy budziła idea planowania w sztuce (wytyczania zadań i metod ich realizacji, a także powiązania jej z centralnie zarządzanymi gospodarką i kulturą), co postrzegane było jako zamach na wolność twórczą.

Konflikt Wandy Telakowskiej ze środowiskiem artystycznym przyniósł istotne konsekwencje dla edukacji projektantów w powojennej Polsce. Po pierwsze, przyczynił się do jej odejścia ze stanowiska naczelnika Wydziału Planowania przy MKiS oraz odsunięcia jej od prac nad programami uczelni artystycznych, do czego czuła się predestynowana jako pedagog i dawny inspektor szkolnictwa. Po drugie, konflikt ten co najmniej o kilka lat opóźnił wprowadzanie nauczania wzornictwa oraz sztuk użytkowych do programów wyższych szkół artystycznych oraz wytworzył sytuację, w której także i później dyscypliny te musiały nieustannie zabiegać o równe traktowanie ze sztukami czystymi.

Atmosfera ta przyczyniła się również do tego, że nie doszedł do skutku zgłoszony w grudniu 1945 roku przez Bohdana Pniewskiego i Romualda Gutta projekt utworzenia Polskiej Akademii Architektury i Sztuk Plastycznych ze znacznym udziałem sztuk użytkowych w programie<sup>4</sup>. W projekcie tym nie chodziło jednak o wzornictwo przemysłowe, być może raczej o nawiązanie do przedwojennego Studium Wnętrza i Sprzętu, działającego w latach 1936–1939 przy Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

Z kolei na początku 1946 roku upadł zgłoszony przez Felicjana Kowarskiego projekt połączenia warszawskiej ASP z Miejską Szkołą Sztuk Zdobniczych. W dyskusji nad tą fuzją padły argumenty, które były wyraźnym echem sporów toczonych kilka miesięcy wcześniej w Wilanowie i Krakowie wokół referatu Telakowskiej. W protokole obrad senatu warszawskiej Akademii z 22 stycznia 1946 roku czytamy: „Projekt [Kowarskiego] spotkał się z gorącym i zdecydowanym sprzeciwem wszystkich zebranych. [Szkoły te mają] zupełnie odrębne założenia ideologiczne, zadania, cele i programy. [...] ASP ma idealistyczne podejście do sztuki, jest uczelnią funkcji niepraktycznych

3 Zob. K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945–1950)*, Warszawa 1989, s. 6–7.

4 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005, s. 42.

wyższego rzędu, celem jej wyłącznym jest wychowanie artystów, studia w Akademii są zupełnie bezinteresowne, a program ustalany pod kątem czystej sztuki. Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych natomiast jest szkołą fachowców, kierowników przemysłu artystycznego, celem jej jest podniesienie poziomu produkcji – maszynowej, masowej, która musi znaleźć swój zupełnie swoisty wyraz plastyczny. Wychowanie użytkowca z pretensją artystyczną i nienastawionego na produkcję przemysłową miałyby się z celem. Cele tej szkoły są użytkowe, praktyczne i eo ipso program zupełnie odrębny. Akademia, wchłaniając w siebie domeny sztuki reprezentowanej przez MSSZd, wprowadziłaby czynnik handlowy, merkantylistyczny, b. niebezpieczny dla każdego rodzaju wyższych studiów. Nie może być mowy o kontakcie z programem uczelni, której celem jest jedynie i wyłącznie użytkowość”<sup>5</sup>.

Ostatecznie pod naciskiem ówczesnych władz nastąpiło połączenie obu szkół, a w programie tak zreformowanej uczelni wzornictwo przemysłowe pojawiło się stosunkowo wcześniej, bo już w 1950 roku, gdy powstał Wydział Architektury Wnętrz, na którym utworzono Pracownię Plastyki Form Przemysłowych. Działała ona jednak tylko w roku akademickim 1950/1951 i została zlikwidowana „jako niepotrzebna”. Przez ten jeden rok prowadził ją Jerzy Sołtan, którego asystentem był wówczas Oskar Hansen. W marcu 1951 roku Sołtan, jeszcze jako dziekan Wydziału Architektury Wnętrz, wystosował pismo do rektora ASP, w którym informował go o podjęciu współpracy z Ministerstwem Przemysłu Lekkiego, niektórymi resortami podlegającymi Ministerstwu Przemysłu Ciężkiego, z Centralnym Zarządem Przemysłu Drzewnego oraz z Centralą Przemysłu Ludowego i Artystycznego. „Za pośrednictwem Departamentu Techniki Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego wydział nawiązał kontakty z przemysłem galanteryjnym (wprowadzającym wówczas do produkcji tworzywa sztuczne), Urzędem Radiofonizacji Kraju (odpowiedzialnym za budowę radioodbiorników) i Urzędem Telekomunikacji (budowa aparatów telefonicznych). »Uaktywnienie tych stosunków jest szczególnie ważne – pisał Sołtan – ze względu na powstanie nowej placówki w ASP, a mianowicie pracowni Plastyki Form Przemysłowych. Wydaje się, że w obecnej budowie Wydziału Arch. ASP – pracownię Plastyki Form Przemysłowych należy wiązać z PKPG, jako jedynym organem jednoczącym rozliczne gałęzie przemysłu, które mogłyby być tutaj zainteresowane. [...] Katedra Plastyki Przemysłowej jest obecnie w trakcie realizacji projektów z dziedziny radiowej (na zlecenie Urzędu Radiofonizacji Kraju) oraz w trakcie studiowania możliwości użycia mas plastycznych w związku ze zleceniem Przemysłu Galanteryjnego«”<sup>6</sup>. Kontakty z przemysłem zostały jednak przerwane wraz z likwidacją Pracowni. Nawiązano je ponownie kilka lat później już w zupełnie innych warunkach.

5 Cyt. za: W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 42.

6 Tamże, s. 185–186.

W pierwszych latach swego istnienia Wydział Architektury Wnętrz okazał się najbardziej niezależnym wydziałem Akademii. W swej pracy poświęconej historii warszawskiej ASP Wojciech Włodarczyk zwraca uwagę, że udało mu się uniknąć pułapki socrealizmu, który nie miał wypracowanych schematów dla tej dyscypliny, koncentrując się z jednej strony na „sztukach czystych”, z drugiej na architekturze. Atmosferę na Wydziale kształtowały wyjątkowe osobowości profesorów i wykładowców. Byli to m.in. Jerzy Sołtan, Czesław Knothe, Jan Kurzątkowski, Wojciech Jastrzębowski, Oskar Hansen, Jan Krzysztof Meisner, Marek Włodarski, Aleksander Kobzdej. Historię wnętrz wykladał Stefan Sienicki, a historię sztuki Ksawery Piwocki (senior) i Mieczysław Porębski. Jednak dla rozwoju wzornictwa przemysłowego najważniejsza okazała się działalność Jerzego Sołtana, który prowadził powstałe w roku 1954 Zakłady Doświadczalne.

„Momentem zwrotnym w historii Wydziału lat 50-tych – pisze Wojciech Włodarczyk – było powołanie przez Mariana Wnuka [ówczesnego rektora ASP] 1 stycznia 1954 roku Zakładów Doświadczalnych (późniejszych Zakładów Artystyczno-Badawczych ASP). Wnuk powołał je przede wszystkim po dotychczasowych doświadczeniach projektowych Sołtana współpracującego między innymi z Owidzkim, Hansenem, Meisnerem, Ilnatowiczem, Wittekiem, Mroszczakiem czy Urbanowiczem. Wnuk chronił w czasach ciągle panującego socrealizmu wyjątkową pracownię Sołtana, nie pokazując jej wizytującym urzędnikom ministerstwa. [...] Zakłady Doświadczalne wprowadziły na nowo do Akademii problemy projektowania przemysłowego, ale najważniejsze były konsekwencje związane z pojawieniem się w ZAB coraz większej ilości architektów coraz bardziej wpływających na charakter Wydziału. Napięcia z tym związane uwidoczniły się na Wydziale na przełomie lat 60-tych i 70-tych”<sup>7</sup>. Działająca w ramach Zakładów Artystyczno-Badawczych ASP Pracownia Wzornictwa Przemysłowego od 1959 roku wykonywała projekty wyrobów na zamówienie różnych gałęzi przemysłu. Do połowy lat 60. powstało ich ponad 30, wśród nich motocykle WSK i WFM, skuter *Osa*, aparat fotograficzny *Alfa* i wiele urządzeń gospodarstwa domowego. Bolączką warszawskich Zakładów było nagminne wycofywanie się zleceńodawców z realizacji zamówionych projektów.

Krótki okres „odwilży” na przełomie lat 50. i 60. już na stałe miał odmienić sytuację w polskim wzornictwie. Choć czekały je jeszcze trudne lata, nie było już powrotu do takich nacisków ideologicznych, jakie zdarzały się dekadę wcześniej. Przez wszystkie pozostałe lata istnienia PRL-u władze stykały się z nieustanną presją społeczeństwa, domagającego się poprawy sytuacji rynkowej w każdym z sektorów produkcji – od żywności po motoryzację. I wszędzie tam projektanci dostrzegali dla siebie pole do

---

7 Tamże, s. 190.

działania, poczynając od opakowań, a kończąc na meblach, wyposażeniu wnętrz oraz motocyklach i samochodach. Zaprojektowany jeszcze w roku 1954 przez Stanisława Panczakiewicza samochód *Syrena* wszedł do masowej produkcji cztery lata później i długo miał pozostać jedynym polskim autem przeznaczonym dla masowych użytkowników. Produkowany był też w wersji dostawczej. W roku 1959 Cezary Nawrot z zespołem zaprojektował także wersję coupé *Syrena Sport*, nie wyszła ona jednak poza stadium prototypu. Innym modelem małego samochodu zaprojektowanym przez inżynierów z WSK Mielec był *Mikrus MR-300*. W latach 1957–1960 wyprodukowano około 1700 tych pojazdów. Wspierana przez polskich projektantów idea masowej motoryzacji opartej na niewielkich samochodach nie została jednak w latach 60. zrealizowana. Na większą skalę podjęto natomiast produkcję motocykli, takich jak *Junak*, *WFM-06*, *SHL-125*, oraz skuterów *Osa*, które zostały zaprojektowane w dwóch wersjach – jedna z nich, autorstwa Andrzeja Jana Wróblewskiego, Elżbiety Dembińskiej-Cieślar i Cezarego Nawrota, pozostała w stadium prototypu, natomiast do produkcji wszedł projekt Krzysztofa Bruna, Jerzego Jankowskiego, Tadeusza Mathii i Jana Krzysztofa Meisnera.

Pod koniec lat 50. działalność Zakładów Artystyczno-Badawczych w warszawskiej ASP stała się dla Sołtana inspiracją do przywrócenia na Wydziale Architektury Wnętrz Pracowni Projektowania Przemysłowego. Sprzyjała temu zarówno sytuacja polityczna i gospodarcza w kraju w pierwszych latach „odwilży”, jak i atmosfera na uczelni. W listopadzie 1958 roku w piśmie skierowanym do rektora ASP Sołtan pisał: „Proszę o zbadanie możliwości reaktywowania placówki naukowo-badawczej oraz dydaktycznej w dziedzinie »projektowania form przemysłowych«, czyli wzornictwa przemysłowego w dziedzinie przemysłów: ciężkiego, elektrycznego, chemicznego – oraz powołanie asystenta w tej specjalności. Placówka ta istniała w formie pracowni i prowadzona była przeze mnie przy pomocy st. asystenta, dzisiaj docenta, O. Hansena. Została ona zniesiona w 1951 roku jako niepotrzebna. Obecnie rozmowy prowadzone przez przedstawicieli ASP z Departamentem Szkolnictwa MKiS i w Wydziale Kultury KC PZPR oraz narady organizowane przez Departament Plastyki MKiS dowodzą wielkiej wagi, jaka jest przywiązywana do tej problematyki”<sup>8</sup>. Pracownia Projektowania Form Przemysłowych powstała w roku 1958 i początkowo prowadził ją Jan Kurzątkowski<sup>9</sup>, jednak rok później przejął ją Jerzy Sołtan, którego asystentami zostali Jan Krzysztof Meisner i Włodzimierz Wittek. Co okazało się istotne, do pracowni tej zapisali się nie tylko studenci Wydziału Architektury Wnętrz, lecz także Wydziału Rzeźby. Zainteresowanie wzornictwem

8 Tamże, s. 193–194.

9 Przez jeden rok akademicki (1958–1959) pracownia nosiła nazwę Projektowania Wnętrz i Form Przemysłowych. Asystentem prof. Jana Kurzątkowskiego był Włodzimierz Wittek.

okazało się tak duże, że w roku akademickim 1962/1963 działały już dwie pracownie – w prowadzonej przez Sołtana pracowali Lech Tomaszewski i Jan Krzysztof Meisner, drugą prowadził Stanisław Kucharski z asystentem Michałem Guttem. W 1963 roku zostały one przekształcone w Katedrę Wzornictwa Przemysłowego.

Bardzo istotne dla modelu wzornictwa kształtującego się w kręgu warszawskiej ASP na przełomie lat 50. i 60. okazały się relacje z rzeźbiarzami. Bez wątplenia było to wyrazem idei Sołtana, który – podobnie jak jego mistrz Le Corbusier – przykładał wielką wagę do związków projektowania ze sztuką i miał w tej sprawie poparcie Franciszka Strynkiewicza, Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza. Wspominając ten okres, Andrzej Jan Wróblewski mówił: „Program pracowni rzeźby próbowaliśmy wiązać z rzeźbieniem na użytek wzornictwa. Zaproponowałem Jerzemu [Jarnuszkiewiczowi], co on natychmiast zaakceptował, wprowadzenie klauzur z ćwiczeń projektowych. Dawały one szansę zrozumienia, że rzeźba jest również formą otaczających nas obiektów, że to jest podobny problem kształtowania tylko z innymi elementami wyjściowymi”<sup>10</sup>. Zaś Wojciech Włodarczyk pisze: „Już od 1959 roku pracownia Jarnuszkiewicza dawała [studentom] zadania z »form przemysłowych« – »studium formy funkcjonalnej w problematyce projektowania przemysłowego« (maszynka do mięsa). [...] Na końcoworocznej wystawie wydziału rzeźby w 1960 roku Strynkiewicz i Hansen chcieli pokazać związki rzeźby z pracami projektowymi, szczególnie wykonanymi w ramach ZAB. [...] Od 1961 roku Pracownia Projektowania stała się obowiązkową dla studentów rzeźby III roku studiów”<sup>11</sup>. Nie jest więc przypadkiem, że wielu późniejszych dizajnerów, którzy wnieśli istotny wkład w kształtowanie idei nowoczesnego wzornictwa w Polsce, wywodziło się z Wydziału Rzeźby. Dotyczyło to również edukacji projektantów w warszawskiej ASP. Należy tu wymienić przede wszystkim Andrzeja Jana Wróblewskiego, który po powrocie ze stypendium w Stanach Zjednoczonych w 1963 roku został asystentem w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego, oraz Emila Cieślara, który objął Pracownię Rzeźby.

Zmiany, które nastąpiły w zadaniach i organizacji wzornictwa przemysłowego w Polsce na początku lat 60., zostały przygotowane nie tylko przez ówczesne przemiany polityczne, społeczne i gospodarcze, lecz także przez włączenie projektowania do programów nauczania w wyższych szkołach artystycznych. Był to proces długotrwały i niejednokrotnie stykał się z brakiem zrozumienia lub wręcz niechęcią ze strony przedstawicieli tradycyjnych dyscyplin artystycznych. Dotyczyło to zwłaszcza wzornictwa przemysłowego, na przełomie lat 60. i 70. wyraźnie dążącego do określenia swojej

10 *Od początku do początku*. Rozmowa Jerzego Porębskiego z Andrzejem Janem Wróblewskim, 16.5.2017. Tekst niepublikowany.

11 W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 194.

pozycji nie tylko w odniesieniu do sztuk czystych, ale także do łatwiej na uczelniach artystycznych przyjmowanej idei kształcenia w zakresie sztuk dekoracyjnych, których tradycja sięgała 20-lecia międzywojennego. W drugiej połowie lat 50., gdy w architekturze i projektowaniu popularna była forma organiczna, bariera między sztuką a wzornictwem nie była jeszcze tak wyraźnie zarysowana. Forma organiczna zbliżała zaprojektowane przedmioty do rzeźby, ich dekoracja – do malarstwa. Metoda pracy, w której istotnym elementem było wykształcenie artystyczne, intuicyjne podejście do opracowania formy oraz ignorowanie takich aspektów współczesnego wzornictwa jak marketing czy reklama, zbliżała często postawę projektantów do przedstawicieli „sztuk czystych”. Podobną rolę odgrywały tradycyjne dziedziny produkcji, takie jak meblarstwo, tkanina, szkło czy ceramika. Sytuacja zmieniła się, gdy zainteresowanie dizajnerów zaczęło się skupiać na projektowaniu urządzeń technicznych.

Ważnym wydarzeniem dla wypracowania nowego modelu kształcenia projektantów w środowisku warszawskiej ASP stało się w roku 1961 odejście na emeryturę prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, kierownika Katedry Projektowania Wnętrz na Wydziale Architektury Wnętrz. Było to jakby symboliczne zerwanie z międzywojenną tradycją sztuki stosowanej i jej związków z folklorem. Na to miejsce u początku lat 60. stopniowo zaczęło wkraczać wzornictwo inspirowane odrzucającą związki projektowania ze sztukami pięknymi metodologią „naukowego operacjonalizmu”, wypracowaną w Hochschule für Gestaltung (Wyższej Szkole Wzornictwa) w Ulm w Niemczech Zachodnich.

Już pod koniec lat 50. do środowiska polskich projektantów zaczęły docierać informacje na temat działalności, programu oraz celów i metod nauczania tej najbardziej niezależnej wówczas w Europie szkoły wzornictwa. Początkowo były to tylko streszczenia artykułów zamieszczanych na ten temat w zagranicznych pismach dizajnerskich. Na przykład w „Wiadomościach IWP” z kwietnia 1958 roku ukazały się dwa takie streszczenia ze szwedzkiego miesięcznika „Form”: artykułu rektora szkoły Tomása Maldonado *Wiedza, technika, forma* oraz studiującego wówczas w HfG Szweda Gunnara Jónssona *Uczeń w Ulm*<sup>12</sup>. Oba artykuły zaledwie sygnalizowały pojawienie się nowych metod nauczania i współpracy z przemysłem, jednak sam fakt omówienia ich w „Wiadomościach IWP” świadczył o otwieraniu się polskiego wzornictwa na problemy nowoczesnego dizajnu. Streszczając wstępny artykuł w „Form”, Barbara Tokarska pisała: „W decydującej walce między rzemiosłem a wzornictwem przemysłowym zwycięży bez wątpienia to ostatnie. Raz jeszcze powstaje problem owocnej współpracy między przemysłem i twórczym talentem, jednak w innym znaczeniu, niż miało to miejsce w latach 20-tych. Obecnie należy wszystkim gałęziom przemysłu dostarczyć dobrze przygotowanych projektantów-specjalistów,

---

12 Zob. „Wiadomości IWP” 1958, nr 4, s. 14–16.

przeszkolonych technicznie, którzy zrozumieli, że podpisanie swego nazwiska pod dobrym projektem przedmiotów prozaicznych przynosi im również zaszczyt. Powstaje problem: jak zorganizować podwójne szkolenie techniczno-artystyczne”<sup>13</sup>.

Problem koniecznych zmian w programie kształcenia projektantów został w Polsce dostrzeżony już na przełomie lat 50. i 60., gdy pojawiły się pierwsze propozycje produkowania na eksport wyrobów przemysłowych. Dotychczasowy „artystowski” model nie sprawdzał się w przypadku produktów wymagających wyspecjalizowanej wiedzy technicznej, był on poza tym nadal rozdarty między rzemiosłem artystycznym a wymaganiami produkcji seryjnej. Najważniejszym wzorcem pozostawał Bauhaus, a raczej pewien mit ukazujący go jako idealną szkołę wzornictwa, w której rozwiązana została większość problemów związanych z relacjami pomiędzy sztuką a rzemiosłem i przemysłem. Mit ten bliski był również poglądom wielu wykładowców i studentów warszawskiej ASP. Na początku lat 60. niewielu z nich dostrzeżało, że po prawie trzech dekadach od rozwiązania tej słynnej uczelni należy na nowo określić cele i metody kształcenia dizajnerów. Warto jednak podkreślić, że powrót do założeń modernizmu – w tym właśnie Bauhausu – pomógł w wyjściu z impasu doktryny socrealistycznej (wraz z jej przekonaniem o ludowych korzeniach sztuki i wytwórczości) i sformułowaniu zadań stojących przed wzornictwem przemysłowym. Dostrzeżenie nowego zjawiska, jakim był program HfG, wpłynęło zarówno na kształtowanie się w Polsce idei nowoczesnego dizajnu, jak i na rozwój edukacji w tej dziedzinie, a także na zdefiniowanie zawodu projektanta.

Wymianę poglądów na temat nowego modelu edukacji projektantów zapoczątkował opublikowany w 1962 roku w „Wiadomościach IWP” artykuł Claude’a Schnaidta *Metody i rezultaty nauczania w Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm*. Schnaidt przedstawił tam program HfG, podkreślając jego skrajnie racjonalny charakter, oparty nie na relacjach ze sztuką, lecz na badaniach naukowych. „Program Szkoły – pisał autor – jest czymś nowym w stosunku do programów innych szkół wzornictwa – wyklucza on nadrzędną rolę sztuki we wzornictwie... Istota nauczania polega natomiast na wdrożeniu [studentów] do racjonalnego myślenia i działania przy pomocy metod naukowych [...] oraz uświadamianiu [im] społecznej i kulturalnej rangi projektanta przemysłowego”<sup>14</sup>. Kilka miesięcy później również na łamach „Wiadomości IWP” ukazał się artykuł Wandy Telakowskiej *Kształcenie projektantów przemysłowych sprawą pilną*. Telakowska nie odnosiła się bezpośrednio do tekstu Schnaidta, choć również ostro skrytykowała amerykański styling, zachęcając zarazem do wprowadzania

13 Tamże, s. 14.

14 C. Schnaidt, *Metody i rezultaty nauczania w Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm*, „Wiadomości IWP” 1962, nr 5/6, s. 1.



do programów kształcenia projektantów nauk społecznych (psychologii, socjologii i kulturoznawstwa). „Istotną cechą obecnej ery – pisała – jest przenikanie wyników badań naukowych do organizacji całokształtu spraw ludzkich, z którymi wzornictwo jest integralnie związane”<sup>15</sup>. Według Telakowskiej racjonalizacja procesu projektowania jest też zgodna z wymaganiami gospodarki socjalistycznej, w której nie powinno być miejsca na powierzchowny styling<sup>16</sup>.

W listopadzie 1963 roku przyjechał do Warszawy rektor HfG Tomás Maldonado, który wygłosił tu wykład *Aktualne problemy wzornictwa przemysłowego* (w całości opublikowany w „Biuletynie Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji”<sup>17</sup>). Wypowiedział się w nim za kształtowaniem wzornictwa przemysłowego jako odrębnej, oderwanej od sztuki dyscypliny twórczej oraz wygłosił krytykę amerykańskiego stylingu, o którym powiedział, że „jego przedstawiciele widzą we wzornictwie przemysłowym nową sztukę ludową technicznej cywilizacji”<sup>18</sup>. Amerykańskim projektantom zarzucił też podporządkowanie się wymogom komercji i dążenie wyłącznie do zapewnienia zysku producentom, co było zgodne z antykonsumpcyjną polityką w PRL-u. Wskazywał też na „naukowy operacjonalizm” jako właściwą metodologię dla projektowania. Spora część wykładu poświęcona była związkom sztuki i wzornictwa. „Niektórzy twierdzą z uporem – mówił Maldonado – że wzornictwo przemysłowe jest sztuką, a mianowicie sztuką stosowaną. Inni natomiast widzą we wzornictwie przemysłowym »namiasstkę sztuki«. Ponadto znajdujemy również pogląd – do którego przyłączam się – że wzornictwo przemysłowe istotnie jest zjawiskiem nowym. [...] Nie sądzę, aby najlepiej nawet skonstruowany przedmiot użytkowy mógł przejąć funkcję kulturalną dzieła sztuki. Nie zgadzam się z tym, aby przeznaczenie historyczne dzieła sztuki kończyło się na przedmiocie technicznym przeznaczonym do użytkowania i mogło się w nim wyrazić. [...] Ten mit sztuki żyje jeszcze dzisiaj. Co więcej, przybiera na sile, co w głównej mierze stąd się bierze, że społeczeństwo nasze nie zadowala się tym, że każde dzieło sztuki staje się towarem, ale chce więcej, a mianowicie, aby każdy towar stawał się dziełem sztuki. Aby wzornictwo przemysłowe wyłączyć z tego rodzaju tendencji, jest rzeczą szczególnie ważną strzec je przed wszelkim możliwym powiązaniem ze sztuką. A to nie z powodu jakiegoś uprzedzenia do sztuki, ale w celu jakiegoś właściwego ustawienia sztuki i wzornictwa przemysłowego wobec siebie”<sup>19</sup>.

15 W. Telakowska, *Kształcenie projektantów przemysłowych sprawą pilną*, „Wiadomości IWP” 1962, nr 9, s. 9.

16 Tamże.

17 Zob. T. Maldonado, *Aktualne problemy wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji” 1964, nr 2.

18 Tamże, s. 36.

19 Tamże, s. 35–36.

Wykłady Tomása Maldonado wywołały w środowisku warszawskiej ASP mieszane reakcje oraz spory. Z jednej strony rosło zainteresowanie teorią i praktyką projektową wypracowaną w HfG. W fachowej prasie prezentowano coraz więcej przykładów tego wzornictwa, i to w sytuacji, gdy w ówczesnej sytuacji politycznej unikano przekazywania w środkach masowego przekazu jakichkolwiek pozytywnych informacji pochodzących z Republiki Federalnej Niemiec. Uznanie „naukowego operacjonalizmu” za właściwą metodę dizajnu w warunkach gospodarki socjalistycznej dla wielu projektantów mogło się stać argumentem w trwającym wówczas sporze o miejsce wzornictwa przemysłowego w programie kształcenia w ASP. Z drugiej strony reprezentowany przez Maldonado prymat nauk ścisłych i społecznych nad sztuką w procesie projektowania uderzał w bardzo żywy mit Bauhausu oraz w tradycyjnie silne w Polsce związki sztuki i wzornictwa. Taki niechętny stosunek do „naukowego operacjonalizmu” wyrażał zarówno Jerzy Sołtan, jak i Jan Krzysztof Meisner, ówczesny asystent Sołtana w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego. Odrzucenie przez Maldonado istotnej roli sztuk pięknych na rzecz nauk ścisłych i społecznych w procesie kształcenia projektantów Meisner uważał za zdradę wobec tradycji Bauhausu i ideałów wzornictwa<sup>20</sup>.

Wizyta Maldonado w Polsce nałożyła się na powołanie Katedry Wzornictwa Przemysłowego na Wydziale Architektury Wnętrz, co w przyszłości miało się stać ważnym krokiem do powstania oddzielnego wydziału, choć początkowo nic na to nie wskazywało. Koncepcje Sołtana, zakładające, że projektowanie dla masowej produkcji nie kłóci się ani ze sztuką, ani z projektowaniem elementów wyposażenia wnętrz, pozwoliły utrzymać tę katedrę na WAW aż do 1977 roku. Jednak niezależnie od podziału w środowisku projektantów duża część doświadczeń wypracowanych w Ulm znalazła swe miejsce w programie nauczania wzornictwa przemysłowego w warszawskiej ASP.

Pomimo wykształcania się świadomości, że projektowanie przemysłowe jest samodzielną, odwołującą się również do pozaartystycznych wartości dyscypliną, a nie tylko jedną ze sztuk wizualnych, nie powstała w Polsce ani jedna szkoła wzorowana na HfG. Nie przyjęły się również – nieliczne, co prawda – postulaty, aby kształcenie projektantów przemysłowych wprowadzić na uczelniach technicznych. Natomiast już w 1963 roku pojawiły się próby takiego zdefiniowania roli WAW w warszawskiej ASP, aby jego program objął wszelkie projektowanie – od architektury do produktów przemysłowych<sup>21</sup>.

20 Z racji swego ówczesnego zaangażowania w program kształcenia projektantów przemysłowych w warszawskiej ASP Meisner brał udział w organizacji wizyty Maldonado w Polsce i doskonale pamiętał jego wykłady oraz cały kontekst tej sytuacji.

21 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 198–201.

Utrzymanie w Polsce kształcenia projektantów w akademiach bądź wyższych szkołach sztuk pięknych wskazywało na przekonanie, że zawód ten powinien wykonywać, jak pisał Ryszard Bojar, „wrażliwy i utalentowany twórca – społecznik – humanista”<sup>22</sup>. Stanowisko to podzielał również Andrzej Jan Wróblewski, wówczas adiunkt w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego na Wydziale Architektury Wnętrz. W artykule *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego* pisał: „Projektowanie odbywa się w płaszczyźnie leżącej pomiędzy dyscyplinami nauk humanistycznych i stanowi transformację zdobytych tutaj doświadczeń w dziedzinę techniki. Pociąga to za sobą konieczność głębokiej rewizji programów szkolenia projektantów. Rewizja ta powinna iść w kierunku odtechnicznienia studiów na rzecz głębszej wiedzy o człowieku i otaczającym go świecie”<sup>23</sup>. Źródłem tej wiedzy Wróblewski upatruje, powołując się na Józefa Chałasińskiego, w sztuce i filozofii<sup>24</sup>.

Na decyzję o utrzymaniu kształcenia projektantów w uczelniach artystycznych wpłynęły także inne racje: przedwojenna jeszcze tradycja „sztuki stosowanej”, popularność modelu bauhausowskiego, ale także dość prozaiczne przyczyny natury finansowej i organizacyjnej. Nowe katedry lub pracownie wzornictwa przemysłowego najczęściej „pączkowały”, wyodrębniając się z istniejących już wydziałów poświęconych różnym dyscyplinom rzemiosła artystycznego, sztuki stosowanej lub architektury wnętrz. Wzornictwo przemysłowe było początkowo nauczane w oddzielnych katedrach lub pracowniach, aby później stopniowo przekształcać się w samodzielne wydziały. W ich programach oraz w metodologii nauczania pojawiło się wiele elementów zaczerpniętych z procesu edukacyjnego opracowanego w HfG.

Tak też było w powołanej w 1963 roku na WAW warszawskiej ASP Katedrze Wzornictwa Przemysłowego. Sołtana, który nie był zwolennikiem „naukowego operacjonalizmu” rodem z HfG, w roku 1965 zastąpił na stanowisku kierownika katedry Lech Tomaszewski, z wykształcenia inżynier, absolwent politechniki. W 1973 roku to stanowisko przejął Andrzej Jan Wróblewski. Już w latach 60. dążyli oni do utworzenia oddzielnego wydziału wzornictwa przemysłowego. Co prawda, wykłady wygłoszone w Warszawie przez Maldonado wzmacniały argumentacje „wzorników”, jednak niekwestionowana pozycja Sołtana uniemożliwiała wówczas dokonanie secesji. Niemniej proces „unaukowienia” dyscyplin projektowych w warszawskiej Akademii stał się faktem. Na przykład w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego w roku akademickim 1963/1964 prowadzono na IV i V roku studiów następujące seminaria: z socjologii, historii techniki,

22 R. Bojar, *Nad warsztatem projektanta. Konstruktor – plastyk – projektant przemysłowy*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji” 1964, nr 4, s. 20.

23 A.J. Wróblewski, *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego*, „Projekt” 1969, nr 2, s. 29.

24 Zob. tamże, s. 28.

form strukturalnych, technologii ogólnej, kształtowania wytrzymałościowego, hydrodynamiki, teorii drgań, informacji wizualnej, psychologii technicznej i fotografii. Planowano poszerzenie tego programu o zajęcia z logiki i ekonomii. Trudno dzisiaj jedynie na podstawie tematów powiedzieć coś o zawartości i jakości prowadzonych zajęć, ale samo wprowadzenie do programu ASP teoretycznych problemów z zakresu nauk technicznych i społecznych było przedsięwzięciem świadczącym o zmianach, jakie nastąpiły w rozumieniu tego, czym jest współczesne wzornictwo przemysłowe. Wskazuje to też na wpływ ulmowskiego „naukowego operacjonalizmu”, nawet jeśli poszczególne przedmioty nie pokrywały się z programem HfG. Również podejmowane tematy praktyczne były sobie bliskie, bowiem w programie warszawskiej katedry przeważały projekty obejmujące mechaniczne urządzenia konsumpcyjne i produkcyjne.

Rola nauk ścisłych i społecznych w programie WAW warszawskiej ASP najsilniej zaznaczyła się jednak w prowadzonym przez Bogdana Urbanowicza od roku 1963 Zakładzie Światła i Barwy. Zakład ten, obok działalności dydaktycznej, prowadził prace naukowo-badawcze, a także konsultacje i opracowania oświetlenia i kolorystyki wewnątrz przeznaczone dla szkół, uczelni, szpitali, urzędów i fabryk. Współpracował też z Polskim Komitetem Normalizacyjnym. W programie z roku 1966 czytamy: „Zadaniem Zakładu jest zapoznanie studentów ASP z naukowymi podstawami wiedzy o świetle i barwie, a w szczególności w zakresie problematyki wnętrza, miejsca pracy i informacji wizualnej. Problematyka naukowa Zakładu jest realizowana w oparciu o dwa podstawowe kierunki: 1. zaadaptowanych dla potrzeb ASP działów psychologii eksperymentalnej, a w szczególności psychofizjologii percepcji barwy i jej wpływu na kształtowanie płaszczyzny, formy i przestrzeni. 2. zaadaptowanych dla potrzeb ASP działów techniki świetlnej i fizyki barwy ze szczególnym uwzględnieniem wzajemnego powiązania pomiędzy światłem i barwą oraz wpływem światła na kształtowanie płaszczyzny, formy i przestrzeni”<sup>25</sup>. Program ten, a także język, w jakim został sformułowany, były wyraźnym zerwaniem z postromantyczną tradycją Akademii. Mimo to dorobku Zakładu Światła i Barwy nie kwestionowano, a rezultaty jego prac badawczych coraz częściej wykorzystywano zarówno w ASP, jak i poza nią.

Kształtowaniu się nowego modelu edukacji projektantów w akademiach i szkołach sztuk plastycznych towarzyszyła też wymiana argumentów między „artystami” a „technikami”. Taka dyskusja miała miejsce na łamach „Biuletynu Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji” w 1964 roku. Jednym ze zwolenników zawodu „inżyniera projektanta” był Mirosław Jacyna, kierownik Pracowni Plastycznej Zakładów Radiowych im. M. Kasprzaka, który powołując się na swe kilkunastoletnie doświadczenie

---

25 Cyt. za: W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 198.

konstruktora odbiorników radiowych, pisał: „Konfrontując wiedzę techniczną przeciętnego plastyka, czy nawet projektanta przemysłowego opuszczającego z tym tytułem uczelnię – z wiadomościami niezbędnymi w jego pracy, stwierdziłem zazwyczaj elementarne braki, które poza tym, że utrudniają projektowanie, zdają projektanta na łaskę konsultacji z konstruktorem. [...] Zdobycie dwóch fakultetów (co byłoby ideałem) należy do rzadkości, dlatego właściwą – moim zdaniem – drogą do szybkiego uzyskania wartościowej kadry projektantów jest stworzenie przywydziałowych sekcji na uczelniach technicznych, z encyklopedycznym potraktowaniem wiedzy o sztuce, a nie odwrotnie, jak to ma miejsce w uczelniach plastycznych. Zadaniem takich sekcji byłoby wyselekcjonowanie spośród przyszłych inżynierów ludzi o uzdolnieniach plastycznych. Znalezienie wspólnego języka tak wykształconego projektanta z konstruktorem byłoby wtedy znacznie łatwiejsze”<sup>26</sup>.

W sensie „profesjonalizmu” wypowiedź ta brzmiała właściwie, jednak w środowisku projektantów podkreślano znacznie szerszy kontekst wzornictwa przemysłowego niż tylko relacje „sztuka – technika”. Jacynie odpowiedział Ryszard Bojar, absolwent Wydziału Architektury Wnętrz ASP i ówczesny Sekretarz Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych<sup>27</sup>. „Chcę zwrócić uwagę na smutny fakt – pisał na łamach „Biuletynu” – że reprezentanci świata technicznego, występując nawet w najlepszej wierze »w imię rozwoju wzornictwa«, ograniczają się do stwierdzenia konieczności współpracy konstruktorów z plastykami, przy czym niektórzy postulują nawet, żeby i ci plastycy, odpowiedzialni za »wygląd zewnętrzny«, byli z wykształcenia konstruktorami, a tylko zdobyli pewien zasób »encyklopedycznych wiadomości o sztuce«. [...] Naturalną konsekwencją takiego pojmowania jest postulowanie przedmiotowej specjalizacji plastyków projektujących dla przemysłu, np. artysta od obrabiarek, artysta od nadwozi samochodowych, od radiodbiorników itp. Mówi się też o »opracowaniu plastycznym wyrobu« o »pracowni plastycznej«, powodując w ten sposób wiele nieporozumień. [...] Projektant form przemysłowych [...] powinien być rzecznikiem potrzeb indywidualnego użytkownika w warunkach przemysłowych form wytwarzania i użytkowania, a więc wobec masowej, anonimowej, maszynowej produkcji dóbr, oraz społecznego charakteru tej produkcji i społecznej organizacji dystrybucji i konsumpcji. Tak więc, niezależnie od tego, czy projektantem zostanie ktoś, kto swe początkowe studia pobierał w dziedzinie architektury, czy mechaniki, w dziedzinie sztuk plastycznych, czy

26 M. Jacyna, *Nad warsztatem projektanta. W Zakładach Radiowych im. M. Kasprzaka*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji” 1964, nr 3, s. 12–13.

27 Ryszard Bojar nie był wówczas formalnie zatrudniony w ASP, jednak na Wydziale Architektury Wnętrz prowadził gościnne wykłady i do końca życia utrzymywał bliskie kontakty ze środowiskiem akademickim.

jakiegokolwiek innej, jego specjalizacja i specjalność zawodowa polega przede wszystkim na najgłębszym humanistycznym traktowaniu każdego problemu, jaki postawiony mu będzie do rozwiązania. Nieważne więc, czy problem ten będzie reprezentowała tokarka, aparat fotograficzny, środek transportu czy muszla klozetowa. Oczywiście, w takim ujęciu sprawy nie ma już miejsca na dyskusję o tym, jakie przedmioty plastyczne musi zaliczyć konstruktor lub które dyscypliny techniczne powinien poznać plastyk, aby stali się projektantami przemysłowymi<sup>28</sup>.

Z Bojarem solidaryzowali się przede wszystkim projektanci skupieni wokół uczelni artystycznych. Chcieli oni widzieć swój zawód jako bliższy raczej modelowi *comte*'owskiego „inżyniera społecznego” niż „inżyniera technika”. Musieli też znaleźć dla niego właściwe miejsce w ramach systemu socjalistycznego, co z pewnych względów nie było łatwe. Tak np. Andrzej Jan Wróblewski w artykule *Wokół definicji zawodu projektanta przemysłowego* posługuje się terminem „użytkownik” tam, gdzie w tekstach zachodnich pojawiłoby się wówczas słowo „konsument”. Upowszechnianie wzornictwa widzi „w tworzeniu instytutów, które spełniałyby rolę reprezentacji ekologicznych interesów człowieka wobec ministerstw reprezentujących przemysł. Do podstawowych zadań takich instytutów należałoby koordynowanie projektowania we wszystkich dziedzinach produkcji. Instytuty spełniałyby funkcję akumulowania i transmisji wiedzy z różnych dziedzin nauki dla potrzeb kompleksowego kształtowania środowiska materialnego”<sup>29</sup>.

W środowisku ASP kształcenie projektantów zostało ostatecznie zaakceptowane w latach 60., chociaż już od połowy tej dekady widać było, że w ówczesnych polskich warunkach wiele zadań stawianych przed dizajnerami nie dotyczyło ani sztuki, ani nawet sfery indywidualnej konsumpcji, lecz inwestycji, a przede wszystkim projektowania urządzeń technicznych przeznaczonych do fabryk i innych zakładów pracy. Urządzenia te wymagały zwłaszcza opracowania ergonomicznego i inżynierskiego, często bardzo odległego od dawnego celu wzornictwa, widzianego jako kształtowanie estetyki produktu dostępnego dla indywidualnego użytkownika. Opisane wyżej zmiany w programach inwestycyjnych rządu doprowadziły w drugiej połowie lat 60. do pojawienia się preferencji w wytwarzaniu i eksporcie środków produkcji, a nie konsumpcji, co oczywiście miało również wpływ na decyzje projektantów dotyczące ich formy. Przyczyniła się do tego także ówczesna słabość wewnętrznego rynku konsumenta indywidualnego. W ten sposób w chwili gdy polskie uczelnie zaczęły opuszczać pierwsi dizajnerzy, o ich dalszej praktyce zawodowej zaczął w dużej mierze decydować popyt na projektantów sprzętu ciężkiego, maszyn i narzędzi. W jakimś sensie rozwój polskiego wzornictwa potwierdził, że to zewnętrzne warunki w większym stopniu niż intencje decydują o kształcie

28 M. Jacyna, *Nad warsztatem projektanta*, dz. cyt., s. 20.

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

projektowania. Postulowany przez władze autarkiczny program uniezależnienia kraju od importu (zwłaszcza z Zachodu) zakładał zatem wprowadzenie do produkcji nowych, polskich wyrobów, które – oczywiście – wymagały zaprojektowania. Aby obniżyć ich koszty, zdecydowano się na wprowadzenie takiego systemu norm, który umożliwiłby jak najtańszą produkcję tych przedmiotów oraz stosowanie w różnych konfiguracjach. Na przykład reflektory samochodowe projektowano tak, aby ten sam model mógł być instalowany w różnych typach pojazdów – od osobowych po ciężarowe i autobusy.

Należy jednak zauważyć, że w latach 60., gdy zawód projektanta przemysłowego dopiero się kształtował, istotną rolę w popularyzacji wiedzy z zakresu techniki, technologii i warunków produkcji przemysłowej w środowisku tradycyjnie artystycznym (w tym w edukacji projektantów w ASP) odegrali obok artystów absolwenci politechnik (np. Cezary Nawrot, Lech Tomaszewski, Janusz Zygałdewicz), którzy do tej profesji dochodzili nie przez sztukę, lecz przez inżynierię. Wprowadzenie do programu kształcenia dizajnerów wiadomości z zakresu technologii przemysłowych oraz nauk ścisłych doprowadziło jednak w drugiej połowie lat 60. na warszawskim Wydziale Architektury Wnętrz do wyraźnej polaryzacji stanowisk między „architektemi” a „wzornikami”. Tradycyjny model kształcenia projektantów wnętrz i wystaw (a nawet projektantów mebli) często nie spełniał oczekiwań przemysłu, dla którego istotna była znajomość procesów masowej produkcji i przygotowanie dla niej odpowiednich projektów. Potrzebę pogodzenia obu postaw wyraził Lech Tomaszewski (w latach 1964–1969 dziekan WAW): „Zajęcia wdrażające zasady projektowania, podzielone dotychczas pomiędzy różnymi pracownikami, winny znaleźć przez odpowiednie ramy organizacyjne, gwarancję merytorycznej koordynacji”<sup>30</sup>. Pewną próbą (co prawda, raczej formalną) zmanifestowania wspólnego stanowiska w kwestii edukacji projektantów było przyjęcie przez Wydział Architektury Wnętrz warszawskiej ASP w roku 1971 nowej nazwy – Wydział Projektowania Plastycznego. Miała ona wskazywać, że projektowanie jest jednym zawodem, choć dzielącym się na różne specjalności. W istocie w strukturze Wydziału niewiele się zmieniło. Obok katedr Projektowania Ogólnego (bardzo rozbudowanej – 7 pracowni), Projektowania Wnętrz, Projektowania Wystaw, Nauczania Kierunkowego, Malarstwa oraz Pracowni Rzeźby – działały Katedra Projektowania Form Przemysłowych (poprzednio Katedra Wzornictwa Przemysłowego) oraz Zakład Światła i Barwy. O tym, że nowa nazwa okazała się tworem sztucznym, może świadczyć fakt, że już kilka lat później, gdy powstał odrębny Wydział Wzornictwa Przemysłowego, Wydział Projektowania Plastycznego powrócił do dawnej nazwy Architektury Wnętrz.

---

30 Cyt. za: W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 392.

Jeszcze w latach 60. argumenty i pozycję Pracowni Projektowania Przemysłowego na WAW warszawskiej ASP wzmocniło powstawanie nowych organizacji i instytucji związanych z nowym zawodem. Już w 1959 roku rząd powołał Radę Wzornictwa i Estetyki Produkcji (wzorowaną na brytyjskiej Council of Industrial Design), która zaleciła przedsiębiorstwom przemysłowym, zwłaszcza tym, których produkcję można było eksportować, zakładanie własnych biur projektowych. Powstały one przede wszystkim przy fabrykach samochodów i motocykli, maszyn oraz elektroniki i realizowały własne programy badawcze. Efektami tych badań były liczne, często bardzo interesujące projekty, z których tylko część trafiała do produkcji. Spowodowane to było m.in. biurokracją oraz niewymienialnością polskiej waluty, co niejednokrotnie uniemożliwiała import niezbędnych komponentów, licencji i technologii. Powstawały też organizacje, których celem było promowanie nowoczesnego wzornictwa nie tylko w przemyśle, lecz także w handlu. Tak np. w Centrali Handlowej „Arged” Ministerstwa Handlu Wewnętrznego powstała w 1962 roku Pracownia Projektów Plastycznych, związana z Centralną Wzorcownią Artykułów Powszechnego Użytku. Do roku 1966 opracowano tam ponad 100 projektów, m.in. radioodbiorniki, lampy, odkurzacze, ekspresy do kawy, ale też epidiaskop, wózek inwalidzki oraz system identyfikacji wizualnej Centrali Produktów Naftowych. Podobnych organizacji powstało więcej, choć rezultaty ich działalności nie zawsze były tak imponujące.

I chociaż ówczesne dyskusje nie doprowadziły do przyjęcia przez całe środowisko jakiejś spójnej definicji wzornictwa przemysłowego i zawodu projektanta, to jednak świadomość istnienia tych zjawisk i ich odrębności w stosunku do innych dyscyplin artystycznych zaowocowała powołaniem w 1963 roku Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych. Stowarzyszenie to natychmiast złożyło akces do międzynarodowej organizacji zrzeszającej stowarzyszenia projektantów przemysłowych (ICSID), dając w ten sposób wyraz swemu poczuciu wspólnoty z tym modelem dizajnu, który rozwinął się na Zachodzie po wojnie. W tym samym roku SPFP uzyskało status kandydacki do tej organizacji, a dwa lata później profesjonalny. Ryszard Bojar pisze: „W pracach ICSID-u uczestniczyliśmy już w okresie stażowym, organizując przy wsparciu Rady Wzornictwa i IWP sesję Grupy Praktyki Zawodowej, która odbyła się w Warszawie w 1964 roku. Andrzej Pawłowski [założyciel Wydziału Form Przemysłowych w krakowskiej ASP] od roku 1966 współpracował z Grupą Roboczą Kształcenia [...]. Od Walnego Zgromadzenia w Ottawie w 1967 był wiceprezesem, a od 1969 [...] do 1971 – członkiem Zarządu ICSID-u”<sup>31</sup>. Dla studentów kształcących się na wydziałach projektowych możliwość wstąpienia po dyplomie

---

31 R. Bojar, *ICSID – International Council of Societies of Industrial Design*, „2+3D” 2002, nr 5, s. 70.



do SPFP okazała się tak samo ważna, jak np. dla malarzy, rzeźbiarzy czy grafików przynależność do ZPAP-u.

Dekada lat 70. to również rosnąca w świecie popularność wzornictwa. Sukcesy odnosi zwłaszcza „szkoła skandynawska” – w tej dekadzie Ikea właśnie zaczyna przekraczać granice Szwecji, a produkty duńskie i fińskie stają się powszechnie rozpoznawalnymi ikonami dizajnu. Stamtąd też pochodził ważny dla nas przekaz – oto kraje, które 20–30 lat wcześniej nie należały przecież do najzamożniejszych, nie mogły też konkurować z wieloma innymi na polu „wielkiej sztuki”, nie tylko zyskały międzynarodowe uznanie dzięki wzornictwu, ale także okazało się, że jest ono ich eksportowym „hitem”. Z kolei w Niemczech postulmowski<sup>32</sup> dizajn, zwłaszcza zastosowany do elektroniki i AGD, stał się wzorem dla projektantów w wielu krajach, w tym w Polsce. Produkty Brauna czy Grundiga okazały się inspiracją dla producentów odbiorników radiowych, magnetofonów i telewizorów takich firm jak Unitra, Diora, Fonica, Radmor czy Zakłady Radiowe im. Kasprzaka. Z drugiej strony charakterystyczna dla tej dekady stała się też popularność wzornictwa włoskiego, a zwłaszcza stylistka „pop”, odpowiadająca rosnącym potrzebom najmłodszej, także polskiej, generacji konsumentów.

Takie poszerzenie spektrum oczekiwań na dobry dizajn wpłynęło też na zmiany w edukacji. Władze dostrzegły, że właściwie zaprojektowane produkty w połączeniu z niskimi kosztami wytwarzania mogą wpłynąć na wyniki eksportu. W Akademiach Sztuk Pięknych oraz w Państwowych Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych w latach 60. i 70. zaczęły powstawać pracownie, katedry, a następnie wydziały wzornictwa. Bez wątplenia wzorem był założony przez Andrzeja Pawłowskiego w krakowskiej ASP Wydział Form Przemysłowych. Przyjęto, że zgodnie z dominującym rodzajem przemysłu w danym regionie specjalizować się one będą w różnych dziedzinach. Tak więc w Poznaniu kształcono projektantów mebli, we Wrocławiu – szkła i ceramiki, w Łodzi – tkanin i mody, w Gdańsku – wyposażenia okrętów, a w Krakowie i Warszawie, gdzie najsilniej zaznaczył się wpływ HfG, było to projektowanie systemów, ergonomia, sprzęt rehabilitacyjny, AGD i elektronika.

Powołany w roku 1977 w ASP Wydział Wzornictwa Przemysłowego „wybił się na niezależność” w szczególnych warunkach politycznych, ekonomicznych i społecznych. Lata 70., tak zwana dekada Gierka, przyniosły początkowo nadzieję na szybki rozwój gospodarczy, dostęp do zachodnich licencji i technologii, wzrost zamożności i zwiększenie wolności obywatelskich. Dla projektantów był to sygnał, że nie tylko zwiększy się zapotrzebowanie na ich wiedzę i umiejętności, ale też że

32 HfG w Ulm została rozwiązana w 1968 roku, lecz jej absolwenci przenieśli zasady „naukowego operacjonalizmu” do wielu centrów wzornictwa na całym świecie.

akceptacja władzy dla – nawet ograniczonego – społeczeństwa konsumpcyjnego pozwoli im na wypracowanie takiego modelu wzornictwa, który będzie zbliżony do zachodniego. Istotnym czynnikiem okazała się możliwość wyjazdów za granicę. I dla wykładowców, i dla studentów pojawiła się szansa nie tylko kontaktu (na konferencjach, wizytach studyjnych i wystawach) z dizajnerami z innych krajów, ale przede wszystkim zobaczenia na własne oczy, jak nowoczesne wzornictwo wygląda w użytkowaniu.

Pierwszym dziekanem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego został w roku 1977 Andrzej Jan Wróblewski, który sprawował tę funkcję do 1983 roku. W kolejnych latach, aż do zmiany systemu politycznego w Polsce w 1989 roku, obejmowali to stanowisko: Cezary Nawrot (1983–1985) i Wojciech Wybieralski (1985–1990). Wśród kierowników katedr i pracowni projektowych oraz innych pracowników Wydziału znaleźli się wówczas m.in. Lech Tomaszewski, Roman Duszek, Bogusław Woźniak, Bartłomiej Pniewski, Grzegorz Strzelewicz, Ryszard Bojar, Bogdan Ufnalewski, Rafał Kwinto, Tomasz Januszewski, Wojciech Brzeziński, Paweł Balcerzak, Wojciech Małolepszy, Jerzy Porębski, Jerzy Szaniawski, Roman Izdebski, Jerzy Wojtasik, Grzegorz Niewczas, Marek Stańczyk. W kierowanej przez Jacka Sempolińskiego Katedrze Kształcenia Ogólnoplastycznego pracownie malarstwa, rysunku i rzeźby prowadzili: Jan Dziędziora, Marek Sarełto i Grzegorz Kowalski z asystentami Andrzejem Bieńkowskim, Łukaszem Korolkiewiczem, Wiktorem Guttem i Jerzym Mizerą. Zajęcia z prakseologii prowadzili Wojciech Gasparski i Danuta Miller<sup>33</sup>. Do końca lat 80. w strukturze tej pojawiły się tylko niewielkie zmiany, natomiast wśród wykładowców znaleźli się też absolwenci, którzy swoje dyplomy obronili już na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, a wielu z nich pracuje tu do dzisiaj. Studenci Wydziału uczestniczyli też w zajęciach prowadzonych przez Międzywydziałową Katedrę Historii i Teorii Sztuki oraz Instytut Nauk Społeczno-Politycznych (przemianowany w roku 1981 na Katedrę Nauk Społecznych).

W okresie tym program nowego wydziału kształtował się jakby na przekór ekonomicznemu kryzysowi końca lat 70. oraz dramatycznym politycznym wydarzeniom następnej dekady. Z jednej strony wynikało to z przekonania, że prędzej czy później sytuacja społeczna i ekonomiczna w Polsce będzie musiała wrócić do pewnej „normalności” (cokolwiek przez to wówczas rozumiano), a zatem nie ma potrzeby przygotowywania studentów do pracy w warunkach gospodarczej zapaści. Wyjątkiem była postawa Cezarego Nawrota, który zwracał studentom uwagę na konieczność uwzględniania słabości ówczesnego przemysłu i niemożność podjęcia

---

33 Z wymienionych tu wykładowców Wydziału Wzornictwa Przemysłowego za granicę w latach 80. wyjechali: Andrzej Jan Wróblewski, Bogusław Woźniak, Roman Duszek i Roman Izdebski.

przezeń produkcji bardziej zaawansowanych technologicznie wyrobów. Z drugiej strony nawet studenci uważali, że projektowanie przedmiotów ułatwiających ludziom przetrwanie w stanie wojennym (np. wózków na zakupy połączonych z taboretami, przeznaczonych dla starszych kobiet, które nagminnie stały wówczas w długich kolejkach po żywność i podstawowe produkty) byłoby akceptacją dla ówczesnego stanu „nienormalności”. W pewnym sensie Wydział Wzornictwa Przemysłowego nie zaakceptował w latach 80. ówczesnych politycznych, społecznych i ekonomicznych uwarunkowań, co wprawdzie w środowisku projektantów kłóciło się z przyjętymi zasadami funkcjonowania dizajnu, ale nie podejmując tych wyzwań (a może ignorując je), Wydział stawiał zarazem na (jak to określił Wojciech Wybieralski) „rzetelne wzornictwo”, w czym mieściło się zarówno projektowanie dla indywidualnych odbiorców (w domyśle „konsumentów”), jak i dla przestrzeni publicznych. Pewną niszę tworzyły też niewielkie firmy produkujące drobne wyroby, np. oświetlenie czy zabawki, w których znalazło się miejsce dla absolwentów WWP. Obok Wojciecha i Małgorzaty Małolepszych byli to m.in. Michał Stefanowski i Grzegorz Niwiński, którzy w roku 1988 rozpoczęli pracę na Wydziale. Postawa „rzetelnego wzornictwa” okazała się również bardzo przydatna, gdy po roku 1989 wprowadzono gospodarkę rynkową. Ale w tej sytuacji nie było też niczym dziwnym, że modny w latach 80. na Zachodzie postmodernizm przyjmowany był w Polsce, w tym na Wydziale, z niechęcią, lekceważeniem lub ironią. W obliczu braku podstawowych produktów na rynku wydawał się wręcz czymś niewłaściwym. Wprawdzie zdarzało się, że studenci sięgali po ten styl w swoich projektach, jednak nigdy nie wszedł on do programu studiów.

Pierwsza połowa lat 80., zdominowana najpierw przez powstanie Solidarności, a potem stan wojenny, przy całym swym dramatyzmie potwierdziła zasadność powołania Wydziału Wzornictwa Przemysłowego oraz wysoką ocenę jego założycieli. W roku 1980 rektorem ASP wybrany został Lech Tomaszewski<sup>34</sup>. Zainicjowane za jego kadencji przemiany na uczelni – pisze Wojciech Włodarczyk – „mieściły się całkowicie w tym nurcie programowym, który wyznaczały lata 70., lata walki o powołanie Wydziału Wzornictwa – racjonalności, sensownej organizacji, otwarcia na społeczne zapotrzebowanie”<sup>35</sup>. Te wartości, tak ważne dla każdego procesu projektowego, okazały się też przydatne za rektoratu Tomaszewskiego. W roku 1983 rektorem ASP został Andrzej Jan Wróblewski, co potwierdzało rangę nowego wydziału.

Z perspektywy kilkudziesięciu lat wyraźnie widoczny jest proces rozwoju polskiego wzornictwa jako dążenie do utworzenia samodzielnej dyscypliny twórczej. W procesie tym ważną rolę odegrał warszawski WWP, na którym starano się

34 Lech Tomaszewski zmarł 28 lutego 1982 roku, w połowie swej kadencji.

35 W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 441.

zdefiniować industrial design tak, aby wykazać jego odrębność od innych dyscyplin projektowych tradycyjnie istniejących w ASP, do których należą architektura wnętrz, sztuka stosowana czy – tym bardziej – sztuka dekoracyjna. Z jednej strony sztuka, z drugiej strony technika (im bardziej zaawansowana, tym wyżej oceniana) wyznaczały granice. Na tym polu dochodziło do prób zdystansowania się projektantów przemysłowych (dizajnerów) od „sprzętarstwa”, wystawiennictwa i architektury wnętrz, pomimo stosowania w tych dyscyplinach również technologii przemysłowych. Proces ten najlepiej widoczny był właśnie na uczelniach, gdzie pojawienie się takiego pęknięcia prowadziło – wcześniej czy później – do powstawania odrębnych wydziałów wzornictwa przemysłowego. Granice te pozostały jednak nieostre, zwłaszcza w przemysłach tradycyjnych, i do dziś zdarza się, że projekt przeznaczony do wielkoseryjnej produkcji przemysłowej naśladuje wyrób rzemieślniczy, i odwrotnie, projekty realizowane jako pojedyncze obiekty przypominają wyroby seryjne<sup>36</sup>.

Dążenie do autonomii projektowania rozumianego jako samodzielna dyscyplina twórcza napotykało w Polsce jeszcze jedną sprzeczność. Dobrze funkcjonujące wzornictwo przemysłowe jest zawsze częścią większego systemu obejmującego politykę, kulturę, gospodarkę, produkcję, problemy społeczne. W latach bezpośrednio po II wojnie światowej systemy te funkcjonowały przede wszystkim jako zbiór działań podejmowanych przez państwa narodowe<sup>37</sup>. Sprzyjało to wyodrębnianiu się „szkół” bądź „stylów” identyfikowalnych z poszczególnymi krajami (np. wzornictwo fińskie, włoskie, amerykańskie, niemieckie, japońskie itp.). W takim systemie dizajn wspomagał wszystkie wymienione wyżej dziedziny życia publicznego danego kraju, otrzymując zarazem od nich wsparcie. Był też jednak od tych dziedzin znacznie bardziej uzależniony niż np. sztuki czyste. Tak więc autonomii wzornictwa rozumianej jako uniezależnienie się od dotychczasowych związków ze sztuką towarzyszyło coraz większe uwikłanie w całość życia publicznego, a przede wszystkim w gospodarkę. W warunkach polskich problem polegał na trudności w znalezieniu takiego miejsca w systemie, aby projektowanie przemysłowe działało na zasadach synergii, czyli uzyskiwania korzyści z wzajemnego wspomagania. Pod tym względem sytuacja wzornictwa była płynna: zdarzały się okresy (albo takie branże, albo takie fabryki), że praca projektantów przynosiła konkretne efekty, finansowo wymierne. Nie wypracowano jednak u nas takiego modelu, w którym wzornictwo stałoby się trwałym i ważnym elementem funkcjonowania gospodarki jako całości, a tym bardziej stworzyłoby rodzaj „szkoły polskiej”, porównywalnej z innymi.

36 Przykłady tego rodzaju występują przede wszystkim w produkcji mebli.

37 Dzisiaj coraz częściej mamy do czynienia z systemami ponadnarodowymi i z odpowiadającym tej sytuacji wzornictwem.

W socjalistycznej Polsce dizajn był też postrzegany jako rodzaj misji społecznej. Taka postawa usprawiedliwiała finansowanie przez państwo wszelkich działań z nim związanych, w tym instytucji, biur projektowych, szkolnictwa, wydawnictw itp., pomimo wysokich kosztów, które się z tym wiązały. Przewidywany zysk nie miał tu wymiaru pieniężnego – liczyły się wartości w sferze kultury, stylu życia, usprawnień ergonomicznych, a także, do pewnego stopnia, efekty propagandowe. W ten sposób postrzegano projektowanie przemysłowe np. w kręgu Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji przy Radzie Ministrów. Problem polegał na tym, że działania w tym wymiarze wymagały dużych nakładów finansowych, które redukowano lub wstrzymywano w przypadku, dość często występujących, tak zwanych przejściowych trudności. Idea „misji społecznej” była jednak wygodna dla władz, bowiem realizujący ją ludzie zwykle odrzucali konieczność powiązania wzornictwa z gospodarką rynkową, a ponadto pracowali z poświęceniem i nie licząc na wysokie wynagrodzenia. Do pewnego stopnia idea ta kłóciła się z tworzeniem „zawodu dizajnera”, chociaż często ci sami projektanci traktowali swą pracę zarówno jako misję społeczną (np. tworząc podwaliny edukacji w tej dziedzinie), jak i jako zawód (pracując na zamówienie przemysłu).

Adaptacji wzornictwa przemysłowego do systemu socjalistycznego w Polsce towarzyszył też rodzaj rozdarcia, ponieważ system ten był w miarę upływu lat w coraz większym stopniu krytykowany, również w dziedzinach, w których dizajn odgrywał istotną rolę, takich jak jakość produkcji, jakość życia, sytuacja na rynku, indywidualizm (w tym godność jednostki), oczekiwania społeczne. Pod wieloma względami wzornictwo niemieckie, skandynawskie czy włoskie wydawało się harmonijnie funkcjonującym modelem, przede wszystkim dlatego, że działało tam znacznie sprawniej<sup>38</sup>. Tkwiący w systemie socjalistycznym polscy projektanci często starali się dorównać zachodnim kolegom, co czasem prowadziło do dość powierzchownej stylizacji. Jednym z wyjątków było tu projektowanie maszyn, gdzie o jakości wzornictwa decydowały solidne badania ergonomiczne, a nie stylistyka<sup>39</sup>. Nie były to jednak produkty rynkowe i jako takie nie podlegały spontanicznej ocenie konsumentów, co przyczyniło się do powstania dość powszechnej (choć powierzchownej, nieuzasadnionej) społecznej opinii o słabości polskiego dizajnu w ogóle. Innym pozytywnym wyjątkiem, niewolnym wprawdzie od naśladownictwa modnych

38 Z perspektywy polskiej często nie dostrzegano innych sprzeczności zachodniego dizajnu. Już w latach 60. widział je i opisał amerykański projektant i krytyk Victor Papanek w swej książce *Design for the Real World* (1971), jednak pomimo zdecydowanie antykapitalistycznego przesłania nie została ona wówczas przetłumaczona na język polski. Wydano ją u nas dopiero w 2012 roku.


39 Z drugiej strony brak dostępu do nowoczesnych technologii okazał się poważnym brakiem w programie eksportu tych produktów na Zachód.

zachodnich (zwłaszcza niemieckich i japońskich) rozwiązań, ale jednak odpowiadającym na zapotrzebowanie społeczne, było wzornictwo w dziedzinie sprzętu radiofonicznego i telewizyjnego.

Opisane tu, trwająca od roku 1945 prehistoria, a potem historia Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP wpisują się aż do transformacji w roku 1989 w całe to skomplikowane, pełne sprzeczności, polityczno-gospodarczo-społeczno-kulturowe zjawisko, jakim była PRL. I patrząc z perspektywy kilkudziesięciu lat na ten pełen wysiłków proces kształtowania edukacji projektantów w warszawskiej ASP, odnajdujemy w nim nie tylko zasadność podejmowanych decyzji, realizowanych programów czy doboru wykładowców, ale też to, co w 2004 roku zawarto w tytule wystawy Akademii Sztuk Pięknych – „Powinność i bunt”.

02





**Nowe wyzwania.  
Wydział Wzornictwa  
i projektowanie  
po roku 1989**

Magda Kochanowska



Rozwój Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP przypadł na trudne, ale i ciekawe czasy. Ten tekst opisuje historię polskiego dizajnu przez pryzmat wdrożeń realizowanych od roku 1989 do dzisiaj, których autorami są projektanci związani z jednostką. Szkicuje także zmiany dotyczące programu i kadry, które miały wpływ na rozwój Wydziału. Ostatnie 30 lat to okres, w którym dokonał się niezwykły skok cywilizacyjny w skali całego świata. Był to także czas wielkich przemian w naszym kraju – gospodarczych, społecznych, kulturowych i światopoglądowych. Wzornictwo jako organicznie powiązane z tymi obszarami reaguje na wszystko, co się w nich dzieje. Wydział też musiał zareagować.

### **Ostatnia dekada XX wieku**

Transformacja systemowa, która nastąpiła w Polsce po 1989 roku, w krótkim czasie przyniosła radykalne zmiany. Plan Balcerowicza, uruchomiony z początkiem 1990 roku, był nakierowany na ekspresowe urynkowanie gospodarki. Różne są dziś opinie dotyczące tego procesu, często nazywanego terapią szokową. Dzięki niemu zdławiono jednak szalejącą pod koniec lat 80. inflację i zmniejszono deficyt budżetowy, umożliwił on wejście na rynek prywatnym przedsiębiorcom, także zagranicznym. Do Polski trafiło wiele firm z kapitałem zagranicznym, które rozpoczęły inwestycje.

Cały przemysł PRL-u był skoncentrowany na dużych przedsiębiorstwach państwowych. Miały one zostać sprywatyzowane, ale ten proces nie zawsze prowadził do sukcesu. Najmniej rentowne firmy zlikwidowano na początku lat 90. Te, które przetrwały, z trudem radziły sobie w starciu z korporacjami od lat zaprawionymi w konkurencji kapitalistycznej. Były zapóźnione technologicznie, nie miały kadry menedżerskiej zdolnej do działań na wolnym rynku, brakowało im kontaktów biznesowych. Jeszcze w 1987 roku została przyjęta norma ISO 9001, która regulowała kontrolę jakości procesów produkcji i zarządzania w firmach. Nie wszystkie przedsiębiorstwa potrafiły sprostać jej wymaganiom. Dla wielu z nich modernizacja okazała się zbyt wielkim wysiłkiem i z czasem bankrutowały. Jak pisze Józef A. Mrozek, „nowoczesne inwestycje w gospodarce były przede wszystkim dziełem kapitału zagranicznego, który wnosił nie tylko swoje pieniądze, lecz także maszyny, technologie i wzornictwo”<sup>1</sup>. Ta sytuacja utrzymywała się przez kolejne lata. W Polsce działało wielu dużych producentów mebli z produkcją skierowaną przede wszystkim na Zachód. Przedsiębiorcy uczyli się technologii od swoich kontrahentów. Utańczyło się, że Polacy mogą i potrafią produkować, ale nie projektować.

Jak komentuje Wojciech Wybieralski, profesor Wydziału Wzornictwa Przemysłowego i dziekan w latach 1985–1990, procesy transformacji polityczno-gospodarczej objęły

---

1 J.A. Mrozek, *Konteksty. Przyczynek do dziejów wzornictwa w Polsce*, w: *Spotkanie*, Warszawa 2007, s. 101.

w naturalny sposób wzornictwo i projektantów, „zmieniły się wszystkie podstawy-ramy funkcjonowania zawodów projektowych, w tym, co oczywiste, wzornictwa”<sup>2</sup>. W czasach PRL-u projektanci mieli uregulowany urzędowo status zawodu artystycznego, realizowali zlecenia państwowe i nie funkcjonowali w przestrzeni wolnego rynku. Wraz z końcem Polski Ludowej zniknęły wypracowane przez środowisko projektantów ramy prawne, cenniki i struktury organizacyjne<sup>3</sup>. Wydział dzięki aktywności swojej kadry nie stracił kontaktu ze światem zewnętrznym nawet w najtrudniejszych momentach transformacji. W latach 1989–1992 brał udział w programie Tempus i dzięki wizytom wykładowców na uczelniach europejskich już na początku lat 90. do programu zajęć wprowadzono elementy zarządzania projektami (design management)<sup>4</sup>. Wydział był również pierwszym w warszawskiej ASP i pierwszym wydziałem projektowym w Polsce, który rozpoczął prace nad koncepcją studiów dwustopniowych<sup>5</sup>. Zmiany w otoczeniu gospodarczym spowodowały szybką reakcję dotyczącą programu pracowni projektowania. W 1993 roku uruchomiono Pracownię Komunikacji Wizualnej, a w kolejnym roku Pracownię Ceramiki, które dawały absolwentom możliwość rozwoju zawodowego w sytuacji, w której przemysł nie był gotowy na ich przyjęcie. Najwcześniej rozwinął się rynek reklamowy i większość wykształconych w tamtych latach projektantów przeszła właśnie do reklamy.

Sytuacja gospodarcza w Polsce ustabilizowała się dopiero w połowie lat 90., gdy przeprowadzono denominację. Odczuwalna była ogólna poprawa ekonomiczna. Nastąpił okres „entuzjastycznego konsumpcjonizmu”. Pojawiły się w miarę stabilne warunki rozwijania przedsiębiorczości, a rynek błyskawicznie został zalany importowaną produkcją. W tym czasie rozpoczynały działalność pierwsze samodzielne firmy projektowe, m.in. Towarzystwo Projektowe w Warszawie (autorzy systemu informacji miejskiej stolicy)<sup>6</sup> i Ergo Design w Krakowie. Znacznie więcej było projektów grafiki użytkowej, rozwijała się działalność pierwszych agencji reklamowych, projektowano opakowania. Przykładowo Michał Stefanowski wraz z współpracownikami od 1992 roku realizował projekty opakowań kosmetyków dla polskiej marki Soraya. W 1992 roku swoje studio założyła Żaneta Govenlock, która Wydział ukończyła na początku lat 80. (prowadzi je do dziś z Violetką Damięcką). Govenlock sama robiła lampy na potrzeby realizowanych projektów wystawienniczych. Ewolowały z czasem w stronę projektu systemu oświetleniowego, którego produkcję i dystrybucję projektantka sama organizowała.

2 Monografia Wojciecha Wybieralskiego w przygotowaniu.

3 Zob. tamże.

4 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 577.

5 Zob. tamże, s. 578.

6 Zob. A. Szydłowska, *Poza estetyką. Projektowanie graficzne w kontekście Wydziału Wzornictwa*, w niniejszym tomie, s. 57–68.

Zastosowała w nim stosunkowo nową technologię – żarówki halogenowe. Jej działalność jest przykładem przedsiębiorczości i zaradności, które charakteryzowały wielu projektantów zarówno w latach 80., jak i wczesnych 90.

W połowie lat 90. zaczynały się pojawiać poważniejsze propozycje ze strony producentów. U początku swojej kariery zawodowej stał wtedy inny absolwent Wydziału – Stanisław Charaziak. Niedługo po studiach miał okazję wziąć udział w warsztatach prowadzonych przez doświadczonych dizajnerów z Wielkiej Brytanii, w ramach programu EXPROM (program promocji eksportu małych i średnich przedsiębiorstw, realizowany w 1995 roku). Po latach wspominał: „To były dwa studia projektowe – jedno z Anglii, a drugie ze Szkocji. Projektanci uczyli nas, jak konstruować umowy, jak wyceniać naszą pracę. Wkrótce po tych warsztatach skontaktował się ze mną Fameg. Po pożarze w hali widowiskowej w Gdańsku<sup>7</sup> Fameg zdobył grant na zaprojektowanie i wyprodukowanie bezpiecznego fotela kinowego. Kiedy zaczynałem pracować z tą firmą, około 85 procent ich produkcji było przeznaczone na eksport, przede wszystkim do Stanów Zjednoczonych, Japonii, Australii. Potem dostałem propozycję zaprojektowania fotela kinowego dla Nowego Stylu. Nie było tam wówczas polskich projektantów. Pracowali przede wszystkim Niemcy i Włosi. Dzięki warsztatom umiałem się odnaleźć w tej sytuacji”<sup>8</sup>. Inicjatywa producentów wciąż zdarzała się sporadycznie, ale jednak zaczynała się pojawiać. Do Jacka Iwańskiego, autora czajnika *Samba*, także producent zgłosił się sam. Było to dokładnie w 1995 roku, w momencie ożywienia rynku, jeszcze przed okresem intensywnego importu z Azji. Są to projekty, które trzeba analizować w kontekście czasu i możliwości, jakie stwarzała ówczesna rzeczywistość.

Do końca lat 90. potencjał polskich dizajnerów pozostawał nadal niewykorzystany. Te firmy, które były świadome potrzeby współpracy z projektantami i mogły sobie pozwolić na zatrudnienie dizajnerów z zagranicy, nie decydowały się na polskich specjalistów. Inne nawet jeżeli były zainteresowane współpracą, nie miały doświadczenia w pracy z wzornictwem i trudno im było taką kooperację rozpocząć. Tymczasem dystans pomiędzy polskimi projektantami a ich zagranicznymi kolegami stopniowo malał. Powoli wchodziły do użycia nowe narzędzia i technologie – tak samo nową zagranicą, jak w Polsce, m.in. upowszechniły się programy wspomagające projektowanie (AutoCAD). Rodzimi konsumenci nie byli jeszcze wybredni, najważniejsza była dostępność towarów, nie jakość<sup>9</sup>.

7 W 1994 roku po koncercie Golden Line w Hali Stoczni Gdańskiej wybuchł pożar. Publiczność wpadła w panikę, zginęło wówczas siedem osób.

8 Rozmowa ze Stanisławem Charaziakiem, 26.1.2018.

9 Zob. M. Kochanowska, *Na styku przeszłości i przyszłości. Polskie projektowanie w XXI wieku*, w: *Logika lokalności. Norweski i polski współczesny design*, Kraków 2016, s. 29.

W sferze komercyjnej dizajn w Polsce kojarzył się wciąż ze sztuką użytkową. Wprawdzie funkcjonował Instytut Wzornictwa Przemysłowego i od 1993 roku organizował konkurs Dobry Wzór, a od 1998 roku także Design Młodych<sup>10</sup>, ale jego działania nie były znane szerszej publiczności. Podczas gdy w Europie nastąpiło uspokojenie po burzliwych formalnie latach 80., w Polsce dopiero w następnej dekadzie słyhać było echa stylistyki postmodernistycznej, która w naszej rzeczywistości nabrała zupełnie innych niż w Europie Zachodniej znaczeń. W Polsce połączyła się z ideą wolności, dzięki oryginalności, kolorowi, ostentacyjnemu odejściu od funkcjonalizmu. Stylistyka ta była obecna głównie w meblarstwie, szkłe, ceramice, tkaninie, czyli dotyczyła produktów, które można było wyprodukować w małych seriach. W Warszawie taką ofertą dysponowała ciesząca się dużą popularnością Galeria Opera. Wkrótce miało się to zmienić. Polacy zaczęli odczuwać poprawę sytuacji gospodarczej. Coraz częściej wyjeżdżali za granicę. W 1995 roku pierwsze sklepy w Poznaniu i Warszawie otworzyła Ikea, powstały hipermarkety, a wkrótce także centra handlowe. Marzenia i aspiracje ewoluowały.

W czasie gdy polska gospodarka, społeczeństwo oraz wzornictwo odbudowywały swój potencjał, świat żył wydarzeniami, które miały zadecydować o kształcie kolejnych dekad. Rewolucja cyfrowa trwała w najlepsze, upowszechniało się wykorzystanie komputerów osobistych, telefonów komórkowych i internetu. Kolejne milowe kroki były stawiane niemal z roku na rok. W 1990 roku Międzynarodowy Ośrodek Badań Jądrowych CERN w Genewie uruchomił pierwsze łącze internetowe, w roku 1992 roku Richard Sapper zaprojektował dla koncernu IBM słynny model laptopa *ThinkPad*, a Microsoft ustanowił nowe formy interakcji użytkowników z komputerem, wdrażając system *Windows 3.0*, w 1995 roku ułatwił korzystanie z internetu, udostępniając system *Windows 95*. W tym samym roku powstała strona do zakupów online Amazon<sup>11</sup>. W 1996 roku ruszył serwis mejlingowy Hotmail, a Steve Jobs wrócił do Apple i rozpoczął prace nad komputerem osobistym iMac, który trafił na rynek w 1998 roku. Wtedy też na scenę wkroczyła przeglądarka internetowa Google<sup>12</sup>, a Nokia zaoferowała legendarny dziś model telefonu *Nokia 5110*<sup>13</sup>. W 2001 roku Apple sprzedał pierwszego iPoda, uruchomił platformę iTunes i w krótkim czasie zrewolucjonizował rynek muzyczny na całym świecie. Projektowanie tymczasem ustaliło swoje miejsce w nowej rzeczywistości, stając się kluczowym elementem kształtowania świata w obliczu przyspieszającego rozwoju technologicznego. Wobec zawrotnego tempa zmian, które dokonywały się w sferze

10 Zob. [www.iwp.com.pl/o\\_institucie\\_60\\_lat\\_iwp\\_historia\\_institutu\\_1992\\_2000](http://www.iwp.com.pl/o_institucie_60_lat_iwp_historia_institutu_1992_2000)

11 Zob. *Historia designu*, red. nauk. E. Wilhide, przedmowa J. Glancey, tł. A. Cichowicz, D. Skalska-Stefańska, Warszawa 2017, s. 432–434.

12 Zob. tamże, s. 476.

13 Zob. tamże, s. 488–489.

informatyki, w pierwszej kolejności to polscy konsumenci włączyli się do obiegu nowości technologicznych. Projektanci i producenci potrzebowali czasu, aby zmniejszyć dystans pomiędzy tym, co działo się w kraju, a tym, co miało miejsce w Europie i na świecie.

### **Pierwsza dekada XXI wieku**

Zmiany były widoczne już po 2000 roku. Wejście w nowe tysiąclecie było bardzo dobrym momentem dla polskiej gospodarki. Polskie PKB rośnie, rozwijała się produkcja przemysłowa i konsumpcja. Jak pisze Czesława Frejlich we wstępie do książki *Zaprojektowane*, powstawało wówczas wiele zakładów produkcyjnych, niektóre były zupełnie nowymi przedsięwzięciami, inne rosły „na zgłiszczach fabryk działających w PRL”<sup>14</sup>. Szybko zaczęły się rozwijać branże, które miały w kraju dobre zaplecze, np. produkcja mebli – tu sukcesy odnosiły Balma, Meble Vox, Comforty i producenci środków transportu, na czele z bydgoską fabryką pojazdów szynowych Pesa i producentem autobusów Solaris. Obok dużych zakładów rozwijały się też małe i średnie przedsiębiorstwa, które coraz śmielej nawiązywały międzynarodowe kontakty handlowe<sup>15</sup>. Wiele dużych firm początkowo zatrudniało projektantów z Niemiec lub Włoch, z czasem pojawiło się jednak zaufanie do rodzimych dizajnerów. Producenci mebli zaczęli stopniowo zamawiać tak zwane produkty wizerunkowe. Jednym z pierwszych takich mebli na polskim rynku był szezlong *Mono*, zaprojektowany w 2003 roku przez Tomasza Augustyniaka dla marki Comforty. Dwa lata później Jerzy Porębski i Grzegorz Niwiński – absolwenci i wykładowcy Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie – zaprojektowali fotel i kanapę *Slim* dla Noti, nowo powstałej marki mebli tapicerowanych stworzonej przez firmę Balma, która specjalizowała się przede wszystkim w produkcji mebli biurowych. Zadaniem kolekcji *Slim* było budowanie i utrwalanie wizerunku nowego brandu – nowoczesnego i prezentującego wysoką jakość. Do magazynów wnętrzarskich trafiały zwykle zdjęcia egzemplarzy wykonanych charakterystyczną czerwoną tkaniną.

Oparcie promocji marki na odważnym wzorze, który jest dodatkowo wspierany nazwiskiem projektanta, to echo zjawiska, które miało miejsce w latach 90. w Europie, czyli rozkwitu pierwszych prawdziwie międzynarodowych medialnych karier projektantów. Nazwiska takie jak Philippe Starck, Jasper Morrison, Karim Rashid, Ron Arad, Tom Dixon stały się szeroko rozpoznawalne. Sprzyjały temu coraz liczniejsze tytuły magazynów poświęconych urządzeniu wnętrz i dizajnowi. Koncepcja „ikony dizajnu” zyskała istotne miejsce w świadomości konsumentów, sprawiając, że wybrane obiekty wzornictwa, zaprojektowane przez rozpoznawalnych projektantów lub wyprodukowane przez znane marki, zyskiwały specjalne miejsce w świadomości, stając się symbolem

14 C. Frejlich, D. Lisik, *Zaprojektowane. Polski design 2000–2013*, Kraków 2014, s. 5.

15 Zob. tamże.

wysokiego statusu<sup>16</sup>. Na polskim rynku wydawniczym od 1991 roku był obecny magazyn „Dom & Wnętrze”, a w 1997 roku pojawiło się „Dobre Wnętrze”. Oba tytuły odegrały ważną rolę w edukowaniu Polaków w zakresie urządzania mieszkań i domów. Promowały także nazwiska uznanych projektantów – najpierw przede wszystkim zagranicznych, z czasem także tych rodzimych. Dopiero kwartalnik „2+3D”, którego pierwszy numer ukazał się w 2001 roku, wypełnił lukę po zamkniętym magazynie „Projekt” i proponował treści skierowane do profesjonalistów.

Z nowymi zasadami funkcjonowania polskiej gospodarki były też związane określone kwestie legislacyjne. Coraz więcej branż miało obowiązek rejestrowania transakcji na kasach fiskalnych. Przepisy spowodowały rosnące zapotrzebowanie na specjalistyczne drukarki. Z takim zleceniem zwróciła się nowo powstała firma Innova do Daniela Zielińskiego (dyplom w warszawskiej ASP w 1997 roku). W efekcie współpracy powstała drukarka *Innova Profit*, którą łatwo rozpoznać po charakterystycznej sylwetce. Z biegiem lat przeszła wprawdzie gruntowną przebudowę konstrukcji wnętrza, która wynikała z konieczności wprowadzenia nowych podzespołów i technologii, ale wciąż można ją zobaczyć w wielu sklepach w całej Polsce. Produkt odniósł duży sukces i jest obecny na rynku od ponad 15 lat. Jak się okazało, stał się początkiem trwającej przez kilkanaście lat współpracy projektanta i producenta.

Innym przykładem dużego sukcesu rynkowego była współpraca nawiązana przez firmę Danfoss Polska z zespołem złożonym z absolwentów i wykładowców Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP. W zespole pracowali: Paweł Balcerzak oraz Marek Ałaszewski, Tomasz Januszewski, Remigiusz Skomro, Jerzy Wojtasik, Eligiusz Żendzian. Przeprowadzone przez nich badania i proces projektowy zaowocowały nie tylko stworzeniem wysokiej jakości produktów – grzejnikowych głowic termostatycznych *Inova* i *Everis*, które osiągnęły międzynarodowy sukces rynkowy, lecz także wypracowaniem manualu, według którego firma Danfoss prowadziła kolejne projekty. Projektanci pokazali, że dysponują kompetencjami, które można porównać do umiejętności zespołów projektowych takich jak Frog Design czy IDEO<sup>17</sup>, w latach 90. z dużym sukcesem specjalizujących się we wzornictwie dla globalnego rynku i konsultingu na poziomie strategii dizajnu. Powstawało coraz więcej niezależnych firm projektowych. Przedsiębiorstwa produkcyjne, które intensywnie się rozrastały, zaczęły tworzyć swoje wewnętrzne zespoły dizajnerskie. O ile w latach 90. projektanci wzornictwa byli

16 Zob. *Historia designu*, dz. cyt., s. 465.

17 Frog Design, założone w 1969 roku przez Hartmuta Esslingera, rozwinęło metodę pracy zespołów projektowych, IDEO utworzone w 1991 roku przez Billa Moggridge'a, Mike'a Nuttalla i Davida Kelleya wypracowało skuteczne sposoby pracy z wykorzystaniem metodycznie prowadzonego procesu projektowego. Zob. *Postmodern Design and Its Aftermath*, Encyclopedia Britannica, [www.britannica.com/topic/industrial-design/Postmodern-design-and-its-aftermath](http://www.britannica.com/topic/industrial-design/Postmodern-design-and-its-aftermath)

zmuszeni zajmować się zarówno grafiką użytkową (reklamową), jak i – w mniejszym stopniu – projektowaniem produktów, o tyle po 2000 roku ci, którzy chcieli specjalizować się w projektowaniu 3D, mogli się już w pełni realizować.

Wydarzeniem, które niewątpliwie przyspieszyło zmiany, było wejście Polski do Unii Europejskiej. Przyniosło ono nieznanne wcześniej otwarcie na świat. Przystąpienie do wspólnoty ułatwiło polskim przedsiębiorcom wymianę handlową z krajami Unii, jednocześnie oznaczało konieczność zadbania o jakość eksportowanych wyrobów. Wiele firm zajmujących się produkcją dla zagranicznych kontrahentów zdecydowało się na tworzenie własnych marek. Dla projektantów natomiast otworzyły się nowe rynki pracy. To wydarzenia sprawiło, że polskie uczelnie, w tym warszawska ASP, przystąpiły do programów wymian i współpracy międzynarodowej. Ogromny sukces odniósł program Socrates-Erasmus. Studenci wydziałów projektowych wyjeżdżali na stypendia zagraniczne, nawiązywali kontakty, czasami podejmowali decyzje o dalszym kształceniu poza krajem. Sprzyjał temu wprowadzony w roku akademickim 1999/2000 na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego system boloński. Jedną z osób, którym kontekst międzynarodowy wyznaczył ścieżkę kariery, był Marek Kultys. Jako student wyjechał na stypendium w ramach programu Socrates-Erasmus do Zürcher Hochschule der Künste w 2007 roku i tam zetknął się z projektowaniem interakcji. Po ukończeniu studiów licencjackich w Warszawie udał się do Londynu. Studiował na Central Saint Martins, gdzie obronił dyplom magisterski w 2011 roku. Został w Wielkiej Brytanii. Dziś specjalizuje się w wizualizacji informacji, projektuje narzędzia cyfrowe do analizowania, interpretowania i poszukiwania zastosowań danych płynących z nauk przyrodniczych<sup>18</sup>.

W tym znaczącym dla Wydziału okresie dziekanami byli prof. Ksawery Piwocki (kadencja 1999–2004) i prof. Jerzy Porębski (kadencja 2004–2012). Był to czas intensywnego rozwoju i otwarcia na współpracę z instytucjami zewnętrznymi. Wydział jeszcze przed przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej nawiązał kontakty z takimi firmami jak Alessi (2000), Ikea (2001–2005), Hansgrohe (2002–2011) i Nokia (2006). W 2003 roku Zofia Strumiłło otrzymała nagrodę za najlepszy projekt studencki wykonany w ramach warsztatów z Ikeą. Nagrodą były sześciomiesięczne praktyki w Szwecji. Wydział zaczął też realizować projekty we współpracy z Miastem Stołecznym Warszawa. Celem, jaki przyświecał wszystkim tym działaniom, było stworzenie studentom możliwości realizowania zadań projektowych, które mają pewne cechy prawdziwych rynkowych zleceń – mają określone ograniczenia, wymagają nie tylko wypracowania rozwiązań, ale też zaprezentowania ich przed zainteresowaną firmą. W tamtym czasie absolwenci nie mogli jeszcze liczyć na pewną, stałą pracę, ale mieli coraz więcej sposobów na

---

18 [www.marekkultys.com/cv/](http://www.marekkultys.com/cv/)

to, aby pozostać w zawodzie. W 2007 roku Michał Stefanowski pisał: „Wielu młodych twórców decyduje się na rozpoczęcie własnej działalności projektowej lub projektowo-produkcyjnej, traktując to jako możliwość realizacji własnych ambicji i wyrażenie osobowości”<sup>19</sup>. Stopniowo coraz więcej osób decydowało się na założenie autorskiego studia projektowego lub kreowanie własnej marki.

Po roku 2000 do Polski wróciło wielu projektantów, którzy kariery zawodowe zaczęli za granicą. W 2007 roku przyjechał Tomek Rygalik, który studia licencjackie ukończył w Pratt Institute w Nowym Jorku. Przez wiele lat pracował w Stanach Zjednoczonych m.in. dla firm Kodak, Polaroid, MTV i Unilever<sup>20</sup>. Ze Stanów Zjednoczonych przeniósł się do Wielkiej Brytanii, aby studiować w Royal College of Art. Tam zetknął się z takimi osobowościami świata dizajnu jak Ron Arad, David Cherny czy Roberto Feo<sup>21</sup>. Współpracował też z włoską marką meblową Moroso. Po powrocie założył własne studio projektowe, początkowo w rodzinnej Łodzi, następnie przeniósł się do Warszawy. W 2008 roku zaczął współpracować z Wydziałem Wzornictwa Przemysłowego. Objął tak zwaną pracownię gościnną, która w krótkim czasie zbudowała własną tożsamość jako PG13. Z tego studia wyszło wielu cenionych dizajnerów młodego pokolenia, którzy rozpoczęli swoje kariery w drugiej dekadzie XXI wieku. Rygalik współpracował z wieloma polskimi firmami meblowymi, m.in. Iker, Comforty, Noti, PROFIm, Paged Meble.

Bodźcem, który w dużym stopniu pobudził kontakty przemysłu i projektantów, było przyjęcie narodowej strategii rozwoju na lata 2007–2013 zakładającej wsparcie dla wzornictwa. Dzięki odpowiednim zapisom przedsiębiorcy mogli wystąpić o finansowanie, które następnie przeznaczali na zamawianie wzorów lub wsparcie w zakresie kreowania długofalowej strategii rozwoju opartej na wzornictwie. Bardzo szybko zaczęła się rozwijać sieć parków przemysłowych i technologicznych skupiających firmy z jednej branży oraz wspierające je placówki badawczo-naukowe, co umożliwiała szybszy rozwój i dawało szansę na wdrażanie innowacji. Powstały także akademickie inkubatory przedsiębiorczości, przez które przewijają się setki polskich start-upów. Wpisanie wzornictwa na listę strategicznych działań Ministerstwa Gospodarki sprawiło, że w drugiej połowie dekady zaczęły powstawać nowe instytucje, których zadaniem było wspieranie i promocja projektowania. Lokalne centra dizajnu utworzono w miastach w całej Polsce: pierwszy w 2005 roku rozpoczął działalność Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie (obecnie Zamek Cieszyn), w listopadzie 2011 roku zainaugurowały działalność dwa kolejne: Centrum Designu Gdynia, które powstało przy Pomorskim Parku

19 M. Stefanowski, *Różne twarze designu*, w: *Mój świat. Nowa siła subiektywności*, Warszawa 2007, s. 4.

20 Zob. A. Maga, *Rygalik. Istota rzeczy*, Gdynia 2015, s. 6.

21 Zob. tamże, s. 6.



Naukowo-Technologicznym, oraz Concordia Design w Poznaniu, zarządzana przez Fundację Pro Design, w 2012 roku powstał Instytut Dizajnu w Kielcach.

Z końcem pierwszej dekady XX wieku powstało kilka cyklicznych imprez związanych z promocją wzornictwa. W 2007 roku swoje działanie zainaugurował Łódź Design Festival, w 2008 roku Pomorski Park Naukowo-Technologiczny zaczął organizować Gdynia Design Days, a w 2009 roku po raz pierwszy odbyła się impreza o charakterze targowym – Arena Design w Poznaniu. Stopniowo pojawiły się także krajowe konkursy wzornicze: doroczne nagrody Dobry Wzór przyznawane przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego; konkurs TOP Design Awards, związany z targami Arena Design; plebiscyt must have, organizowany przez łódzki festiwal dizajnu. Stworzono także konkursy skierowane do młodych projektantów, na przykład Young Design (IWP) i make me! (Łódź Design Festival).

### **Druga dekada XXI wieku**

Po 2010 roku nastąpiła prawdziwa eksplozja popularności wzornictwa, wdrożeń, nowych karier. Polskie projektowanie stało się regularnym gościem na targach międzynarodowych i festiwalach dizajnu. W dużym stopniu była to zasługa Instytutu Adama Mickiewicza, który od 2004 roku stopniowo włączał się w promocję projektowania, traktując ją jako dobre narzędzie popularyzowania polskiej kultury i gospodarki. Od roku 2012 dizajn jest dla IAM jednym ze strategicznych obszarów działania<sup>22</sup>, dzięki czemu w 2014 roku pokazane zostały wystawy *Polish Job* w Mediolanie, *InBetween* w Istambule i wiele innych. W 2016 roku Polska miała swoją prezentację podczas Triennale di Milano. Intensywnemu rozwojowi wzornictwa sprzyjał dobry stan polskiej gospodarki, która po chwilowym zachwianiu w wyniku kryzysu światowego 2009 roku utrzymywała imponujące tempo wzrostu. Także w kraju prezentacje projektowania cieszyły się dużą uwagą. Wydarzeniem 2011 roku była ekspozycja *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*. Wystawiono niemal 180 obiektów, w tym meble, tkaniny, ceramikę, szkło i plakaty. Ekspozycja pozwoliła szerokiej publiczności, zarówno polskiej, jak i zagranicznej, docenić interesujący – i wciąż mało znany – dorobek polskich projektantów.

Wydział również się przeobrażał, z uwagi na ogólne tendencje w świecie projektowym i rozszerzanie pola oddziaływania dizajnu w 2009 roku zmieniona została nazwa – od 1 października to Wydział Wzornictwa. Stopniowo do grona pedagogów dołączyli aktywni zawodowo projektanci: Tomek Rygalik, Bartosz Piotrowski, Bartek Mejer, Paweł Jasiewicz, Paweł Grobelny. Program został dostosowany do nowych wyzwań.

---

<sup>22</sup> Zob. [iam.pl/pl/programy/program-polska-design](http://iam.pl/pl/programy/program-polska-design)

W 2010 roku z inicjatywy dziekana prof. Jerzego Porębskiego powstała Katedra Mody, której uruchomienie było możliwe dzięki pozyskaniu dofinansowania z Funduszy Norweskich Unii Europejskiej. Kierownikiem Katedry został Janusz Noniewicz, a wśród wykładowców pojawili się m.in. Martina Spetlova, Thorbjørn Uldam, Damien Fredriksen Ravn. W 2012 roku został wprowadzony nowy program studiów magisterskich, którego kierownikiem jest prof. Jerzy Porębski. W ramach studiów drugiego stopnia studenci realizują wiele warsztatów, które zachęcają ich do myślenia krytycznego, ćwiczą się w eksperymentach technologicznych i użytkowych, realizują interwencje projektowe w przestrzeni publicznej, uczą się projektowania usług i projektowania kryzysowego, odkrywają społeczny kontekst dizajnu. Studenci zaznajamiają się także z kreowaniem marki, zarządzaniem dizajnem, teorią i krytyką projektowania. Na Wydziale powstało laboratorium druku 3D.

Wielu projektantów związanych z Wydziałem miało w ostatnich latach duży udział w kreowaniu wizerunku polskiego projektowania. W 2011 roku nasz kraj przez sześć miesięcy przewodniczył pracom Rady Unii Europejskiej. Dizajn był jednym z ważnych elementów działań promujących Polskę. Ministerstwo Spraw Zagranicznych zaprosiło do współpracy Tomka Rygalika, który był odpowiedzialny za aranżację wnętrz w obiektach spotkań oraz w budynku Sekretariatu Generalnego UE w Brukseli. Zaprojektował na tę okazję specjalną kolekcję mebli. Powstała też seria gadżetów, które były wręczane dyplomatom. Projekty zostały wyłonione w wyniku konkursu. Wśród zwycięskich koncepcji znalazły się dwie autorstwa absolwentów Wydziału *Mleko i Miód* Anny Łoskiewicz-Zakrzewskiej i Zofii Strumiłło-Sukiennik oraz *Bączki* Moniki i Krzysztofa Smagów<sup>23</sup>. „Promocja Polski poprzez design to strategia, którą realizowaliśmy od początku przygotowań do prezydentury. Nowoczesne wzornictwo to dobra wizytówka Polski na arenie międzynarodowej” – mówiła Joanna Skoczek, dyrektor departamentu koordynującego przewodnictwo w Radzie UE w Ministerstwie Spraw Zagranicznych<sup>24</sup>. Te słowa najlepiej obrazują, jaką drogę przeszedł dizajn w ostatnich latach, aby uzyskać obecny status. Niewątpliwie przyczyniły się do tego konsekwentne działania środowiska projektowego. Mieli w tym znaczący udział projektanci związani z Wydziałem Wzornictwa – a w szczególności Michał Stefanowski, który w latach 2001–2010 był prezesem Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych i wielokrotnie reprezentował środowisko projektantów w kontaktach z rządem i decydentami na różnych szczeblach

23 Zob. J. Pacan, *Polska prezydencja. Co damy w prezencie zagranicznym gościom?*, „Newsweek”, [www.newsweek.pl/polska/polska-prezydencja--co-damy-w-prezencie-zagranicznym-gosciom,78853,1,1.html](http://www.newsweek.pl/polska/polska-prezydencja--co-damy-w-prezencie-zagranicznym-gosciom,78853,1,1.html)

24 Zob. [www.kordegarda.org/artykuly/101236-zaprojektowane-dla-prezydencji.html](http://www.kordegarda.org/artykuly/101236-zaprojektowane-dla-prezydencji.html)

władzy. Dodatkowo w latach 2010–2016 był członkiem Zarządu Bureau of European Design Associations i w tym czasie był zaangażowany w prace nad budowaniem strategii rozwoju wzornictwa w Unii Europejskiej.

Po 2010 roku wielu projektantów, na różnych etapach swojej kariery, zdecydowało się na wyjazd z Polski. Jednak ich emigracja była już zupełnie inna niż tych, którzy opuścili kraj w latach 70. i 80. XX wieku. W XXI wieku projektanci wyjeżdżają nie dlatego, że nie widzą możliwości rozwoju w Polsce, a raczej dlatego, że mogą budować swoją karierę w zupełnie swobodny sposób, korzystając w pełni z tego, że są dobrze przygotowani do wyzwań, i dlatego, że są „obywatelami świata”. Piotr Stolarski w 2013 roku wyjechał do Japonii. Do roku 2017 pracował w Yamaha Design Laboratory, części Yamaha Corporation. Zaprojektował w tym czasie m.in. gitarę *Yamaha Revstar*, która zdobyła wiele prestiżowych nagród, w tym Red Dot Best of the Best (2017), iF (2017), Good Design Award (2017). Ola Mirecka, która po studiach licencjackich na Wydziale Wzornictwa kontynuowała studia magisterskie w Royal College of Art w Londynie, po ich ukończeniu przeprowadziła się do Danii i przez trzy lata pracowała w koncernie Lego. W tym czasie zaprojektowała 15 zestawów klocków, które trafiły do sprzedaży, w tym *Puppy Parade*, *Amusement Park Hot Dog* czy *Heartlake Hospital*. Po odejściu z Lego została w Danii i rozwija własne studio projektowe<sup>25</sup>. Maria Bujalska podobnie jak Ola Mirecka studiowała na Wydziale Wzornictwa i po obronie dyplomu licencjackiego wyjechała na studia magisterskie. Wybrała Stany Zjednoczone i projektowanie interdyscyplinarne na California College of the Arts w San Francisco. Po studiach została w Kalifornii i pracowała m.in. dla Fuseproject, czyli studia projektowego prowadzonego przez jednego z najbardziej cenionych projektantów na świecie Yves’a Béhara. W 2014 roku przeniosła się na Tajwan. Pracowała dla ATOM Medical, projektując urządzenie medyczne *MOCHeart*, które nagrodzone zostało prestiżową nagrodą iF (2015). Teraz znów mieszka w San Francisco, pracuje dla firmy Branch i współpracuje z topowymi markami światowymi i start-upami.

Współpraca polskich projektantów z międzynarodowymi markami jest obecnie normą i wielu pracowników i absolwentów Wydziału Wzornictwa taką współpracę ma w swoich portfolio. W 2014 roku w katalogu Ikei znaleźć można było produkty Tomka Rygalika, Pawła Jasiewicza, Krystiana Kowalskiego. Bartek Mejor, który prowadzi na Wydziale Pracownię Ceramiki, realizował projekty dla takich marek jak portugalska Vista Alegre, brytyjska Wedgwood czy Royal Doulton. Małgorzata Mozolewska, która w 2010 roku obroniła dyplom magisterski w Warszawie, spędziła kilka lat w studiu

---

25 Zob. M. Dąbrowski, *Robot ma katar. Ola Mirecka o projektowaniu LEGO i dizajnie przyszłości*, [culture.pl/artykul/robot-ma-katar-ola-mirecka-o-projektowaniu-lego-i-dizajnie-przyszlosci-wywiad](http://culture.pl/artykul/robot-ma-katar-ola-mirecka-o-projektowaniu-lego-i-dizajnie-przyszlosci-wywiad)

Marcela Wandersa w Amsterdamie, pracując m.in. dla takich firm jak Marks & Spencer i Alessi. Rafał Czaniecki od licencjatu w 2012 roku pracuje w Harman International, był zaangażowany w modernizację marki AKG, która polegała na zmianie jej pozycjonowania, zmianie opakowań, grafiki, struktury portfolio, produktów i strony WWW. Zaprojektował serię produktów, m.in. słuchawki *AKG Y20, Y50, N20, N90 Quincy Jones, JBL E55BT QE* oraz ich opakowania.

W kraju duże marki meblowe dojrzały do tego, aby wzorem tych światowych powierzyć nadzór artystyczny nad portfolio firmy uznanemu projektantowi. W latach 2010–2012 Tomek Rygalik był odpowiedzialny za wszystkie nowe kolekcje firmy Comfory, a w latach 2013–2016 pełnił funkcję dyrektora artystycznego w Paged Meble. Współpraca z tą drugą marką zaowocowała wdrożeniem kilkunastu nowych wzorów i kolekcji mebli. W 2015 roku organizatorzy targów meblowych w Mediolanie zaprosili Paged do pawilonu Design, w którym swoje nowe kolekcje prezentują najbardziej cenione marki<sup>26</sup>. Podczas współpracy dla Paged Meble projektowali także absolwenci Wydziału Wzornictwa, którzy kształcili się m.in. pod okiem Tomka Rygalika, byli to: Agnieszka Pikus, autorka rodziny mebli *Evo* (2014), które zaczęły powstawać jako projekt studencki, a obecnie stanowią część kolekcji mebli wizerunkowych Paged Collection, a także Nikodem Szpunar, autor kolekcji mebli kontraktowych *Prop* (2015) i *Tuk* (2017), oraz Jan Lewczuk, który zaprojektował krzesło *Link* (2015)<sup>27</sup>. Rygalik Studio, które projektant prowadzi razem ze swoją żoną Małgorzatą (dyplom magisterski na Wydziale Wzornictwa w 2010 roku), stoi również za projektem fotela *Tulli* dla marki Noti, który w 2016 roku został nagrodzony prestiżową nagrodą Red Dot. W 2015 roku tę samą nagrodę zdobył duet absolwentów Wydziału Katarzyna Borkowska-Pydo i Tomasz Pydo za system wodny *Ergo Line* zaprojektowany dla firmy Cellfast. Współpraca projektantów obejmowała nie tylko opracowanie produktów, ale także kompleksową przebudowę wizerunku marki. Nagroda, o której mowa, jest przyznawana od 1955 roku przez Design Zentrum Nordrhein Westfalen.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat liczba nagradzanych projektantów i firm z Polski systematycznie rośnie. Laureatem Red Dot był także Krystian Kowalski, który nagrodę otrzymał za kolekcję siedzisk *Mesh* marki MDD. Ukończył projektowanie produktu w Royal College of Art w Londynie oraz Wydział Wzornictwa, prowadzi w Warszawie studio projektowe, realizuje projekty dla klientów w kraju i za granicą, a od 2017 roku pełni funkcję dyrektora kreatywnego tylko.com<sup>28</sup>. Firma została stworzona przez Hannę

26 Zob. I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 184.

27 Zob. tamże.

28 Zob. [www.fpiec.pl](http://www.fpiec.pl)

Kokczyńską (absolwentka Wydziału Wzornictwa), Michała Piaseckiego, Mikołaja Molendę, Benjamin Kuna i Jacka Majewskiego. Zaczynali jako start-up. Po pierwszych sukcesach zaprosili do współpracy Yves'a Béhara i razem z nim stworzyli nową markę Tylko, która zadebiutowała na London Design Festival w 2015 roku. Rozwiązanie opiera się na aplikacji mobilnej, która dzięki wykorzystaniu efektu rozszerzonej rzeczywistości pozwala użytkownikowi na samodzielne dobranie i dopasowanie do wnętrza mebli. Projektanci, którzy są związani z Wydziałem, projektują dziś dla wielu branż, są to, rzecz jasna, meble, ale też ceramika, szkło, sprzęt elektroniczny, artykuły dla dzieci – projekty Marii Cicheckiej dla firmy Canpol, sprzęt dla wspinaczy wysokogórskich – wieloletnia współpraca Jakuba Marzocha z firmą Yeti, aplikacje mobilne – Maciej Sobczak i jego *Pure Rosary*, pociągi – tu na uwagę zasługuje Bartosz Piotrowski, autor m.in. pociągu *Elf* oraz nagrodzonego w 2016 roku prestiżową nagrodą iF pociągu *Dart*.

W ostatnich latach ukształtowała się w Polsce zróżnicowana scena projektowa. Są na niej projektanci współpracujący z przemysłem, działający w skali masowej, są dizajnerzy włączający się w przedsięwzięcia innowacyjne, eksplorujący możliwości związane z nowymi technologiami, wreszcie są też projektanci niezależni, którzy decydują się na kreowanie marek autorskich, samodzielnie organizując produkcję. Projektantką, która postawiła na stworzenie własnej firmy i produkcji według swojej koncepcji, jest Agnieszka Polinski (de domo Wiczuk). Multisensoryczna kołyska *Memola* była jej projektem dyplomowym. Po studiach dopracowała projekt i nawiązała współpracę z firmą Deltim. Wspólnie z tym producentem doprowadziła do wdrożenia produktu. Dziś mieszka w Niemczech, skupia się na rozwijaniu swojej marki i odnosi pierwsze sukcesy. Podobną drogę obrali Justyna Fałdzińska i Miłosz Dąbrowski (UAU project), którzy stworzyli *Groww* – miniszklarnie, które powstają w wyniku połączenia zwyczajnego słoika z wydrukowanymi na drukarce 3D elementami. W istocie *Groww* to projekt cyfrowy. Klient kupuje plik, a elementy zestawu może wydrukować w dowolnym momencie. Helena Czernek (absolwentka Wydziału Wzornictwa, studiowała w Bezalel Academy of Arts and Design w Jerozolimie i hebraistykę na Uniwersytecie Warszawskim) razem ze swoim partnerem Aleksandrem Prugarem w roku 2014 założyła firmę Mi Polin (hebr. z Polski). W ramach tej marki projektują i wytwarzają judaika. Inny przykład to *Vzór* – firma powstała jako rozwinięcie dyplomu magisterskiego Jakuba Sobiepanka. Nawiązał on współpracę z Michałem Włochem i Krystyną Łuczak-Surówką i stworzył markę meblową, która swoją strategię działania oparła na opracowywaniu i wdrażaniu do produkcji historycznych wzorów mebli polskich projektantów. Pierwszym wdrożeniem i sukcesem firmy był fotel *RM58*, czyli projekt z 1958 roku, którego autorem był Roman Modzelewski. Agata Matlak-Lutyk i Hanna Ferenc Hilsden stworzyły markę

Balagan, projektują buty i torby, które wykonywane są w Polsce przez doświadczonych rzemieślników w małych manufakturach. Swoje marki stworzyli także Jan Godlewski (Mixed Works), Joanna Jurga i Martyna Ochojska (Nurn).

W ostatnich latach Wydział umacnia swoją pozycję jako miejsce, w którym zauważane i poddawane refleksji są zjawiska mające wpływ na zawód projektanta. Od 2004 roku działa Katedra Historii i Teorii Designu<sup>29</sup>, wprowadzając zajęcia teoretyczne, wykraczające poza program przyjęty dla studiów artystycznych. Od 2010 roku Katedra organizuje cykl konwersatoriów Wyzwania Współczesności. W ramach tych zajęć do poprowadzenia wykładu i dyskusji zapraszani są przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych. To, co ich łączy, to brak jakichkolwiek związków ze sztuką, dizajnem i ASP. W 2015 roku po raz pierwszy została zorganizowana Międzynarodowa Konferencja Teorii i Krytyki Designu Fair Design, stając się miejscem wymiany myśli pomiędzy projektantami, socjologami, psychologami, antropologami, demografami, filozofami.


Wydział Wzornictwa przez 40 lat swojego istnienia wyedukował setki projektantów, którzy na co dzień kształtują nasze otoczenie. Dziś z pewnością stoi przed licznymi wyzwaniami. Z inicjatywy Roberta Pludry, prodziekana do spraw nauki, w 2017 roku rozpoczęła pracę grupa, której zadaniem jest stworzenie zrębów nowej koncepcji programowej w obliczu wyzwań, jakie niesie dzisiejszy świat, ale w odniesieniu do historii i tradycji. Wydział nie tworzy w tej chwili pracowni związanych z projektowaniem dla świata cyfrowego – interfejsów czy architektury informacji – niemniej jednak studenci otrzymują bardzo solidne podstawy metodologiczne. Są uczeni pewnego specyficznego sposobu myślenia, jest im wpajane, że projektowanie to proces, a nie efekt. Podczas studiów mają szansę spotkać wybitnych projektantów, ale też wybitnych reprezentantów dziedzin nauk humanistycznych i sztuki. Są zachęceni do krytycznego myślenia, zadawania pytań i nieustannego rozwoju. Dzięki temu pozostają otwarci na to, co nowe, nie przestają się uczyć, po opuszczeniu uczelni rozwijają odważnie swoje wizje i kariery. Udowadniają, że są w stanie sprostać wyzwaniom współczesnego świata. Są najlepszą z możliwych wizytówek Wydziału Wzornictwa.

---

29 W 2004 roku powstała jako Zakład Historii i Teorii Designu, jego kierownikiem został dr Józef A. Mrozek, w 2014 roku Zakład został zmieniony w Katedrę Historii i Teorii Designu.

03





Poza estetyką.  
Projektowanie  
graficzne  
w kontekście  
Wydziału Wzornictwa

Agata Szydłowska



Historia projektowania graficznego w powojennej Polsce kojarzy się przede wszystkim z dobrze opisanym w literaturze przedmiotu oraz znanym w kraju i za granicą zjawiskiem plakatu artystycznego. Ważnym ośrodkiem związanym z tą dziedziną była warszawska ASP i działający się w jej ramach Wydział Grafiki. Rządziej się mówi o kursach projektowania graficznego i komunikacji wizualnej obecnych od samego początku w programach młodszego Wydziału Wzornictwa. Historia ostatnich 40 lat polskiej grafiki użytkowej widziana przez pryzmat mniej malarskiego, a bardziej technicznego, związanego z przemysłem i środowiskiem trójwymiarowym nurtu rozwijającego się m.in. (choć oczywiście niewyłącznie) na Wydziale Wzornictwa pozwala zwrócić uwagę na mocne związki tej dziedziny z inżynierią i gospodarką oraz rzucić nowe światło na zmagania grafiki użytkowej z autoidentyfikacją i własnym miejscem w polu projektowania i sztuk pięknych.

W niniejszym tekście staram się prześledzić związki grafiki na Wydziale Wzornictwa z projektowaniem na Wydziale Grafiki i wskazać wspólne płaszczyzny oraz różnice w postrzeganiu tej dziedziny w tych dwóch, mocno różniących się od siebie środowiskach. Następnie szkicuję historię ostatnich 40 lat polskiej grafiki użytkowej, odwołując się do przykładów prac stworzonych w kręgu Wydziału Wzornictwa, które próbuję wpisać w szersze procesy zachodzące w polskich: ekonomii, gospodarce i samym społeczeństwie. Celem tych refleksji jest nie tyle wydobyć i zarysować jakiejś odrębnej specyfiki projektowania graficznego z kręgu wzornictwa, ile zwrócić uwagę na alternatywne do analizy stylowej podejście do zjawisk zachodzących w szeroko pojętej komunikacji wizualnej. Odchodziłoby ono od odziedziczonego po historii sztuki modelu „artysta, jego dzieło i jego czasy”, skupiając się przede wszystkim na procesach z głównego nurtu projektowania współtworzących – by użyć pojęcia wypracowanego przez historyka dziedziny Guya Juliera – kulturę dizajnu<sup>1</sup>.

Stworzenie pracowni projektowania graficznego, a potem komunikacji wizualnej na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego było działaniem nieoczywistym i – mogłoby się wydawać – wynikiło poniekąd przypadkowo. Kształceniem studentów w tym zakresie zajmował się z powodzeniem Wydział Grafiki, w którego ramach prowadzono kursy grafiki zarówno warsztatowej, jak i projektowej. Otoczony splendorem odnoszącego sukcesy w kraju i za granicą polskiego plakatu Wydział Grafiki był silnym ośrodkiem kształcącym przede wszystkim projektantów książek, typografii, opakowań, identyfikacji wizualnych i oczywiście plakatu. Jak twierdzi Wojciech Włodarczyk w tomie poświęconym historii ASP w Warszawie<sup>2</sup>, Andrzej Jan Wróblewski, pierwszy dziekan Wydziału

---

1 Zob. G. Julier, *The Culture of Design*, London 2014.

2 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005, s. 279.

Wzornictwa Przemysłowego, zaproponował, by studenci wzornictwa uczęszczali na kurs grafiki użytkowej na Wydział Grafiki, lecz spotkał się z odmową. W związku z tym podjął decyzję o zatrudnieniu Romana Duszka, który objął pracownię podstaw projektowania graficznego<sup>3</sup>, a następnie pracownię wzornictwa graficznego<sup>4</sup>. Jak twierdzi Włodarczyk, część Wydziału Grafiki była przeciwna powołaniu niezależnego Wydziału Wzornictwa, co może dziwić zwłaszcza w kontekście historii własnego wybijania się na niezależność i odłączenia od Wydziału Malarstwa 10 lat wcześniej. Wtedy to projektanci wzornictwa z Wydziału Architektury Wnętrz wspierali dążenia projektantów grafików do stworzenia odrębnej jednostki<sup>5</sup>. W tym czasie (1967) profesorowie grafiki użytkowej, Józef Mroszczak i Henryk Tomaszewski, wpadli na pomysł opracowania dodatkowych zajęć z komunikacji wizualnej dla studentów grafiki, które prowadziłby zatrudniony na Wydziale Architektury Wnętrz Andrzej Jan Wróblewski. Z planów tych nic nie wyszło.

Odmowę współpracy z Wydziałem Wzornictwa Przemysłowego 10 lat później i niezadowolenie z powstania nowej jednostki można – przynajmniej częściowo – tłumaczyć zmianami, które zaszły na Wydziale Grafiki. Powojenna historia tego wydziału wiąże go mocno z malarstwem, co nie dotyczy tylko struktury organizacyjnej, lecz też podejścia do samego projektowania. Większość wykładających tam projektantów, na czele z Henrykiem Tomaszewskim i Wojciechem Fangorem, była absolwentami malarstwa. Wnieśli oni do projektowania plakatu oraz innych form graficznych bardzo indywidualny, oparty na malarskim geście rys oraz twórczość operującą metaforą i uwzględniającą indywidualną interpretację tematu. Z początkiem lat 70. ten ekspresyjny nurt zaczął być uzupełniany o bardziej techniczne, budowane na precyzyjnym planowaniu i metodyce projektowanie formalnie zbliżone do stylu międzynarodowego. Wpływ na to miały – oprócz wyczerpywania się stylistycznej formuły lekkiego, malarskiego dizajnu odwilżowego – także przemiany ekonomiczne. Po krwawo tłumionych protestach i strajkach w 1970 roku spowodowanych m.in. wzrostami cen i pustymi półkami sklepowymi nastąpiła zmiana władzy. Nowy pierwszy sekretarz PZPR Edward Gierek zaproponował opartą na swoistej modernizacji i konsumpcji politykę, która rozwijała się przez kilka lat za pożyczone na Zachodzie pieniądze. Wymagało to promocji polskich marek i przedsiębiorstw państwowych, które tworzyły dla siebie technokratyczne, profesjonalne wizerunki graficzne. Zaczęły upodabniać się do międzynarodowych korporacji, zarówno jeśli chodzi o identyfikację wizualną, jak i nazewnictwo – to wtedy powstały swojsko-kosmopolityczne nazwy firm, takie jak Budimex czy Agromet<sup>6</sup>. Jeszcze pod

3 Zob. tamże, s. 412.

4 Zob. tamże, s. 533.

5 Zob. tamże, s. 268.

6 Zob. D. Crowley, *Cold War Neon*, w: I. Karwińska, *Polish Cold War Neon*, New York 2001, s. 5–6.

koniec lat 60. do grafików zaczęły splotać zamówienia na nowoczesne projekty opakowań, druków funkcjonalnych, reklam. Wzrosło zapotrzebowanie na instrukcje obsługi, katalogi, broszury i znaki firmowe, które nie odbiegałyby formą i poziomem od tych tworzonych na Zachodzie<sup>7</sup>.

W odpowiedzi na te zmiany na Wydziale Grafiki zaczęło pojawiać się zainteresowanie bardziej racjonalnymi i mniej opartymi na twórczej ekspresji dziedzinami projektowania graficznego, takimi jak informacja i identyfikacja wizualna. W pierwszej połowie lat 70. pojawiła się też prowadzona przez wybitnego znawcę i animatora polskiej sceny projektowania pism drukarskich Romana Tomaszewskiego pracownia literacka drukarskiego<sup>8</sup>. Od jesieni 1970 roku wprowadzono nowy przedmiot „informacja wizualna”, którego wykładowcą był projektant wzornictwa Ryszard Bojar<sup>9</sup>, współtwórca takich realizacji jak system identyfikacji wizualnej CPN czy system informacji wizualnej pierwszej linii warszawskiego metra. Podobne kompetencje do Bojara miał zatrudniony na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego Roman Duszek, z którym zresztą ten pierwszy współpracował przy projekcie dla warszawskiego metra. Piktogramy do tego systemu zaprojektował kolejny dydaktyk Wydziału – Marek Stańczyk. Być może zatem niechęć pracowników Wydziału Grafiki do pojawienia się nowego wydziału projektowego wynikała z obawy przed powieleniem się oferty programowej wobec obierania przez grafikę coraz bardziej metodycznego i technicznego kierunku.

Sam Duszek – w przeciwieństwie do Bojara – nie ma wykształcenia wzorniczego, to absolwent grafiki. Jest jednak uważany za pioniera projektowania nowoczesnych systemów informacji i identyfikacji w Polsce<sup>10</sup>. Jednym z największych projektów Duszka był zrealizowany wraz z Andrzejem Zbrożkiem redizajn systemu identyfikacji wizualnej Polskich Linii Lotniczych LOT, który bez większych zmian funkcjonuje z powodzeniem do dziś. Proces projektowy nad identyfikacją LOT-u Duszek poprzedził obserwacjami i badaniami, które prowadził w dużej mierze intuicyjnie. Fotografował lądujące i startujące samoloty oraz porównywał rozpoznawalność znaków i czytelność szczegółów w różnych warunkach atmosferycznych i z różnych odległości. Wyniki tych obserwacji służyły sformułowaniu wytycznych dla optymalnych parametrów identyfikacji wizualnej, która miała być umieszczana na tak wyjątkowych obiektach jak maszyny latające. Jak pisze projektantka Ewa Satalecka, doświadczenie praktyka i rozumienie potrzeb użytkownika były podstawami działalności dydaktycznej Duszka. Przy projektowaniu

7 Zob. K. Lenk, *Wolność pod kontrolą*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, pod red. J. Mrowczyka, Kraków 2017, s. 145.

8 Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 102–105.

9 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 275.

10 Zob. E. Satalecka, *Roman Duszek*, w: *Piękni XX-wieczni*, dz. cyt., s. 276.

systemów informacji i identyfikacji wprowadził on metodologię projektową wywiedzioną z własnego doświadczenia: określanie wielkości, formy i barwy elementów znaku w zależności od odległości, warunków oświetleniowych i atmosferycznych oraz prędkości, z jaką porusza się obserwator lub obiekt. Do tego doszło badanie miejsc i częstotliwości umieszczania znaku w systemach wayfindingowych<sup>11</sup>.

Można zatem w dużym uproszczeniu podsumować, że powojenne projektowanie graficzne związane z warszawską ASP opierało się na dwóch filarach: malarskim i wzorniczym. Monopol na to pierwsze podejście miał Wydział Grafiki, przede wszystkim za sprawą mocnej pozycji plakatu. Podejście wzornicze miało inną, silniej usystematyzowaną i zobiektywizowaną metodologię, która sprawdzała się w przypadku bardziej systemowych prac, takich jak projektowanie informacji lub identyfikacji wizualnej. W sposób oczywisty projektowanie graficzne na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego musiało podążyć tą drugą drogą, która otwierała je także na ściślejsze związki z architekturą – w nawiązaniu do metody integracyjnej Jerzego Sołtana i działalności Zakładów Artystyczno-Badawczych – oraz przemysłem. Projektowanie systemów informacji wizualnej do przestrzeni architektonicznych, czy chociażby opakowań produktów, wymagało bowiem pewnych kompetencji związanych z technologią lub metodami produkcji. Jak wspomina autor opakowań papierosów *Mocne* i *Stołeczne* Włodzimierz Pytkowski, umiejętność rozwiązywania problemów technicznych przy tworzeniu trójwymiarowej makiety opakowania zawdzięcza edukacji na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, gdzie każdy projekt musiał być zaprezentowany w formie przestrzennego modelu. Nie chodzi tutaj bynajmniej o wprowadzenie ścisłego rozdziału na „malarską” grafikę i „techniczne” wzornictwo – obraz ten zaburza chociażby obecność Ryszarda Bojara na Wydziale Grafiki oraz zainteresowanie tego wydziału coraz bardziej metodycznym projektowaniem. Jednak warto podkreślić jest to, że metodologia nauczania na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego wyposażała absolwentów w kompetencje przydatne do podejmowania się szczególnego rodzaju zadań pozostających wciąż w zakresie projektowania graficznego lub komunikacji wizualnej.

Pojawienie się kursów projektowania graficznego w ramach Wydziału Wzornictwa Przemysłowego było nieoczywistym ruchem także z innego powodu niż tylko podziały kompetencji między wydziałami ASP. W powojennej Polsce zwykle nie myślano o projektowaniu w sposób holistyczny, obejmujący zarówno produkt, jak i grafikę. Nie oznacza to, że te dziedziny były zawsze rozłączne – wręcz przeciwnie. Już powstały w 1957 roku projekt pomnika ofiar faszyzmu w Auschwitz-Birkenau, zgłoszony na konkurs przez zespół w składzie: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz,

---

11 Zob tamże, s. 279–280.

Julian Pałka, Lechosław Rosiński, Edmund Kupiecki, Tadeusz Plasota i Zofia Hansen, był przykładem eksperymentu polegającego na wykorzystaniu środków ekspresyjnych grafiki w formie przestrzennej. Kompetencje różnych twórców łączone były też w pracach w ramach Zakładów Artystyczno-Badawczych, na współdziałaniu opierała się również metoda dydaktyczna Jerzego Sołtana. Jednak we wszystkich tych przypadkach grafika zachowywała odrębną od wzornictwa tożsamość. Wynikało to zapewne ze wspomnianego malarskiego rodowodu grafiki, podczas gdy produkt był ściśle związany z przemysłem oraz tworzeniem form przestrzennych, zatem bliżej mu było do architektury i rzeźby. Rozdzielność tę dobrze widać, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że funkcjonujące w PRL instytucje branżowe nie mieszały tych dwóch dziedzin. Produktowi poświęcony był chociażby Instytut Wzornictwa Przemysłowego czy stworzone na początku lat 60. Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych<sup>12</sup>. Grafika nie miała przypisanej sobie instytucji branżowej, nie licząc Muzeum Plakatu w Wilanowie (powstałe w 1968 roku) i Międzynarodowego Biennale Plakatu (powstałe w 1966 roku), które w dużej mierze służyły utrwalaniu wizerunku Polski jako czołowego ośrodka plakatu artystycznego. Na powstanie odrębnej organizacji branżowej graficy musieli poczekać do 2004 roku, kiedy założono Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej<sup>13</sup>. Platformą łączącą te dziedziny był powstały w 1956 roku magazyn „Projekt”, lecz poświęcony był on także architekturze i sztuce pięknej, które z czasem zaczęły zajmować coraz więcej miejsca w czasopiśmie. Zatem można przyjąć, że „Projekt” był nie tyle wyrazem wspólnej tożsamości projektowania produktu i grafiki, ile poodwilżowego ducha, który łączył plastyczną wrażliwość z techniczną racjonalnością w imię zmieniania świata na lepsze<sup>14</sup>. Stąd synteza sztuk, która miała zapewnić piękno na co dzień.

Odrębne tożsamości grafiki i produktu wynikały z odmiennego sposobu myślenia o tych dziedzinach, którego odzwierciedleniem był język. Powstały po wojnie termin „wzornictwo przemysłowe” odnosił się – jak zauważa historyk sztuki Łukasz Gorczyca – do idei centralizacji, w której ramach państwo miało monopol na proponowanie wzorów do rozpowszechniania w masowej produkcji<sup>15</sup>. Grafika zadowalała

12 Zob. W. Wybieralski, M. Stefanowski, *Wzornictwo w Polsce do 1989 roku na tle politycznym i gospodarczym*, Warszawa 2007, s. 26.

13 Zob. M. Warda, *Młodzi stowarzyszeni*, „2+3D” 2004, nr 12, s. 12.

14 Zob. W. Bryl-Roman, *O racjonalną i piękną formę codzienności. Poodwilżowa nowoczesność „Projektu”*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia. Materiały z sesji „Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia”*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 kwietnia 2011, Warszawa 2012, s. 64.

15 Zob. Ł. Gorczyca, *Dizajn nieopisany. Krótka historia księzek o historii polskiego wzornictwa*, „Piktogram” 2011/2012, nr 16, s. 66.

się jedynie dookreśleniem „użytkowa” lub „projektowa”, co świadczyło także o tym, że nie przewidziano dla niej szczególnego i odrębnego miejsca w totalnym dziele socjalistycznej gospodarki i kultury. Mówiąc prościej, wzornictwo odnosiło się do tworzenia projektów dla przemysłu, a grafika miała bardziej artystyczne konotacje. Dopiero pojawienie się słowa „dizajn” około roku 2000 dostarczyło wspólnej platformy pojęciowej dla tych dwóch dziedzin jako elementów większej dyscypliny, opartej na szczególnym podejściu i metodologii. W pierwszym numerze magazynu „2+3D”, który wprowadził termin „dizajn” do szerszego obiegu, redaktorka naczelna Czesława Frejlich pisała: „Zawód dizajnera, który w krajach wysoko rozwiniętych już dawno określił swoją tożsamość, w Polsce dopiero wytycza sobie miejsce. Powoli i producenci, i sami projektanci zaczynają być świadomi tej odrębności. Choć projektant bez wątplenia wykorzystuje w pracy swoją wrażliwość plastyczną, to zdolność ta nie jest jedyną, jaką może (powinien) oferować zleceniodawcy”<sup>16</sup>. Ustęp ten pozwala sądzić, że „dizajn” jest postulowaną syntezą sztuk plastycznych oraz szczególnych kompetencji (technicznych, rynkowych, humanistycznych itd.) i tym samym zyskuje odrębność na tle zarówno sztuk plastycznych, jak i przestarzałych już lub zbyt ciasnych modeli specjalisty z zakresu wzornictwa i grafiki.

Powstanie Wydziału Wzornictwa Przemysłowego nastąpiło w trudnym z punktu widzenia gospodarki i techniki momencie historii PRL. Euforia konsumpcyjna, wzmożony import oraz entuzjastyczne zakupy licencji za pożyczone na Zachodzie pieniądze skończyły się w połowie dekady z powodu gigantycznego zadłużenia. Ceny zaczęły rosnąć, co doprowadziło do kolejnych strajków i protestów w 1976 oraz w 1980 roku. Gospodarka Polski Ludowej już nie podniosła się z kryzysu. Kupione lub wykorzystywane wcześniej technologie zaczęły się starzeć, a państwo nie było w stanie zastąpić ich nowszymi rozwiązaniami. W ten sposób np. do lamusa trafiły projekty typograficzne stworzone w Ośrodku Pism Drukarskich, które dostosowane były do przestarzałego druku wypukłego. W czasie kiedy były one tworzone, w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych funkcjonował już fotoskład i skład komputerowy. W momencie pojawienia się w Polsce fotoskładu istniejące projekty zostały porzucone, ponieważ nigdzie nie było możliwości produkowania fotomatryc. Modernizację dodatkowo utrudniało embargo na nowe technologie, które zakazywało sprzedaży ich do państw bloku socjalistycznego<sup>17</sup>. Z trudnościami gospodarczymi borykała się też ASP. Problemem był brak właściwego wyposażenia, odcięcie od nowych, zwłaszcza komputerowych technologii

16 C. Frejlich, *Zawód – projektant*, „2+3D” 2001, nr 1, s. 4.

17 Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel*, dz. cyt., s. 102–105.

oraz niedostatek zamówień spowodowany kryzysem gospodarczym<sup>18</sup>. O rozmiarze kryzysu świadczy fakt, że zrealizowany w 1983 roku wspomniany projekt informacji wizualnej dla warszawskiego metra został wdrożony 12 lat później.

Graficznym symbolem gospodarki niedoboru lat 80. były tak zwane etykiety zastępcze, czyli prowizoryczne druki tworzone w sytuacji, kiedy produkcja właściwych oznakowań na produkty była niemożliwa z powodu braku papieru lub farb drukarskich. Etykiety zastępcze były uproszczone, zawierały tylko niezbędne informacje, wytwarzane były tanimi metodami stempli lub fotokopii. Często bywały drukowane na odwrocie etykiet innych produktów, które z kolei nie trafiały do sprzedaży z powodu braku surowców<sup>19</sup>. „Właściwe” etykiety i opakowania często były produkowane niedbale i efekt końcowy bywał równie prowizoryczny, co w przypadku etykiety zastępczej. Mimo to wciąż funkcjonował ustanowiony po wojnie system zleceń na projekty. W ten sposób wyłoniono m.in. projekt opakowania papierosów *Mocne* autorstwa Włodzimierza Pytkowskiego, który wygrał konkurs zamknięty organizowany przez Pracownię Sztuk Plastycznych. Było to jedno z kilku państwowych przedsiębiorstw<sup>20</sup>, których zadaniem było pośrednictwo między klientami lub inwestorami a „plastykami” mającymi wykonywać dla nich zlecenia. PSP dysponowały m.in. warsztatami, pracownią poligraficzną i drukarnią – słynną Doświadczalną Oficyną Graficzną, która realizowała najbardziej prestiżowe druki w kraju. PSP obsługiwały wszelkie zamówienia związane ze sztukami plastycznymi: pomniki, medale, wnętrza, a także projekty graficzne: etykiety, znaki, opakowania i inne. Zlecenia pozyskiwane za pośrednictwem PSP były dla wielu twórców głównym lub jedynym źródłem zarobku. Dysponująca sporym budżetem instytucja odpowiedzialna była za rozdysponowywanie zleceń i organizację produkcji zamawianych przez państwo realizacji. Kluczowe dla utrzymania się twórców było znalezienie się na liście zleceniobiorców PSP, która ograniczona była do dyplomowanych artystów z legitymacjami ZPAP. Przedsiębiorstwo nie stosowało bezpośredniej cenzury, ale można podejrzewać, że źle widziani twórcy nie dostawali zleceń, a szczególnie szanowani byli sowicie wynagradzani<sup>21</sup>. PSP i inne tego typu organizacje stosowały system ocen artystycznych, które wydawała każdorazowo powoływana komisja składająca się z przedstawicieli inwestora oraz praktyków z danej dziedziny. Dzięki temu

18 Zob. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, dz. cyt., s. 532.

19 Zob. *Etykieta zastępcza*, „Wyborcza.pl. Wrocław”, wroclaw.wyborcza.pl/multimedia/zycie-w-prl/symbole-prl/etykieta-zastepcza

20 Inne przedsiębiorstwa to m.in. przedsiębiorstwo gospodarcze ZPAP Art i przedsiębiorstwo Reklama, które zasłynęło głównie produkcją neonów.

21 Na temat PSP zob. E. Toniak, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015, s. 126–128, passim.

wielu pracujących dla PSP projektantów dobrze wspomina tę instytucję jako gwaranta wysokiej jakości graficznej prac.

Kontrola nad dostępem do zleceń, ich wyceną i – wreszcie – możliwością wykonywania zawodu zniknęła wraz z upadkiem komunizmu i pojawieniem się wolnego rynku. Ludzie nieposiadający formalnego wykształcenia zaczęli realizować prace projektowe. Pojawiła się także reklama, która wprowadziła całkowicie nowy obszar wartości i nowe praktyki w ramach dizajnu. Przełom oznaczał także dostęp do nowych technologii, przede wszystkim komputerów z oprogramowaniem graficznym, co odmieniło nie tylko sposób pracy projektantów, lecz także estetykę realizacji. Po 1989 roku dynamicznie rozwijająca się branża reklamowa zaczęła przyciągać absolwentów ASP, obiecując im świetne zarobki i blichtr „wielkiego świata”<sup>22</sup>. Specjalista z branży reklamowej, który zaczynał karierę w latach 90., wspomina: „Lata 1991–1996 to prawdziwy »szał na reklamę«. Powstało tysiące naszych rodzimych, pod każdym względem polskich agencji reklamowych, choć wiele z nich było firmami typu: Agencja Reklamowa – szyldy i kasetony lub druki i wizytówki... Agencją reklamową była niemal każda drukarnia, która miała komputer i grafika. Podział na prawdziwe agencje i firmy reklamowe zaczął się w połowie lat 90. wraz ze zmasowanym wejściem do Polski międzynarodowych, sieciowych agencji wchodzących w ślad za swoimi klientami”<sup>23</sup>. Rodzime firmy reklamowe i związani z nimi przedsiębiorcy, których inny specjalista od reklamy wspomina jako „wąsatych panów w białych skarpetkach założonych do garniturów w paski”<sup>24</sup>, stanowili awangardę polskiego kapitalizmu, zanim został on zdominowany przez „cywilizowany” świat zagranicznych korporacji i elegancko ubranych biznesmenów. W przytaczanym cytacie owa „cywilizująca” – także w obszarze estetyki – siła przyjmuje formę międzynarodowych, sieciowych agencji reklamowych. Jak argumentuje kulturoznawczyni Magda Szcześniak, w toku transformacji zaczęły się wykształcać pewien „średni” styl, na który składały się wyobrażenia o tym, co jest „normalne” i co mieści się w „europejskich standardach”<sup>25</sup>. Nie bez przyczyny przemiany tożsamości w czasach polskiej transformacji analizuje ona m.in. na podstawie zmiany podejścia do białych skarpetek. Szcześniak pisze: „O ile jednak na początku transformacji ustrojowej białe skarpetki symbolizowały nowoczesność, obycie i wysoki »potencjał biznesowy«, o tyle już pod koniec pierwszej połowy lat 90.

22 K. Czupryna, *Od amatorszczyzny do normalności*, w: P. Wasilewski, *Dwie dekady polskiej reklamy. 1990–2010*, Kraków 2013, s. 328.

23 M. Grabowski, *Fascynujące dwadzieścia lat*, w: P. Wasilewski, *Dwie dekady polskiej reklamy*, dz. cyt., s. 345.

24 R. Baran, *Jedynie takie dwudziestolecie*, w: P. Wasilewski, *Dwie dekady polskiej reklamy*, dz. cyt., s. 317.

25 M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 44.



stały się dowodem nieumiejętności stosowania się do zasad eleganckiego ubioru, synonimem wsteczności i obciachu”<sup>26</sup>. I tak domorosłego przedsiębiorcę w białych skarpetkach zaczął zastępować przedstawiciel klasy średniej, zatrudniony w międzynarodowej firmie męczyzna w garniturze Hugo Bossa, a chaotyczną, robioną nieprofesjonalnie za pomocą najprostszych programów komputerowych reklamę zastąpiły profesjonalne kampanie, branding i systemy opakowań. Przykładami pojawienia się nowej, „cywilizowanej” i sprofesjonalizowanej reklamy są stworzone pod koniec lat 90. przez pracowników i absolwentów Wydziału Wzornictwa Przemysłowego realizacje: logo usługi POP zaprojektowane na zlecenie telefonii komórkowej przez Andrzeja Antoniuka czy kampania społeczna dla fundacji Synapsis autorstwa Adama Radziuna, Wiktora Gutta i Cezarego Chojnowskiego. Warto przy tym zauważyć, że przedstawiciele owej „pierwszej fali” polskiej reklamy zwykle nie rekrutowali się z szeregów absolwentów ASP. Ich kapitałem była przede wszystkim przedsiębiorczość oraz środki produkcji, czyli komputery z oprogramowaniem graficznym, względnie maszyny drukarskie. Nie mieli jednak zwykle kompetencji artystycznych ani kapitału kulturowego – stąd notoryczne kpiny z ich mało wytwornej elegancji. Twierdzę, że owi „szwagrowie z Corelem”, którzy opanowali bardzo chłonny i mało krytyczny rynek reklamy i komunikacji wizualnej lat 90., skontrastowani z profesjonalizmem agencji reklamowych i kompetencjami absolwentów uczelni artystycznych – a raczej potrzeba usunięcia ich z rynku (z powodów zarówno estetycznych, jak i ekonomicznych) – to jedna z głównych przyczyn konsolidacji środowiska projektantów pod koniec lat 90. i powołania w 2004 roku Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej, które miało stać na straży standardów pracy grafika<sup>27</sup>.

W tym samym czasie na polskim rynku projektowania graficznego zaczęły zachodzić procesy, które w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych obecne były przynajmniej od lat 80. i wiązały się z pojawieniem się modelu gospodarki postindustrialnej opartej na usługach oraz – co może mniej istotne w tym kontekście – coraz większej finansjalizacji. W tym czasie dizajn ewoluował od aktywności obejmującej rozwiązywanie konkretnych problemów w stronę bardziej kompleksowego modelu, który zaczął wykraczać poza sam obiekt, z powodzeniem integrując materialność z rozwiązaniami w ramach systemów i na ekranach<sup>28</sup>. Z czasem pojawiła się nowa

26 Zob. tamże, s. 13.

27 Zob. A. Szydłowska, *Szydliarz, szwagier z Corelem, dizajner. Przemiany tożsamości projektowania graficznego od 1989 do 2004 roku*, w: *Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, pod red. L. Klein, Warszawa 2007, s. 169–187.

28 Zob. G. Julier, *The Culture of Design*, dz. cyt., s. 23.

dziedzina – projektowanie doświadczenia użytkownika i interakcji (UX, UI), ściśle związana z obecnością narzędzi cyfrowych oraz urządzeń mobilnych. Projektowanie interakcji zaistniało na świecie wraz z pojawieniem się na rynku komputerów osobistych i polegało na wprowadzeniu intuicyjnych rozwiązań dla użytkownika, który nie był zaznajomiony z kodami służącymi do komunikacji z komputerem. Jak w entuzjastycznym tonie pisze krytyk dizajnu Justin McGuirk, idea interfejsu niesie za sobą konsekwencje wykraczające daleko poza same komputery. Jest to, według niego, nowa dyscyplina, która łączy ze sobą projektantów i programistów, stawiając tych pierwszych na coraz bardziej strategicznej pozycji, tym samym całkowicie zmieniając ich rolę. „Wizja projektanta – pisze McGuirk – jako kogoś, kogo rolą jest estetyzacja tego, co wymyślił inżynier (tak jak to robił Raymond Loewy), jest już nieaktualna. Projektowanie interfejsu wpływa zarówno na to, co ma dostarczyć inżynier, jak i na to, jak będzie się zachowywał użytkownik. W kontekście cyfrowych narzędzi, które zapewniają funkcjonalność za pomocą czegoś tak małego jak mikrochip, modernistyczne prawdy o »formie, która wywodzi się z funkcji«, stają się dyskusyjne”<sup>29</sup>. Przykładem złożonego projektu interakcji z użytkownikiem jest aplikacja *Samsung School* stworzona przez Michała Głogowskiego dla Samsung R&D Poland, która – korzystając z istniejących urządzeń mobilnych – zapewnia kompleksową usługę wsparcia edukacji szkolnej.

Pod koniec lat 90. grafikę użytkową zdominowało projektowanie dla sektora usług oraz działania mające na celu poprawę sprzedaży produktów. Nastąpił szczególny rozkwit takich obszarów jak projektowanie systemów prezentowania produktów w sklepach, opakowania, identyfikacje korporacyjne i branding, projektowanie raportów rocznych oraz wystaw i wydarzeń. Guy Julier opisuje procesy, które zachodziły w Wielkiej Brytanii w latach 80., a których echo mogliśmy obserwować w Polsce późnych lat 90. i w pierwszej dekadzie XXI wieku<sup>30</sup>. Pisze on o rozkwicie projektowania służącego reklamie i ekspozycji towarów w sklepach wielkopowierzchniowych, który wiązał się z procesem stopniowego zastępowania małych, prywatnych sklepików przez sieci super- i hipermarketów. Towarzystwo temu zwiększenie wydatków na konsumpcję oraz coraz większa liczba prywatnych samochodów, które są kluczowym narzędziem potrzebnym do zakupów w takich sklepach. Ta zmiana modelu konsumpcji wpłynęła także na coraz większy nacisk kładziony na projektowanie opakowań. Mniejsza liczba, lecz większa powierzchnia sklepów powodują

---

29 J. McGuirk, *Selling Freedom: Tools of Personal Liberation*, w: *California: Designing Freedom*, eds J. McGuirk, B. McGetrick, London – New York 2017, s. 13.

30 Zob. G. Julier, *The Culture of Design*, dz. cyt., s. 24.

spadek lojalności w stosunku do marek: na półkach pojawia się dużo większy wybór podobnych do siebie produktów różnych producentów, zatem muszą oni konkurować m.in. za pomocą atrakcyjności opakowań. Taką rolę odgrywają chociażby opakowania oraz towarzyszące im systemy materiałów reklamowych służących do prezentacji produktów tworzone przez absolwentów Wydziału Wzornictwa: opakowania piwa *Lech Premium* projektu Pawła Słomy, które zaistniały w olbrzymiej konkurencji na półkach z popularnymi piwami, czy butelki wódki *Saska* projektu Magdaleny Jabłońskiej, która to marka także sytuowała się w grupie alkoholi z średniej półki.

Powstawanie nowych muzeów i instytucji kulturalnych oraz wystawienniczo-edukacyjnych na przełomie wieków i w pierwszych dekadach XXI wieku zaowocowało także pojawieniem się bardzo wielu projektów towarzyszących wystawom i wydarzeniom, takich jak identyfikacja wystawy „Wszechświat i cząstki” w Centrum Nauki Kopernik projektu Michała Romańskiego. Tworzenie kompleksowych systemów identyfikacji wizualnej zaczęło dotyczyć nie tylko firm i produktów, lecz także wydarzeń kulturalnych, które same zaczęły być traktowane jako marki, czego przykładem jest identyfikacja wizualna 30. Warszawskich Spotkań Teatralnych projektu Anny Goszczyńskiej, która została nagrodzona złotym medalem w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR. Jak zauważa Julier, nastąpił zwrot w kierunku niematerialnych aspektów produkcji projektowej<sup>31</sup>. Identyfikacja marki zaczęła zawierać wiele różnych elementów: nazwy produktów, abstrakcyjne dźwięki przywoływane przez te nazwy, krój pisma, kolory, formy i faktury, copywriting, słowem: kompleksową mieszankę czynników materialnych, wizualnych i dotykowych. Jest to zapewne odbicie niematerialnych wartości, które zaczęto przypisywać markom. W przypadku identyfikacji WST projekt współtworzą w równym stopniu zarówno sama grafika, jak i pomysł na hasło oraz związane z nim zabawy słowno-obrazkowe.

Przedstawiony tutaj krótki przegląd przemian i zjawisk w polskiej grafice użytkowej ostatnich 40 lat jest z konieczności niepełny, gdyż zdeterminowany został kontekstem działalności projektantów związanych z Wydziałem Wzornictwa i jego absolwentów. Dlatego pominięte zostały takie dziedziny jak projektowanie plakatów, grafika wydawnicza czy kluczowe dla historii lat 80. druki związane z Solidarnością i walką z komunizmem. Nie oznacza to oczywiście, że działalność taka była obca osobom związanym z wydziałem, jednak szczególna pozycja grafiki użytkowej i komunikacji wizualnej w kontekście projektowania produktu skłania do przyjrzenia się tej dziedzinie z perspektywy nie tyle przemian stylistycznych i formalnych,

---

31 Zob. tamże, s. 40.

ile uwarunkowań ekonomicznych, gospodarczych i technologicznych, co starałam się naszkicować w tym tekście. Jednocześnie nieoczywista obecność grafiki na wydziale projektowym zachęca do zastanowienia się nad statusem i tożsamością tej dyscypliny w sytuacji, kiedy oddzielamy ją od malarstwa i sztuk pięknych i szukamy dla niej miejsca pośród dyscyplin projektowych, przy zachowaniu dystansu wobec reklamy i marketingu. Wyłaniający się obraz jest coraz bardziej złożony, a tożsamość projektowania graficznego, zamiast się umacniać, staje się płynna, swobodnie oscylując między działalnością polegającą na wizualizacji wiedzy naukowej (*Mitoza i mejoza* Marka Kultysa), projektowaniem usług i interakcji z użytkownikiem (*Samsung School*), tworzeniem autorskich pism, które jest jednocześnie elementem badania kultury wizualnej (krój *Wasz FA* Artura i Magdaleny Frankowskich), a opracowywaniem kompleksowych rozwiązań brandingowych i systemów opakowań.

04





## 1954

---

Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz,  
Włodzimierz Wittek

### Krzesło

Wykonanie: Spółdzielnia Artystów Ład  
oraz Jan Romek i Józef Wiktor w stolarni  
Wydziału Architektury Wnętrz ASP  
w Warszawie

---

Drewniane krzesło o klasycznej konstrukcji szkieletowej, wykonane w kilku egzemplarzach, zostało zaprojektowane na otwarty konkurs na współczesne wnętrze mieszkalne zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, SARP i ZPAP w 1954 roku. W skład kompletu obok sześciu krzesel wchodziły stół z przystawką, łóżko i skrzynia. Konstrukcja krzesła – ze wzmocnionym przekrojem w miejscu połączenia nóg z ramą siedziska i osobną poduszką nakładaną na rozpiętą i widoczną taśmę tapicerską – znacząco odbiegała od mebli wytwarzanych w latach 50. Swą prostotą wpisywało się w program zachodniego modernizmu. Krzesło było nowoczesne za sprawą delikatnej konstrukcji oraz skośnie uformowanych nóg i zapowiadało zmianę, która miała nastąpić w następnej dekadzie. Cechą charakterystyczną mebla była subtelna dekoracja widoczna w wygiętym oparciu w kształcie rogów, a te – jak można przypuszczać – zostały zainspirowane pracami Picassa. Motyw „picassowskich rogów” widoczny jest w wielu rysunkach Sołtana. Krzesła i stół projektant wykorzystał w aranżacji wnętrza mieszkania Czerwińskich w Warszawie (1963). Obiekty były pokazane m.in. na wystawie pokonkursowej w IWP (1954), wystawie „XXX-lecie Ładu” (1956), I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz w CBWA Zachęta (1957) oraz wystawach „Powinność i bunt” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta (2004) i „Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych” w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1991). Pięć egzemplarzy krzesel – „czarne” i „jasne” – znajduje się w zbiorach Muzeum ASP w Warszawie.

C.F.

## 1959

---

Andrzej Jan Wróblewski, Emil Cieślak,  
Olgierd Rutkowski, Stanisław Siemek  
Konstrukcja: Jacek Karpiński, Janusz  
Tomaszewski

### **Obudowa komputera tranzystorowego AKAT-1**

Zleceńodawca:  
Instytut Podstawowych Problemów  
Techniki Polskiej Akademii Nauk

---

Urządzenie było pierwszym na świecie analizatorem równań różniczkowych, czyli rodzajem komputera analogowego wykonującego określone działania matematyczne. Powstało na zlecenie jednostki badawczej i nie było pomyślane jako projekt wdrożeniowy. Obudowa została wykonana w Zakładach Artystyczno-Badawczych ASP w Warszawie. koncepcja dalece odbiegała od używanych wówczas i później urządzeń tego typu. Novum polegało na scaleniu przestrzennym monitora, pulpitu sterowniczego i obudowanych podzespołów w jedno atrakcyjne wizualnie stanowisko pracy. Jak napisał Jan Trzupek, „wdzięk pulpitu na czterech smukłych nogach, z nadstawionym na wysięgniku korpusem monitora, może przywołać na myśl ujmującą prostotą metaforę zabawki – zwierzątko skonstruowanego z kasztanów i zapalek”\*. Na sposób formowania obudowy wpłynęło rzeźbiarskie wykształcenie autorów oraz nadchodząca i mocno widoczna w latach 60. tendencja kształtowania mebli czy obudów urządzeń technicznych z charakterystycznymi skośnymi nogami, miękko formowanymi krawędziami i aerodynamicznym wyrazem bryły. Paweł Giergoń zauważa, że „parząc dziś [...] na egzemplarz AKAT-1, [...] trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z przedmiotem żywcem przeniesionym z planu filmowego fantastyczno-naukowej bajki w rodzaju *Kosmos 1999*. Należy wówczas pamiętać, że kultowa już seria filmów [...] powstała w 1966 roku, zaś w Polsce Ludowej, siedem lat wcześniej, działała grupa znakomitych inżynierów, projektantów i potencjał intelektualny został w Peerelu po prostu zmarnowany”\*\*. *AKAT-1* znajduje się w zbiorach Muzeum Techniki w Warszawie.

C.F.

\* J. Trzupek, *Andrzej Jan Wróblewski. Twórca systemów uniwersalnych*, w: *Rzeczy niepospolite*, pod red. C. Frejlich, Kraków 2013, s. 292.

\*\* [www.sztuka.net/palio/html.run?\\_Instance=www.sztuka.net.pl&\\_PageID=855&\\_cms=newser&newsId=13485&callingPageId=854&\\_Checksum=2047222798](http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=855&_cms=newser&newsId=13485&callingPageId=854&_Checksum=2047222798)







## 1960

---

Cezary Nawrot

Główny konstruktor: Stanisław Łukaszewicz

### **Samochód osobowy Syrena Sport**

Wykonanie prototypu:

Fabryka Samochodów Osobowych  
w Warszawie

---



Opracowywana od 1957 roku *Syrena Sport* była z założenia samochodem testowym i producent nigdy nie wiązał z nią planów wdrożeniowych. Miano sprawdzać rozwiązania technologiczne i podzespoły przewidywane do modernizacji modeli z produkcji seryjnej. Zespół, w którym za stylistykę nadwozia i program funkcjonalny odpowiadał – młody wówczas konstruktor – Cezary Nawrot, miał dużą swobodę w realizacji zadania. Powstał jeżdżący model dwudrzwiowego kabrioletu z nadwoziem wykonanym z żywicy epoksydowej i włókna szklanego, opartym na stalowej, samonośnej płycie podłogi. Źródłem napędu był nowo skonstruowany czterosuwowy, dwucylindrowy, chłodzony powietrzem silnik typu bokser, o mocy 35 KM. Stylistyka nadwozia wyraźnie nawiązywała do samochodów sportowych tamtych czasów, choć podzespoły nie spełniały wymagań tego rodzaju pojazdów. Projekt okazał się formalnie udany, atrakcyjnie ukształtowany, a przede wszystkim odpowiadał polskim wyobrażeniom o lepszym, zachodnim świecie. Należy pamiętać, że Polska popaździernikowa była biedna, więc tego typu samochód w dwójnasób rozpałał społeczną wyobraźnię. W czerwonym kolorze z połyskliwie czarnym dachem stał się sensacją, gdy zaprezentowano go w dniu Święta Pracy w 1960 roku. Pojazd szeroko opisywano w polskiej prasie, a nawet prezentowano w magazynach zagranicznych. Choć chciano wprowadzić go do produkcji, po partyjnej interwencji testy zakończono i model trafił do magazynu Ośrodka Badawczo-Rozwojowego w Warszawie, gdzie został komisyjnie zniszczony w połowie lat 70. Współcześnie *Syrena Sport* wśród miłośników polskiej motoryzacji stanowi swego rodzaju legendę, na co dowodem są kolejne próby odbudowy modelu, m.in. przez Fundację im. prof. Cezarego Nawrota.

W.W.



## 1961

---

Andrzej Jan Wróblewski, Elżbieta  
Dembińska-Cieślar, Cezary Nawrot  
Główny konstruktor: Władysław Sochowski

### **Skuter Osa M55**

Produkcja:  
Warszawska Fabryka Motocykli

---

Po sukcesach na rynku krajowym i za granicą poprzednich modeli *Osy M50* oraz *M52* podjęto decyzję o zaprojektowaniu nowego, bardziej zaawansowanego użytkowo i technicznie oraz atrakcyjniejszego stylistycznie modelu. Powstał nowy skuter *M55*, znany również jako *SM175*. Założenia konstrukcyjne były obiecujące: nowa, lekka linia nadwozia, wahacz pchany przedniego koła, większe, szprychowe koła, 15-konny silnik z pięciobiegową przekładnią. Zespół z Zakładów Artystyczno-Badawczych warszawskiej ASP opracował pojazd o dobrym prowadzeniu i ergonomii, ciekawej bryle ukształtowanej zgodnie ze stylistyką tamtych czasów. Choć zbudowano prototyp, zaprzestano dalszych prac nad dobrze zapowiadającym się modelem. Jedną z przyczyn był brak oczekiwanej jakości rozwiązań technicznych. Testowanie konstrukcji odbywało się na zespole napędowym S-33 z modelu *M52*. Kolejny powód stanowiła likwidacja w 1964 roku Warszawskiej Fabryki Motocykli i przekazanie prototypu do Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego w Świdniku. Jak napisał Jan Trzupek, jednośląd *M55* cechuje „»rzeźbiarskie« opracowanie bryły pojazdu, dynamicznej w wyrazie, przeciętej opływową tarczą owiewek. Zwieńczeniem sylwetki skutera jest drążek kierownicy, z charakterystycznym dużym reflektorem w kształcie zbliżonym do ekranu ówczesnych telewizorów”\*. Model pojazdu znajduje się w kolekcji Muzeum ASP w Warszawie.

C.F.

\* J. Trzupek, *Andrzej Jan Wróblewski. Twórca systemów uniwersalnych*, w: *Rzeczy niepospolite*, pod red. C. Frejlich, Kraków 2013, s. 292.

## 1967–1994

Ryszard Bojar, Jerzy Słowikowski,  
Stefan Solik, od roku 1990:  
Joanna Bojar-Antoniuk, Andrzej Antoniuk

### System identyfikacji wizualnej Centrali Produktów Naftowych

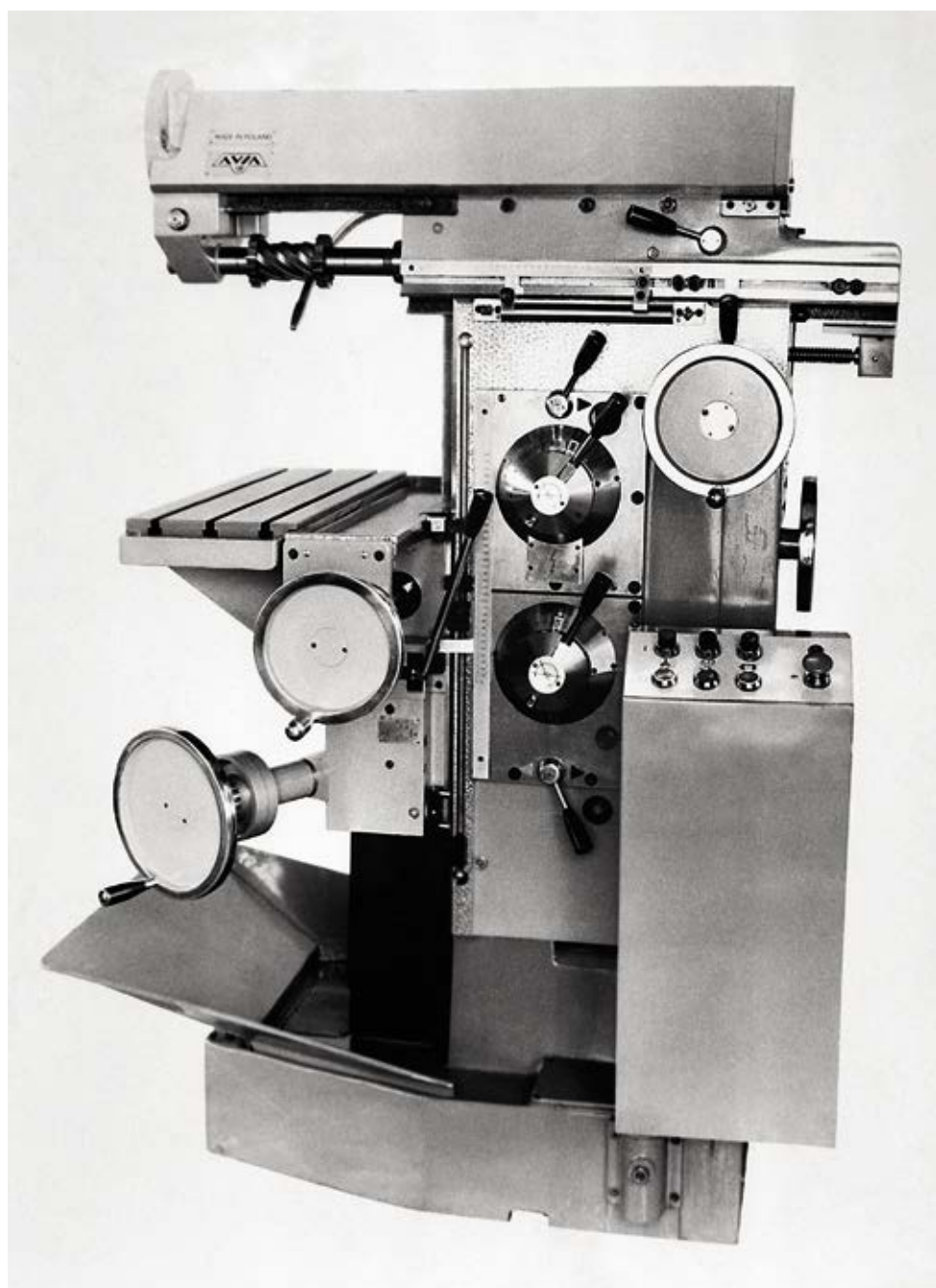


Na początku lat 60. w Polsce odgórnie postanowiono unowocześnić wyroby przemysłowe. Podzielono je na trzy kategorie: A – zakwalifikowane do sprzedaży, B – skierowane do modernizacji, C – do wycofania z produkcji. W tym czasie działała Rada Wzornictwa przy Prezesie Rady Ministrów. Przewodniczył jej premier, a częściej w jego zastępstwie minister kultury Lucjan Motyka. Rada podjęła decyzję włączenia projektantów w proces unowocześniania wyrobów. Do grupy B została zakwalifikowana m.in. Centrala Produktów Naftowych – monopolista przetwarzający i dystrybuujący paliwo. Pod zarządem CPN-u znajdowało się ponad tysiąc przestarzałych stacji benzynowych. Jak wspomina Ryszard Bojar: „W pierwszej kolejności zajęliśmy się urządzeniami, z którymi bezpośredni kontakt mieli odbiorcy, np. dystrybutorem paliw. Po przeprojektowaniu tego elementu zaproponowaliśmy również zmianę logo, ponieważ nie wypadało umieszczać na nowych dystrybutorach starego, nieprzystającego nijak znaku”\*. Zwarta forma logo nawiązywała do kształtu nowego prostopadłościennego dystrybutora. Wystąpiono również z propozycją pomarańczowo-białej kolorystyki, stosowanej w drukach czy reklamie zewnętrznej. Była to pierwsza w Polsce świadomie wprowadzona identyfikacja wizualna, zapisana w księdze znaku CPN-u. Jednak projektant zauważa: „Działaliśmy w imieniu firmy, natomiast lokalne oddziały raczej w swoim własnym interesie. Przez to spójna identyfikacja wizualna CPN-u nigdy nie została w pełni osiągnięta”\*. Identyfikację stosowano ponad 30 lat, aż do 2000 roku, gdy firmę przejął koncern Orlen. Logo CPN wpisało się w polski pejzaż czasów PRL-u, a walory graficzne dały mu miejsce w historii polskiego wzornictwa.

C.F.

\* [lowcydizajnu.pl/wywiad-z-ryszardem-bojarem](http://lowcydizajnu.pl/wywiad-z-ryszardem-bojarem)







## 1972

---

Rafał Kwinto, Bogusław Woźniak  
Konstrukcja: Jan Rylak, Jan Szulc

### **Frezarka *FNC 25/32***

Produkcja:  
Fabryka Obrabiarek Precyzyjnych Avia  
w Warszawie

---

Gospodarka powojennej Polski była zdominowana przez przemysł ciężki. Wytwarzano głównie urządzenia obróbkowe. W projektach nie uwzględniano jednak warunków pracy ani wyglądu maszyny. Rozwijanie konstrukcji polegało najczęściej na dodawaniu kolejnych funkcji, czego efektem były rozbudowane formy i jeszcze trudniejsze warunki pracy. W wyniku działań Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej również przemysł ciężki został zobligowany do wprowadzenia „nowoczesności”. Jednym ze skutków tych działań było powstanie projektu frezarki *FNC 25/32*, opracowanego przez zespół konstruktorów oraz włączonych na stosunkowo wczesnym etapie prac specjalistów od wzornictwa, Rafała Kwinto i Bogusława Woźniaka. Podstawowym problemem do rozwiązania było zapewnienie robotnikowi ergonomicznych warunków pracy przez umieszczenie urządzeń sterowniczych i kontrolnych na właściwej wysokości oraz rozmieszczenie ich zgodnie z sekwencjami roboczymi. Aby sprawdzić poprawność koncepcji, projektanci wykonali modele w skali 1 : 1. Obudowa miała prostą formę wynikającą z wewnętrznej konstrukcji, ale była też łatwa do wykonania. Nowum było oddzielenie skrzynki elektrycznej od korpusu urządzenia i możliwość regulowania jej ustawienia w zależności od indywidualnych potrzeb pracownika. Ponieważ obrabiarka była sterowana ręcznie, opracowano specjalne uchwyty manipulacyjne pokryte tworzywem syntetycznym, zwiększającym komfort pracy. Zadbano o czytelność skal, kolorystykę i rodzaj powierzchni eliminujące refleksy światła. Frezarka odniosła sukces – także międzynarodowy. Była towarem eksportowym, a z rekomendacji ICSID została włączona do stałej kolekcji dizajnu UNESCO.

C.F.



## 1976

---

Zbigniew Orliński, Bogdan Ufnalewski,  
Wojciech Wybieralski

Konstrukcja: Stefan Surdy, Janusz  
Jirowec, Witold Woźniakowski

### **Powiększalnik fotograficzny Krokus Color 69S**

Produkcja:  
Polskie Zakład Optyczne w Warszawie

---

W latach 1974–1980 zespół, w którego skład wchodził Wojciech Wybieralski, zaprojektował w ramach pracy dla Zakładów Artystyczno-Badawczych warszawskiej ASP wiele produktów dla Polskich Zakładów Optycznych, m.in. typoszereg powiększalników *Krokus*, w tym *Color 69S*. W drugiej połowie lat 70. widoczny był nadchodzący kryzys, co przejawiało się ograniczeniem dostępu do surowców czy embargiem na niektóre podzespoły i technologie. Polska potrzebowała dewiz, oczekiwano więc wyrobów eksportowych. Taki właśnie charakter miał rzutnik *Krokus Color 69S*. Chcąc utrzymać dobrą koniunkturę eksportową, producent postanowił zmienić przestarzałą formę produktu i unowocześnić technologię. Obły kształt obudowy starego *Krokusa* wynikał z zastosowanej technologii tłoczenia blachy. Nowa prostopadłościenna forma była zgodna z upodobaniami użytkowników tamtych lat. Wynikała również z nowo przyjętej przez producenta technologii – wprowadzono gięcie blachy i odlewy ciśnieniowe. Nowością konstrukcyjną było zastosowanie pojedynczej kolumny oraz sprężynowego wspomaganie podnoszenia głowicy. Powiększalnik, choć nie był sprzętem studyjnym, został zaprojektowany w podobny sposób jak urządzenia profesjonalne tego typu. Cechami charakterystycznymi były: celowa, uwydatniająca funkcję bryła, czytelne opisy wskazujące na precyzję nastaw i czarna matowa powierzchnia – wszystkie elementy nawiązujące do estetyki stylu międzynarodowego. Ten efekt „profesjonalnego” wyglądu osiągnięto stosunkowo prostymi metodami, jedynymi dostępnymi w owym czasie. Przez dwie dekady wyrób był sprzedawany jako jeden z najlepszych w swojej klasie, również na rynkach zagranicznych. Produkcję wstrzymano, gdy upowszechniła się fotografia cyfrowa.

C.F.

## 1976

---

Włodzimierz Pańków

Konstrukcja: Stanisława Machnicka

Elektronika: Wojciech Krawiec

### **Przenośny odbiornik telewizyjny *Vela 203***

Produkcja:

Warszawskie Zakłady Telewizyjne

---

*Vela 201*, wdrożony w 1973 roku, był pierwszym na polskim rynku w pełni tranzystorowym, przenośnym odbiornikiem telewizyjnym. Ten model, jak i kolejnych sześć, w obudowach drewnianych lub z tworzyw sztucznych, powstał z myślą o odbiorcach zagranicznych. *Velę 203* projektu Włodzimierza Pańkowskiego sprzedawano na rynkach zachodnioniemieckim, austriackim, francuskim i brytyjskim, ale największy sukces odbiornik odniósł w Polsce. W tym czasie w kraju sprzedawano jedynie trudno dostępne, drogie japońskie przenośne telewizory, kupowane za tzw. walutę wymienną w specjalnych sklepach. Nowy, atrakcyjny wyrób szybko stał się poszukiwany. W latach 1973–1990 wytworzono 220 tys. egzemplarzy tego modelu. Wyposażony w kineskop rodzimej produkcji, o przekątnej 35 cm, przystosowany był do odbioru monochromatycznego i zasilany z sieci lub z akumulatora samochodowego. Wyrób zaprojektowano tak, aby stanowił możliwie zwartą, prostopadłościową bryłę. Starano się wyeliminować wszelkie wystające elementy. W górnej powierzchni obudowy schowano wyjmowany uchwyt służący do przenoszenia, antenę, pokrętła i klawisze. Lekkie zaokrąglenie krawędzi sprawiało, że bryła nie była ostro zarysowana, a przez to zapowiadała nadchodzącą zmianę i stylistykę następnej dekady, w której dominowały łagodne łuki. Cechą charakterystyczną były czyste i jasne kolory – biały, pomarańczowy i żółty – które bardzo wyróżniały wyrób na tle szarej polskiej rzeczywistości i odpowiadały wyobrażeniom o nowoczesnym produkcie.

C.F.



***POLSKIE LINIE LOTNICZE***

**LOT**



## 1978

Roman Duszek, Andrzej Zbrożek

### Identyfikacja wizualna Polskich Linii Lotniczych LOT



Malowanie prototypu Tu-134  
(na zdjęciu autor projektu i pracownik malarni)  
Fot. Janusz Czerniak

Identyfikację wizualną Polskich Linii Lotniczych LOT Roman Duszek stworzył we współpracy z Andrzejem Zbrożkiem w latach 1975–1977. Był to projekt konkursowy. Charakterystyczny żuraw, zaprojektowany jeszcze przed wojną przez Tadeusza Gronowskiego (1929), pozostał częścią systemu. Duszek i Zbrożek stworzyli nowe logo, ale potraktowali wcześniejszą identyfikację z dużym szacunkiem i wyczuciem. Znak Gronowskiego był zbudowany na planie koła, w które wpisana została uproszczona sylwetka ptaka. Żuraw dotykał obwodu czubkami skrzydeł, dzioba i ogona. Projektanci rysunek zestawili z mocnym typograficznym znakiem LOT-u – przenieśli dawne logo wprost do wnętrza litery „O”, którą wykreślili z idealnych okręgów. Połączyli tym samym tradycję z nowoczesnością.

Projekt poprzedzony był bardzo szczegółowymi obserwacjami i badaniami. Duszek robił zdjęcia startujących i lądujących samolotów różnych linii lotniczych, a następnie porównywał czytelność znaków w zależności od dystansu i warunków atmosferycznych. Przyjął, że znak powinien być rozpoznawalny z odległości co najmniej dwóch kilometrów. Później mawiał, że hangar na Okęciu był największą pracownią, jaką kiedykolwiek miał. Spędził tam prawie cztery lata. Zapamiętał szczególnie pierwszy dzień malowania samolotu Tu-134. Musiał z kolegami wyznaczać na kadłubie detale grafiki taśmą maskującą. Wspinali się po drabinach i schodzili na dół, aby z dala ocenić efekt pracy. Logo od lat opiera się zmianom. W 2015 roku materiały wizualne LOT-u przeszły niewielki lifting, jednak logo nie zostało zmodyfikowane.

M.K.



Projekt malowania Boeinga 767  
Ilustracja: Agnieszka Karolak





**1978**

---

Grzegorz Strzelewicz

Główny konstruktor: Janusz Pazderski

**Odbiornik radiowy  
Julia Stereo**

Produkcja:

Zakłady Radiowe Unitra Eltra  
w Bydgoszczy

---

W połowie lat 70. polska gospodarka próbowała dogonić Zachód. Rosła produkcja, kupowano licencje na magnetofony, podzespoły elektroniczne czy kineskopy kolorowe. Ośrodki badawczo-rozwojowe i komórki wzornictwa w zakładach Unitry opracowywały nowe wzory. Dotyczyło to też Centralnego Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Elektronicznego Sprzętu Powszechnego Użytku, w którym za wzornictwo odpowiedzialny był Grzegorz Strzelewicz. Pozwoliło to wprowadzić kilka wzorów, które w pewnym stopniu odpowiadały na rosnący popyt. W ramach tych prac projektant starał się doprowadzić do spójności wizualnej urządzeń wytwarzanych przez różne Zakłady Zjednoczenia Unitra, największego w kraju producenta sprzętu elektronicznego powszechnego użytku.

*Julia Stereo* była polską odpowiedzią na wykreowaną na Zachodzie modę na przenośny odbiornik radiowy wyposażony we wszystkie zakresy częstotliwości, zwany World Receiver. W założeniu był przeznaczony do użytku domowego i charakteryzował się dużą czułością na falach krótkich oraz dobrymi parametrami akustycznymi odbioru stereofonicznego na falach UKF. W tamtym czasie bardzo pożądane były pasma fal krótkich, które umożliwiały słuchanie polskojęzycznych audycji nadawanych na Zachodzie. Prostopadłościenna obudowa z zaokrąglonymi krawędziami wykonana z czarnego tworzywa nawiązywała do stylu międzynarodowego. Płyta czołowa została podzielona na dwie części zgodnie z funkcją – po lewej głośnik z pokrętkami sterowania dźwiękiem, po prawej podświetlana skala ze wskaźnikami dostrojenia i przyciskami programatora. Rozmieszczenie pozostałych elementów pozwalało na intuicyjną obsługę, a czytelna grafika zapewniała precyzję strojenia oraz szybki i jednoznaczny odczyt informacji. *Julia Stereo* była produkowana do 1991 roku, a także w nieco zmienionej wersji eksportowana. Na krajowym rynku cieszyła się powodzeniem mimo dość wysokiej ceny.

C.F.



## 1978

---

Lech Tomaszewski

### System lamp regałowych

Zleceniodawca:  
Zjednoczenie Przemysłu  
Oświetleniowego Polam

---



Lech Tomaszewski skupiał się na architekturze i w dorobku ma niewiele opracowań wzorniczych. Jednym z takich rozwiązań jest lampa regałowa. System lamp został opracowany na zlecenie Zjednoczenia Przemysłu Oświetleniowego Polam, skupiającego kilkadziesiąt zakładów przemysłowych w całej Polsce. Projekt był jednym z 12 zleceń na opracowanie sprzętu oświetleniowego powierzonych w tym czasie kilku zespołom przez Zakłady Artystyczne ZPAP Art. Projekty centralnie zamawiane były wdrażane rzadko. Autor wyznał: „Wprawdzie kontakty projektantów z zakładami dawała pewną szansę realności, jednak ze zrozumiałych względów projektanci nie mieli znaczącego wpływu na decyzje o wprowadzeniu swoich projektów do produkcji”\*. Lampa miała służyć do oświetlania miejsca pracy i wypoczynku lub stanowić uzupełnienie światła ogólnego. W skład systemu wchodziło 18 elementów. Metalowa rura spełniająca funkcje przewodnicy była mocowana w pionie lub poziomie do półek. Klosz osadzony na ramieniu montowany był do przewodnicy specjalnym zaciskiem. Ruchome ramię, wykonane z tworzywa sztucznego, składało się z trzech części. Taki przegub oddalał lampę od lica regału i dawał możliwość precyzyjnego kierowania źródła światła. W zależności od przeznaczenia lampy i wielkości żarówki projektant przewidział pięć rodzajów kloszy zakończonych pierścieniami wentylacyjnymi. Autor stworzył również wariant lampy biurkowej z uchwytem mocowanym bezpośrednio do blatu stołu. Źródło inspiracji, które wpłynęło na taki sposób kształtowania produktu, można znaleźć w studiach nad kombinatoryką struktur geometrycznych, które Tomaszewski prowadził nieprzerwanie od 1959 roku. Lampa, choć starannie opracowana, nie została wdrożona.

W.W.

\*L. Tomaszewski, *Nowe wzornictwo dla sprzętu oświetleniowego*, „Technika i Postęp” 1979, nr 13, s. 13.

## 1981

---

Tomasz Andrzej Rudkiewicz,  
Bartłomiej Pniewski

### **System lamp *Art***

Produkcja:  
Zakłady Sprzętu Oświetleniowego  
Polam w Wilkasach

---



W latach 80., gdy polski rynek zmagał się z głębokim kryzysem, wprowadzenie nowego wyrobu do produkcji było rzadkością. W przypadku lamp *Art* się udało, gdyż Tomasz Andrzej Rudkiewicz pracował w Instytucie Elektrotechniki jako urzędnik zatrudniony przez doradcę ministra przemysłu do spraw wzornictwa. Mógł poznać wszystkie zakłady i uzyskać zgodę na realizację 12 wzorcowych projektów lamp. Został koordynatorem tej inicjatywy i w ramach działań przystąpił wraz z Bartłomiejem Pniewskim do opracowań dla zakładów w Wilkasach. Wytwórca był zainteresowany poszerzeniem produkcji o wyroby rynkowe. Za punkt wyjścia projektanci przyjęli zasadę stosowaną w zachodnich systemach lamp, wprowadzoną na rynek w latach 70., opartą na wykorzystywaniu kilku składowych i budowaniu z nich różnych struktur funkcjonalnych. Projekt *Art* składał się z kilku elementów kształtowanych z blachy – kloszy, osłon, rurek i łączników. Z nich można było budować lampkę nocną, biurkową oraz większe struktury oświetleniowe, wolnostojące lub podwieszane. Proste ukształtowanie formy odbłyśnika, wyeksponowanie łączników i konstrukcji czy kolor – lampy były malowane na biało lub czarno – podkreślały techniczny charakter produktu. Zestaw cieszył się dużą popularnością. Był jednym z nielicznych dostępnych na rodzimym rynku, odznaczał się kompleksowością i realizował różne funkcje. Był swoistym znakiem racjonalizmu i funkcjonalności – cech oczekiwanych przez nabywców. W roku 1981 lampy zostały wyróżnione, jako pierwszy polski wyrób, niemiecką nagrodą iF.

C.F.





## 1983

Marek Stańczyk oraz Roman Duszek  
i Ryszard Bojar

### **Piktogramy – fragment informacji wizualnej metra w Warszawie**



Mało kto wie, że projekt informacji wizualnej pierwszej linii warszawskiego metra powstał ponad 10 lat przed otwarciem kolejki podziemnej. Prace nad nim zostały ukończone w 1983 roku, a odcinek linii M1 otwarty został w 1995 roku. Był to jeden z pionierskich kompleksowych systemów informacji wizualnej w Polsce i – co oczywiste – pierwszy tego typu projekt dla metra. W związku z tym, w momencie kiedy projektanci zabierali się do pracy, w Polsce nie istniały żadne opracowania ani podręczniki dotyczące analogicznych przedsięwzięć. Musieli zdać się na doświadczenie z innych obszarów dizajnu oraz dokumentacje fotograficzne systemów wayfindingowych w innych krajach. Projektowanie informacji wizualnej dla metra jest nie lada wyzwaniem, gdyż to ono niemal wyłącznie (w połączeniu z architekturą) odpowiada za to, czy odnajdziemy odpowiednie wyjście, właściwy peron lub toaletę. Pod ziemią brakuje naturalnych punktów orientacyjnych, a pasażer, wysiadając z kolejki, zwykle nie ma pojęcia o tym, co dokładnie się nad nim znajduje. Stworzone przez Marka Stańczyka piktogramy charakteryzują się obtymi, opartymi na łuku formami oraz dużym kontrastem między cienkimi i grubymi liniami. Dzięki temu stały się – obok znaku metra autorstwa Witolda Popiela – charakterystycznym elementem identyfikacji wizualnej warszawskiej kolejki podziemnej. Długi okres realizacji projektu nałożył się w czasie na przemiany technologiczne, w związku z czym projektanci musieli zmodyfikować planowane przez siebie analogowe technologie realizacji (np. sitodruk) i dostosować projekt do narzędzi cyfrowych, takich jak fonty komputerowe. Mimo że w 2000 roku projektanci stworzyli manual służący zachowaniu konsekwencji i integralności systemu przy tworzeniu kolejnych stacji, druga linia metra otrzymała nowy system informacji wizualnej, niemający nic wspólnego z oryginałem.

A.S.

**1984**

---

Włodzimierz Pytkowski

**Projekt opakowania  
papierosów *Mocne***

Produkcja:  
Wytwórnia Wyrobów Tytoniowych  
(obecnie: Reemtsma Polska)

---





Projekt papierosów *Mocnych* powstał w drodze zamkniętego konkursu dla grafików organizowanego przez Pracownie Sztuk Plastycznych. PSP były państwowym przedsiębiorstwem, którego zadaniem było pośredniczenie między zleceniodawcami a artystami: dobieranie twórców do realizacji, ustalanie cennika. W tym konkursie oprócz Włodzimierza Pytkowskiego, wówczas początkującego projektanta, brali udział twórcy już uznani i obecni od lat na rynku, m.in. Roman Duszek i Tytus Walczak, autor znaku *F50*. Pytkowski wspomina: „Byłem tuż po studiach, dopiero zaczynałem pracę zawodową, więc propozycja udziału w konkursie spadła mi z nieba. Konkurencja była duża, lecz ja postanowiłem wygrać. Szybko odkryłem, że rywalizacja działa dla mnie stymulująco – kiedy staję w szranki z innymi grafikami, daję z siebie to, co najlepsze”. Projektant opowiada, że postawił wszystko na jedną kartę, był niezwykle zmotywowany, pracował niemal bez przerwy, nie rozstając się z projektem. Całość prac trwała około miesiąca, z czego mniej więcej połowa czasu poświęcona była na szkicowanie i konceptualizację, a reszta na tworzenie ostatecznego projektu i makiety, która miała być zaprezentowana klientowi. Stworzenie dopracowanego prototypu opakowania wymagało umiejętności technicznych i dużo sprytu. Chodziło o to, żeby dostępnymi metodami wykonać opakowanie papierosów, które wygląda jak ostateczny produkt z fabrycznej taśmy, łącznie z otaczającą wszystko folią i samymi papierosami wewnątrz. Pytkowski przygotował materiały do druku w formie klisz graficznych, z których każda odpowiadała jednemu kolorowi. Barwienie odbywało się za pomocą flamastrow, farb do tkanin lub tuszy graficznych. Projektant wspomina, że bez umiejętności pracy z fotografią, obróbki materiałów światłoczułych praca nie miałaby szans. „Wymalowany ręcznie projekt nie mógł wygrać” – mówi i dodaje, że umiejętność rozwiązywania problemów technologicznych zawdzięcza studiom na Wydziale Wzornictwa, gdzie każdy projekt musiał być zaprezentowany w postaci trójwymiarowego prototypu lub makiety.

Opakowanie *Mocnych* musiało także odpowiadać założeniom przedstawionym przez klienta, który określał liczbę kolorów, technologię (druk rastrowy był wykluczony) oraz format. Ten ostatni mógł odpowiadać jednemu z trzech standardów: papierosy krótkie bez filtra, papierosy z filtrem oraz king size. Parametry z kolei wyznaczały grupę docelową: papierosy bez filtra przeznaczone były przede wszystkim dla klientów z klas ludowych, chociaż *Mocne* palił też prezesi, inżynierowie i dyrektorzy. Grafika opakowania musiała odpowiadać zakładanej grupie odbiorców: palacze mieli się identyfikować z zaproponowanym im projektem. Tak też się stało w przypadku *Mocnych*, które były jednymi z najpopularniejszych papierosów w całej Polsce. O ich wszechobecności świadczy anegdota przytaczana przez Pytkowskiego: „Kiedy rozmawiałem z potencjalnym klientem, zawsze pojawiał się moment, kiedy pytał się on o moje dotychczasowe osiągnięcia. Wtedy ja prosiłem o pokazanie mi swoich papierosów – były to zwykle *Mocne* lub *Stołeczne*. Rozklejałem ich opakowanie, a pod sklejką zwykle widniało moje imię i nazwisko. Dla niepalącego prezesa zawsze miałem kupione *Mocne*, choć sam nie paliłem. Bardzo dbałem o to, żeby moje projekty były podpisywane”. W momencie rozpoczęcia produkcji *Mocnych* w Polsce wytwarzano miliardy papierosów, jednak kryzys gospodarczy wpływał na jakość poligraficzną, przez co często opakowania wykonywane były niedbale, grafika nie trzymała pionu ani poziomu. Mimo to projekt *Mocnych* pozostawał niezmienny przez lata, bez szwanku przechodząc przez transformację ustrojową i – mimo pewnych przeróbek i modyfikacji – z powodzeniem funkcjonuje do dziś.

A.S.



## 1987

---

Małgorzata Małolepszy, Wojciech Małolepszy

### **Drewniana zabawka** **Żaba**

Produkcja: Studio MP

---

*Żaba* powstała dla syna projektantów – Staśka. Nawiązywała do tradycyjnych, ludowych zabawek ciągniętych lub popychanych. Kluczem do pomysłu miał być ruch: zaskakujący, trudny do rozszyfrowania. Efekt spodobał się nie tylko Staśkowi. Dla absolwentów ASP szukających swojego miejsca w zawodzie ten wzór stał się inspiracją do rozpoczęcia działalności, z którą związali się na ponad 15 lat. Połowa lat 80. w Polsce to nie był dobry czas dla wzornictwa. Okres transformacji nie zapewniał dizajnerom pracy w przemyśle. Stare struktury upadały, nowe stawały pierwsze kroki. Własna wytwórnia była właściwie jedynym sposobem na kontakt z projektowaniem. Materiał i bardzo prosta konstrukcja zabawki pozwoliły na niskonakładowe uruchomienie produkcji. Powstała spółka, do której przystąpił Kazimierz Piotrowski, właściciel rodzinnego warsztatu stolarskiego. Rozwój przedsięwzięcia był prawdziwym poligonem dla młodych projektantów. Sprzedaż rozpoczęto w warszawskiej Galerii Wzornictwa. Stopniowo zdobywano kolejnych partnerów. Eksport zabawki i innych projektów szybko zdominował sprzedaż Studia MP, własne projekty stanowiły 70 procent oferty. *Żaba* dotarła do Skandynawii, Austrii, Holandii. Była sprzedawana przez takich dystrybutorów zabawek jak Bartl w Niemczech i BEA Toys w Szwajcarii. Bawiły się nią dzieci w przedszkolach we Francji. W Polsce trafiła do sieci Ikea. W okresie największego rozkwitu firmy, w połowie lat 90., eksportowano ok. 30 tys. zabawek rocznie. Projekt wybrano na wystawę *Rzeczy polskie. Polskie wyroby 1899–1999*. Po zamknięciu firmy autorzy podarowali projekt spółdzielni społecznej Być Razem z Cieszyzna. Pod marką WellDone *Żaba* znowu ruszyła w świat.

C.F.





**1995**

---

Jacek Iwański (Crea Design Studio)

**Czajnik elektryczny  
Samba**Produkcja: MPM Product

---

Czajnik jest jednym z pierwszych projektów Jacka Iwańskiego. Czas, w którym powstał, był momentem ożywienia na polskim rynku. Pojawiły się firmy gotowe zainwestować w produkcję w kraju, która wtedy jeszcze była bardziej opłacalna niż import z Chin. Propozycja pracy nad czajnikiem elektrycznym wyszła od inwestora, który chciał wdrożyć nowy produkt. Projekt miał delikatnie nawiązywać do kształtu klasycznego imbryka. Analiza rynku pokazała, że nawiązanie do tradycji wyróżni produkt wśród dostępnych w sprzedaży. W latach 90. kształty produktów były bogate i skomplikowane, ale większość nie przetrwała próby czasu. Czajnik *Samba*, mimo że powstał ponad 20 lat temu, dzięki oszczędnej i prostej formie wciąż może konkurować ze współczesnymi projektami. W 1996 roku otrzymał nagrodę Dobry Wzór przyznaną przez IWP.

S.B.





## 1995

---

Żaneta Govenlock

### Lampa *Dynda*

Produkcja:

Studio Projektowe Govenlock

---



*Dynda* to nastawna lampa ścienna lub sufitowa z przegubem i przeciwwagą. Powstała w czasach, gdy na polskim rynku pojawiły się miniaturowe żarówki halogenowe. Zasilane niskim napięciem, umożliwiły projektowanie lamp, w których elementy konstrukcji mogły być jednocześnie przewodem zasilającym. Autorka, wyspecjalizowana w projektowaniu wystaw muzealnych, potrzebowała „elastycznych” i „niewidocznych” opraw umożliwiających oświetlanie ekspozycji, a rynek takich nie oferował. W związku z tym zaprojektowała system lamp halogenowych *Filigran*. Był on wykonywany we własnym studio. Jednym z jego elementów jest lampa *Dynda*, przeznaczona do wnętrz mieszkalnych. Projektantka wspomina: „Aranżowałam wnętrza, zawieszając lekkie, delikatne reflektorki w dowolnym miejscu przestrzeni. Mój powrót do projektowania produktu zrodził nowe wzory lamp o formach zamkniętych. Były wśród nich lampy stojące – delikatne i wiotkie jak trzciny, a przede wszystkim lampa kinkietowa *Dynda*, zupełnie odmienna od tradycyjnych kinkietów. Pozwalała zmieniać swą formę, można było nią poruszać, kierować światłem, traktować jako kinkiet lub lampę sufitową. Tradycyjny żyrandol tkwiący na stałe w geometrycznym środku wnętrza zakończył swoje panowanie”. Reflektorek lampy wykonany z prętów i rurek jest zawieszany na przewodzących prąd mosiężnych, chromowanych prętach stabilizowanych żeliwną przeciwwagą w kształcie kuli. Dla podkreślenia technicznego charakteru wyrobu transformator toroidalny jest całkowicie widoczny. Trójkątny element z pleksiglasu łączy wszystkie części lampy oraz mechanizm, zapewniając oprawie duży zakres ruchu.

C.F.

## 1995

---

Leszek Ziniewicz (projektant,  
art director), Lech C. Król (copywriter)

### **Opakowanie produktów mlecznych Łaciate**

Produkcja: Spółdzielnia Mleczarska  
„Mlekoop” Grajewo

---

Marka Łaciate powstała w agencji reklamowej DMB&B Warsaw (D’Arcy Masius Benton & Bowles) w odpowiedzi na wspólne zlecenie Spółdzielni Mleczarskiej „Mlekoop” Grajewo oraz polskiego oddziału firmy Tetra Pak. Celem projektu było wprowadzenie na rynek mleka UHT w opakowaniach oferowanych przez firmę Tetra Pak. Wyzwaniem była wykazana przez badania rynkowe nieznaną technologii UHT w polskim społeczeństwie. W momencie rozpoczęcia prac nad projektem w sklepach dostępne było mleko w opakowaniach szklanych oraz workach foliowych. W obu przypadkach miało ono niską jakość, ale postrzegane było jako naturalne, choć „oszukane” poprzez odtłuszczenie. Z kolei produkty UHT były podejrzewane o to, że zawierają tajemniczą substancję konserwującą „UHT”, która zabija bakterie powodujące kwaśnienie produktów. Efektem była znaczna bariera lękowa ograniczająca chęć zakupu.

W pewnym momencie, poszukując inspiracji do projektu, Lech C. Król zażartował: „To mleko powinno się nazywać Łaciate”. „Aha, i pewnie paczka powinna być w łaty” – odpowiedział Leszek Ziniewicz. Spójny pomysł słowno-graficzny okazał się bardzo obiecujący. „Łaciatość” świetnie sprawdzała się przy tworzeniu materiałów reklamowych, poczynając od popularnych w tamtych czasach gadżetów, takich jak długopisy czy kubki, na wzorach na autobusach, tramwajach, samochodach dostawczych, owijkach na palety, budynkach kończąc. Stworzone w ten

sposób opakowanie funkcjonowało także jako element większej całości – łaty przylegających do siebie produktów tworzyły wzór. Dla kupujących taki wzór musiał kojarzyć się ze swojskością, co automatycznie odczarowywało technologię UHT. Aby dodatkowo podkreślić naturalność produktu, na potrzeby logotypu Leszek Ziniewicz przerobił krój Matrix, zaokrąglając i zmiękcżając krzywizny krawędzi oraz narożniki liter.

Jednym z ciekawszych problemów projektowych było stworzenie kodu kolorystycznego dla wariantów mleka różniących się zawartością tłuszczu: 3,2%, 2,0%, 0,5%. W świadomości społecznej, w kontekście mleka, funkcjonował tylko kolor złoty, który znajdował się na kapslach jego tłustej wersji. Konieczne więc było stworzenie intuicyjnego kodu, który – przy zachowaniu czarno-białego wzoru łat – pozwalałby rozróżnić warianty produktu. Wymyślony, a następnie rozszerzony przez projektantów koncept kolorystyczny stał się standardem dla oznaczenia zawartości tłuszczu.

Pomysł na Łaciate spotkał się z entuzjazmem zarówno dyrektorki generalnej agencji DMB&B Warsaw – Carol Schuster, jak i dyrektora generalnego Tetra Pak – Paula Sudnika. Mimo że wywiady grupowe testujące markę na potencjalnych klientach wróżyły katastrofę, klient zdecydował się na wdrożenie projektu. Miał dobrą intuicję – produkt odniósł spektakularny sukces. Docenili go kupujący – do dziś mleko Łaciate jest na szczycie listy ulubionych marek Polaków. Projekt zdobył także uznanie profesjonalistów, przynosząc jego twórcom nagrody w konkursach branży reklamowej. W 2009 roku magazyn „Newsweek” pisał: „Marketingowy cud wydarzył się w Grajewie 14 lat temu. Krasula powąchała stokrotkę i kichnęła tak mocno, że aż łaty z niej pospadały i przykleiły się do pudełka z mlekiem. Tak powstało Łaciate. Cała Polska pękała ze śmiechu, oglądając reklamy. Półtora roku od pojawienia się na sklepowych półkach Łaciate stało się numerem jeden na polskim rynku, zdobywając blisko 40-procentowy udział”.

C.F.





## 1996–1998

Jerzy Porębski, Grzegorz Niwiński, Michał Stefanowski

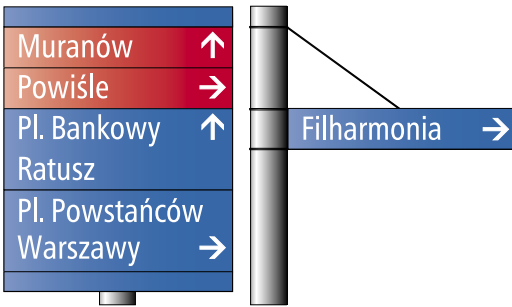
Współpraca: Marta Kusztra, Konrad Majkowski, Albert Salamon

### Miejski System Informacji dla Warszawy



Miejski System Informacji ma ułatwić poruszanie się po Warszawie pieszym i kierowcom, mieszkańcom i przyjezdnym. Oparty jest na wyodrębnionych elementach architektury i urbanistyki, które służą jako punkty orientacyjne i przestrzenne wizytówki miasta. Wyzwaniem już na samym początku był podział miasta na mniejsze jednostki. Okazało się, że podział administracyjny nie zawsze pokrywa się z używanym na co dzień przez mieszkańców podziałem na dzielnice i osiedla. Przykładowo Praga Południe jest dzielnicą, której nazwy niemal nikt nie używa, a mieszkańcy na co dzień odnoszą się do osiedli takich jak Grochów i Saska Kępa. Na podstawie badań i ekspertyzy socjologów, urbanistów i historyków zdecydowano się na uprzywilejowanie respektującej lokalne obyczaje topografii miasta. Analogicznie sformułowano hipotezy dotyczące tego, w jaki sposób warszawiaczy orientują się w swoim mieście. Okazało się, że najważniejsze jest usytuowanie wobec Wisły, w związku z czym pojawiły się charakterystyczne piktogramy pokazujące, po której stronie rzeki jesteśmy i w którym kierunku ona się znajduje. Była to kluczowa decyzja, ponieważ w Warszawie – w przeciwieństwie do większości polskich miast – nie ma jednego centrum, wyznaczonego zwykle przez rynek. Opracowane na sam koniec wizualne nośniki informacji składają się z niebieskich tablic ze złożonymi nowoczesnym krojem *Frutiger* napisami oraz zarezerwowanych dla obszarów zabytkowych tablic brązowych, gdzie typografia przypomina bardziej tradycyjne liternictwo (krój *Optima*). Miejski System Informacji w Warszawie stał się wzorem i punktem odniesienia dla innych miast w Polsce. Niebiesko-czerwone tablice możemy zobaczyć m.in. w Łodzi i Wrocławiu, choć nie wszędzie stoi za nimi tak przemyślana struktura jak w Warszawie. Co ważne, system wciąż się rozrasta, tak jak rozwija się Warszawa: powstają nowe osiedla i ulice, a każde z nich dostaje swój zestaw niebiesko-czerwonych tablic.

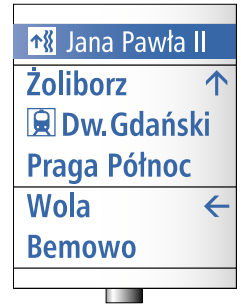
A.S.



Tablice kierujące do obszarów i obiektów



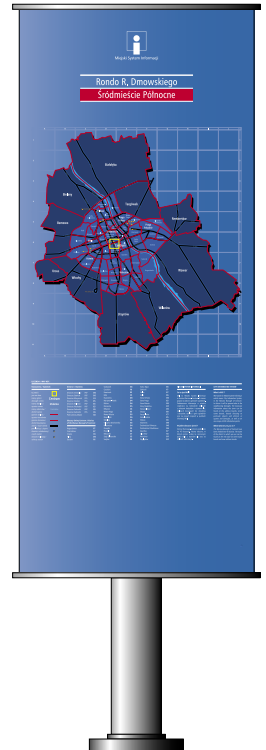
Znaki równoległości i prostokątności do Wisły



Punkty informacyjne z mapami MSI

**Piktogramy MSI**

- informacja
- POLICJA policja
- punkt pierwszej pomocy
- telefon
- poczta
- apteka
- toaleta
- TAXI taxi
- droga bez barier
- telefon dostępny
- toaleta dostępna
- przystanek autobusowy
- przystanek tramwajowy
- M stacja metra



## 1997

---

Adam Radziun, Stefan Gieysztor,  
Wiktor Gutt, Cezary Chojnowski

### **Plakat *Autyzm. Oswoić świat znaczy stworzyć więzy***

Zleceniodawca: Fundacja Synapsis

---

Fundacja Synapsis powstała na przełomie 1989 i 1990 roku. Od samego początku skupiała się na działaniach wspierających dzieci i dorosłych z autyzmem i ich rodziny. W potransformacyjnej Polsce autyzm był jednym z najbardziej zaniedbywanych problemów. Brakowało specjalistycznych placówek opieki zdrowotnej oraz szkół, nie było także osób przygotowanych do pracy z dotkniętymi tym zaburzeniem: lekarzy, terapeutów, psychologów ani pedagogów. W konsekwencji większość dzieci była diagnozowana zbyt późno, by rozpocząć skuteczną terapię, bądź w ogóle nie miała rozpoznawanego autyzmu. Przez utrudniony kontakt z tymi dziećmi oraz fakt, że często nie mówiły, lekarze błędnie klasyfikowali je jako pacjentów niepełnosprawnych umysłowo. Dorosłe osoby z autyzmem także pozbawione były opieki i terapii. Fundacja Synapsis rozpoczęła działalność od wprowadzenia programu kompleksowej pomocy dzieciom z autyzmem oraz ich rodzinom, która obejmowała diagnozę, terapię i rehabilitację oraz wsparcie opiekunów. Pracownicy fundacji wychodzili bowiem z założenia, że wczesna diagnoza i terapia decydują o jakości dalszego życia dziecka.

W połowie lat 90. fundacja zgłosiła się do agencji Publicis FCB z prośbą o wsparcie w gromadzeniu środków na budowę centrum terapeutycznego dla dzieci z autyzmem. Zaproponowano przeprowadzenie kampanii społecznej, po której ruszyły kolejne. Plakat *Autyzm. Oswoić świat znaczy stworzyć więzy* jest elementem drugiej kampanii realizowanej dla Synapsis przez Adama Radziuna (projekt plakatu) i Stefana Gieysztora (hasło). Działania te służyły zaznajomieniu opinii publicznej z problemem autyzmu, ich ważnym elementem była edukacja i uświadomienie odbiorcom, na czym polega spektrum autyzmu i z jakimi problemami borykają się dotknięte zaburzeniem osoby i ich rodziny.

Adam Radziun opowiada: „W plakacie starałem się pokazać trudność w komunikacji ze światem zewnętrznym, jakiej doświadczają osoby z autyzmem”. Z czasem plakat stał się głównym motywem graficznym towarzyszącym działaniom fundacji Synapsis, a sama organizacja zyskała rozpoznawalny wizerunek. Kampania przyniosła też bardziej wymierne korzyści, bowiem budowa ośrodka terapeutycznego zakończyła się sukcesem. Sesja fotograficzna do plakatu została zrealizowana w studio Atelier przez Wiktora Gutta i Cezarego Chojnowskiego.

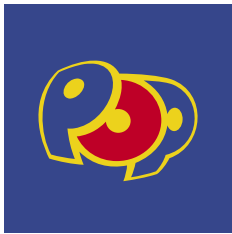
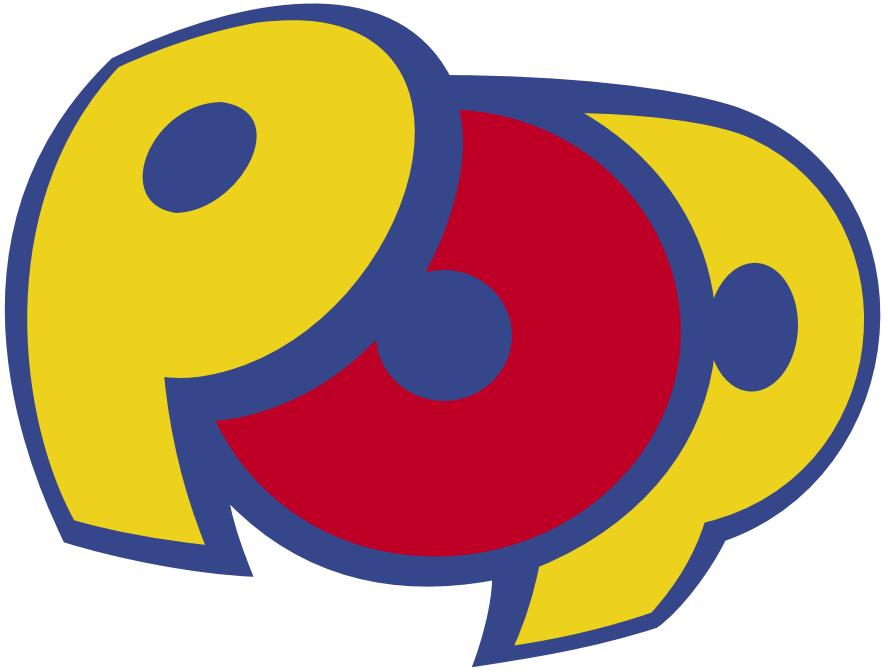
A.S.

# AUTYZM

**Oswoić  
świat  
znaczy  
stworzyć  
więzy.**

SY  
NAP  
SIS





## 1998

---

Andrzej Antoniuk

### **Logo usługi pre-paid POP**

Zleceniodawca: PTK Centertel

---

Usługa pre-paid oferowana przez Polską Telefonię Komórkową Centertel, zwana potocznie telefonem na kartę, była pierwszym takim produktem na polskim rynku. Skierowana była do młodszych klientów, którym zależało na elastyczności finansowej, czego nie dawały dotychczasowe umowy abonamentowe. Grupa docelowa zdecydowała nieformalny, przyjazny charakter znaku oraz stylistyczne nawiązanie do graffiti. Motyw ten przewijał się później na innych materiałach drukowanych marki POP: kartach, opakowaniach i elementach promocyjnych. Andrzej Antoniuk wspomina: „Logo powstawało w dosyć nerwowej atmosferze. Po zaprezentowaniu wielu różnych wersji projektu klient wciąż był niezdecydowany, a termin wprowadzenia usługi, dla której logo powstawało, bardzo szybko się zbliżał. Znak, który ostatecznie wybrano do wdrożenia, został stworzony w ostatniej chwili. Mimo że sama praca nad konkretnym logo trwała może ze dwie godziny, jego forma jest wynikiem żmudnego procesu projektowego i wielu przemyśleń”.

A.S.

## 1998

---

Stanisław Charaziak

### **Krzeseło audytoryjne *Vision***

Produkcja: Grupa Nowy Styl

---

Krzeseło audytoryjne *Vision* cechują wytrzymałość, ergonomia i prostota. Zostało stworzone z myślą o salach wykładowych i audytoryjnych, ale jest na tyle uniwersalne i funkcjonalne, że sprawdza się w obiektach o różnym przeznaczeniu.

Projektant zaproponował charakterystyczne zwężenie oparcia w górnej części, które w przypadku multiplikacji daje wrażenie lekkości. Zarówno oparcie, jak i siedzisko zostały tak wyprofilowane, aby podierać odcinek lędźwiowy kręgosłupa i zapewniać swobodny przepływ krwi w nogach. Krzesła mogą być dodatkowo wyposażone w stalowe podłokietniki przykryte nakładkami z litego drewna. Możliwe jest także zamontowanie stalowego, chromowanego koszyka. W przypadku sal wykładowych często montuje się również pulpit. Stelaż krzesła jest wykonany ze stali malowanej proszkowo, natomiast oparcie i siedzisko – z wielowarstwowej sklejki bukowej. Dostępne są wersje z nakładkami tapicerskimi o różnej grubości. Krzesła są wyposażone w automatyczny mechanizm składania. Można je montować na powierzchniach płaskich, pochyłych i schodach. *Vision* został wykorzystany w kilkuset budynkach i obiektach użyteczności publicznej w Polsce i za granicą, m.in. w hali widowiskowo-sportowej Arena w Łodzi (2009), Spodku w Katowicach (2009), Ergo Arena w Gdańsku (2010), Children's University Hospital w Dublinie (2010) oraz Parc Olympique Lyonnais we Lyonie (2016).

M.K.









## 2001–2003

---

Paweł Balcerzak, Tomasz Januszewski,  
Jerzy Wojtasik, Eligiusz Żendzian, Marek  
Ałaszewski, Remigiusz Skomro

### **Zawory *Everis i Inova***

Produkcja: Danfoss Polska

---

Zespół projektowy rozpoczął współpracę z firmą Danfoss Polska w 1999 roku. Zadaniem było stworzenie nowych głowic termostatycznych do grzejników. Poprzednie głowice z oferty producenta powstały w latach 70. XX wieku. Projektanci, zanim zaproponowali koncepcję, przeprowadzili bardzo szeroko zakrojone badania terenowe, odwiedzili niemal 60 sklepów w całej Polsce, w których sprzedawane były tego typu wyroby: prowadzili obserwacje, rozmawiali z klientami. Okazało się, że to głównie kobiety decydują o wyborze głowic, przy tym zwracają uwagę na ich formę, próbują dopasować ją do wnętrza. Te wnioski spowodowały, że zespół postawił sobie za cel zaprojektowanie nowego produktu w taki sposób, aby był estetycznie atrakcyjnym elementem domu – na równi z drobnym sprzętem AGD i włącznikami elektrycznymi. Tak powstała *Inova* (2001). Głowica ta w mieszkaniu termoregulacyjnym wykorzystywała gaz, który podczas regulacji kurczył się lub rozprężał. Dzięki temu rozwiązaniu działała bardzo precyzyjnie, szybko reagowała na zmiany. W drugim modelu, zaprojektowanym rok później – *Everis* (2003), zastosowano płyn. To rozwiązanie było mniej precyzyjne i wolniejsze, ale głowice były znacznie tańsze. *Inova* i *Everis* nie tylko zatrzymały spadek sprzedaży, jaki producent notował pod koniec lat 90., ale odniosły duży sukces rynkowy. Były produkowane w latach 2001–2009, a do sprzedaży w Polsce i na rynki zagraniczne trafiło w sumie ponad 4,5 miliona sztuk.

M.K.



## 2002

---

Daniel Zieliński

### **Drukarka fiskalna Innova Profit**

Produkcja: Innova

---

*Profit* była pierwszym produktem firmy Innova. W chwili wprowadzenia do sprzedaży drukarka, zwana „krówką”, „cielcem” lub „pieskiem”, była najbardziej kompaktowym modelem na rynku. Dziś nie jest to już jej cecha wyróżniająca. Niezmiennie atrakcyjna wydaje się za to prosta, budząca animalne skojarzenia forma. Konotacje te nie były jednak wpisane w pierwotną koncepcję. Pierwszym pomysłem na formę obiektu był sześcian. Drukarka kojarzyć się miała z solidnym sejfem. Ostateczny jej kształt wynikał z przesłanek funkcjonalnych i konstrukcyjnych. Ukośne wyciągnięcie formy w miejscu wyświetlacza – „głowa cielca” – powstało dla zapewnienia lepszej widoczności danych, pod kątem najbardziej prostopadłym do kierunku patrzenia. Nogi, umieszczone pod spodem obudowy, były pomysłem na ukrycie gniazd i dyskretne wyprowadzenie kabli z dowolnej strony urządzenia lub przez otwór w blacie, pod drukarką. Ostatni wyróżnik formy – jej rozszerzenie ku górze – to odpowiedź na konieczność zapewnienia pochyleń wynikających z technologii produkcji wtryskowej, opartej na dwudzielnych formach. Animalność bryły została przez autora dostrzeżona, zaakceptowana i odpowiednio wykorzystana już w fazie koncepcji, więc „cielec”, również w aspekcie metaforycznym, był świadomie ukształtowaną formą kompaktowej drukarki przedstawioną wówczas producentowi. W trakcie trwającego już ponad 15 lat rynkowego życia *Profit* przeszedł niemal całkowitą przemianę konstrukcji wnętrza, wynikającą z wprowadzenia nowych podzespołów i technologii. Jednak mimo kilkukrotnych prób zastąpienia go nowym produktem sprzedawany jest do dziś.

C.F.

## 2005

---

Jacek Surawski

### **Pompa infuzyjna *Medima***

Produkcja: Medima

---

Pompa infuzyjna to przyrząd medyczny stosowany do ciągłego lub cyklicznego precyzyjnego dawkowania leku. *Medima* była produkowana w latach 2005–2017. Podstawę projektu obudowy stanowiły szczegółowe założenia stylistyczne. Bryła miała budzić zaufanie i komunikować profesjonalność urządzenia, a także być „ponadczasowa”, co dawało gwarancję dłuższej produkcji. Mimo że w tamtym momencie w branży medycznej dominowała tendencja do stosowania stylistyki ekspresyjnej i oczekiwano form efektownych, powstała obudowa o uporządkowanej architekturze odnoszącej się do funkcji pompy. Projektant opracował czytelny wyświetlacz i panel operacyjny wyodrębniony z bryły. Powściągliwość formalna stała się ważną cechą urządzenia. Kolorystyka nawiązywała do barw stosowanych w medycynie. Dzięki temu wyrób mógł być ponad dekadę produkowany bez zmian. Dopiero wprowadzenie nowych rozwiązań technicznych spowodowało konieczność zaprojektowania kolejnej obudowy. Prawdopodobnie wielu pacjentów szpitali miało kontakt z tym urządzeniem. Było ono również „aktorem drugoplanowym” w serialach telewizyjnych o tematyce medycznej.

C.F.







## 2005

---

Grzegorz Niwiński, Jerzy Porębski  
(Towarzystwo Projektowe)

### **Kolekcja mebli *Slim***

Produkcja: Noti

---

Meble *Slim* zostały zaprojektowane jako kolekcja wizerunkowa dla Noti – wówczas nowo powstającej marki mebli tapicerowanych. Jej właściciel – firma Balma – zamówiła mebel kontraktowy, do biur, poczekalni, na lotniska. Jerzy Porębski i Grzegorz Niwiński stworzyli koncepcję bardzo lekkiej formy – taśmy, która wygięta odpowiednio, stworzyła oparcie i siedzisko, podparte konstrukcją z delikatnych w przekroju prętów. Profil mebla jest właściwie linią. Projektanci wytyczyli ją w taki sposób, aby była estetyczna i zarazem stanowiła krzywiznę zapewniającą odpowiednie parametry ergonomiczne. Konstrukcja była wykonana z jednego profilu: ramę zaprojektowano z zespawanych prętów, siedzisko i oparcie tworzyły napięte pasy taśmy, przestrzenie pomiędzy taśmami wypełniono gąbką. Całość ugina się delikatnie pod ciężarem użytkownika. Obicie tapicerskie wykonano tak, aby zminimalizować liczbę szwów. Projektanci dążyli do czystej formy, która nie zdradzałaby detali konstrukcji. Pierwotnie zakładano, że wypełnieniem ramy będzie wytłoczona odpowiednio siatka, ale w tamtym czasie technologia ta wymagałaby od producenta dużych nakładów finansowych. Powstało kilka modeli mebli *Slim*: fotel, kanapy – dwu- i trzyosobowa. Przez 12 lat produkty te należały do podstawowej kolekcji Noti, budując i utrwalając jej wizerunek. Były dostępne w pełnej palecie kolorystycznej, w różnych typach tapicerki, niemniej do celów promocyjnych firmy wykorzystywane były egzemplarze wykończone charakterystyczną czerwoną tkaniną. Kolekcja *Slim* otrzymała główną nagrodę w kategorii mebli do wnętrz publicznych w konkursie Meble Plus Produkt Roku 2006.

M.K.



## 2006

---

Małgorzata Małolepszy, Wojciech  
Małolepszy

### **Sokowirówka 476**

Produkcja: Zelmer

---

Sokowirówka 476 jest urządzeniem domowym, ale znajduje zastosowanie również w małej gastronomii. Zasadnicza konstrukcja mechaniczna – napęd, sito trące, pionowy układ osiowy – zostały przejęte z modelu 176, produkowanego od lat 90. Układ napędowy, spełniający wysokie wymagania szczelności, stabilności i poziomu drgań, został sprawdzony podczas wieloletniej eksploatacji egzemplarzy poprzedniego modelu. Zwarta i solidna obudowa o umiarkowanej ekspresji, naznaczona dystansem do zmiennej mody, została zaprojektowana tak, aby budziła zaufanie i komunikowała, że urządzenie może bezawaryjnie służyć wiele lat. Profesjonalność została podkreślona wysoką jakością użytych materiałów, stali, poliwęglanu i ABS. Szczególną uwagę zwrócono na intuicyjność obsługi i łatwość utrzymania w czystości. Model 476 był pierwszym wyrobem producenta przeznaczonym dla bardziej wymagających klientów. Zapoczątkował nową linię wyrobów wyższej jakości – *Lumiere*.

Autorzy wspominają, że „projekt od początku stwarzał problemy ergonomiczne. Urządzenie ustawione na blacie kuchennym o standardowej wysokości ok. 85 cm przesuwą strefę pracy znacznie powyżej zalecanej. Wówczas nie można wykorzystać masy własnego ciała, co jest istotne zwłaszcza przy odwirowywaniu soku z twardych warzyw. Zmiana konfiguracji podzespołów, z drugiej strony, komplikowała konstrukcję i zwiększała koszty produkcji. Ostatecznie uznano, że dla prawidłowego komfortu pracy kuchnia powinna być wyposażona w blat o wysokości 65 cm. W taki rodzaj blatów wyposaża się od dawna kuchnie na Zachodzie, właśnie z myślą o profesjonalnych urządzeniach większych rozmiarów”.

C.F.

## 2007

---

Anna Piwowar

### **Projekt książek z serii Plan Warszawy**

Zleceńodawca: Muzeum Warszawy

---

Plany Warszawy były od początku projektowane jako seria popularyzująca cenne zbiory kartograficzne Muzeum Warszawy. Każda publikacja poświęcona jest jednemu planowi, przy czym nie są one wydawane w porządku chronologicznym. Autorami koncepcji serii są Małgorzata Mycielska i Paweł E. Weszpiński. Wydawnictwo składa się z etui zawierającego reprint omawianego planu (w skali 1 : 1), opracowań towarzyszących: broszur i planów z dodatkowymi informacjami, oraz książki zawierającej szkic historyczny o Warszawie z okresu powstania planu i jego analizę kartograficzną. Etui i książka mają osobne grzbiety zestawiane w jeden. Anna Piwowar opowiada: „Praca nad projektem serii trwała ponad pół roku. Dokładnie obejrzałam oryginały planów w magazynach Muzeum Warszawy, by reprints wiernie oddawały zarówno gramaturę papieru, jak i kolorystykę druku. Treść książki i zawarte w niej reprodukcje narzuciły format i rodzaj oprawy. Pierwotnie planowałam stosowanie tego samego liternictwa w całej serii, lecz ostatecznie za każdym razem typografię dostosowuję do charakteru planu i czasu jego powstania, szukając współczesnego kroju pisma najbardziej zbliżonego do użytego na planie. Dzięki temu zachowują formę spójną ze stylem epoki, z której pochodzi dany plan, ale nie rezygnuję ze współczesnego wyrazu graficznego książki”. To projekt bardzo

skomplikowany pod względem różnorodności treści i jej układu, a co za tym idzie – grafiki, składu, druku i prac introligatorskich. Wieloelementowa publikacja na koniec musi tworzyć spójną całość. W zależności od wydania (do 2017 roku ukazały się cztery książki w serii) projekt składa się z od 8 do 16 plików produkcyjnych, w porównaniu z dwoma plikami w standardowej książce. Precyzja stanowi o jakości i efekcie końcowym: daty wydrukowane sitodrukiem na płóciennych grzbiętach książki i etui muszą być perfekcyjnie spasowane, kolorystyka z okładek (Pantone) musi idealnie odpowiadać kolorom użytym w środku książki (CMYK), koperty w etui powinny dokładnie pasować do sfalcowanych planów i broszur. Projektantka podsumowuje: „W pracy nad tą serią najistotniejsze jest współdziałanie z redaktorem prowadzącym i z drukarnią na każdym etapie jej powstawania oraz nadzór druku. Bez tego nie byłoby możliwe osiągnięcie zadowalającego efektu”. I dodaje: „Najważniejsze jest to, że dzięki kolekcjonerskiej formule i wysokiej jakości graficznej oraz merytorycznej publikacja spopularyzowała niszowy temat kartografii. O powodzeniu serii świadczą nie tylko nagrody, ale przede wszystkim kolejne dodruki, które trafiają do sprzedaży”.

A.S.



ПЛАН

PROJEKTOWAŁ  
FELIKS BRONIKOWSKI

1912

WIDOK ZE SZCZEGÓŁEM

PLAN WARSZAWY

Plan ewaluacyjny  
miasta Warszawy  
złożony pod kierunkiem  
Głównego Inżyniera  
W. K. Lindleya

ZEBIDRÓW  
KARTOGRAFICZNYCH  
MUZEUM  
WARSZAWY

Muzeum Warszawy

5 50  
P O  
ЕМКА ПОС. ПУБЛИЦИ  
3

## 2007

---

Katarzyna Bazylczyk, Zuzanna Malinowska

### Figurki Szajka

Produkcja własna

---

*Szajka* to seria figurek dekoracyjnych nawiązujących z jednej strony do tradycji Ćmielowa, z drugiej zaś do kolekcjonerskich vinyl toys. Dodatkowym źródłem inspiracji były dla autorek polskie filmy animowane. Projekt powstał jako praca studencka w pracowni prof. Jerzego Porębskiego. Katarzyna Bazylczyk i Zuzanna Malinowska, zanim ukończyły studia, postanowiły własnymi siłami wdrożyć figurki do produkcji. Każda figurka składała się z dwóch ceramicznych części połączonych silikonowym elementem. Zaprojektowano nie tylko formy przestrzenne, ale też motywy graficzne, które w postaci sitodrukowych kalek projektantki same nakładały na części ceramiczne. Powstało po dziewięć form górnych i dolnych elementów figurek. Można je było dowolnie łączyć. Dodatkowo poszczególne zestawy różniły się grafiką i silikonowym łącznikiem, który występował w pięciu różnych kolorach. Ostatecznie system dawał setki różnych kombinacji.

Istotnym elementem projektu był sposób sprzedaży – „graphic blind box”. Figurki były pakowane do tekturowych pudełek. Kupujący mógł na opakowaniu sprawdzić, z jakich form ceramicznych składa się dana figurka, ale nie miał możliwości zobaczenia grafiki – to była już niespodzianka. Figurki były wytwarzane w krótkich seriach, a poszczególne części wykonywali różni podwykonawcy. Po kilku latach autorki podjęły decyzję o zaprzestaniu produkcji. *Szajkę* można dziś znaleźć na całym świecie, w sumie wyprodukowano kilkaset obiektów.

M.K.









## 2007

---

Marta Puchert (de domo Michałowska)

Współautor: Wanshan Lin

### ***Xonar U1 Audio Station***

Produkcja: Asus

---

*Xonar U1* jest przenośnym urządzeniem podłączanym przez łącze USB przeznaczonym do laptopów i komputerów stacjonarnych wyposażonych w karty dźwiękowe Asus. Jego zadaniem jest przetwarzanie i wzbogacanie efektów dźwiękowych. Projektantka miała stworzyć obudowę i opracować sposób regulacji urządzenia. Na początku pracy otrzymała brief przekazany przez dział marketingu oraz spis komponentów przygotowany przez inżynierów. Brief określał m.in. grupę docelową i cenę produktu. Urządzenie miało być przeznaczone dla młodych ludzi, gamerów, którzy nie mają systemu nagłaśniania dolby surround, a podczas gry posługują się zwykłymi słuchawkami. Proces projektowania obejmował wykonanie rysunków, wybór najciekawszej koncepcji i współpracę z inżynierami w celu określenia wykonalności obudowy, następnie modelowanie skorupy urządzenia w trzech wymiarach. Budowane modele powstawały w ścisłej współpracy z działem marketingu, inżynierami i producentem. Producent określał konkretne możliwości wykończenia, do zadań autorki należało zaprojektowanie propozycji kolorystycznej, tonu i faktury materiału. Urządzenie jest niewielkie, mieści się w dłoni. Jego obudowa wykonana jest z aluminium. Głośność reguluje się, przekręcając całą górną część obudowy. Naciśnięcie na nią powoduje całkowite wyciszenie dźwięku.

Był to ostatni produkt projektowany przez autorkę dla firmy Asus, niedługo przed jego wdrożeniem wróciła do Europy. Zanim wyrób trafił na rynek, dokonano zmian, które nie były konsultowane z projektantką: dodano powłoki błyszczącego lakieru na obudowie, zmieniono kolor kabla. W 2008 roku *Xonar U1 Audio Station* otrzymał nagrodę Taiwan Excellence Award.

M.K.



Half-empty  
or  
half-full?



## 2008

---

Paweł Kowalewski

(Communication Unlimited)

Współautorzy: Arkadiusz Poncyliusz,

Emilia Ziółkowska (copywriting),

Antoni Kamiński (art director),

Rafał Grzeszkowski (creative director)

### **Kampania *Half-empty or half-full***

Zleceniodawca: CNN International,

Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP

---

Telewizja CNN International raz w roku przedstawia raport *Eye on...* o rozwijających się rynkach europejskich i pozaeuropejskich. Seria bada wyzwania i możliwości stojące przed krajami na arenie międzynarodowej, prezentuje różne aspekty ich historii, dziedzictwa, kultury i ekonomii. Tego typu sprawozdanie dotyczące Polski powstało m.in. w 2008 roku. Firma Communication Unlimited, której właścicielem jest Paweł Kowalewski, utrzymywała już wówczas stałą współpracę z CNN. Brief, który przedstawił zleceniodawca, dotyczył stworzenia koncepcji reklamy prasowej promującej raport. Wszyscy zdawali sobie sprawę z tego, że jest to moment kryzysu finansowego, ale nie chodziło o to, aby opowiadać bajki o sytuacji naszego kraju. Kiedy powstawały koncepcje, nie było jeszcze wiadomo, jaki materiał przygotują o Polsce reporterzy CNN. Zespół kreatywny chciał pokazać nasz kraj w jak najlepszym świetle. Na reklamie prasowej pojawiła się szklanka w połowie wypełniona czerwonym napojem z hasłem „Do połowy pusta czy do połowy pełna”. „Chcieliśmy wykorzystać naturalne skojarzenia z Polską, stąd zastosowanie motywu flagi. Zależało nam na tym, aby w inteligentny sposób powiedzieć, że na wszystko można spojrzeć z różnych perspektyw”. Raporty *Eye on...* są cytowane i komentowane w takich magazynach jak „Financial Times” czy „The Economist”. Są istotnym źródłem informacji dla inwestorów, którzy rozważają prowadzenie interesów w danym kraju.

Dla Communication Unlimited był to jeden z wyjątkowych projektów, które zostały przeprowadzone konsekwentnie od początku do końca we współpracy z CNN. Trudność polegała na tym, że zatwierdzić go musieli nie tylko reprezentanci CNN International, ale też polskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych.

M.K.

## 2008

---

Marek Kultys

### ***Mitoza i mejoza***

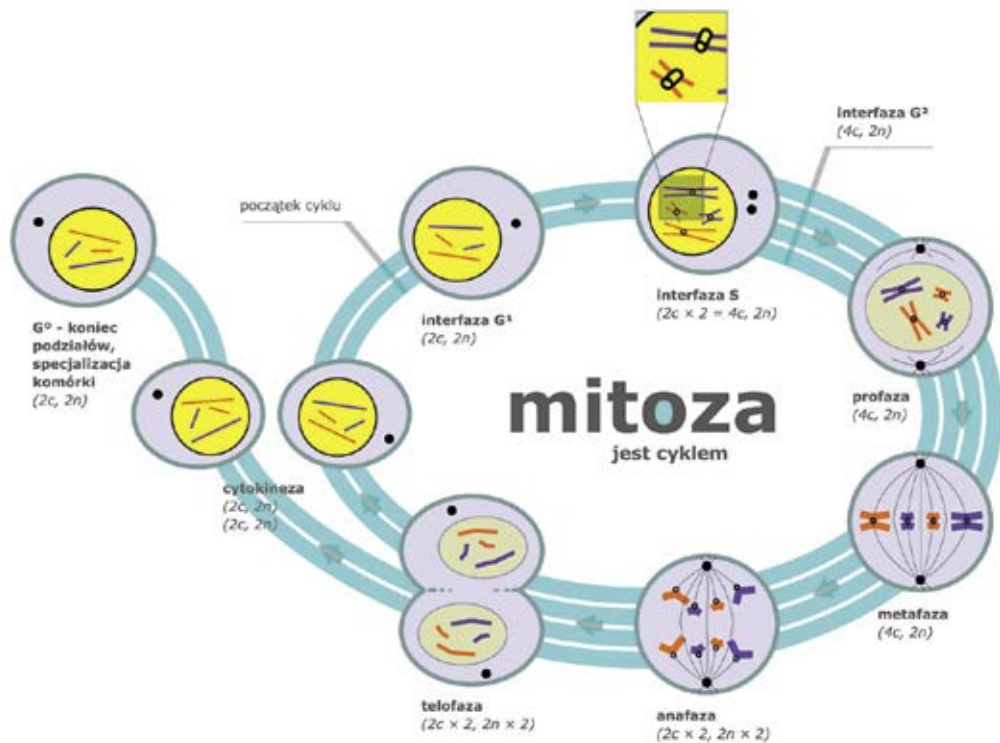
Projekt własny

---

Projekt *Mitoza i mejoza* powstał jako praca licencyjna w gościnniej pracowni prof. Romana Duszka. Marek Kultys postanowił, że jego dyplom będzie związany z nauką. W tym celu nawiązał kontakt ze swoim nauczycielem biologii z liceum, dr. Włodzimierzem Wójcikiem, proponując mu usługi projektanta wizualizacji naukowej. Kultys opowiada: „Dr Wójcik opracowywał własne materiały edukacyjne, których używał na lekcjach. Nie korzystaliśmy nigdy z żadnych publikowanych podręczników, lecz z powielanych na ksero materiałów ilustrowanych czarno-białymi schematami własnoręcznie przez niego rysowanymi. Kompletowałem te kserówki i do dziś mam nieoficjalny »podręcznik« do biologii doktora Wójcika”. Kultys zaproponował swojemu nauczycielowi, że jako student projektowania graficznego podejmie się opracowania wizualizacji naukowej wybranego tematu, z którego zrozumieniem uczniowie mają największe problemy. Wybór był prosty: mitotyczne i mejozyczne podziały komórkowe, ich podobieństwa i różnice, produkty oraz rola w rozwoju, rozmnażaniu i wzroście organizmów wielokomórkowych. „Mój plan zakładał – mówi Kultys – że przez kilka miesięcy będę korzystał z pomocy naukowej i doświadczenia dydaktycznego dr. Wójcika, by opracować prawidłowe merytorycznie, ale przede wszystkim czytelne, zrozumiałe i łatwo przyswajalne wizualizacje obu procesów. Z drugiej strony pracowa-

łem pod kierunkiem prof. Duszka, który doradzał w zakresie projektowania informacji i wizualizacji. Byłem wtedy przez kilka miesięcy w dość niezwykłej dla studenta, ale typowej dla profesjonalisty pozycji, w której projektant balansuje pomiędzy uczestnikami projektu, dochodząc stopniowo do optymalnej wersji produktu”. Powstały trzy diagramy i trzy animacje. Poza diagramami projekt obejmował także koncepcję i wstępny prototyp (wykonany w HTML i CSS) cyfrowego podręcznika wizualnego do nauczania biologii i nauk przyrodniczych w szkołach ponadpodstawowych. Zaraz po obronie Kultys otrzymał od dr. Wójcika recenzję rekomendującą diagramy do użytku w oficjalnym programie nauczania biologii w Polsce. Zgodnie z umową z nauczycielem projektant udostępnił mu wszystkie wizualizacje, które stworzył podczas projektu, a następnie postanowił udostępnić wszystkie trzy diagramy do użytku publicznego na Wikipedii na warunkach licencji Creative Commons CY-BY-SA 3.0. Zostały one przetłumaczone na angielski, a użytkownicy Wikipedii wykorzystali je do ilustrowania artykułów na 22 stronach łącznie w 12 językach. Diagramy były wykorzystywane również na wykładach uniwersyteckich w USA i w wydawnictwach popularnonaukowych. Niepowodzeniem skończyły się jednak próby stworzenia całościowych interaktywnych animacji mitozy i mejozy, które przetrwałyby próbę czasu. Kultys opowiada: „W ramach projektu wykonałem kilka animacji w technologii Flash. Zajęło mi to bardzo dużo czasu, a technologia Flash wkrótce złożona została do grobu. Dziś już sam nie jestem w stanie łatwo odtworzyć tych animacji. Dotrwały bez problemu tylko statyczne diagramy i prezentacyjne wideo na YouTube. Z dydaktycznego punktu widzenia animacja ma wiele zalet, których nie ma nieruchomy diagram, ułatwia ona zrozumienie skomplikowanych zagadnień. Jednak nie wytrzymuje próby czasu i zmieniających się technologii tak dobrze jak nieruchomy obraz”.

A.S.





## 2008

---

Ksawery Piwocki

Współpraca: Jarosław Garkowienko

Kurator: Ryszard Grygiel

### **Projekt ekspozycji stałej „Historia wydobyta z ziemi”**

Zleceniodawca:

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

---

Projekt wiązał się z przebudową części ekspozycyjnej pierwszego piętra Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Zgodnie ze scenariuszem wystawa miała przedstawiać historię regionu pogranicza Wielkopolski i Mazowsza na podstawie artefaktów wydobytych podczas badań archeologicznych prowadzonych przez łódzkich naukowców od 1918 roku. Podstawowym założeniem aranżacji była taka organizacja powierzchni wystawienniczej, by wydawała się większa, niż jest w rzeczywistości. Ten efekt osiągnięto dzięki zróżnicowaniu kolorów i rodzajów etalazu kolejnych części ekspozycji. Wystawa tworzy rodzaj labiryntu. Część ekspozycji znajduje się również pod poziomem podłogi. Tło wypełniają fotografie wykonane przez projektantów. Kolor tła ekspozycji – rodzaj „niebosłonu” – zmienia się od bieli w paleolicie do niebieskiego w późnym średniowieczu. Jak ujmuje to autor: „Paleolit – wyjście z ciemnej jaskini, neolit jest otwartą prześwieconą przestrzenią w kolorze jasnej zieleni i szarości. Epoka brązu to ciemna zieleń otaczającej wszystko przyrody, okres rzymski – eksponaty umieszczone na tle skrajów rzek i jezior, początki drewnianej zabudowy. Średniowiecze to kontrast ceglanych murów z wyraźnie błękitnym niebosłonem. Kolorystyka i natężenie światła przesuwają się wraz ze zwiedzającym, wygaszając przestrzeń już obejrzaną, a rozświetlając pomieszczenia, do których wchodzimy”. Każda część ekspozycji została wyposażona w ekrany, na których umieszczono szczegółowe informacje odnoszące się do danego okresu.

C.F.







## 2009

---

Marcin Ebert

### **Skarbonka Świnka**

Produkcja: WellDone

---

Skarbonka powstała w 2009 roku w ramach warsztatów studentów z Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP i Wydziału Wzornictwa Politechniki w Holonie w Izraelu. Projekty były przeznaczone dla Fundacji Rozwoju Przedsiębiorczości Społecznej Być Razem, która od 2008 roku prowadzi w Cieszynie przedsiębiorstwo społeczne Centrum Edukacji Socjalnej. W dawnych obiektach fabrycznych fundacja zorganizowała warsztaty aktywizujące osoby bezrobotne i dotknięte wykluczeniem społecznym. Po rewitalizacji budynki zostały wyposażone w maszyny oraz urządzenia stolarskie i ślusarskie. Na ich potrzeby powstało kilka projektów, które zostały wdrożone i są sprzedawane pod własną marką WellDone. Pomysł Marcina Eberta opiera się na połączeniu dwóch skarbonek w kształcie świnki. Kiedy wrzuca się monetę do jednej z nich, druga – mniej zapełniona – się podnosi. Pokazuje to różnicę między oszczędnościami dwóch osób lub między ilością pieniędzy zebranych na dwa różne cele. Ta zabawna drewniana skarbonka jest starannie wykonana i może być atrakcyjnym prezentem. Jej nabywca przy okazji robi coś dobrego – wspomaga osoby powracające na rynek pracy.

C.F.

## 2010

---

Anna Goszczyńska

Copywriter: Marcin Nowak (Lowe GGK)

### **Identyfikacja wizualna 30. Warszawskich Spotkań Teatralnych**

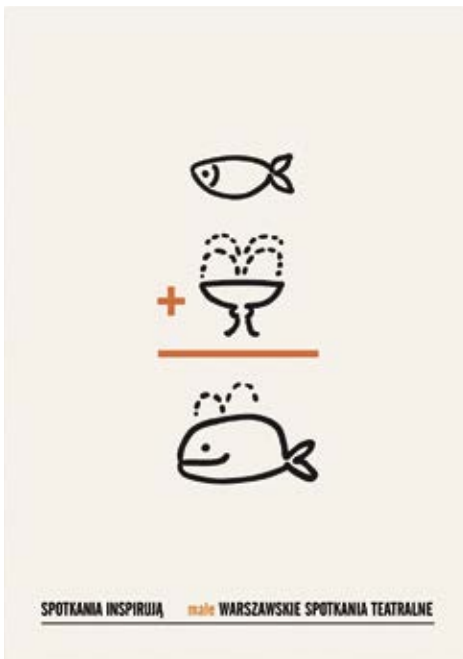
Zleceniodawca:

Institut Teatralny im. Zbigniewa  
Raszelewskiego

---

Projekt identyfikacji wizualnej 30. Warszawskich Spotkań Teatralnych Anna Goszczyńska zbudowała na pomysły Marcina Nowaka. Tytułowe spotkania zostały zinterpretowane jako połączenie dwóch elementów, z których wynika coś nowego, wartość dodana. Opierało się to na prostej formule „ $A + B = C$ ”, w której ramach tworzone były różne równania, np. „Warszawa + Teatr = WST” lub „Teatr + Ty = WST”. Projektantka opowiada: „Aby podkreślić element spontanicznego tworzenia, zdecydowałam się na minimalistyczną stylistykę i zestawienie prostego kroju z pismem odręcznym, jednocześnie kolorystycznie wyróżniając »+« jako element spajający całość”. W wersji projektu skierowanej do dzieci, która towarzyszyła programowi Małe Warszawskie Spotkania Teatralne, słowa zostały zastąpione przez rysunki przy zachowaniu spajającej całości identyfikacji formuły „ $A + B = C$ ”. W ten sposób powstały zabawne rebusy, w których charakterystyczne zwierzę powstaje z połączenia innego zwierzęcia oraz elementu dodanego (np. ryba + fontanna = wieloryb). 30. Warszawskie Spotkania Teatralne, które miały się odbyć w kwietniu 2010 roku, zostały odwołane z powodu żałoby narodowej po katastrofie prezydenckiego samolotu Tu-154. Po niewielkich modyfikacjach projekt został wykorzystany rok później przy 30/31 WST. „Zmieniło się jedynie logo – opowiada Goszczyńska. – Zrezygnowano z motywu czaszeczki, zresztą mojego ulubionego, mającego być żartem nawiązującym do Hamleta i oklepanej stylistyki teatralnej. Zdecydowano się na ten ruch po części, żeby uniknąć nieestosownych skojarzeń z ubiegłoroczną tragedią, a po części dlatego, że czaszeczka zawierała w sobie numer 30 (XXX), który był już nieaktualny”.

A.S.





**2010**

---

Monika Smaga, Krzysztof Smaga

**Zabawka Bączek**Produkcja własna

---

*Bączki* powstały w czasie studiów autorów na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP (w pracowni Daniela Zielińskiego). Był to projekt opracowany na konkurs na gadżet dla Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, ale nie został wykorzystany przez tę instytucję. Autorzy zgłosili pracę do konkursu organizowanego przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP. Została wybrana i była jednym z oficjalnych gadżetów podczas polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej w 2011 roku.

Wszystkie bączki mają te same wymiary  $10 \times 10 \times 10$  cm i taką samą formę, różnią się wyłącznie ubiorem. Prezentują cztery stroje ludowe: łowicki, kurpiowski, opoczyński i kujawski. Zabawki wykonywane były ręcznie z drewna brzoźowego, toczzonego, malowanego, a na końcu lakierowanego. Autorzy organizowali samodzielnie ich produkcję od 2011 do 2016 roku.

M.K.







## 2011

---

Magdalena Kielkiewicz-Kasdepke,  
Jakub Gurnik

### **Armatura i akcesoria łazienkowe Futura**

Produkcja: Bisk

---



Projektanci współpracują z firmą Bisk od 2010 roku, kiedy poproszono ich o zaprojektowanie baterii i kolekcji akcesoriów łazienkowych. Komplet miał stanowić spójną całość i nową na polskim rynku ofertę dla coraz bardziej wymagających klientów. Jedynym wymogiem ze strony producenta było użycie koloru czarnego, pozostałe założenia projektowe były otwarte. Projektanci zaproponowali minimalistyczne rozwiązanie nawiązujące do modernizmu. Cechą charakterystyczną wyrobów jest geometryczna, prosta forma pozbawiona dekoracji. Jak wspomina autorka, „dzięki współpracy z konstruktorem udało się zlikwidować rozety i montować baterie bezpośrednio do ściany. W tym czasie niewiele było podobnych rozwiązań”. Elementy montażowe zostały ukryte w bryle baterii. Za najważniejszy uznano komfort użytkowania. Baterie mają szerokie, wygodne uchwyty manipulacyjne. Metalowa powierzchnia została wykończona niebrudzącą, specjalnie opracowaną powłoką Soft Feel, ciepłą i miłą w dotyku. Nadała ona produktom wizualną miękkość. W skład kolekcji wchodzi 7 rodzajów armatury i 19 akcesoriów, m.in. uchwyty, wieszaki, półki. Formy obiektów konsekwentnie podążają za sposobem kształtowania armatury. Tak pomyślana kolekcja pozwala na łatwe uzupełnienie wyposażenia łazienek. Wyrób odniósł sukces, choć autorzy wracają do niewykorzystanej okazji: „Jedynie, co w tym projekcie nie zostało zrealizowane, a czego bardzo żałujemy, to wersja baterii do umieszczenia w całości, z wyjątkiem uchwytów manipulacyjnych, pod tynkiem. Niestety, ówczesne badania dowiodły, że takie produkty były dla klientów niezrozumiałe, co znacznie obniżyłoby potencjał handlowy rozwiązania”.

C.F.

**2011**

---

Zofia Konarska; Katarzyna Minasowicz,  
Monika Ostaszewska-Olszewska  
(Para Buch)

## **Identyfikacja wizualna Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny**

---

Zofia Konarska i Katarzyna Minasowicz opowiadają: „Praca nad opakowaniami i identyfikacją Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny opierała się na dobrym porozumieniu i zaufaniu wypracowanym w trakcie prowadzenia projektu. Gospodarstwo w Łęgajnach swoje korzenie ma w powstałym w 1972 roku zakładzie PGR produkującym pomidory. Kadra pracownicza i część zaplecza przemysłowego pochodziły jeszcze z tych czasów. Zmieniło się natomiast kierownictwo i podejście do prowadzenia biznesu. Nowy zarząd dużą wagę przywiązywał do identyfikacji marki i szaty graficznej opakowań, co w tym czasie było ewenementem w branży ogrodniczej. Ilustracyjny, nowatorski charakter opakowań i identyfikacji Łęgajny był naszym dziełem, lecz potrzeba wyróżnienia się oryginalnym wzornictwem stanowiła świadomą decyzję nowego, młodego zarządu firmy. Co ciekawe, starsza, bardziej konserwatywna część kadry zaangażowała się w projekt graficzny na poziomie merytorycznym, dbając o to, by krzewy i pomidory na ilustracjach wyglądały świeżo i zdrowo.

Efektom końcowym współpracy był system opakowań na pomidory, w tym opakowania zbiorcze i folie ochronne na warzywa, a także materiały identyfikujące i promujące firmę (ga-

dżety promocyjne, strona internetowa itp.). Błędy okazało się nadmierne rozbudowanie systemu opakowań – przeprowadzona przez nas analiza projektowa sugerowała zasadność wykorzystania jedynie dwóch typów, jednak powstało ich aż siedem. System ten był zbyt skomplikowany i przez to zupełnie nieskuteczny.

Istotnym dla efektu końcowego elementem w procesie projektowym było pozyskanie przez klienta środków unijnych. W tym przypadku większy budżet wiązał się z możliwością wyboru szlachetnych, naturalnych materiałów do produkcji gadżetów reklamowych. W efekcie mogliśmy zadbać o oryginalny, »szyty na miarę« wizerunek marki, opierający się na naturalnych, ekologicznych materiałach i promujący zdrowy, niespieszny tryb życia w czasach, kiedy termin »slow food« nie był jeszcze w powszechnym użyciu.

Waga projektu polega na tym, że Łęgajny są pierwszą znaną nam w Polsce firmą ogrodniczą, która zaczęła budować wizerunek, opierając się nie tylko na produkcie, ale też świadomie budując marketing i inwestując w dizajn. Sukces tego rozwiązania najłatwiej dostrzec, obserwując naśladowców i zmiany opakowań w tym segmencie rynku”.

A.S.







## 2011

---

Bartek Mejor

### **Kolekcja porcelany stołowej *Matrix***

Produkcja: Vista Alegre

---

Projekt jest jednym z efektów wieloletniej współpracy z portugalskim producentem porcelany Vista Alegre. Motywem przewodnim kolekcji jest geometryczny wzór powtarzany w różnych wersjach na porcelanowych talerzach, misach i filiżankach. Dekoracja nawiązuje do japońskiej sztuki origami. Krucha i delikatna porcelana może czasami przypominać lekko przezroczysty papier. Inspiracja papierem nie pozostaje bez związku także z faktem, że autor bardzo często pierwsze prototypy wykonuje właśnie z tego materiału, dopiero później odlewa formy w gipsie, a następnie w porcelanie. W *Matrixie* Mejor wykorzystał też możliwości współczesnych programów modelujących, które ułatwiają projektowanie złożonych kształtów geometrycznych. Pierwotny projekt został wymodelowany w programie CAD, a następnie „rozłożony” na pojedyncze płaskie elementy i sklejonny w trójwymiarowy prototyp. Końcowy model powstał w technice druku 3D. Podczas wdrażania do produkcji talerz deserowy w trakcie wypału niezmiennie pękał w jednym miejscu. Aby rozwiązać problem, przygotowano pięć kolejnych wersji wyrobu, ale pęknięcia wciąż się pojawiały. Po wielu próbach inżynierowie w fabryce znaleźli miejsce, które powodowało naprężenia. Prace nad wdrożeniem całej kolekcji trwały blisko półtora roku, a kolejne wersje przedmiotów były projektowane na miejscu w Portugalii. Produkcja odbywa się poprzez wtlaczanie masy porcelanowej pod ciśnieniem w specjalne formy. Brzeg talerzy pozostaje nieszkliwiony, by uwydatnić piękno matowej, białej porcelany.

C.F.

## 2012

---

Paweł Balcerzak, Bartosz Dobrowolski,  
Maciej Sobczak

Współpraca: Michał Stefanowski,  
Łukasz Wysoczyński (projekt wzorniczy);  
Przemysław Siemiński (projekt  
konstrukcyjny); Sławomir Zalewski  
(projekt optyczny)

### **Oprawa oświetleniowa *Mizar LED***

Produkcja: Rosa

---

*Mizar LED* jest oprawą oświetleniową montowaną na słupach o wysokości 5–6 m, przeznaczoną do przestrzeni miejskich, takich jak parki, skwery, alejki osiedlowe. Może być też stosowana przy przejściach dla pieszych, na parkingach, wzdłuż ścieżek rowerowych czy w otoczeniu budynków biurowych. Projekt został oparty na komponentach optycznych zaprojektowanych podczas prac nad wcześniejszym modelem oprawy *Ursa LED*, wykonanym przez ten sam zespół rok wcześniej. Firma Rosa była wówczas producentem słupów i opraw oświetleniowych, a projekt tej oprawy wzmocnił jej pozycję na rynku producentów oświetlenia LED. Podczas prac nad *Ursą* powstał interdyscyplinarny zespół projektowy złożony z dizajnerów oraz specjalistów z zakresu optyki i elektroniki. Wypracowany został oryginalny projekt układu optycznego, który zastosowano w oprawie *Mizar LED*. Projektantom zależało na tym, aby forma nowej lampy wykorzystywała możliwości technologii LED. Zespół czerpał inspiracje m.in. z kameralnych form lamp gazowych, które stosowane były dawniej w małych uliczkach, ale przełożył ich estetykę na język form geometrycznych dobrze pasujący do nowej technologii. Była to jedna z pierwszych lamp LED proponująca formę, która nie naśladowała opraw projektowanych z myślą o tradycyjnych żarówkach. Źródło światła umieszczono w prostym, płaskim, delikatnym elemencie wykonanym z giętej blachy (anodowany stop aluminium). Oprawa występuje w dwóch kolorach – inox i grafitowym. Wprawdzie projekt obejmował wyłącznie oprawę oświetleniową, jednak by stworzyć komplet, zespół zaproponował także konkretne modele słupów aluminiowych z oferty producenta.

M.K.





## 2012

---

Izabela Cichecka

Współpraca technologiczna:

Szymon Jaroszewski

### **Butelka do karmienia niemowląt *Easy Start***

Produkcja: Canpol

---



Butelka została zaprojektowana, kiedy firma była w trakcie rozbudowy działu produkcji. Akcesoria do karmienia miały być wytwarzane głównie w Polsce. Powstał pomysł butelki szerokootworowej. Wymagania techniczne były bardzo ściśle określone, ponieważ już wcześniej wykonana została preforma do rozdmuchu (najdroższa część formy). Nowy produkt musiał uwzględniać ograniczenia wysokości i szerokości, należało zachować średnicę denka i gwintu oraz całej górnej części butelki. Ważne było także zaplanowanie miejsca na nadruk. Przy tych wszystkich założeniach wyrób miał się wyróżniać na tle konkurencji. Na początku autorka zrobiła gruntowny przegląd rynku. Zauważyła, że niewiele butelek o dużej średnicy dobrze leży w dłoni. Autorka uznała, że wygoda trzymania jest jedną z ważniejszych cech tego produktu. Zyskuje ona dodatkowo na znaczeniu, jeśli weźmie się pod uwagę czas karmienia dziecka. Poszukiwania odpowiedniej formy zajęły kilka tygodni. Projektantka ściśle współpracowała z technologiem. Wstępne modele 3D powstawały w programie Solid Works, następnie stworzono makiety i wydruki 3D, a pierwsze wtryski gotowego produktu testowali świeżo upieczeni rodzice będący pracownikami firmy Canpol. Udało się znaleźć formę spełniającą wszystkie powyższe założenia. Kształt butelki jest na tyle neutralny, że zmianą zdobienia (nadruków) i kolorystyki można było stworzyć całą kategorię „butelek szerokootworowych”, która nie sprawia wrażenia, jakby składał się na nią jeden produkt. Co roku firma może odświeżać ofertę tylko zmianą nadruku, oferując rynkowi nowość, choć to wciąż ta sama butelka. Wyrób obecny jest w portfolio marki jako najlepszy produkt w swojej kategorii. Sprzedawany jest do ponad 30 krajów. Od wdrożenia przyniósł firmie siedmiocyfrowe zyski. W 2017 roku wyprodukowano 750 tys. sztuk.

M.K.

## 2012

---

Jakub Marzoch

Współpraca: Iwona Witkowska  
(technolog), Zofia Sobczak (konstruktor)

### **Kurtka puchowa Torre marki Aura**

Produkcja: Elsel

---



Kurtka *Torre* jest produktem specjalistycznym, przeznaczonym przede wszystkim dla osób uprawiających alpinizm (zimową wspinaczkę wysokogórską). Skorupa (wierzchnia warstwa) została uszyta z nieprzemakalnej i oddychającej tkaniny firmy Toray, wewnętrzna z antyseptycznej tkaniny Pertex Polygiene, wypełnienie stanowi puch gęsi (860 CUI). W projektowaniu kurtki technicznych zawsze występuje sprzeczność pomiędzy zachowaniem optymalnych parametrów termicznych a komfortem poruszania się. Tym razem chodziło o stworzenie maksymalnie ergonomicznego produktu, który podążałby za ruchem ciała i tworzył swego rodzaju „cieplą aurę”. Bardzo istotnym elementem ubrania jest kaptur, był modelowany w trzech płaszczyznach, porusza się zgodnie z ruchem głowy użytkownika, mieści też kask. Równie ważne okazało się opracowanie takiej formy rękawów, by przy uniesieniu rąk korpus kurtki pozostawał na swoim miejscu, nie powodując wychłodzenia. Dlatego w miejscach pod pachami i na łokciach są dodatkowe wszycia materiału. Kurtka cały czas dopasowuje się do ruchu. Prace koncepcyjne trwały ponad cztery miesiące, a poszukiwanie optymalnej formy kaptura i rękawów zajęło połowę tego czasu. Kurtka jest w ofercie firmy od 2012 roku. W tym czasie zmieniała się kolorystyka kolekcji, parametry materiałów i wypełnień, jednak forma ubrania pozostaje bez zmian. Prace nad *Torre* stały się inspiracją do pełnego rebrandingu firmy, która w 2017 roku wprowadziła markę Aura (wcześniejsza wiodąca marka tego producenta to Yeti). Autorem nowej identyfikacji wizualnej i całej strategii wizerunkowej marki jest Jakub Marzoch, który od ponad siedmiu lat wspiera firmę w zakresie projektowania.

M.K.







## 2012

---

Bartosz Piotrowski (bryła zewnętrzna),  
Mariusz Gorczyński (kabina maszynisty)  
Projekt techniczny: Zespół Działu Badań  
i Rozwoju Pesa Bydgoszcz

### **Rodzina lokomotyw Gama**

Produkcja: Pesa Bydgoszcz

---



Zespół, podejmując prace nad projektem rodziny lokomotyw *Gama*, czerpał z doświadczeń funkcjonalnych i technicznych wypracowanych przy realizacji pociągów pasażerskich takich jak *EMU Elf* czy powstający w tym czasie *DMU Link*. Z jednej strony czoło stylistycznie miało nawiązać do poprzednich rozwiązań, a z drugiej odróżnić nowy produkt, podkreślając jego odmienność od zespolonych składów pasażerskich. Rodzina lokomotyw *Gama* (różniących się typami napędu i zasilania) obsługuje zarówno pociągi pasażerskie, jak i składy wagonów towarowych. Czoło pojazdu koresponduje z frontem *DMU Link*, ale – jak ujmuje to autor – „jest mniej dynamiczne, masywniejsze, bo to nie wyścigowy arab, ale potężny koń pociągowy. Nie musi się koryżać z prędkością i przygodą, przede wszystkim musi demonstrować siłę i budzić zaufanie”. Bryła jest stalowym, szczelnym pudłem konstrukcyjnie opartym na tzw. klatce bezpieczeństwa, natomiast lekkie, tworzywowe osłony kształtują część przednią pojazdu. Projekt frontu pociągu musi, oprócz zapewnienia bezpieczeństwa (systemy pochłaniania energii zderzenia), proponować rozwiązania proste, funkcjonalne i trwałe, ale i dopracowane użytkowo w każdym detalu. „Forma i proporcje powinny być przemyślane i pozbawione technicznej przypadkowości, ale – co najważniejsze – pojazd powinien być postrzegany jako produkt kierowany do człowieka, a nie jedynie wypadkowa specyfikacji i norm, które oczywiście są bezwarunkowo realizowane” – komentuje projektant. W projekcie uwzględniono wiele nowych rozwiązań funkcjonalnych i technologicznych, m.in. osłony absorberów spełniające funkcję wygodnych pomostów serwisowych czy dodatkowe oświetlenie i kamera w strefie sprzęgania. „W przypadku lokomotywy forma powinna jeszcze mocniej niż w innych realizacjach – zespolonych pojazdach pasażerskich czy tramwajach – przedstawiać produkt jako narzędzie spełniające przypisane mu zadania zarówno użytkowe, jak i wizerunkowe” – podkreśla autor.

C.F.

**2012**

---

Agnieszka Polinski

**Multisensoryczna  
kołyskokuśtawka  
Memola**Produkcja: Wiczuk-Polinski

---

*Memola* ma stymulować rozwój dzieci. Może być używana już od pierwszych dni życia. Autorka zainteresowała się kołysaniem jako metodą wczesnej i naturalnej terapii, gdy jej bratanica urodziła się jako wcześniak. Okazało się, że dziewczynka ma wiele niewyrównanych potrzeb neurologicznych. Miała problemy z zasypianiem, często się budziła, nie lubiła dotyku. Neurolog w ramach rehabilitacji zalecił noszenie i kołysanie. Niestety, rodzicom trudno było nosić dziecko cały czas na rękach, mimo że jest to dla niego najbardziej kojące. Mama dziewczynki powiesiła w kuchni worek-huśtawkę. Dziecko spało w nim, było cały czas wśród ludzi, zawsze ktoś, przechodząc, ją bujał. Ta obserwacja skłoniła projektantkę do zgłębienia tematu w ramach realizacji projektu dyplomowego pod kierunkiem prof. Michała Stefanowskiego. Zaczęła szukać informacji, dlaczego kołysanie jest tak ważne dla dziecka, a także analizowała historie i zwyczaje ludowe dotyczące kołysania małych dzieci. Nawiązała też kontakt z neurologiem dziecięcym – dr Grażyną Banaszek. Kołyskokuśtawka wspomaga integrację sensoryczną, stymuluje mózg dziecka, przyspiesza rozwój psychomotoryczny. *Memola* zbudowana jest z aluminiowych profili w kształcie kół, obszytych miękkim materiałem. Gondola ma przeźroczyste ściany i daje dziecku możliwość obserwowania otoczenia. Całość zawieszona jest na pasach, które schodzą się w drewnianym elemencie i za pomocą dwóch haków mocowane są do sufitu. Dzięki temu, że *Memola* jest podwieszana, dziecko poruszając się, samo wprawia ją w ruch. Założeniem projektantki było stworzenie obiektu rosnącego wraz z użytkownikiem i o jak najdłuższym okresie użytkowania. *Memola* w pierwszym roku życia dziecka jest kołyską, później przekształcana jest w huśtawkę, która może być używana aż do 12. roku życia. Po obronie dyplomu projektantka dopracowała projekt i w 2012 roku nawiązała współpracę z firmą Deltim, z którą wspólnie doprowadziła do wdrożenia produktu (2014).

M.K.





## 2012

---

Paweł Słoma (SiebertHead Warsaw)  
Współautorzy: Hai Tran – modelowanie 3D (SiebertHead London); Viara Teodorowicz, Bartek Kucharski, Magdalena Kisterska (SiebertHead Warsaw)

### **Projekt butelki, redizajn etykiet, projekt grafiki do materiałów reklamowych i multipaków marki *Lech Premium***

Zleceniodawca: Kompania Piwowarska

---



Projekt nowych opakowań dla piwa *Lech* rozpoczął się od decyzji o zmianie butelki. Producent tego napoju, jako pierwszy w Polsce, zdecydował się na odejście od typowych rozwiązań i zaprojektowanie opakowania specjalnie dla własnej marki. Nowa butelka z długą szyjką okazała się strzałem w dziesiątkę i wyznaczyła standard na rynku piwowarskim na następne lata. Jej innowacyjność polegała m.in. na wprowadzeniu na bocznych ściankach specjalnego profilowania i wypustek ułatwiających trzymanie i zapobiegających wyslizgnięciu się szkła z dłoni. Podczas prac zapadła decyzja o odświeżeniu etykiety i logotypu *Lecha* – nowy znak miał być unowocześniony i dopasowany do formy butelki. Wybrany projekt opakowania został następnie dostosowany do technologicznych wymogów producentów szkła oraz zaadaptowany pod różne pojemności. W rezultacie powstał spójny projekt, w którym grafika jest ściśle związana z formą opakowania. Za projekt butelki odpowiedzialni byli specjaliści od projektów 3D z londyńskiego oddziału firmy SiebertHead. Oddział warszawski pilotował te prace na wstępnych etapach, odpowiedzialny był za opracowanie wytycznych do projektu oraz przygotowywanie materiałów do prezentacji. Wybrany wariant koncepcji dopracowywany był już wspólnie. Paweł Słoma bezpośrednio współpracował z londyńskim zespołem na wczesnym etapie prac, wybierał najlepsze projekty, korygował je i dopracowywał pod kątem upodobań polskich konsumentów. Projektant był też autorem nowego logotypu *Lecha*, odpowiadał również za redizajn etykiety oraz opracowanie nowej oprawy graficznej, podkreślającej w materiałach reklamowych atuty innowacyjnej butelki.

A.S.

## 2012

---

Maciej Sobczak

### **Aplikacja mobilna *PureRosary* (iOS)**

Kodowanie: Jakub Niewczas

---

*PureRosary* to różaniec. Jednak zamiast tradycyjnej formy powiązanych ze sobą paciorków projektant proponuje minimalistyczną aplikację mobilną na iPhone'a (iOS). Na czarnym tle pojawiają się punkty wyznaczające kolejne modlitwy. Rozmieszczone są na okręgu, którego średnica znacznie wykracza poza ekran smartfona, rozsadza skalę telefonu i modlący się nie wie dokładnie, jak duży jest różaniec. Punkty przesuwać się, kiedy użytkownik delikatnymi uderzeniami opuszka palca odznacza kolejne odmówione modlitwy. Aplikacja wprowadza w prawdziwy trans modlitewny. Idea programu zrodziła się podczas rozmowy autora z Marcinem Ebertem, przyjacielem projektantem, o tzw. dizajnie sakralnym. Ebert był zainteresowany projektowaniem przedmiotów (3D) o innej jakości estetycznej niż ta, która dominuje w branży. Tymczasem Sobczak pomyślał o aplikacji mobilnej. Od początku zainteresował się różańcem – to popularna modlitwa, dodatkowo związana z konkretnym przedmiotem. Istotne dla niego było także to, że aplikacja jest projektem, za który jest się odpowiedzialnym od początku do końca. Można być projektantem i producentem jednocześnie. *PureRosary* ma wiele przydatnych funkcjonalności, np. można przerwać modlitwę w dowolnym momencie i potem na nowo ją podjąć, da się ustawiać modlitwy w porządku wynikającym z roku liturgicznego – konkretne części na określone dni. Nie był to pierwszy różaniec w formie aplikacji, ale na tle innych wyróżniał się oszczędną grafiką i ciekawymi funkcjonalnościami. Do autora spłynęło wiele opinii od użytkowników z całego świata. Okazało się, że są bardzo różne sposoby odmawiania różańca. Uwzględniono to, dodając kilka opcji odpowiadających preferencjom odbiorców. Aplikacja – dostępna w Apple Store – największą popularnością cieszy się w USA i na Filipinach, na trzecim miejscu pod względem liczby użytkowników jest Polska.

M.K.







## 2012

---

Daniel Zieliński, Maria Górka

### Projekt wystawy „Sztuka wszędzie”

Zleceniodawca: Zachęta – Narodowa  
Galeria Sztuki

---



„Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944” była wystawą poświęconą artystom i projektantom związanym ze Szkołą Sztuk Pięknych, a następnie warszawską ASP w pierwszej połowie XX wieku. Tematem ekspozycji było przenikanie się sztuki i życia w 20-leciu międzywojennym. Relacje między sztuką a produkcją pokazane zostały za pomocą takich odniesień jak pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku, Spółdzielnia Artystów Ład czy wnętrza polskich transatlantyków. Była to wielowątkowa, retrospektywna wystawa, obejmująca całą dwukondygnacyjną powierzchnię ekspozycyjną Zachęty. Maria Górka opowiada: „Pierwszym, podstawowym zadaniem projektowym było klarowne i harmonijne wpisanie scenariusza wystawy w kompozycję i podziały architektoniczne galerii. Drugim zaś – pokazanie takiej liczby obiektów, aby nie przytłoczyły nimi przestrzeni i samego widza. Jednocześnie należało zrealizować założenie kuratorskie polegające na oddaniu na wystawie całego bogactwa i różnorodności prac artystów i projektantów. Kolejne zamierzenie to doprowadzenie do wspólnego wizualnego mianownika obiektów o różnym charakterze: pochodzących z wielu źródeł, prac oryginalnych, ale też kopii oraz modelu pawilonu polskiego na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu”. Wszystkim ekspozytorom nadano jednolity, skromny wyraz, przypominały bardziej meble niż typowe wyposażenie wystawy. W rezultacie zyskiwały na lekkości, były neutralnym tłem dla obiektów i nie zagęszczały niepotrzebnie wystawy. Wszystkie założenia projektowe udało się spełnić. Niestety, całość informacji graficznej mogła powstać dopiero podczas montażu wystawy, co znacznie ograniczyło jej wyrazistość. Maria Górka dodaje: „Na ogół dopiero podczas montażu poznaje się większość pokazywanych obiektów i tak też było przy okazji tej wystawy. Wtedy już nie ma czasu na proponowanie kolejnych precyzyjnych rozwiązań. To powoduje projektowy niedosyt, który nierozdzielnie związany jest z pracą nad wystawami”.

C.F.

**NBP**

Narodowy Bank Polski



## 2013

---

Bartosz Dobrowolski, Maciej Sobczak,  
Michał Stefanowski (INNO+NPD)

### **Identyfikacja wizualna Narodowego Banku Polskiego**

---

Nowa identyfikacja wizualna Narodowego Banku Polskiego powstała w wyniku konkursu, który ogłoszono w 2012 roku. Do drugiego etapu zakwalifikowało się 27 agencji – każda miała przygotować dwie propozycje: bazującą na dotychczasowym znaku NBP oraz opartą na nowym pomysśle. W jury obok przedstawicieli banku, zasiadli Andrzej Pągowski i Kot Przybora. Projekt nowej identyfikacji wizualnej był konsultowany także z Andrzejem Heidrichem (projektantem polskich banknotów).

Celem wprowadzenia nowych standardów graficznych było m.in. wzmocnienie profesjonalnego wizerunku Narodowego Banku Polskiego poprzez ujednoczenie identyfikacji graficznej instytucji we wszystkich kanałach komunikacji.

Koncepcja wybrana do realizacji, opracowana przez Bartosza Dobrowolskiego, Macieja Sobczaka i Michała Stefanowskiego, nie wprowadza rewolucyjnych zmian. Opiera się na prostym w charakterze logotypie i nawiązuje do kolorystyki poprzedniej identyfikacji.

Logo to akronim NBP umieszczony na zielonym tle z przejściem tonalnym. Wykreślając je nawiązano do prostych jednoelementowych liter, w górnej lewej części każdej z nich dodano detal nawiązujący do literatury szeryfowego. W wersji z rozwinięciem skrótu zielone poziome linie zamykają kompozycyjnie białe tło, na którym umieszczono pełną nazwę instytucji. Jako wiodący krój pisma wybrano *Le Monde Journal* (projektu Jeana François Porcheza).

Przygotowanie książki identyfikacji wizualnej trwało dziewięć miesięcy – w efekcie powstało opracowanie liczące około 500 stron. Dużą część stanowią zasady tworzenia raportów, w których kolorystyka grafik jest zaczerpnięta z polskich banknotów. Wytyczne nowej identyfikacji posłużyły do zaprojektowania szablonów dokumentów tekstowych, prezentacji multimedialnych, arkuszy danych; powstały także projekty nowych giloszy, aplikacji mobilnej, newsletterów, strony internetowej i intranetowej oraz jednolite zewnętrzne i wewnętrzne oznakowanie budynków NBP.

M.K.





## 2013

---

Klementyna Jankiewicz

### **Dekoracja Polin**

Zleceniodawca:

Muzeum Historii Żydów Polskich Polin

---

Projekt Klementyny Jankiewicz jest częścią koncepcji architektonicznej przygotowanej przez biuro Lahdelma & Mahlamäki. Architekci, projektując Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, postanowili wykończyć fasadę szklanymi panelami ułożonymi w „żyłki” z nadrukowanym wzorem. Projekt jest prostym graficznym układem liter powielonym na setkach pionowych szyb, którymi obłożone są ściany muzeum. Biuro architektoniczne przy zamawianiu wzoru określiło parametry techniczne – wielkość zadrukowanej powierzchni i przepuszczalność światła, ale dało swobodę w kwestii treści i estetyki. Na wzór składają się litery alfabetów hebrajskiego i łacińskiego. Nadruk ma pokazywać wspólną, nierozzerwalną historię żydowsko-polską, tak samo jak pokazuje ją ekspozycja muzeum. Litery układają się w słowo „Polin” i mają przypominać legendę o przybyciu Żydów do Polski. Wzór, już po użyciu na fasadzie, został wykorzystany w innych elementach identyfikacji graficznej muzeum. Projekt stał się rozpoznawalny, a muzeum odniosło międzynarodowy sukces. Sam projekt graficzny jest prosty i oszczędny, ale dzięki skali realizacja jest efektowna.

S.B.



## 2013

---

Paweł Jasiewicz

### **Lampa *Lightbouy***

Produkcja: Pracownia Jasiewicz

Zleceniodawca: Instytut Adama Mickiewicza

---

Lampa powstała przy okazji prezentacji projektów Pawła Jasiewicza na DMY International Design Festival Berlin 2013, na który został zaproszony przez Instytut Adama Mickiewicza. Autor postanowił do istniejących już wieszaków *Split* doprojektować lampę. W trakcie pracy najwięcej uwagi poświęcił estetyce.

Projekt opiera się na kontrastach. Wykonany jest z drewna i metalu, czyli materiałów o różnych własnościach. Klosz wytoczony jest z drewna, ale nie jest walcem, tylko połączeniem dwóch złożonych ze sobą ściętych stożków. Kabel, który wychodzi z oprawki żarówki, nie został ukryty, ale poprowadzono go na zewnątrz i jest pozycjonowany w dwóch miejscach przez tulejkę zrobioną z rozwierconego pręta. Jego obecność podkreślona jest kontrastowym kolorem.

Rzemiosło jest istotne w pracy Jasiewicza, który wychodzi z założenia, że manualna praca z materiałem pozwala dojść do estetycznej i optymalnej technologicznie formy. Projektant uczył się rzemieślniczej pracy w drewnie najpierw na stypendium w szkole w Finlandii, a potem na studiach w University of Buckingham.

S.B.





## 2013

---

Maciej Konopka (Brandy Design)  
Współpraca: Marek Głowacki,  
Marta Kosiorek, Dominik Stola,  
Krzysztof Szwedowski, Daria Tymińska  
(Brandy Design)

### **Opakowanie napoju alkoholowego *Cydr Lubelski***

Zleceniodawca: Ambra

---

Pojawienie się na polskim rynku marki *Cydr Lubelski* łączy się z wieloma procesami społecznymi i wydarzeniami polityczno-gospodarczymi, choć być może związek ten nie rzuca się w oczy od razu. Początki były mało obiecujące. W 2009 roku Brandy Design wraz z firmą Ambra postanowiły wprowadzić na polski rynek ten popularny na zachodzie Europy napój alkoholowy. Jednak badania konsumenckie, podczas których testowano produkt stylizowany na tradycyjny francuski cydr, wykazały, że obyczaj spożywania tego napoju jest dla rodzimych konsumentów obcy i niezrozumiały. Wszystko zmieniło się trzy lata później, kiedy z zachodniej Europy zaczęli powracać zaznajomieni z cydrem Polacy, pojawili się młodzi konsumenci gustujący w słabszych alkoholach, zaczęto poszukiwać alternatyw dla piwa i wina, a także pojawiły się piwa jabłkowe. Na poziomie gospodarczym na korzyść cydru zadziałało obniżenie akcyzy na produkty z jabłek oraz embargo Rosji dla polskich producentów owoców, którzy zaczęli poszukiwać nowych form zbytu swoich plonów. Popularność cydru zbiegła się w czasie z modą na produkty lokalne i ekologiczne, pochodzące z krajowych upraw. Ten ostatni czynnik zadecydował o wprowadzeniu marki, która

nie kopiowała brytyjskich i francuskich wzorów, lecz była w pełni rodzima. Zaczęto testować trzy koncepty: akcentujący jakość i nawiązujący do alkoholi szlachealnych, swojski i regionalny – nawiązujący do tradycyjnych wyrobów, oraz minimalistyczny, kojarzący się z orzeźwieniem. Badani konsumenci opowiedzieli się za linią nowoczesną. Ostatecznie, po wielu miesiącach prób, do wdrożenia zakwalifikował się projekt etykiety z trzema jabłkami. Jednocześnie firma Brandy Design pracowała nad nazwą, której obecne brzmienie odwołuje się do regionu Polski postrzeganego jako czysty i nieskażony. Po dobraniu liternictwa i nadaniu całości spójnej formy powstały zręby tożsamości marki rozwijanej do dziś. Od momentu pierwszego wdrożenia marka wciąż się zmienia i rozwija: kilkakrotnie wymieniano wizerunki jabłek na bardziej rodzime odmiany, zindywidualizowano butelkę, dodając grawery, zmieniono krawatkę, pojawiły się nowe objętości oraz odmiany, m.in. *Cydr Niefiltrowany* oraz bardzo słodki *Cydr Zimowy*.

A.S.





## 2013

---

Izabella Kujda

### **Logo serii i projekt opakowań specjalistycznych dermokosmetyków do pielęgnacji stóp *Podologic Med***

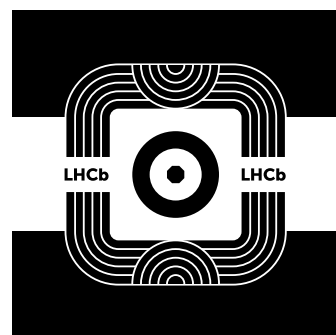
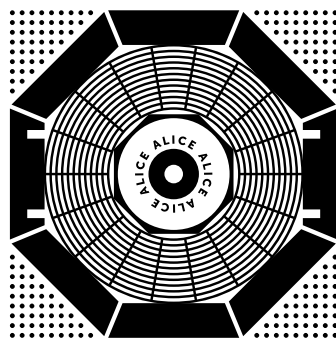
Zleceniodawca:

Instytut Dermokosmetyków Ideepharm

---

Seria *Podologic Med* to specjalistyczne kosmetyki służące do pielęgnacji skóry stóp oraz walki z jej najczęstszymi problemami. Ponieważ są to produkty przeznaczone do sprzedaży w aptekach, przed projektantką stało wyzwanie takiego zaprojektowania logo i opakowań serii, żeby komunikowały one właściwości lecznicze preparatów, ich skuteczność, a także profesjonalizm i wysoką jakość marki. W rezultacie powstał mocny i czytelny znak, który za sprawą kolorystyki i ikonografii kojarzy się z medycyną i farmacją. Prosta, czytelna, racjonalna forma opakowań pozbawiona zbędnych dekoracji oraz ograniczona paleta barwna mają wywoływać skojarzenia z naukowością, obiektywizmem i estetyką laboratoryjną. Ten efekt został wzmocniony przez rezygnację z ilustracji na rzecz tekstu, który wydaje się odwoływać bardziej do intelektu niż emocji, przez co budzi konotacje z medycznym obiektywizmem i skutecznością. Główne składniki zawarte w recepturach zostały umieszczone na froncie opakowania. „Zabieg ten – opowiada projektantka – miał wzbudzać zaufanie klientów: kluczowe informacje zostały podkreślone, a nie – jak to często bywa – ukryte lub zapisane małym drukiem”. Zastosowane kolory także nie były przypadkowe: biały kojarzy się z czystością i sterylnością, turkusowy – ze szpitalnym fartuchem lekarskim, czerwony – z pierwszą pomocą medyczną, a szary – z mocą i zdecydowanym działaniem.

A.S.



## 2013

---

Michał Romański

### **Identyfikacja wystawy „Wszechświat i cząstki”**

Zleceniodawca: Centrum Nauki Kopernik

---

Wystawa „Wszechświat i cząstki” (Accelerating Science) została przygotowana przez Europejską Organizację Badań Jądrowych CERN w Genewie we współpracy z Fondation H. Dudley Wright. W Centrum Nauki Kopernik była prezentowana od 10 października 2013 do 30 marca 2014 roku. Ekspozycja podejmowała temat powstania Wszechświata i tego, w jaki sposób badania cząstek elementarnych mogą nas przybliżyć do poznania tajemnicy jego początków. W celu poszukiwań najmniejszych składników materii zbudowano pod Genewą Wielki Zderzacz Hadronów. „Poruszane na wystawie zagadnienie badania początków Wszechświata zainspirowało mnie, by oprócz jej identyfikację wizualną na mandali, symbolu uporządkowania i chaosu” – opowiada projektant i dodaje: „Symetrycznych kształtów mandali można także doszukać się w wyglądzie detektorów pracujących w CERN-ie. Przygotowałem więc identyfikację składającą się z czterech mandali – po jednej dla każdego z detektorów”. Projekt miał podkreślać bliską relację między eksperymentami prowadzonymi w CERN-ie a współczesną kulturą i techniką, dlatego formy mandali nawiązują do kultury deskorolkowej i street artu. Wizualną metaforą cząstek elementarnych był język graficzny identyfikacji składający się z najbardziej podstawowych elementów, z których zbudowano proste, powtarzalne struktury. „Zastosowanie czerni i bieli było potrzebne, aby identyfikacja była silna i wyrazista – tłumaczy projektant – a detektory-mandale stały się znakami. Myślę, że za pomocą tej identyfikacji udało mi się znaleźć atrakcyjny graficznie sposób mówienia o nauce. Byłoby to jednak trudne bez wsparcia zespołu z Centrum Nauki Kopernik, który otwarty jest na nieszablonowe pomysły”.

A.S.





# miłość nie wyklucza

STOWARZYSZENIE





## 2013

---

Marianna Wybieralska

### **Identyfikacja wizualna Stowarzyszenia Miłość Nie Wyklucza**

---

Miłość Nie Wyklucza to stowarzyszenie i kampania na rzecz zalegalizowania w Polsce małżeństw osób tej samej płci. Działalność stowarzyszenia polega w dużej części na lobbingu. Marianna Wybieralska i Marta Malesińska z Manuka Studio podczas pracy nad logotypem zdecydowały się na użycie koloru niebieskiego i zrezygnowały z kolorów tęczy w całej identyfikacji. Chodziło o znalezienie formy, która będzie adekwatna do pracy z instytucjami państwowymi, ale też do zaangażowania stowarzyszenia na rzecz społeczności LGBT+. Istotne było, żeby estetyka pozostała stonowana i przy działaniach lobbingskich budziła zaufanie. Na projekt składają się logotyp i identyfikacja, trzy rodzaje przypinek, banery używane na demonstracjach, flagi, folder z materiałami edukacyjnymi i materiały graficzne do wykorzystania w internecie. Znak graficzny jest zarówno symbolem stowarzyszenia, jak i całej idei równości małżeństw. Wybieralska opracowała też interpretację strategii działań stowarzyszenia i na bieżąco przygotowuje infografiki dotyczące aktywności organizacji. Projekt spełnia swoje założenia, w odpowiedni sposób budując wizerunek stowarzyszenia i pomagając w walce o prawa dyskryminowanej mniejszości. Projektantka współpracuje z innymi organizacjami pozarządowymi zaangażowanymi społecznie, takimi jak Fundacja Pole Dialogu czy Greenpeace Polska.

S.B.





## 2013

---

Albert Salamon

### **Seria programów *TTMM* na smartwatch Pebble**

Produkcja: TTMM

---



*TTMM* to nazwa autorskiej kolekcji aplikacji przeznaczonych dla zegarka (smartwatch) produkowanego przez amerykańską firmę Pebble. Zegarek jest wyposażony w bezdotykowy, jednokolorowy ekran z e-papieru o bardzo małej rozdzielczości 144 × 168 pikseli i małym zużyciu energii. Łączy się z telefonem za pomocą transmisji bluetooth. Korzystając z zasobów telefonu oraz dostępu do internetu, uzyskuje i wyświetla różnego rodzaju informacje. Zegarek zadebiutował w kampanii Kickstartera w 2012 roku. Do dziś pojawiły się trzy generacje urządzeń. W sumie sprzedano dwa miliony egzemplarzy. Aplikacje zegarkowe *TTMM* powstawały w latach 2013–2017. W tym czasie systemem operacyjny smartwatcha rozwijał się, a pokazywane na ekranie informacje stawały się coraz bardziej skomplikowane. Pierwsze projekty *TTMM* pozwalały na wyświetlenie tylko godziny i daty. Najnowsze modele umożliwiają dostosowanie do własnych potrzeb sposobu i miejsca pokazywania na ekranie zegarka informacji takich jak: godzina, sekundy, data, dzień tygodnia, tydzień roku, rok, temperatura, puls, czas aktywności, liczba zrobionych kroków, przebyta odległość oraz poziom naładowania baterii. Miarą skali rozwoju jest fakt, że pierwsza z serii aplikacja *DIGITTTMM* ma wielkości 9kB, a najnowsza *MOMENTTTMM* zajmuje 500kB. Kolekcja *TTMM* zawiera 140 odrębnych programów (watchfaces), które po załadowaniu na zegarek Pebble prezentują oryginalne „twarze czasu” – jak je określa autor. Aby nie zajmować pamięci Pebble, programy *TTMM* są przechowywane w aplikacji na telefonie. Aplikacja umożliwia zakupy pojedynczych programów i ładowanie wybranych modeli. Projektant mówi, że *TTMM* to „cyfrowa huba symbiotycznie wpisująca się w realny zegarek, to wielofunkcyjny, ekologiczny i wieloznaczny projekt wzorniczy uwzględniający różne potrzeby użytkowe i estetyczne odbiorców, dodając wymiar filozoficzny i edukacyjny”.

M.K.



## 2014

---

Anna Łoskiewicz-Zakrzewska,  
Zofia Strumiłło-Sukiennik (Beza Projekt)

Współpraca: Tomasz Korzewski,  
Krzysztof Benke, Kaja Nosal

### **Lampka Huhu**

Produkcja: Meble Vox

---

Na pomysł lampki dekoracyjnej nawiązującej swoją budową do prostych domków dla ptaków autorki wpadły przy okazji pracy nad innym projektem. Stworzyły siedem różnych sylwetek – niewielkich lampek nocnych w kształcie sowy, jeża i innych zwierząt. Projekt powstał w okresie współpracy studia Beza Projekt z marką Vox. Firma zaproponowała włączenie wybranych wzorów lampek do swojej oferty. Dzięki temu produkt osiągnął stosunkowo dużą skalę produkcji i dystrybucję do dobrze rozwiniętej sieci sprzedaży. Niemniej projektantki zachowały prawa autorskie i same zadbały o rozwój wyrobu: znalazły podwykonawcę, przeprowadziły testy i wdrożyły do realizacji gotowy projekt. Lampki mają wysokość 23 cm, są wykonane z naturalnej sklejki dębowej, wycinanej, frezowanej i składanej w ostateczny kształt.

M.K.

## 2014

---

Maria Bujalska, Fuseproject

### **Edyn Smart Garden System**

Produkcja: Edyn

---

*Edyn* jest inteligentnym systemem pomagającym w pielęgnowaniu ogrodów przydomowych. Składa się z czujnika, który kontaktuje się z aplikacją mobilną, i zaworu wodnego. Czujnik umieszczony w glebie wysyła dane do aplikacji, w której użytkownik wcześniej wskazał rośliny, jakie zasadził w ogrodzie. Oprogramowanie wyznacza optymalne warunki dla uprawianych roślin, konfrontuje te informacje z odczytami z czujnika i automatycznie zarządza systemem nawadniania. Aplikacja sprawdza prognozę pogody i podaje konkretne rekomendacje dotyczące parametrów potrzebnych do prawidłowego wzrostu roślin. System stale monitoruje nasłonecznienie, temperaturę, wilgotność powietrza, a także kontroluje ogólny stan gleby, jej wilgotność i zakwaszenie. Większość składników odżywczych potrzebnych roślinom do wzrostu ma postać jonów, a zdolność roślin do dostępu do nich jest powiązana z właściwościami, które można określić poprzez badanie przewodnictwa elektrycznego podłoża. Nawożenie kompostem, bogatym w węgiel i składniki odżywcze, jest jednym ze sposobów na poprawienie tych parametrów. Aplikacja może wydać konkretne rekomendacje w tym zakresie.

*Edyn* jest jednym z wielu produktów inteligentnych stojących na pograniczu świata fizycznego i cyfrowego. Wykorzystuje możliwości, jakie daje zbieranie danych i porównywanie ich z dużymi zbiorami informacji dostępnymi online (big data). Produkt powstał jako efekt pracy naukowca Jasona Aramburu i zespołu interdyscyplinarnego firmy Fuseproject z siedzibą w San Francisco (USA), w skład którego wchodziłi specjaliści z zakresu wzornictwa, projektant aplikacji mobilnej i osoba odpowiedzialna za strategię produktu jako całości. Maria Bujalska odpowiadała za formę czujnika i pompy wodnej. Nad całością koncepcji czuwał Yves Béhar.

M.K.



## 2014

---

Maria Czapska (projekt wzorniczy);  
Julia Sielicka-Jastrzębska, Zuzanna  
Sielicka-Kalczyńska (konceptcja  
i funkcjonalność produktu)

### **Szumiący Miś Whisbear**

Produkcja: Whisbear

---

*Szumiący Miś Whisbear* jest miękką, materiałową zabawką przeznaczoną dla noworodków i niemowląt, która ma wbudowany mechanizm generujący tzw. biały szum. Przypomina on dziecku dźwięki znane z życia płodowego i pomaga zasnąć. Po 40 minutach działania *Whisbear* delikatnie się wycisza i przechodzi w tryb czuwania. Dziecko w tym czasie przechodzi do fazy snu głębokiego. Specjalna funkcja CRYsensor rozpoznaje płacz lub niespokojne ruchy budzącego się dziecka, wówczas włącza szum, a po 20 minutach urządzenie wraca do czuwania. Maria Czapska była odpowiedzialna za nadanie formy zabawce, której mechanizm działania został opracowany przez założycielki marki Whisbear – Julię Sielicką-Jastrzębską i Zuzannę Sielicką-Kalczyńską. Wykroje powstały we współpracy z krawcową. Misie są szyte ze specjalistycznej tkaniny Oeko-Tex. Mają dodatkowo zastosowane w wybranych miejscach szeleszczące materiały, dzięki czemu dla starszych dzieci, które zaczynają chwytać, *Whisbear* staje się także zabawką sensoryczną. Produkt ma wszystkie niezbędne atesty i może być stosowany od pierwszych dni życia dziecka. Otrzymał pozytywną opinię Instytut Matki i Dziecka dla dzieci z trudnościami w zasypianiu. Został przetestowany przez tysiące rodziców i ich dzieci. Jest to pierwsze tego typu urządzenie zaprojektowane i wyprodukowane w Polsce. Misie są szyte w szwalni na Mazowszu. Wysokiej jakości podzespoły elektroniczne pochodzą z Dolnego Śląska.

M.K.





## 2014

---

Magdalena Jabłońska

### **Opakowania wódki *Saska* (projekt graficzny etykiety i zakrywki, projekt strukturalny butelek o pojemności 500 ml i 200 ml)**

Produkcja: Stock Polska

---

Wyzwanie w tworzeniu nowej marki wódki, która miała się pojawić na rynku produktów „ze średniej półki”, wiązało się z wpisaniem jej w mocno już wyeksploatowany zestaw odniesień do historii i dworów szlacheckich. Jednocześnie producentowi zależało na skierowaniu produktu do osób, dla których wysoka jakość kojarzy się z odwołaniem do tradycji. Dlatego należało tradycję tę wytworzyć. Stąd pomysł na odniesienia do czasów saskich i związanych z nimi skojarzeń z biesiadą i gościnnością. Magdalena Jabłońska opowiada: „Uczestniczyliśmy w procesie powstawania koncepcji, poszukiwania nazwy oraz kreacji opakowania. Była to praca zespołowa angażująca zarówno klienta, jak i agencje odpowiedzialne za stworzenie marki i opakowań. Często miała ona charakter warsztatowy, wieloetapowy, uzupełniany analizami z badań konsumenckich”. Butelka miała mieć elegancki, nowoczesny kształt, jednocześnie nawiązujący do tradycji i podkreślający wysoką jakość trunku. W poszukiwaniu motywów, które można zastosować w opakowaniu, Magdalena Jabłońska sięgnęła do kultury i sztuki staropolskiej. Projektantka opowiada: „Dużą wagę przywiązaliśmy do

detali. Stąd główny element zdobienia butelki: wygrawerowana pieczęć, nawiązująca do stosowanej ówczasie monety, talara saskiego. Odwołanie do epoki znajdziemy również w kształcie boków butelki, przypominających »jaskółczy ogon«, co jest nawiązaniem do popularnego motywu architektury drewnianej, znajdującego się w narożnikach budynków”. Butelka musiała spełniać liczne wymagania związane z masową produkcją. Przy projekcie graficznym etykiety wykorzystano możliwości nowoczesnych technologii. Dlatego pojawiła się częściowa transparentność oraz uszlachetnienie w postaci metalizy oraz lakierów UV. Etykieta ma poziomy podział, dzięki czemu dolna część tła może być dostosowywana do różnych grup produktów: linia smakowa otrzymała tło nawiązujące do lnianej tkaniny, a odmiana dębowa – do struktury drewnianych słoików. Całość dopełniają odręcznie wykonane ryciny składników wariantów smakowych umieszczone na etykiecie „krawatce” na szyjce butelki. Jabłońska dodaje: „Dodatkowej wiarygodności dodawało zacytowanie oryginalnego podpisu osoby odpowiedzialnej za tworzenie smaków wódki *Saskiej*”.

A.S.





**2014**

---

Jakub Jezierski

**Tkanina dwuosnowowa**Wykonawca: Małgorzata Pełowska

---

Projekt powstał na wystawę „NASZ Design”, która odbyła się w ramach wydarzenia WantedDesign w Nowym Jorku w 2014 roku. Inspirację stanowiły tkaniny dwuosnowowe z Muzeum Tkaniny Podlaskiej w Węgrowie. Prawie zapomniana technika charakterystyczna dla północno-wschodniej Polski polega na wykonywaniu wzorów z użyciem dwóch osnów i dwóch wątków, każde w dwóch kolorach. Jedna strona tkaniny jest odwrotnością kolorystyczną drugiej. Tkaniny powstają na specjalnych czteronicielnicowych krosnach. Technika ta narzuca geometryzację wzoru. Autorowi wzory przypomniały pikselową geometrię wczesnej ery cyfrowej. Mówi: „Zachwyciło mnie, że zgeometryzowany język starej techniki tkackiej »brzmi« tak świeżo. Postanowiłem to wykorzystać”. W tej tradycyjnej technice kojarzącej się z rustykalnymi scenkami rodzajowymi powstał apokaliptyczny pejzaż miejski. W centrum widzimy świątynię otoczoną potworami na tle budynków, płonącego samochodu, uzbrojonej policji i demonstracji ulicznej. „Miasteczko Wilanów, miejsce wybrane nie przypadkiem, jest przykładem nowej przestrzeni miejskiej w stolicy naszego kraju. W centrum kompozycji znalazła się Świątynia Opatrzności Bożej. Największa współcześnie budowana katedra rozpala emocje wszystkich” – komentuje autor. Do współpracy projektant zaprosił Małgorzatę Pełowską, mieszkankę wsi Ruchna koło Węgrowa. Tkactwa uczyła się pod koniec lat 70. w jednym z oddziałów Cepelii, gdzie pracowała wiele lat i skąd odkupiła krosna.

C.F.



## 2014

---

Agnieszka Pikus

### **Rodzina krzesel *Evo***

Produkcja: Paged Meble

---

Kolekcja *Evo* zaczęła powstawać jako projekt studencki w pracowni Tomka Rygalika. Krzesło miało być odpowiedzią na zadany temat „trwałość”. Punktem wyjścia był thonetowski model z końca XIX wieku, który stał u prababci autorki. Krzesło będące inspiracją miało niestandardową konstrukcję – jedna noga znajduje się na środku z przodu, druga analogicznie z tyłu, po bokach symetrycznie umieszczono pozostałe dwa podparcia. Głównym problemem konstrukcyjnym przy pomyśle na siedzisko, które miało mieć tylko trzy nogi, było znalezienie formy stabilnej i komfortowej. Mebel opracowywano w technologii Paged Meble. Perspektywa współpracy z tą firmą wpłynęła na prostotę formy dostosowanej do produkcji przemysłowej. Zaprojektowana kolekcja wpisuje się w tradycję fabryki z Jasienicy, używając giętego w technologii thonetowskiej pręta na oparcie, które jest również podłokietnikiem. Nazwa nawiązuje do imienia pierwszej kobiety, a mebel ma być współczesnym archetypem krzesła. Delikatne przekroje nóg i ich liczba zmniejszona do trzech sprawiają, że mebel jest lekki, również wizualnie. Produkowany jest z drewna bukowego i dębowego. Rodzina *Evo*, stanowiąca część kolekcji wizerunkowej Paged Collection, składa się z krzesła, fotela tapicerowanego i hokera.

S.B.





## 2014

---

Michał Stefanowski, Maciej Sobczak

### **Bezzałogowy pojazd ratowniczo-pożarniczy *Florian* przeznaczony do akcji rozpoznawczo-operacyjnych**

Produkcja: WB Electronics

Współpraca:

Wojskowa Akademia Techniczna

Prototyp: Hydromega

---

*Florian* to zdalnie sterowany pojazd dla straży pożarnej. Jego zadaniem jest docieranie do niebezpiecznych miejsc, np. grożących zawaleniem lub o bardzo wysokiej temperaturze. Na czole pojazdu mogą być montowane wymienne narzędzia służące do: spychania, odgarniania, wyjmowania i rozcinania. Na górnym ramieniu – składanym pałąku – montowane są „oczy” urządzenia: kamery, czujniki i reflektory umożliwiające zdalne sterowanie pojazdem. Wyrób produkowany jest w niedużej serii, dlatego zastosowano technologię gięcia i spawania blachy oraz użyto gotowych komponentów. Projektanci wprowadzili takie usprawnienia jak łatwy dostęp do podzespołów, dostosowanie do ręcznego sterowania czy elastyczne odbojniki. O formie pojazdu powiedzieli: „Nadwozie było inspirowane budową mrówki, pracowitym owadem. Zostało podzielone na strefę przednią – operacyjną i tylny »odwłok« z silnikiem i mechaniką. Całość została uformowana z planarnych powierzchni. Chcieliśmy, aby pojazd był lekki wizualnie, dlatego wprowadziliśmy dynamiczne boczne podcięcia i podział kolorystyczny. Staraliśmy się, żeby bryła była czysta i uporządkowana, dlatego np. reflektory zostały wtopione w odbojnik”. Pojazd powstał w ramach projektu badawczego we współpracy Wojskowej Akademii Technicznej – odpowiedzialnej za konstrukcję i mechanikę, WB Electronics – firmy specjalizującej się w zaawansowanych technologiach sterowania, oraz INNO+NPD – biura projektowego, które zajęło się stroną wzorniczą. Projekt „Dofinansowanie i wdrożenie systemu bezzałogowego pojazdu ratowniczego” dofinansowany został przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju na podstawie umowy zawartej 4.6.2012 roku pomiędzy WB Electronics i NCBiR.

C.F.



## 2015

---

Jan Buczek, Maciej Stefański

### **Krzeseł Holmes**

Produkcja: Moromou

---



Produkt jest jednym z ostatnich efektów współpracy projektantów z Moromou. Autorzy razem z właścicielem od zera wymyślili firmę. Na pierwszym etapie praca polegała na przygotowaniu całej strategii i identyfikacji marki – meble miały być produkowane w małych seriach i opierać się na pracy rzemieślniczej. Potem projektanci opracowali asortyment i przygotowali produkt. Założeniem przy projektowaniu krzesła było wykorzystanie naturalnego litego drewna i metalu (jest to olejowane drewno dębowe oraz stalowy pręt malowany proszkowo i gięty na giętarcie CNC). Mebel przeznaczony jest do kawiarni i restauracji. Projekt pozwala na masową produkcję, ale ze względu na możliwości firmy wypuszczany jest w krótkich seriach. Formalnie blisko mu do projektu „obiekтового”, czyli przedmiotu wytwarzanego w pojedynczych egzemplarzach i nawiązującego do rzemiosła. W czasie pracy kształt poszukiwany był w prototypach wykonywanych w materiałach docelowych, które pomogły zweryfikować pomysły i dały odpowiedzi na wątpliwości dotyczące konstrukcji. Bardzo ważny był detal – wyoblenie i wykończenie nóg oraz ukrycie miejsc łączeń konstrukcyjnych. Wcięcie w siedzisku pozwala na sztaplowanie. Firma nie ma własnej fabryki i poszczególne elementy mebla wykonywane są u kooperantów. Znalezienie odpowiednich wykonawców też było częścią pracy. Dodatkowo podczas przygotowywania modeli projektanci zatrudnili inżyniera, który pomógł opracować stabilne konstrukcje.

S.B.



## 2015

---

Rafał Czaniecki

### **Słuchawki AKG N20**

Produkcja: AKG / Harman International

---

Wprowadzenie na rynek słuchawek *N20* było częścią strategii mającej odświeżyć wizerunek marki AKG. Plan zakładał stworzenie dwóch nowych linii produktów, które będą lepiej dostosowane do oczekiwań odbiorców stawiających na spersonalizowane urządzenia. *N20* są pierwszym produktem z linii *N-SERIES*, zaprojektowanej dla wymagających użytkowników, gotowych zapłacić wyższą cenę za lepszą jakość dźwięku i użycie trwalszych materiałów. Razem z produktem stworzono nowe opakowania, odświeżono stronę internetową oraz materiały marketingowe. Wychodząc z założenia, że nawet najlepsza jakość dźwięku nie będzie miała znaczenia, jeśli słuchawki nie będą wygodne, projektant zadbał o ergonomię. Zwrócił uwagę na kąty nachylenia kanału dźwiękowego i zastosował gładkie powierzchnie w miejscu zetknięcia słuchawki z uchem. W ciągu 12 miesięcy prac nad słuchawkami *N20* głównym celem było uzyskanie kształtu, który byłby możliwy do wyprodukowania jako jedna powierzchnia, bez linii łączenia formy. *N20* są odlane ze stopu aluminium i poddane kilku procesom wygładzania i szlifowania. Do słuchawek dołączony jest mikrokontroler służący do odtwarzania muzyki i zmiany głośności. Przystosowany jest do słuchania z telefonu i współpracuje z oprogramowaniem iOS i Android. W związku z różnymi specyfikacjami obu systemów przełączanie między nimi odbywa się za pomocą fizycznego przycisku. Jeden kontroler dla dwóch systemów pozwolił ograniczyć koszt produkcji, logistyki i opakowań.

S.B.



## 2015

---

Stanisław Czarnocki

### **Lampa *Phare***

Produkcja: Menu

---

*Phare* to przenośna lampa z ledową żarówką, zasilana akumulatorem ładowanym przez port USB. Projekt powstał podczas studiów autora w École cantonale d'art de Lausanne w Szwajcarii. Studenci dostali możliwość zaprojektowania przedmiotów ułatwiających życie mieszkańcom Unité d'Habitation Le Corbusiera. Stanisław Czarnocki zajął się przestrzenią wspólną znajdującą się na dachu budynku i rozwiązaniem problemu braku oświetlenia.

Stylistycznie lampa czerpie z modernistycznej tradycji, jej forma jest prosta, a wszystkie elementy mają swoje funkcjonalne uzasadnienie. Nie ma w niej zbędnych dekoracji. Po prezentacji lampy na targach Imm Cologne w ramach Pure Talents Contest do projektanta zgłosiła się duńska firma zainteresowana produkcją. W czasie wdrażania zmieniły się detale wykończenia, ale projekt zachował swój minimalistyczny charakter. *Phare* daje rozproszone światło – delikatnie rozświetlające wnętrze. Jej wartością jest uniwersalność, sprawdza się podczas pracy, odpoczynku i spotkań towarzyskich. Konstrukcja pozwala na stawianie, wygodne przenoszenie i zawieszenie – w ogrodzie czy na tarasie może pełnić funkcję lampionu. Dzięki prostej formie pasuje do wnętrz o różnych charakterach, poczynając od budynku Le Corbusiera, dla którego została zaprojektowana, na współczesnych mieszkaniach kończąc. Korpus lampy składa się z pięciu elementów odlewanych z aluminium, malowanych proszkowo. Sferyczny matowy klosz powstaje w technologii wtrysku. Przy projektowaniu autor zwrócił uwagę na cykl życia produktu, w związku z czym przygotował konstrukcję umożliwiającą demontaż i wymianę uszkodzonych lub zużytych elementów. Możliwość naprawy i użycie recyklingowych materiałów to działania stojące w opozycji do tzw. planowanego starzenia produktu i powszechnego wyrzucania przedmiotów, które można by naprawić.

S.B.

## 2015

---

Tomek Rygalik

### **Fotel Tulli**

Produkcja: Noti

---

Mebel, nawiązujący formą do fotela klubowego, powstał z myślą o potrzebach architektów aranżujących przestrzenie publiczne zarówno we wnętrzach, jak i na zewnątrz budynków. W podstawowej formie składa się z dwóch części z polietylenu formowanego rotacyjnie – siedziska i podstawy. Tej technologii najczęściej używa się do produkcji dużych pojemników, zazwyczaj o charakterze technicznym, rzadziej jest wykorzystywana w meblarstwie. Podział na dwie części pozwala na wariantowanie modeli. Górna część fotela została opracowana zgodnie z zasadami ergonomii. Połączona z podstawą z tego samego materiału, daje monolit. W innych wersjach dolna część może być osadzona na drewnianych nogach, na jednej metalowej nodze lub krzyżaku, dodającym fotelowi optycznej lekkości. I na górną, i na dolną część może być nałożony rodzaj „koszulki” wykonanej z pianki pokrytej tkaniną. To rozwiązanie prowadzi na myśl komfortowe wyposażenie wnętrz i pasuje do kameralnych pomieszczeń. Wielość wariantów, również kolorystycznych, sprzyja różnicowaniu aranżacji przestrzeni publicznych. Fotel, choć okazały, ma stosunkowo niewielką masę i dlatego chętnie jest wykorzystywany w czasie imprez festiwalowych czy targowych. Forma, szczególnie charakterystycznie rozchylone podłokietniki, jak również nazwa odwołują się do fotela *Tulipan* Teresy Kruszewskiej z 1973 roku, klasyki polskiego meblarstwa. Autor wskazuje, że jest to próba zachowania ciągłości polskiej myśli projektowej w meblarstwie. W 2016 roku *Tulli* wyróżniono nagrodą Red Dot.

S.B.







## 2015

---

Helena Czernek, Aleksander Prugar

### **Mezuza dla niewidomych**

Produkcja: Mi Polin

---

Mezuza to podłużny pojemnik zawierający zwinęty pergamin (hebr. kłaf), na którym zapisane są dwa fragmenty z Księgi Powtórzonego Prawa (6, 4–9 i 11, 13–21). Umieszcza się je na futrynach drzwi żydowskich domów. W judaizmie dotknięcie mezuzy ma głębokie znaczenie. Ma przypominać o przykazaniach poprzez bezpośredni, fizyczny kontakt. W *Mezuzie dla niewidomych* dotyk nabiera dodatkowego znaczenia. Na przeznaczonym dla niewidomych obiekcie hebrajskim alfabetem Braille'a zapisano słowo „Szaddaj”, będące jednym z żydowskich imion Boga. W tym przypadku dotknięcie służy więc nie tylko napomnieniu, ale ma też wymiar poznawczy. Mezuzę wykonano z przezroczystego kryształu i jest prawie niewidoczna. Kolor dla osób niewidomych nie ma znaczenia, a źródłem informacji jest zmysł dotyku. Osoby widzące dostrzegają przede wszystkim zwój z treścią modlitwy *Słuchaj, Izraelu*, jednej z dwóch najważniejszych w judaizmie. Autorka wyznaje: „Projektowanie judaików to wyzwanie związane z łączeniem tradycji trwającej od kilku tysięcy lat z nowoczesną estetyką i wymaganiami dzisiejszych odbiorców. Projekt *Mezuza dla niewidomych*, postępując się współczesną formą, zgłębia symbolikę i interpretuje tradycję”. Mezuza sprzedawana jest w sklepach przy muzeach żydowskich, m.in. Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, Jewish Museum w Nowym Jorku, National Museum of American Jewish History w Filadelfii, a także za pośrednictwem internetu.

C.F.





## 2015

---

Joanna Jurga, Martyna Ochojska

### **Urny Thos**

Produkcja: Nurn

---

Kremacja jest coraz częściej wybieraną formą pochówku, ale projektanci i projektantki rzadko zajmują się urnami. Na rynku brakuje przedmiotów dla osób preferujących nowoczesną estetykę. Joanna Jurga zajęła się branżą funeralną już na studiach, pierwsza urna powstała jako dyplom magisterski. Urny tworzone w firmie Nurn, założonej z Martyną Ochojską, mają betonową podstawę i pokrywy wykonane z miedzi lub stali. Forma inspirowana jest brutalizmem, nurtem modernizmu opartym na ciężkich bryłach i szczerości materiału. Charakter tworzyw powodował problemy z wagą, która nie powinna przekraczać czterech kilogramów, a w pierwszych prototypach wynosiła nawet dziesięć. Minimalizm kształtu powodował też komplikacje technologiczne. W prostych formach nie da się ukryć niedoróbek i produkt musi być perfekcyjnie wykonany. Najbardziej problematyczne było połączenie materiałów – betonu ze stalą lub miedzią. Przy małych seriach trudno także znaleźć wykonawców, którzy chcieliby podjąć się zlecenia. W tym produkcie to materiał świadczy o jakości. Elementy są dobrze spasowane, a miedź nie jest zabezpieczana przed utlenianiem, dzięki czemu na pokrywie zostają ślady palców, budujące indywidualną historię każdego przedmiotu. Autorki zajmują się nie tylko projektowaniem przedmiotów, ale biorą też udział w konferencjach i piszą teksty do specjalistycznej prasy związanej z branżą funeralną.

S.B.



## 2015

---

Katarzyna Borkowska-Pydo,  
Tomasz Pydo (KABO & PYDO)  
Współpraca:  
zespół konstruktorów producenta

### **System wodny *Ergo Line***

Produkcja: Cellfast

---

System wodny, na który składają się m.in. różnego rodzaju zraszacze, szybkozłączca, przyłącza, rozdzielacze i zwijacze, przeznaczony jest do nawadniania ogrodów. W roku 2015 wdrożono szesnaście produktów, w kolejnych latach następnych osiem. Prace projektowe trwają nadal i już wkrótce na rynek trafią kolejne elementy, które cały czas uzupełniają system o nowe wyroby i rozwiązania. Pierwszym produktem w zestawie był zraszacz pistoletowy, który wyznaczył w firmie nowy poziom funkcjonalny i estetyczny oraz stylistykę wszystkich części zestawu. Zaprojektowanie we współpracy z konstruktorami i technologami przedsiębiorstwa od razu całego systemu umożliwiło obniżenie kosztów wytwarzania, m.in. poprzez zastosowanie identycznych podzespołów w kilku produktach. Ważną częścią pracy były obserwowanie użytkowników i badania, dzięki którym wprowadzono wiele udogodnień ergonomicznych i rozwiązań funkcjonalnych, takich jak hak do odwieszania, zaokrąglenie krawędzi uniemożliwiające zaczepienie się węża, kiedy jest on ciągnięty po podłożu, zabezpieczenie powierzchni przed uszkodzeniami mechanicznymi czy zrozumiałe, intuicyjne oznaczenia graficzne funkcji. Równie istotny był projekt sita, dzięki któremu strumień wody jest precyzyjny i pozwala na delikatne zraszanie roślin. Projektanci zaproponowali dla systemu nowy kolor, który stał się barwą firmową. Wyróżnia teraz na półkach sklepowych wyroby Cellfastu. Praca projektantów objęła także system opakowań, animacje prezentacyjne, aplikację mobilną, stoisko targowe, katalog produktów oraz sesję zdjęciową.

System wodny *Ergo Line* to jeden z pierwszych wyrobów producenta opracowanych przez dizajnerów. Wcześniej Cellfast korzystał z projektów stworzonych przez własny zespół technologów. Projekt zdobył dwie nagrody międzynarodowe – Red Dot 2015 i Good Design Australia 2016 – oraz polskie: Dobry Wzór 2016, must have 2015 i wyróżnienie Top Design 2016.

C.F.





## 2006–2015

(projekt 2006, realizacja 2015–2017)

---

Grzegorz Niwiński, Jerzy Porębski  
(Towarzystwo Projektowe)  
Współpraca: Piotr Stolarski

### **Wiaty przystankowe dla Warszawy**

Beneficjent: Miasto Stołeczne Warszawa  
Operator i zleceniodawca: AMS SA  
Produkcja: Albud RSA

---

Wiaty przystankowe, które zostały zaprojektowane w 2006 roku przez Jerzego Porębskiego i Grzegorza Niwińskiego, były odpowiedzią na konkurs zorganizowany przez Miasto Stołeczne Warszawa. Zadanie dotyczyło opracowania projektów wiat oraz towarzyszących im elementów małej architektury: ławek, słupków przystankowych, stojaków rowerowych, płotków wygradzających i koszy na śmieci. „Chcieliśmy stworzyć nowy znak dla Warszawy, dyskretny, transparentny, nierzucający się w oczy, potrafiący wpisać się w różne konteksty, a jednocześnie charakterystyczny i zapamiętywalny, podobnie jak stało się to z Miejskim Systemem Informacji” – pisał Jerzy Porębski w komentarzu, jakiego udzielił magazynowi „Architektura Murator”\*. Wiaty miały oczywiście chronić użytkowników przed złymi warunkami atmosferycznymi, być odporne na wandalizm i wykonane z trwałych materiałów, a koszt ich realizacji miał się mieścić w określonym budżecie. Projektanci starali się zadaszyć fragment przestrzeni, a nie ją wydzielać i stwarzać wizualną przeszkodę dla pieszych. Wiatę wyróżnia charakterystyczna czerwona krawędź biegnąca wokół szklanych płaszczyzn. Ta wersja, w przeciwieństwie do wiat i mebli miejskich wcześniej zaprojektowanych przez Towarzystwo Projektowe dla historycznych obszarów Warszawy, została zamontowana w szczególnie eksponowanych miejscach miasta – przede wszystkim w centrum i na głównych trasach wylotowych.

W roku 2015 rozpoczęła się realizacja projektu. Firma AMS na mocy umowy koncesyjnej w ramach partnerstwa publiczno-prywatnego rozmieściła na terenie Warszawy 405 wiat konkursowych i 220 tak zwanych konserwatorskich.

M.K.

\* „Architektura Murator” 2016, nr 2, s. 60.

## 2015

---

Agata Matlak-Lutyk, Hanna Ferenc  
Hilsden

### **Półbuty Avir**

Produkcja: Balagan

---

Półbuty marki Balagan występują w dwóch wersjach: wyjściowej – model *Opera*, i sportowej – model *Avir*. Firma funkcjonuje w Polsce i Izraelu, tworząc i sprzedając swoje produkty w obu krajach. Czerpie inspiracje stylistyczne z modernistycznej architektury Tel Awiwu, nazywanego białym miastem Bauhausu, i nawiązuje do tradycji warszawskiego rzemiosła. Projektantki stawiają na pierwszym miejscu funkcjonalność. Starają się przygotowywać produkty uniwersalne i ponadczasowe. Jakość wynika ze sposobu produkcji. Buty i torby Balaganu wykonywane są w Polsce przez doświadczonych rzemieślników w małych manufakturach. Priorytetem projektantek było uzyskanie wyrobów wysokiej jakości przy zachowaniu przystępnych cen. Agata Matlak-Lutyk i Hanna Ferenc Hilsden są też współzałożycielkami kolektywu Transparent Shopping Collective, którego częścią jest marka Balagan. Zgodnie z ideami kolektywu półbuty *Avir* wytwarzane są z dobrych, naturalnych materiałów, jednak ich cena utrzymana jest na poziomie konkurencyjnym w stosunku do oferty dużych sieci. Na stronie sklepu firmowego w prostym diagramie pokazane są części składowe wartości produktu. Każdy konsument może się dowiedzieć, ile kosztują materiały, produkcja, ile wynoszą podatek i marża. Oprócz tego część zysku przekazywana jest na autorski program inicjatyw społecznych. Projektantkom marki zależy na wytwarzaniu dobrych, trwałych rzeczy oraz upowszechnianiu idei odpowiedzialnej konsumpcji.

S.B.





## 2015

---

Alicja Pałys

### **Rodzina lamp *Prima:* *Duo, Maxi, Mini***

Produkcja: Brambla

---

*Prima* to kolekcja trzech lamp wykonanych z aluminium. Projekt powstał dla firmy Brambla i jest oparty na współpracy producenta z rzemieślnikami. Punktem wyjścia była technologia drukowania – lampy wyoblane są w małym zakładzie w Warszawie. Materiał był kluczowy podczas opracowywania produktu i zdecydował o jego ostatecznym kształcie. Lampy są malowane proszkowo. Ich forma składa się z trzonu z oprawką na żarówkę i trzech kloszy, które różnią się od siebie nieznacznie kształtem i wielkością. Autorka chciała zaprojektować przedmiot zmieniający się w trakcie użytkowania. Zapalone światło modyfikuje wygląd kloszów i buduje ich bryłę, a model *Duo*, który składa się z dwóch elementów, jest dodatkowo rozświetlany strumieniami światła wydobywającymi się pomiędzy daszków. Projekt powstał po stażu projektantki w studiu w Sztokholmie. Widoczne są w nim inspiracje klasycznymi lampami Poula Henningsena, ale celem było uzyskanie połączenie minimalistycznej estetyki z możliwościami polskiego rzemiosła. W ten sposób Pałys uzyskała lampę o klasycznej formie. Praca nad wdrożeniem pozwoliła projektantce jeszcze w czasie studiów zmierzyć się z realiami i ograniczeniami projektowania rynkowego i nauczyć się pragmatycznego myślenia wdrożeniowego.

S.B.

## 2015

---

Mateusz Przybysz, Bartosz Kowalczyk

### **Sanki Rysy**

Produkcja: Hulay

---

Sanki *Rysy* są jednym z produktów marki Hulay, wytwarzającej sprzęt sportowy i rekreacyjny. Amatorski sprzęt zimowy jest dziedziną zaniedbaną przez projektantów, a marka Hulay chce zagospodarować ten obszar. Dynamiczna forma produktu odbiega od klasycznego wizerunku sanek. Ostre krawędzie brył i użyte materiały nie pojawiają się zwykle w takich produktach i mogą się kojarzyć raczej ze sprzętem sportowym. Projekt przeznaczony jest dla osób w każdym wieku, które preferują aktywny styl życia. Ważnym założeniem było użycie trwałych materiałów. Sanki wykonane są z wodoodpornej sklejki pokrytej lakierem jachtowym oraz ze stali nierdzewnej. Produkcja odbywa się we własnym zakresie – autorzy stawiają na jakość wykonania, w projekcie minimalizm formalny łączy się z prostotą konstrukcyjną. Rzemieślnicza staranność ma sprawić, że produkt będzie trwały i posłuży użytkownikom przez lata.

S.B.





## 2015

---

Piotr Stolarski, Toshihide Suzuki  
Współautorzy: forpeople

### **Gitara elektryczna Yamaha Revstar**

Produkcja: Yamaha

---

Nowa forma miała odświeżyć wizerunek Yamahy i odróżnić się od gitar Fendera i Gibsona, które dominują na rynku. Głównym celem było pokazanie własnego stylu firmy. Inspiracją dla zespołu były wywodzące się z lat 60. motocykle café racer – modele pozbawiane przez właścicieli wszystkich niepotrzebnych elementów oraz modyfikowane w celu poprawienia osiągnięć. Użytkownicy gitar elektrycznych mają konserwatywne gusta. Projektując nową formę, trudno zaproponować coś innego i nie wpaść w niszę, dlatego głównym założeniem estetycznym było hasło „Just different enough”. Ostatecznie produkt spełnia te założenia. Forma opiera się na charakterystycznym rysunku graficznym i produkt jest rozpoznawalny, gitara ma własny styl wynikający z inspiracji – m.in. ostro ściętą płytkę ochronną (tzw. pickguard). Dzięki temu może się stać częścią wizerunku scenicznego zespołów. Instrument dostępny jest w różnych wersjach wykończeń. Prezentowany projekt ma niestandardowy strunociąg wymyślony przez Piotra Stolarskiego, bardzo dobrze przyjęty przez odbiorców. Inne modele wykonywane są z mahoni, drewna klonowego, droższe wykańczane są anodowanym aluminium lub surową miedzią.

Na uwagę zasługuje również proces projektowy. Projektanci z Yamahy z siedziby w Hamamatsu wspólnie z londyńskim studium forpeople zajmującym się badaniami przygotowywali koncepcję i wykonywali prototypy gitar, które testowane były przez muzyków. Ich uwagi uwzględniano w dalszej pracy. Oprócz firmy badawczej projektanci współpracowali też z lutnikami z siedziby Yamahy w USA, którzy wspólnie z inżynierami odpowiedzialni byli za brzmienie instrumentu. Prototypy posłużyły też do znalezienia ergonomicznego i dobrze wyważonego kształtu.

S.B.





Sticky

a a a a

Regular

Modern

Bold

Wasz FA Reg

A B C D E F G H

P Q R S T U V W

1 2 3 4 5 & ! ? ; ,

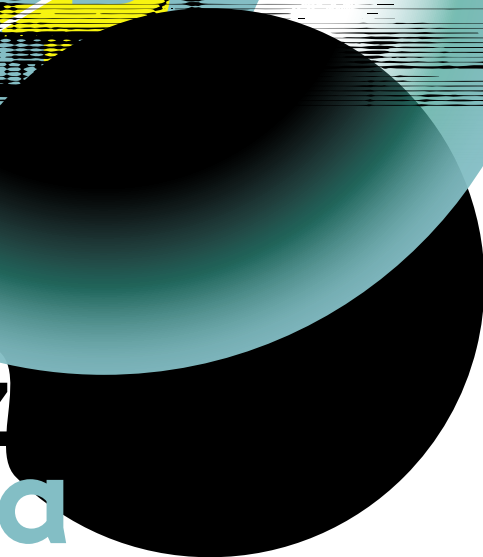
a b c d e f g h

z a a á é ê ë ò

The typeface is Yours

Warsz  
awa

I  
i  
I  
i



## 2015

---

Artur Frankowski (Fontarte)

Współautorka: Magdalena Frankowska

### **Krój pisma *Wasz FA***

Produkcja: Fontarte

---



Autor tak mówi o swoim projekcie: „Krój pisma *Wasz FA* inspirowany jest liternictwem Warszawy. Jest to typograficzny eksperyment, którego celem było wydestylowanie z pejzażu wizualnego stolicy jego charakterystycznych literniczych elementów. Źródeł form poszukiwaliśmy w liternictwie wernakularnym, piśmie drogowym oraz napisach związanych z przestrzenią Warszawy. Pismo *Wasz FA* od momentu powstania w 2015 roku nieustannie ewoluuje. Obecnie funkcjonuje w czterech wersjach, są to *Regular* (inspirowana różnymi typami liter w mieście), *Modern* (której formy wywodzą się z awangardowych eksperymentów międzywojnia), *Bold* (wersja pogrubiona) oraz *Sticky*, która jest wariacją na temat liter naruszonych zębem czasu, zmieniających się w przypadkowy sposób, np. pod wpływem czynników atmosferycznych. *Wasz FA* został pokazany w formie plakatów na wystawie »Places of Origin: Polish Graphic Design in the Context« na Design March w Reykjaviku w 2016 roku. Od momentu powstania testujemy możliwe zastosowania różnych wariantów kroju, również w projektach na zamówienie. Odmiana *Modern* została użyta m.in. przy pracy nad oprawą wizualną wystawy »Relacja Warszawa–Zakopane« w warszawskiej Królikarni (2017), zaś premiera wszystkich odmian miała miejsce na łamach magazynu »Slanted #28 – Warsaw« (2016). W 2017 roku zostaliśmy poproszeni o zaprojektowanie serii neonów będących elementem wystroju wnętrza nowego warszawskiego biura międzynarodowej kancelarii prawnej »White & Case«. Oczywiście rozwiązaniem wydało nam się zastosowanie kroju *Wasz FA*. Neony zostały jednocześnie włączone do kolekcji sztuki warszawskiego biura »White & Case«”.

A.S.



## 2015

---

Justyna Fałdzińska, Miłosz Dąbrowski  
(UAU project)

### **Mikroszklarnia *Groww***

Produkcja: UAU project

---

*Groww* jest zestawem elementów, dzięki którym zwyczajny słoik można przerobić na miniaturową szklarnię nadającą się do prostej hodowli roślin w małym mieszkaniu. Użytkownik nie kupuje gotowego produktu, ale plik (produkt cyfrowy), a obiekt może wydrukować w dowolnym momencie na drukarce 3D. Dzięki dystrybucji cyfrowej *Groww* nie potrzebuje opakowań, przestrzeni magazynowych, transportu do sklepu, a następnie do klienta. W ten sposób ograniczany jest tzw. ślad węglowy oraz koszty – klient płaci tylko za projekt oraz za usługę druku. Inspiracją dla projektantów była drukarka 3D i jej możliwości. Zestaw składa się z trzech drukowanych części: bazy, doniczki wewnętrznej i kołnierza. Dopełnieniem produktu jest słoik. Zestaw został zaprojektowany w dwóch wersjach – pasujących do dwóch najbardziej popularnych modeli słoików: amerykańskiego mason jar i europejskiego z 82-milimetrowym gwintem. *Groww* jest drukowany z PLA – w pełni biodegradowalnego polimeru otrzymywanego z odnawialnych surowców, takich jak mączka kukurydziana. Projektanci dużo czasu poświęcili na to, aby jakość wydruku na różnego typu urządzeniach była taka, jakiej oczekiwali. Ponieważ elementy mają dość dużą cylindryczną powierzchnię, która w procesie produkcji staje się często estetycznie nieatrakcyjna, projektanci zaproponowali specjalne wyżłobienia, które pozwalają kontrolować jakość faktury. Podczas projektowania musieli też eksperymentować z gęstością ścianki wewnętrznej doniczki, tak by nie przeciekała. *Groww* jest udostępniany wyłącznie jako zamknięty kod, nie daje użytkownikom możliwości ingerencji w projekt. Klienci jednak mogą dowolnie zmieniać kolorystykę szklarni, dobierając odpowiedni kolor filamentu, tak by pasowała do ich otoczenia.

M.K.

## 2016

---

Michał Głogowski

### **Aplikacja Samsung School**

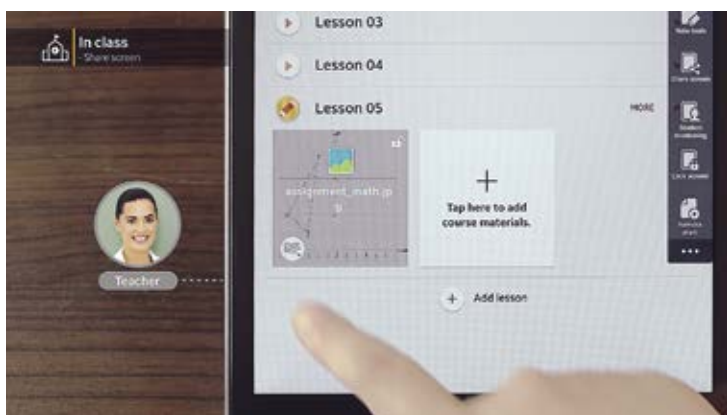
Produkcja: Samsung R&D Poland

---

*Samsung School* to aplikacja, której zadaniem jest udostępnianie nauczycielom, uczniom i rodzicom nowoczesnych narzędzi edukacyjnych. Urządzenia mobilne i technologie cyfrowe są bardzo popularne wśród dzieci i młodzieży. Wzbudzają zainteresowanie, angażują, skupiają uwagę na długie godziny. Mimo że ta tendencja jest zwykle oceniana negatywnie, *Samsung School* stara się ją wykorzystać w procesie edukacji. Założeniem projektu jest wspomaganie nauczania w klasie podczas lekcji poprzez udostępnienie nauczycielowi i uczniom tabletów wyposażonych w stworzone specjalnie do tego celu oprogramowanie. Dodatkowo nauczyciel może przygotowywać zajęcia na własnym komputerze stacjonarnym w domu, a rodzice są w stanie monitorować postępy w nauce swoich dzieci. Przed twórcami produktu stało wiele wyzwań. Nie powstał jeszcze ogólnie przyjęty model wykorzystywania urządzeń mobilnych podczas lekcji w szkole. Dodatkowo, mimo powszechnego opanowania dzieci z nowymi technologiami, wciąż różne grupy wiekowe uczniów mają odmienne wymagania i umiejętności związane z obsługą interfejsu użytkownika, a sami nauczyciele często są mało zaawansowani informatycznie. Istnieją także problemy technologiczne związane z pracą wielu urządzeń mobilnych jednocześnie w jednym środowisku. Funkcje takie jak współdzielenie ekranu, blokowanie urządzeń czy monitorowanie uczniów wymagają stworzenia

nowych rozwiązań. Wreszcie wyzwaniem jest zróżnicowanie systemów szkolnych w różnych krajach (struktura szkolnictwa, warunki nauczania, sposób oceniania, liczba uczniów w klasie itd.). Michał Głogowski tak opowiada o procesie projektowym: „W trakcie rozwijania programu korzystaliśmy z metodologii design thinking. Po to, żeby lepiej zrozumieć potrzeby, kompetencje i ograniczenia uczniów oraz nauczycieli, stworzyliśmy pilotażową wersję oprogramowania, którą testowaliśmy w jednej z podwarszawskich szkół. Samsung wyposażył szkołę w tablety, tak aby nauczyciele i uczniowie mogli korzystać z systemu i dzielić się swoimi spostrzeżeniami, a zespół projektowy był w stanie pozyskiwać informacje zwrotne. Żeby jak najwięcej się dowiedzieć, prowadziliśmy testy użyteczności, prowadziliśmy wywiady pogłębione oraz badania polegające na codziennym tworzeniu notatek i wypełnianiu kwestionariuszy związanych z testowaną usługą. Raporty z badań wskazują kierunki rozwoju aplikacji oraz obszary wymagające dopracowania. Na ich podstawie zespół projektowy tworzy prototypy nowych funkcjonalności lub usprawnia te, które już istnieją”.

A.S.







## 2016

---

Jan Godlewski (GDL2 Studio)

### **Plecak miejski *Falcon***

Produkcja: Mixed Works

---

*Falcon* jest lekkim i funkcjonalnym plecakiem miejskim, zaprojektowanym i produkowanym przez Mixed Works, firmę stworzoną w 2012 roku przez Jana Godlewskiego, która specjalizuje się w wytwarzaniu najwyższej jakości toreb i plecaków rowerowych. Produkt wyposażono w funkcje typowe dla plecaków górskich. System nośny wykonany został z kilku warstw pianek o różnej gęstości, a dodatkowo usztywniony dwoma płaskownikami aluminiowymi, służącymi jako stelaż. W dolnej części panelu znajduje się szczelina umożliwiająca zamocowanie pasa nośnego – zazwyczaj stosowanego w przypadku cięższych ładunków. Bardzo ważnym elementem są szelki wyprofilowane w okolicach szyi i klatki piersiowej, które rozkładają ciężar na możliwie dużą powierzchnię ciała. Komora główna została wykonana z odpornej na uszkodzenia tkaniny zewnętrznej, a wewnątrz z wodoodpornej tkaniny laminatowej X-Pac. Plecak daje podwójny dostęp: przez zwijany komin lub zamek boczny, przy którym umieszczono uchwyt wykonany z alpinistycznej taśmy rurowej. Plecak jest wyposażony w dwie kieszenie zewnętrzne, w których można przewozić np. zapięcie do roweru, dokumenty, klucze. Pojemność plecaka jest regulowana bocznymi pasami kompresyjnymi, które mogą również służyć jako mocowanie kasku rowerowego. W miejscu, które jest najbardziej widoczne podczas jazdy na rowerze, znajduje się odbłask termotransferowy. Konstrukcja ma możliwie małą liczbę szwów, ponieważ każda perforacja tkaniny zmniejsza wodoodporność. plecaki sprzedawane są w większości krajów Europy, Azji i Ameryki.

M.K.



## 2016

---

Marta Kłyszajko

### **Naszyjnik *Ginkgo***

Produkcja: Pun Jewellery

---

Pun Jewellery to marka biżuterii założona przez Martę Kłyszajko i Ewelinę Leszczyńską. Przy projektowaniu nowych wzorów autorka współpracuje też z ojcem dysponującym wieloletnim doświadczeniem jubilerskim. Naszyjnik *Ginkgo* wykonano z pozłacanej stali nierdzewnej, srebrny łańcuszek też jest pozłacany. Dla projektantki bardzo ważne jest eksperymentowanie z materiałem. W pracy nad *Ginkgo* połączyła podejście rzemieślnicze, oparte na pracy manualnej, i projektowe, związane z wprowadzeniem do jubilerstwa nowej technologii. Ostateczny wybór liścia miłorzębu jako motywu przewodniego kolekcji wynika po części właśnie z użytej technologii. Autorce udało się uzyskać subtelne prześwity, które byłyby trudne i pracochłonne do wykonania za pomocą klasycznych narzędzi jubilerskich. Stylistyka marki Pun nie ogranicza się jednak do form organicznych. Projektantka pracuje nad prostymi modernistycznymi formami czy użyciem szklanych elementów. Przykłada dużą wagę do pracy ręcznej i oprócz biżuterii zajmuje się ceramiką.

S.B.

**2016**

---

Krystian Kowalski Industrial Design

**Fotel *Ultra***Produkcja: MDD

---

Krzesła i fotele *Ultra* są przeznaczone do przestrzeni biurowych. Wyprodukowane zostały w wersjach z trzema różnymi podstawami: metalową, drewnianą i z mechanizmem obrotowym. Mebel powstaje w technologii piany wylewanej. Obiekt wykańczany jest pokrowcem z piankowym podbiciem.

Projektant prowadził własne poszukiwania materiałowe i technologiczne. Sprawdzał, który zakład jest w stanie wykonać poszczególne elementy i gdzie można zamówić konkretne podzespoły. Wychodził z założenia, że dizajner powinien być partnerem dla działu wdrożeń. Konstruktorzy podczas weryfikacji metalowej podstawy krzesła musieli zmienić jego konstrukcję, żeby dobrze znosiła obciążenie. Dzięki wspólnej pracy z technologami udało się uzyskać formę, która nie odbiegała od pierwotnej koncepcji projektanta, a zarazem była stabilna i wytrzymała. W kolejnym etapie Krystian Kowalski pomógł firmie przy przygotowywaniu materiałów marketingowych prezentujących opracowany projekt.

S.B.





## 2016

---

Gustaw Lange, Aleksander Lange  
Współpraca: Wojciech Pająk

### **Capsule Collection**

Produkcja: Pajak Sport

---



Kolekcja powstała dla producenta wytwarzającego specjalistyczną odzież do turystyki górskiej. Celem projektu było wprowadzenie tego typu ubrań jako odzieży miejskiej. Kolekcja składa się z kurtki *Phantom Anorak*, krótkich spodni *Phantom Cargo*, rękawic *Mitt 21*, butów (ocieplaczy) *Onvce* i śpiworra *Switch Mode*. Przeznaczona jest do uprawiania sportów miejskich – biegania, jazdy na rowerze czy trekkingu. Wszystkie produkty zostały uszyte z ultralekkiej tkaniny TOREX Airtastic z wypełnieniem z gęsiego puchu. Wprowadzono wiele udogodnień, takich jak: pełne rozpięcie kurtki po obu bokach ułatwiające jej zakładanie i zdejmowanie, co pozwoliło umieścić z przodu dużą kieszeń, zamki wzdłuż bocznej części spodni umożliwiające ich wkładanie i zdejmowanie bez konieczności przekładania kończyn do nogawek, czy – w śpiworze – otwory boczne na ręce oraz rozpinany zamek w dolnej części, pozwalające na poruszanie się, gdy np. siedzimy otuleni przy ognisku. „Inspiracją kolekcji – mówią autorzy – były kombinezony ciśnieniowe pilotów samolotów ponadźwiękowych z okresu zimnej wojny oraz ubiory puchowe z lat 80., złotej ery polskiego himalaizmu. Powstały dwie wersje kolorystyczne: srebrna, nawiązująca do kombinezonów pilotów amerykańskich, i zielona – radzieckich”. *Capsule Collection* pokazano w 2016 roku w sklepie CL 20 w Warszawie, gdzie prezentuje się limitowane kolekcje wybranych projektantów i firm odzieżowych.

C.F.





## 2016

---

Małgorzata Ostaszewska, Przemek Ostaszewski

### **Identyfikacja wizualna NEU NOW Festival w Amsterdamie**

---



NEU NOW to odbywający się w Amsterdamie interdyscyplinarny festiwal poświęcony sztuce debiutujących artystów z Europy. Wydarzenie oddaje płynny charakter współczesnej twórczości, w której ściśle granice między gałęziami sztuki przestają mieć znaczenie. Festiwal odbywa się stacjonarnie, online, a także w formie platformy internetowej, która służy wspieraniu artystów przez cały rok, nie tylko w momencie trwania wystawy. W 2015 roku Przemek Ostaszewski został zaproszony do wzięcia udziału w wystawie NEU NOW jako artysta. Na miejscu dowiedział się od organizatorów, że w następnym roku festiwal będzie zmieniał identyfikację wizualną. Został ogłoszony konkurs, w którym studio Multiversal postanowiło wziąć udział. Mimo zapowiedzi, że przy wyborze zwycięzcy preferowane będą firmy z Amsterdamu, Małgorzacie i Przemkowi Ostaszewskiem udało się wygrać konkurs. „Największym wyzwaniem w tej współpracy – opowiadają projektanci – było utrzymanie równowagi pomiędzy naszą autonomią twórczą a usatysfakcjonowaniem dyrektorów kreatywnych festiwalu. Są to także ludzie związani ze sztuką, dzięki czemu mają konkretne oczekiwania wobec identyfikacji wizualnej festiwalu. Mimo że współpraca nie zawsze przebiegała bez napięć, udało nam się osiągnąć efekt zadowalający obie strony”. Motywem przewodnim znaku jest linia, która symbolizuje spotkanie i wymianę myśli. Logo jest dynamiczne i może występować w różnych wariantach, dzięki czemu identyfikacja będzie mogła się rozwijać przy kolejnych edycjach festiwalu. Jednym z podstawowych oczekiwań klienta było wysunięcie prac artystów na pierwszy plan. Znak, który zawiera nazwę festiwalu, jest jednocześnie silny i elastyczny, dzięki czemu z sukcesem funkcjonuje jako rama eksponująca prace artystów.

A.S.

## 2016

---

Robert Pludra

Współpraca: Katarzyna Moszczyńska

### **Galeria audiowizualna Fotoplastykon**

Zleceńodawca: Biuro Festiwalowe  
Impart 2016

---

Galeria audiowizualna powstała w związku z Europejską Stolicą Kultury Wrocław 2016 w ramach projektu *Wrocław – wejście od podwórza*. Miała ona na nowo odkryć Brochów, dzielnicę Wrocławia kojarzoną z niebezpiecznym przedmieściem i miejską sypialnią. Jak wykazały archiwalia i wywiady z mieszkańcami, „było to ładne miasteczko o fascynującej, tętniącej życiem historii, bogatym dziedzictwie i pięknej architekturze. Niewiele osób wie, że to na Brochowie ruszyła pierwsza w tej części Europy sieć trolejbusowa, że tu zrealizowano – jako jedną z pierwszych – koncepcję miasta ogrodu. W latach 30. działał tu popularny odkryty basen, funkcjonowało kino i dom kultury, w którym do tańca grywały orkiestry. Obraz ówczesnego Brochowa istnieje dzisiaj tylko na starych fotografiach, w zarysie niszczących budynków lub w pamięci mieszkańców. Rozmowy z nimi, opowieści o ich życiu, zwyczajach i ulubionych miejscach sprawiły, że dzisiejsze widzenie Brochowa przefiltrowane przez setki zdjęć, rodzinnych historii i świadectw wydarzeń zupełnie zmienia odbiór tego miejsca” – mówi Robert Pludra. Powstała wirtualna mapa dzielnicy w postaci plenerowego fotoplastykonu. Na stalowej konstrukcji umieszczono dziesięć punktów audiowizualnych. Przez otwory można oglądać zdjęcia stereoskopowe (trójwymiarowe) i słuchać nagrań. Punkty umieszczone są na różnych wysokościach, tak aby były dostępne dla jak największej liczby osób. Dzieci muszą się wspiąć po kilku szczeblach – dla nich to część zabawy. Konstrukcja instalacji jest samonośna i pozwala na zmiany treści wystawy.

S.B.







## 2016

---

Maciej Stefański

### **Doniczka balustradowa *Lobelia***

Produkcja: Lamela

---

Doniczki przeznaczone są do użytku zewnętrznego, a forma z wycięciem pozwala na zamontowanie ich na balustradzie na balkonie albo za oknem. Inwestor potrzebował nowego produktu, żeby konkurować z innymi markami. Powstały oszczędne formalnie modele, które odróżniają się od dekoracyjnych produktów dostępnych na rynku. Przedsiębiorca zdecydował się na prostopadłościenną formę z powiększonym rantem, który tworzy kołnierz. Minimalistyczny kształt osłabia jednak konstrukcję doniczek – proste ścianki są mniej sztywne. Ten problem został rozwiązany przez inżynierów i ostatecznie doniczki produkowane są z powstających w dwóch oddzielnych formach wtryskowych elementów, które łączy się ze sobą. Doniczki projektowane są dla masowego odbiorcy, który oczekuje jak najniższej ceny. Uzyskuje się ją, optymalizując zużycie materiału i proces produkcji. Nawet w tak małym przedmiocie pojawia się dużo problemów technologicznych, które rozwiązywane są przez projektanta, a następnie specjalistów z działu wdrożeń. Trwały i estetyczny przedmiot staje się szeroko dostępny i w ten sposób ekonomicznie osiągalne produkty w odczuwalny sposób wpływają na jakość życia przeciętnych odbiorców.

S.B.

## 2017

---

Dominik Głąb, Mateusz Przystał  
Konstrukcja: Szymon Lisiecki,  
Jakub Lisiecki

### **Skuter trójkołowy Pi**

Prototyp:  
Przemysłowy Instytut Motoryzacji

---

Przemysłowy Instytut Motoryzacji (PIMOT) na zlecenie Państwowego Funduszu Osób Niepełnosprawnych oraz zespół projektantów z Kaniewski Design przystąpiły do opracowania trójkołowca, którego cena ma nie przekroczyć 20 tys. złotych. Pojazd opracowywano przy współpracy z osobami poruszającymi się na wózkach inwalidzkich, które testowały projekt w trakcie jego powstawania. Szczególną uwagę zwrócono na komfort przesiadania się z wózka na skuter, i odwrotnie, oraz wyładunek i załadunek wózka na bagażnik znajdujący się z tyłu pojazdu. Operację ułatwia fotel obrotowy oraz uchwyty zamontowane w dachu skutera. Pojazdem można jeździć tam, gdzie normalnie porusza się wózek inwalidzki, ponieważ nie jest od niego szerszy. Założeniem co do formy było niestygmatyzowanie użytkowników. Pojazd jest zaprojektowany tak, aby był wygodny także dla osób sprawnych i tworzył alternatywę z rowerem czy motocyklem dla podróżujących po zatłoczonych ulicach miasta. Trójkołowiec ma konstrukcję ramową i jest wyposażony w silnik elektryczny o mocy 1,5 kW oraz w silnik spalinowy o pojemności 50 cm<sup>3</sup>. Można się nim poruszać na odległość 20 km i podróżować również po terenie nieutwardzonym, np. jechać po leśnej ścieżce. Wyposażony jest w pełne oświetlenie zapewniające dobrą widoczność na drodze, biodrowy pas bezpieczeństwa oraz bieg wsteczny ułatwiający parkowanie. Skuter jest w fazie testowania.

C.F.







## 2017

---

Marta Niemywska-Grynasz,  
Dawid Grynasz (Grynasz Studio)  
Współpraca: Alicja Pałys

### **Zestaw mebli ŁAD**

Produkcja: Fam Fara

---

Modułowy zestaw mebli przeznaczony jest do pracy zarówno w warunkach domowych, jak i w biurach, szczególnie pracowniach i pomieszczeniach co-workingowych. Prace projektowe były poprzedzone obserwacjami i wywiadami. W skład zestawu wchodzi: biurko, szafka na kółkach, dwa rodzaje perforowanych paneli naściennych, półki i lustra w dwóch rozmiarach, lampa oraz wieszaki, a także łączniki wytworzone w technologii druku 3D. Elementy te pozwalają na różnorodną aranżację miejsca pracy w zależności od rodzaju wykonywanych czynności i układu przestrzennego wnętrza. Dzięki perforowanemu panelowi okalającemu miejsce pracy potrzebne rzeczy mogą być zawieszane w zasięgu ręki i wzroku. Panel może też spełniać funkcję przegrody wizualnej. Półki i szafka jezdna sprzyjają utrzymaniu porządku. Za pomocą tych samych elementów można wyposażyć w półki, wieszaki czy lustra przedpokój lub łazienkę. Projektanci podkreślają, że od samego początku praca polegała na wykonywaniu kolejnych prototypów i ich testowaniu. W pierwszej kolejności sprawdzano poprawność rozwiązania pod względem ergonomicznym. Określono optymalne gabaryty mebli, ich masę i wytrzymałość. Ważną częścią pracy była minimalizacja liczby elementów, tak aby nadal pozwalały na jak największą elastyczność zestawu. Drewniana, lekka konstrukcja i metalowe lakierowane na biało elementy nadają meblom neutralną, współczesną estetykę. Zestaw został wyróżniony w plebiscycie must have na Łódź Design Festival w 2017 roku.

C.F.



## 2017

---

Andrzej Roszkowski

### **Łódź motorowa Diamond 550**

Produkcja: D-BOATS

---

Projekt łodzi motorowej ma przełamywać obowiązujące trendy, ma być czymś nowym, a produkt powinien być wyznacznikiem statusu społecznego. Połączenie laminatu, drewna i stali wywodzi się z przemysłu samochodowego i łódź ma działać wizerunkowo jak sportowy samochód. *Diamond 550* ma kadłub połączony z tyłem nawiązującym do klasycznych drewnianych motorówek typu riva produkowanych w latach 60. Ciężka bryła z przodu skontrastowana jest z lekkim kokpitem. Łódź wykonuje się z laminatu przekładkowego. W sprytny sposób zostały rozwiązany podział form. Standardowo formy są dwudzielne, a listwa odbojowa maskuje łączenie. W tej motorówce formy zostały podzielone w taki sposób, że uzyskano niestandardowy kształt i czystą burtę. Powstał przy tym stopień, który pomaga we wchodzeniu do łodzi. *Diamond 550* jest tworzony w rzemieślniczy sposób i wyróżnia się formą, która nie musi być upraszczana pod produkcję dużych serii. Mała skala produkcji dopuszcza skomplikowany kształt i użycie dobrych materiałów.

S.B.





## 2017

---

Nikodem Szpunar, Kamila Niedzwiedzka  
(Szpunar Studio)

### **System siedzisk Tuk**

Produkcja: Paged Meble

---

Meble *Tuk* są pierwszym w portfolio firmy Paged Meble systemem siedzisk opartych na formie kubelka przeznaczonych do wnętrz biurowych. Projekt jest efektem wieloletniej współpracy autorów z producentem. Nikodem Szpunar i Kamila Niedzwiedzka przeanalizowali ofertę firmy i zaproponowali konkretny kierunek rozwoju nowych produktów. Inspiracją były meble z lat 60. XX wieku. Powstała seria siedzisk, które są przeznaczone do sal konferencyjnych i stanowisk pracy czasowej. Nie są rekomendowane do wielogodzinnej pracy przy biurku, ponieważ nie mają regulacji. Siedziska bardzo dobrze sprawdzą się również w domowej jadalni czy gabinecie. Dla projektantów istotne było wykorzystanie technologii producenta, która opiera się na pracy z drewnem i sklejką. Praca w tradycyjnej technologii dawała gwarancję, że firma będzie miała proces produkcyjny pod pełną kontrolą. Projektantom udało się określić taką formę bazową, którą da się wykonać z elementów wykrojonych z wypraski sklejkowej o jednej płaszczyźnie gięcia. Konstrukcja składa się z czterech skrzyżowanych ze sobą paneli o odpowiednio wyciętym kształcie. Powstały w ten sposób „kubelki” jest oklejany pianką. Na koniec na całość naciągany jest pokrowiec z tapicerki. Do bazowej formy autorzy zaprojektowali serię podstaw, które dają możliwość wykańczania mebla na różne sposoby, są to: tradycyjne drewniane nogi mocowane do siedziska, drewniane nogi osadzone w stożkowej metalowej konstrukcji (wysmuklające formę mebla) oraz w pełni metalowa konstrukcja na krzyżaku.

M.K.



## 2017–2018

---

Jacek Morawski, Bartosz Wyżykowski,  
Piotr Blicharski (2sympleks)

### **Wiatrakowiec Twistair 2.0**

Produkcja: Aviation Artur Trendak & Son

---

Wiatrakowiec to statek powietrzny z wirnikiem nośnym spełniającym funkcje skrzydła i tylnym śmigłem napędowym. Praca nad *Twistairem* pierwotnie polegać miała na uwspółcześnieniu formy istniejącego już modelu. W trakcie działań zmieniły się jednak cele i wspólnie z inżynierami zaprojektowano nową maszynę będącą wiatrakowcem z możliwością przebudowy na motolotnię. W związku ze zmianą założeń ewolucji uległa też cała konstrukcja, która we współpracy z działem technologicznym firmy została stworzona od podstaw. W końcowej fazie producent otrzymał od projektantów pełną dokumentację w postaci modelu w skali 1 : 10 i dokumentacji CAD gotowej do wdrożenia.

Na kształt obudowy pojazdu wpłynęły możliwości technologiczne. Użyto formy do produkcji skorupy z laminatu, która nie musiała się rozwierać w standardowy sposób i dzięki temu można było uzyskać skomplikowaną geometrię. Wiatrakowiec występuje w dwóch wersjach – może być pojazdem z wirnikiem działającym jak śmigło albo ze skrzydłami jak w motolotni. Produkowane są trzy warianty wykończenia kabiny: otwarta, półzamknięta i zamknięta, które dają różny komfort i różne doznania w czasie lotu.

Projekt jest unikatowy, nie produkuje się dużo tego typu pojazdów, a jeszcze mniej designerów pracuje w tej branży. Dzięki działaniom projektantów rodzinna firma jest w stanie zaferować produkty z przemyślaną estetyką. Dla studia projektowego była to też pierwsza tak duża współpraca – dała projektantom praktyczne doświadczenie i stała się kartą przetargową przy zdobywaniu kolejnych zleceń.

S.B.





# Biogramy

## ■ Andrzej Antoniuk (ur. 1966)

Ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP w 1992 roku. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności projektowaniem identyfikacji wizualnych i opakowań. Prowadzi własne biuro projektowe. Opracował m.in. logo i identyfikację Polskiego Związku Piłki Nożnej (2011), logo Pucharu Polski dla PZPN (2011) i identyfikację wizualną Centrum Handlowego „Ster” w Szczecinie (2013). Współpracował również z PTK Centertel (1998), Platanem (Magda Gessler; 2012), Herbapolem (2005), Metro Properties (2013) oraz Balmain Asset Management LLP (2015).

[andrzejantoniuk.pl](http://andrzejantoniuk.pl)

**Nagrody:** Nominacja w konkursie Kreatura za logo POP (1998) • Złote Orły 2007 za reklamę drukowaną dla SC Johnson

## ■ Paweł Balcerzak (ur. 1954)

W 1979 roku otrzymał dyplom magistra sztuki na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. W 1994 roku wyjechał na stypendium Fulbrighta do Illinois Institute of Technology w Chicago. Od 1978 roku pracował w Zakładach Doświadczalnych ASP w Warszawie pod kierunkiem prof. Cezarego Nawrota i prof. Wojciecha Wybieralskiego, od roku 1980 pracuje jako wykładowca na macierzystej uczelni. Wieloletni juror konkursów organizowanych przez firmy Hansgrohe, Osram i wiele innych. Projektant wzornictwa, doświadczony audytor dizajnu, ekspert design management. Zrealizował lub współtworzył ponad 100 projektów z zakresu wzornictwa i identyfikacji wizualnej. W latach 1991–2003 współpracował z firmą Laboratorium Kosmetyczne dr Irena Eris, projektując opakowania kosmetyków, gabloty ekspozycyjne, strategię punktów sprzedaży. W latach 1999–2014 pracował dla firmy Danfoss, dla której zaprojektował m.in. głowice

termoregulacyjne *Inova* i *Everis*, kompleksowe materiały do ekspozycji produktów, opakowania i materiały promocyjne. W latach 2007–2013 realizował projekty dla firmy Infobox, m.in. system identyfikacji wizualnej, projekt systemu kiosków informacyjnych i biletomatu. Pracował też dla firm takich jak Ruch, Era, Ikea, Allianz Bank.

## ■ Katarzyna Bazylczyk (ur. 1985)

Projektantka UI/UX, absolwentka Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie (2009). Dotychczas zajmowała się wzornictwem przemysłowym (lata 2009–2015) i projektowaniem identyfikacji wizualnych (lata 2009–2017, m.in. dla Unilever, Coca-Cola, Procter & Gamble, Nestlé, UTN Buenos Aires, Museos de Buenos Aires). W latach 2009–2015 mieszkała w Buenos Aires, gdzie projektowała meble dziecięce dla marki Manada oraz przedmioty użytkowe z aluminium w studiu Fernando Poggio. Interesuje się kulturą Ameryki Południowej, chętnie pracuje przy projektach hiszpańskojęzycznych. W latach 2012–2016 wspierała projektowo Aanima Ventures, start-upy społeczne z Madrytu. Lubi również projektować dla dzieci (zarówno produkty, jak i grafikę) oraz angażować się w projekty społeczne i artystyczne. Współpracuje z koncernem Roche oraz mniejszymi firmami z Europy. Interesują ją projekty z pogranicza healthcare, pharma, scientific research, VR/AR.

[www.kabestudio.com](http://www.kabestudio.com)

**Nagrody:** I miejsce w konkursie Absolut, Słowacja (2007) • I miejsce w konkursie Młody Projektant Roku, Publikator i Meble Plus (2009)

## ■ Piotr Blicharski (ur. 1990)

W 2013 roku uzyskał tytuł inżyniera na Wydziale Architektury i Urbanistyki Politechniki Warszawskiej, a w 2016 roku obronił dyplom magisterski na Wydziale

Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów i środków transportu. Wraz z Bartoszem Wyżykowskim, Jackiem Morawskim i Adamem Morawskim prowadzi biuro projektowe 2sympleks, zajmujące się produkcją zegarków Umi Watches – model *Lunar* (2017). Studio współpracuje z firmami: Xicorr, dla której zaprojektowało zegarki *F125p* i *Garfish* (2013–2017), PIMOT, dla której przygotowało trzy koncepcje pojazdów specjalnych (2016–2017), Trendak – projekty wiatrakowców *Twistair* i *TaiFun* (2014–2018), a także przedsiębiorstwem Zych (2015–2017).

[www.2sympleks.pl](http://www.2sympleks.pl)

**Nagrody 2sympleks:** Wyróżnienie honorowe w konkursie na polski samochód elektryczny organizowanym przez ElectroMobility Poland (2017) • Wygrana w konkursie Precast Concrete Urban Furniture organizowanym przez belgijską firmę Urbastyle (2015)

#### ■ Ryszard Bojar (1932–2017)

Zajmował się architekturą wnętrz – meblami i małą architekturą, wzornictwem przemysłowym (dizajnem maszyn, lamp) oraz grafiką użytkową – identyfikacją i informacją wizualną. Ukończył Wydział Architektury Wnętrz warszawskiej ASP w 1958 roku. W School of Design w Illinois Institute of Technology w Chicago i w Hochschule für Gestaltung w Ulm (1960–1961) był stypendystą UNESCO. Był współzałożycielem SPPF (1961) i w latach 1972–1975 jego prezesem, w kadencji 1977–1981 pełnił funkcję wiceprezesa International Council of Societies of Industrial Design. Wykonywał projekty i był doradcą w: Miastoprojekcie „Stolica Wschód” (1958–1960), IWP (1960–1963 i 1970–1971), Ministerstwie Przemysłu Ciężkiego (1963–1965), Radzie Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej (1965–1968), Centralnym Urzędzie Jakości i Miar (1968–1970), BUMAR-ze (1971–1977), Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Predom (1978–1990). Własne biuro projektowe Design Studio Color Koncept prowadził w latach 1990–2017, a od roku 1993 zajmował się w jego ramach upowszechnianiem w Polsce systemu barw NCS jako przedstawiciel Skandynawskiego Instytutu Barwy w Sztokholmie. Wykonał m.in.: system identyfikacji wizualnej dla Centrali Produktów Naftowych (1964–1994), system informacji wizualnej pierwszej linii warszawskiego metra dla Metroprojektu

w Warszawie (1983–2007), system wiat przystankowych komunikacji miejskiej na Trasie Łazienkowskiej w Warszawie dla Pracowni Sztuk Plastycznych (1970).

**Nagrody:** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za identyfikację wizualną CPN (1970) • Złoty Kasztan w VII Krajowym Konkursie Opakowań za projekt pięciolitrowego kanistra dla CPN (1972) • Odznaka „Zasłużony Działacz Kultury” od Ministra Kultury i Sztuki (1978)

**Prace w zbiorach:** Sztyld CPN, butelki na olej silnikowy, kanistry na płyn borygo i model zegara peronowego dla warszawskiego metra w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ Katarzyna Borkowska-Pydo (ur. 1987),

#### ■ Tomasz Pydo (ur. 1985)

Dyplomy magisterskie obronili na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP, Katarzyna w 2015, Tomasz w 2014 roku. Własne studio projektowe KABO & PYDO założyli w 2012 roku. Specjalizują się w projektowaniu produktu, ale w ramach kompleksowych usług zajmują się także dizajnem identyfikacji wizualnej, stron internetowych, stoisk targowych. Trudnią się doradztwem wzorniczym, przeprowadzają w tym zakresie audyty. Zaprojektowali m.in. wodne sprzęty i akcesoria ogrodnicze *Ergo Line* (2015), narzędzia do kopania – szpadle, widły i szufłę (2016), zestaw siekier (2016) dla Cellfastu, kubki *Modern*, *Twiggy*, *Crystal* dla Fabryki Porcelitu Avant (2013). Ich prace były prezentowane na wielu wystawach zbiorowych, również za granicą.

[kabo-pydo.com](http://kabo-pydo.com)

**Nagrody:** I miejsce oraz nagroda publiczności w konkursie Designer Glass Competition za kieliszek Martini Bombay Sapphire *Refreshment* (2011) • Red Dot 2015, Good Design Australia 2016, Dobry Wzór 2016 w konkursie organizowanym przez IWP, must have na Łódź Design Festival 2015 – za system wodny *Ergo Line* • iF 2017, Dobry Wzór 2017 w konkursie organizowanym przez IWP za zestaw siekier

#### ■ Jan Buczek (ur. 1985)

Ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP w 2010 roku. Zajmuje się wzornictwem przemysłowym, projektuje m.in. dla branży stoczniowej, kolejowej, narzędziowej, prowadzi własne biuro projektowe Noodi Design (od 2010). Współpracował z Zakładem Pojazdów Szynowych w Stargardzie (2014–2017), dla którego

razem z Robertem Pludrą zaprojektował pociąg diagnostyczny (2017). Dla stoczni Delphia Yachts razem z Maciejem Stefańskim zaprojektował wnętrze jachtu motorowego (2013) i wnętrze jachtu żaglowego (2013).

[www.noodi.pl](http://www.noodi.pl)

**Wystawy:** DMY International Design Festival Berlin, 2010, 2011, 2013 • Łódź Design Festival, 2014, 2015, 2016 • London Design Festival – Tent London, 2012 • „From Idea to Object, Object to the Product”, Holon Institute of Technology, 2009, Saint-Étienne Design Biennale, 2010

**Nagrody:** Graduation Projects 2009/2010 • Kwalifikacja do finału konkursu Young Design 2011 organizowanego przez IWP • Stypendium MKiDN Młoda Polska przyznawane przez Narodowe Centrum Kultury (2013) • must have na Łódź Design Festival 2014 za lampę *Mesa*

#### ■ **Maria Bujalska** (ur. 1987)

Studiowała wzornictwo na warszawskiej ASP (licencjat 2010) oraz projektowanie interdyscyplinarne na California College of the Arts w San Francisco. Po studiach pracowała dla firm projektowych nad zleceniami dla klientów takich jak Camelbak, Samsung, Intel, Puma, SCA/Tork czy Nike Foundation. W 2014 roku przeprowadziła się na Tajwan, gdzie w ramach pracy dla Atom Medical zaprojektowała urządzenie medyczne. Obecnie mieszka w San Francisco, gdzie w ramach pracy dla studia projektowego Branch projektuje dla dużych korporacji oraz wielu start-upów.

**Nagroda:** iF 2015 za *MOCAheart*

#### ■ **Stanisław Charaziak** (ur. 1965)

Jest absolwentem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie z 1991 roku. Od 1996 roku zajmuje się wyłącznie wzornictwem przemysłowym. Swoje realizacje opisuje jako „ergonomię i wygodę użytkownika opakowane w wyjątkowy styl”. Dotychczas zaprojektował kilkadziesiąt systemów mebli skrzyniowych, fotele kinowe oraz zestawy audytoryjne. Projektuje wyłącznie produkowane masowo wyroby. Współpracował z Grupą Nowy Styl, Famegiem, Radomskiem, Black Red White. Zajmuje się zarówno projektowaniem mebli, jak i wzorów tapicerek. Jest autorem fotela bujanego *BJ-0321* firmy Fameg, nadal sprzedawanego w wielu krajach na całym świecie.

**Wystawa:** „Druga strona rzeczy”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018

**Nagrody:** Złote medale na Międzynarodowych Targach Poznańskich (wielokrotnie) • Dobry Wzór 2003 i Wzór Roku 2003 w konkursie organizowanym przez IWP za system *Top Spin* • Nagroda Ministra Gospodarki Pracy i Opieki Społecznej (2004)

#### ■ **Izabela Cichecka** (ur. 1983)

Studiowała na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie, obroniła licencjat w 2006 roku, a tytuł magistra sztuki otrzymała w 2008 roku. W 2017 roku ukończyła podyplomowe studia Total Design Management w Szkole Biznesu Politechniki Warszawskiej. Zajmuje się projektowaniem produktów z tworzyw sztucznych, zabawek tekstylnych, opakowań, a także grafiką, w szczególności tworzeniem wzorów ozdobnych nadruków na produkty. Projektowała również identyfikacje marek. Od 2009 roku związana zawodowo z Canpolem. Dla tego producenta przygotowała m.in. system opakowań na drobne produkty *Lovi* (2009), projekty butelek do karmienia niemowląt (2012) i kolekcję zabawek *Forest Friends* (2015).

[www.cichecka.com](http://www.cichecka.com)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu Fortis Young Design (obecnie Young Design) na portfolio z największym potencjałem rynkowym (2008) • Wyróżnienie Student Pack Star za opakowania jednorazowe *Clip* (2008) • III miejsce w konkursie Nokia Only Planet – Health Guard (wspólnie z Marcelką Kawką; 2007)

#### ■ **Rafał Czaniecki** (ur. 1988)

W 2012 roku ukończył studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem elektroniki, sprzętu audio, UI i UX oraz grafiką użytkową. Od 2012 roku pracuje w Harman International. Dla tej firmy przeprowadził modernizację marki AKG, polegającą na zmianie pozycjonowania marki, opakowań, grafiki, struktury portfolio, produktów i strony WWW (2014–2016), i zaprojektował serię produktów (m.in. słuchawki *AKG Y20, Y50, N20, N90 Quincy Jones, JBL E55BT QE*) oraz opakowań.

[www.svper.co](http://www.svper.co)

**Nagrody:** Red Dot 2015 za słuchawki *AKG Y50* oraz *Y40* • iF 2016 za słuchawki *AKG N90Q* • iF 2016 za system opakowań *AKG N-SERIES*

■ **Maria Czapska** (ur. 1993)

Studiuje na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie, gdzie w 2017 roku uzyskała licencjat, obecnie kontynuuje kurs magisterski. Od 2012 roku współpracuje z firmą Whisbear.

■ **Stanisław Czarnocki** (ur. 1988)

Ukończył studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP w 2013 roku, a magisterskie na École cantonale d'art de Lausanne w 2015 roku. Zajmuje się projektowaniem produktów, m.in. mebli, oświetlenia oraz jego akcesoriów. Razem z Katarzyną Kempą prowadzi biuro projektowe Umia Studio (od 2016). Zaprojektował m.in. lampę *Phare* dla Menu (2015) i zegar *Slipsten* dla Ikei (2017). [www.umiar.com](http://www.umiar.com)

**Nagrody:** Nagroda główna w konkursie Elle Decoration Młodzi na Start za stół *Mostót* (wspólnie z Katarzyną Kempą; 2012) • Nagroda w konkursie „Ton – stół dla młodych” organizowanym przez firmę Ton (wspólnie z Jakubem Marzochem) za stół *T01* (2013) • Nagroda w konkursie Pure Talents Contest na targach Imm Cologne za lampę *Phare* (2016)

**Prace w zbiorach:** Lampa *Phare* w kolekcji galerii Kreo w Paryżu

■ **Helena Czernek** (ur. 1985)

Wydział Wzornictwa ASP w Warszawie ukończyła w 2011 roku. Zajmuje się projektowaniem produktów – szczególnie judaików – i grafiką użytkową, a także tworzeniem koncepcji wydarzeń kulturalnych. Od roku 2014 prowadzi własne studio Mi Polin. Projektuje m.in. dla Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (od 2013), Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie (od 2013) oraz Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (od 2015). Najważniejsze prace: identyfikacja wizualna obchodów rocznicy wybuchu powstania w Getcie Warszawskim dla Muzeum Polin (2013–2015), przejścia dla pieszych *Pasy-klawiatury* na obchody roku Fryderyka Chopina dla Miasta Stolecznego Warszawy (2010), *Mezusa z tego domu* (od 2013, realizacja własna).

[www.mipolin.pl](http://www.mipolin.pl)

**Wystawy indywidualne:** „Judaizm w rzeczy samej”, JCC Centrum Społeczności Żydowskiej w Krakowie, 2013 • „Mi Polin / From Poland”, Osher Marin Jewish Community Center, San Rafael, 2014 i Peninsula Jewish Community Center, Foster City,

2015 • „Mezusa z tego domu”, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, 2016

**Nagrody:** I miejsce w konkursie na gadżet z Warszawy z okazji Międzynarodowego Roku Chopinowskiego za projekt przejść dla pieszych *Pasy-klawiatury* (z Klarą Jankiewicz, 2008)

**Prace w zbiorach:** *Menokija*, *Mezusa dla niewidomych* i *Mezusa z Gębina* z serii *Mezusa z tego domu* w kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie • *Mezusa dla niewidomych* w kolekcji Jewish Museum w Nowym Jorku • *Seria Mezusa z tego domu* w kolekcji Congregation Beit Simchat Torah w Nowym Jorku

■ **Miłosz Dąbrowski** (ur. 1983), patrz: **Justyna Fatdzińska** (ur. 1983), **Miłosz Dąbrowski** (ur. 1983)

■ **Bartosz Dobrowolski** (ur. 1973)

Ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP w 1999 roku. Zajmuje się projektowaniem produktu, systemów informacji, identyfikacją wizualną i projektowaniem graficznym wydawnictw. Prowadzi Czynne Studio. [www.czynnestudio.pl](http://www.czynnestudio.pl)

■ **Roman Duszek** (ur. 1935)

Wydział Grafiki ASP w Warszawie ukończył w roku 1959. W latach 1966–1969 mieszkał i pracował w Paryżu. Po powrocie do Polski projektował opakowania dla Fabryki Kosmetyków Pollena-Uroda w Warszawie. Jest autorem wielu znaków graficznych, które wpisały się w historię PRL, takich jak identyfikacja Dziennika Telewizyjnego i Telewizji Polskiej (1976), logotyp Polski Fiat 125p (ok. 1975), logo Muzeum Kolejnictwa w Warszawie (1975), Narodowego Funduszu Ochrony Zdrowia (1973), Akademii Medycznej w Warszawie (1978), Polskich Linii Lotniczych LOT (1975–1977; ze Zbigniewem Zbrożkiem), warszawskiego hotelu Victoria. Tworzył też systemy informacji dla metra warszawskiego (1983). Ten projekt powstał we współpracy z Ryszardem Bojarem i Markiem Stańczykiem (odpowiedzialnym za ostateczną formę piktogramów). W latach 1978–1984 był wykładowcą Wydziału Wzornictwa Przemysłowego macierzystej uczelni. Założył pracownię, która nie dublując programu Wydziału Grafiki, była ukierunkowana na projektowanie opakowań, oznakowań produktu, instrukcji

obsługi oraz innej informacji związanej z formami przemysłowymi. W początkowym zamysłu pracownia miała funkcjonować jedynie na potrzeby wstępnej edukacji. Po trzech latach istnienia programu studenci otrzymali możliwość robienia prac dyplomowych w zakresie grafiki projektowej. W latach 1979–1983 Roman Duszek pełnił funkcję wiceprezesa Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Projektantów Grafików Icoграда. W 1984 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych i tam kontynuował działalność pedagogiczną na Uniwersytecie Illinois w Urbana-Champaign. Od roku 1988 do 2008 był profesorem Missouri State University w Springfield na Wydziale Sztuki i Projektowania. W USA stworzył dziesiątki znaków, plakatów i obrazów, m.in. logo American Craft Council, Child Care Food Program, Missouri Music Teachers Association, National Center for Supercomputers Applications.

**Nagrody:** Nagroda Uniwersytetu Missouri (Foundation Award) za wybitne osiągnięcia pedagogiczne • Nagroda Ministra Kultury za osiągnięcia w projektowaniu opakowań • ICSID Kyoto Award za projekt systemu orientacji w miastach (1983; z Jerzym Porębskim, Jackiem Surawskim, Andrzejem Wróblewskim)

■ **Marcin Ebert** (ur. 1985)

Dyplom magisterski obronił w roku 2012 na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Stypendysta Narodowego Centrum Kultury Młoda Polska (2014). Po studiach pracował w Studio Rygalik. Od 2014 roku wraz z bratem Tomaszem prowadzi Pracownię Braci Ebert. W jej ramach projektuje unikatowe produkty i rozwiązania na potrzeby wydarzeń kulturalnych i korporacyjnych. Jest autorem m.in. *Fluidomatu* – urządzenia pozwalającego zobrazować muzykę falowaniem powierzchni wody (2005), *Fotomatu*, czyli automatu do robienia wspólnych zdjęć w trakcie imprez (2011), oraz mebla plenerowego łączącego funkcje lampy i stolika o nazwie *Lampostolik* (2014).

[www.ebert.pl](http://www.ebert.pl)

**Nagrody:** Nagroda specjalna i wyróżnienie w konkursie Śląska Rzecz Zamku Cieszyn za skarbonkę *Świnkę* (2010) • Kwalifikacja do finału konkursu make me! na Łódź Design Festival 2014 za *Lampostolik*

**Prace w zbiorach:** *Fluidacje* w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

■ **Justyna Fatdzińska** (ur. 1983),

■ **Miłosz Dąbrowski** (ur. 1983)

Są absolwentami studiów magisterskich na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP (2009). Wspólnie tworzą UAU project – multidyscyplinarne studio projektowe. Obecnie skupiają się głównie na przedmiotach codziennego użytku do produkcji za pomocą domowych drukarek 3D. Chcą pokazać, że druk 3D to najlepszy sposób, aby dobry dizajn był dostępny dla każdego. Do ich najważniejszych zleceńodawców należą: Centrum Nauki Kopernik (2011–2012), Centrum Designu Gdynia (2016–2017), EUMakers (2016–2017).

[uauproject.com](http://uauproject.com)

**Wystawy:** „Layers”, Paris Design Week, 2017 • „now! le off”, Paris Design Week, 2017

**Nagrody:** must have na Łódź Design Festival 2014 za *Stółek Królka* • Bronze A' Design Award za mikroszklarnię *Groww* (2016)

■ **Hanna Ferenc Hilsden** (ur. 1990)

Ukończyła studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP (w 2013 roku), przez rok studiowała na Bezalel Academy of Art and Design w Jerozolimie w ramach wymiany studenckiej. Zajmuje się projektowaniem produktów, głównie mebli, i wystaw. Stworzyła identyfikację wizualną spektaklu *Cyjanek o piątej* dla Akademii Teatralnej w Warszawie (2013) oraz identyfikację festiwalu filmowego Międzynarodowe Forum Niezależnych Filmów Fabularnych Cinemaforum (2013). W Towarzystwie Inicjatyw Twórczych „ę” współtworzyła i opracowała oprawę graficzną i stronę internetową projektu o warszawskiej zieleni Rośnij WAW (2013). Pracowała w Grynasz Studio i jako część zespołu projektowała m.in. dla Meesh, Fam Fara, IWP i Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka (2014). Zaprojektowała identyfikację i materiały reklamowe dla Biura Kultury Miasta Warszawy przy 31. edycji konkursu *Warszawa w kwiatach i zieleni* (2014). Od 2015 roku razem z Agatą Matlak-Lutyk prowadzi firmę Balagan Studio, oferującą buty i akcesoria skórzane.

[www.balaganstudio.com](http://www.balaganstudio.com)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu make me! na Łódź Design Festival 2013 za projekt składanego stołka barowego • Nagroda główna w międzynarodowym konkursie Artists Caught

by Umeå, w kategorii dizajnu w ramach projektu Europejska Stolica Kultury za projekt alternatywnego przewodnika po mieście (2014) • Elle Style Award w kategorii Odkrycie Roku (wspólnie z Agatą Matlak-Lutyk) za markę Balagan (2017) • Dobry Wzór 2017 w konkursie organizowanym przez IWP za buty *Avir*

#### ■ Artur Frankowski (ur. 1965)

W 1990 roku ukończył studia magisterskie w Instytucie Poligrafii Politechniki Warszawskiej, w 2004 roku obronił doktorat na Wydziale Geodezji i Kartografii tej samej uczelni, a w 2013 roku uzyskał habilitację na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności projektowaniem pism, typografią, projektowaniem wydawnictw, plakatów, oprawą graficzną wystaw, identyfikacją wizualną. Od 2004 roku prowadzi (wspólnie z Magdaleną Frankowską) studio projektowe Fontarte. Pracuje na stanowisku profesora na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie, gdzie prowadzi Pracownię Projektowania i Typografii. Do jego najważniejszych zleceń należą: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2008–2014), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (2013–2018), Muzeum Narodowe w Warszawie (2014–2017), Muzeum Sztuki w Łodzi (2016–2017) i Moderna Museet Malmö (2010). Jest autorem m.in. krojów *Grotesk Polski FA* (1998–2006), *Wasz FA* (2015), plakatów dla Yael Bartany na zlecenie Moderna Museet Malmö (2010), serii wydawnictw i plakatów poświęconych polskiej sztuce conceptualnej dla Fundacji Arton (2013–2017).

[www.fontarte.com](http://www.fontarte.com)

**Wystawy indywidualne:** „Fontarte. Plakaty”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2009 • „DizajnWAWA\_4 PROTO TYP”, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, 2009–2010 • „Typespotting. Warszawa”, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, 2010 • „Future Perfect”, Galeria Dizajn BWA Wrocław, 2011–2012 • „Fontarte. Miraż #3”, 23. Międzynarodowe Biennale Plakatu, Warszawa, 2012 • „FONTARTE: Design for Art”, Instytut Typografii PaTI w Paju Book City, 2017

**Nagrody:** II nagroda w konkursie Muzeum Widzialne 2017 za katalog wystawy „Relacja Warszawa-Zakopane” w Muzeum Rzeźby w Królikarni • Nagroda główna w konkursie Najpiękniejsza Książka

Roku 2010 organizowanym przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek za książkę *Henryk Berlewi* • Nagroda główna w konkursie Śląska Rzecz Zamku Cieszyn za projekt kroju pisma *Silesiana* (2006)

**Prace w zbiorach:** Książki i plakaty w Instytucie Tomie Ohtake w São Paulo, Instytucie Typografii PaTI w Paju Book City, Muzeum Narodowym w Poznaniu • Plakaty w Muzeum Plakatu w Wilanowie

#### ■ Dominik Głąb (ur. 1977)

Jest absolwentem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP (2003). Od 2002 roku pracuje na macierzystej uczelni. W latach 2005–2014 był zatrudniony w Mennicy Polskiej, dla której opracowywał m.in. numizmaty, monety kolekcjonerskie, pieniądze lokalne. Od 2014 roku pracuje w studio Kaniewski Design. Projektuje środki transportu, automaty sprzedażowe oraz architekturę. Jego najważniejsze prace to: zegarek *Syrena Sport* dla Xicorr (2013), wnętrze wagonu Wars dla Pesy Bydgoszcz (2014), mobilny biletomat dla Mera System (2015), stacja benzynowa Moya w Warszawie (2017), skuter trójkołowy *Pi* dla Przemysłowego Instytutu Motoryzacji (2017); automatyczny kasjer dla Noa Tech (2017).

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu Dobry Wzór 2005 organizowanego przez IWP za sprzęt AGD firmy MPM Product

#### ■ Michał Głogowski (ur. 1980)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie ukończył w 2007 roku. Zajmuje się projektowaniem interakcji, interfejsów i produktów oraz UX. Pracuje jako Senior UX/UI Designer i lider zespołu projektowego *Samsung School* w Samsung R&D w Warszawie. Jest autorem projektu inteligentnej opaski do spania *NeuroOn* dla Inteliclinic (2013), aplikacji *Samsung School* dla Samsung R&D Poland (od 2016), a także *Holo Watchface* – tarczy na zegarek *Samsung Gear S* (2014). Poza tym projektował m.in. dla Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2010–2012), Auchan (2009–2011), Willson & Brown (2005–2006), Browaru Namysłów (2007–2012) oraz Topexu (2007–2010).

[www.mglogo.com](http://www.mglogo.com)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu Japan Design Foundation ROBOT2 za robota *Roofus* (2008)

■ **Jan Godlewski** (ur. 1985)

Absolwent Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie i architektury wnętrz na Politechnice Białostockiej, oba dyplomy obronił w 2011 roku. Projektuje meble (także miejskie), wnętrza, maszyny, identyfikacje wizualne, tekstylia. Zajmuje się planowaniem procesów produkcyjnych, wdrożeniowych i biznesowych. Pracuje jako wykładowca na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej. Prowadzi własne biuro projektowe. Realizował projekty m.in. dla: Masterpress (2017), Euromark (2012), Promotech (2016), AC (2016), Mixed Works (od 2012). Zaprojektował i wdrożył ok. 120 produktów, w tym aplikator etykiet termokurczliwych dla Masterpress, rodzinę wiertarek magnetycznych dla Promotech, kolekcję plecaków i toreb rowerowych dla Mixed Works. Uczestnik wielu warsztatów i konkursów międzynarodowych. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2016 roku. Stypendysta Prezidenta Miasta Białegostoku w 2015 roku.

**Nagrody:** Nominacja do nagrody Carry Awards i must have na Łódź Design Festival 2016 za plecak *Falcon*

■ **Anna Goszczyńska** (ur. 1976)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie ukończyła w 2003 roku. Zajmuje się ilustracją i grafiką użytkową, pracuje jako freelancerka. Do jej zleceniodawców należą: magazyn „Wysokie Obcasy” (od 2004), Empik (2008, 2009, 2011), Teatr Narodowy w Warszawie (2016), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (2010), VHS HELL (2011, 2012, 2015). Zaprojektowała m.in. filizankę *Czaszka* (projekt zrealizowany razem z Joanną Jurczak; 2012).

[www.goszczyńska.com](http://www.goszczyńska.com)

**Wystawa indywidualna:** „Revenge of the Creature”, Instytut Dizajnu w Kielcach, 2014

**Nagrody:** Bestseller Empiku za autorską kolekcję zeszytów *art&pap* (2009) • Złoty medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za identyfikację wizualną 30. Warszawskich Spotkań Teatralnych (2011) • Złoty medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR w kategorii ilustracji i portfolio (2012)

■ **Żaneta Govenlock** (ur. 1955)

Studia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończyła w 1982 roku. Specjalizuje się w projektowaniu wystaw muzealnych, oświetlenia i mebli wystawienniczych. Od roku 1992 prowadzi własne studio projektowe. We współpracy z Violetą Damięcką realizuje projekty m.in. w Zamku Królewskim w Warszawie (od 1994), Muzeum Narodowym w Warszawie (1996–2009), Muzeum Pałac w Wilanowie (2003–2010), Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku (2008–2014), Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie (od 2011). Najważniejsze realizacje: multimedialna stała ekspozycja „Zniszczenie i odbudowa Zamku Królewskiego” w Zamku Królewskim w Warszawie (2011), multimedialna wystawa objazdowa „Solidarność. Pokojowa rewolucja” dla Europejskiego Centrum Solidarności (2009), architektura wnętrz oraz ekspozycja muzealna „Królewska galeria rzeźby” w Starej Oranżerii w Łazienkach Królewskich w Warszawie (2016).

[www.studiogovenlock.pl](http://www.studiogovenlock.pl)

**Wystawa indywidualna:** Galeria Schody, ASP w Krakowie, 1995

**Nagrody:** Złoty Laur Towarzystwa Przyjaciół Zamku Królewskiego za wybitną scenograficzną wizję wystawy „Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku” (2000) • Sybilla 2006 przyznana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wystawę „W blasku srebra... Srebra od XVI do XIX wieku z ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i współczesnej Polski” • Sybilla 2008 przyznana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wystawę „Wazy greckie z kolekcji Stanisława Kostki Potockiego”

**Prace w kolekcji:** Lampa *Belka* w Muzeum Narodowym w Warszawie

■ **Maria Górską** (ur. 1970)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończyła w 1997 roku. Zajmuje się architekturą wnętrz, wystawnictwem i projektowaniem mebli. Pracuje jako freelancerka. Do jej najważniejszych realizacji można zaliczyć: *Morocco Pavilion* w Walt Disney World w Orlando (1986), wystawę „Sztuka wszędzie” (2012) i *Royal Mansour Marrakech* (2015). Pracowała m.in. dla biura architektonicznego Kazimierza Górskiego

(1985–2015), Ali Idrissi Architects (1988–2000), Muzeum Narodowego w Warszawie (1998–2015) i OBMI (2013–2015).

**Nagrody:** Złoty medal w konkursie Lampa (1996) • Srebrny medal w konkursie Nagoya Design Do! (wspólnie z Danielem Zielińskim) za *Water Umbrella* (2000) • Wyróżnienie w konkursie Tangshan Earthquake Memorial Park Idea (z Danielem Zielińskim; 2007) • Wyróżnienie w konkursie SARP na opracowanie koncepcji architektonicznej Muzeum Rodziny Ulmów w Markowej (z Kazimierzem Górskim i Ewą Kruszewską; 2010)

#### ■ **Wiktor Gutt** (ur. 1949)

W 1974 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w Pracowni Rzeźby prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i Pracowni Projektowania Brył i Płaszczyzn prof. Oskara Hansena. Doktoryzował się w 2008 roku na Wydziale Rzeźby, cztery lata później uzyskał tytuł doktora habilitowanego na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii, natomiast w 2017 roku uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych na Wydziale Wzornictwa. Zajmuje się rzeźbą, fotografią i performansem. Jest zatrudniony na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie.

**Wystawy indywidualne:** „Komunikowanie jako wartość estetyczna”, Galeria Repassage, Warszawa, 1974 • „Viva la muerte”, Galeria Kordegarda, Warszawa, 2006 • „Dziłość dziecka 1972–2008”, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Pałac Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa, 2008 (z Waldemarem Raniszewskim) • „Papierek lakmusowy”, Galeria Pola Magnetyczne, Warszawa, 2015 • „Kultura niszcząca”, Galeria Pola Magnetyczne, Warszawa, 2016 (z Waldemarem Raniszewskim)

**Prace w zbiorach:** *Moje spotkanie z Babcią Indiańską* w Muzeum Narodowym w Krakowie • *Wielka rozmowa* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (z Waldemarem Raniszewskim) • *Wyrazy na twarzy* w Muzeum Sztuki w Łodzi (z Waldemarem Raniszewskim)

#### ■ **Jacek Iwański** (ur. 1957)

W 1985 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Zajmuje się projektowaniem produktów, grafiką użytkową i wystawiennictwem. Od 1999 roku

prowadzi własne biuro projektowe IvaDesign. Pracował w Studio Idea Bartłomieja Pniewskiego (1986–1989), był współwłaścicielem i projektantem w Crea Design Studio (1990–1999). Pracował dla Eka Plast (1990–2016), MPM Product (1993–1999), Ramatti (2000–2010), Bentom (1995–2005), Solar Aga Light (1999–2008). Zaprojektował m.in. kosz na śmieci *Chaps* dla Eka Plast (1994), czajnik elektryczny *Samba* dla MPM Product (1995) i kasę fiskalną dla firmy Libella (1998), serię lamp dla Solar Aga Light (2000–2002) oraz fotelik dziecięcy i nosidełko samochodowe dla Ramatti (2000–2008).

[www.ivadesign.pl](http://www.ivadesign.pl)

**Nagrody:** Złoty medal na targach Domexpo 1996 za komplet łazienkowy *Consul* • Dobry Wzór 1996 w konkursie organizowanym przez IWP za czajnik elektryczny *Samba* • Dobry Wzór 2001 w konkursie organizowanym przez IWP za komplet łazienkowy *Linea*

#### ■ **Magdalena Jabłońska** (ur. 1974)

Dyplom studiów magisterskich na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP obroniła w 2006 roku. W 2011 roku ukończyła studia podyplomowe z zakresu design management na Uniwersytecie SWPS w Poznaniu, a w 2015 roku studia podyplomowe z historii i krytyki dizajnu na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Jest laureatką stypendium podyplomowego w międzynarodowym instytucie projektowym Designlabor w Bremerhaven w Niemczech (2000–2001). Zajmuje się projektowaniem produktów i opakowań. Od 2007 roku prowadzi własne studio Spiritus Movens, które specjalizuje się w tworzeniu projektów dla branży alkoholowej. Jest autorką m.in.: *Sznaps de Luxe* (projekt logo, etykiety, zakrętki i butelki; 2014), *Amundsen Vodka* (projekt logo, etykiety, kształt butelki; 2015), *Żółtkowej Gorzkiej* (projekt etykiety, zakrętki i butelki; 2015) i *Fernet Stock Lionello* (projekt etykiet, zakrywki i dekoracji butelki; 2016) dla Stock Polska, a także *Stock 84 Brandy* (projekt etykiet, kształt butelki) dla Stock S.R.L. con socio unico (2016). Wśród jej zleciodawców znaleźli się także Stock Plzeń-Bożkov (2016), Ambra S.A. (2016–2017) i Henkell & Co. Polska (2017).

**Nagrody:** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia naukowe (1998) • Wyróżnienia w konkursie Kreatura za projekt graficzny i strukturalny opakowań *Amundsen Vodka* oraz *Sznaps de Luxe* (2015)



■ **Klementyna Jankiewicz** (ur. 1983)

Ukończyła studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie w 2006 roku. Zajmuje się projektowaniem graficznym, brandingiem i UX, w tym aranżacją wystaw. Razem z Klarą Jankiewicz prowadzi biuro projektowe Jankiewicz Studio (od 2015). W związku z Rokiem Polskim w Izraelu projektowała materiały promocyjne z ilustracjami, w tym T-shirty, torby, pocztówki i reklamy prasowe dla Instytutu Adama Mickiewicza (2008–2009). Kontynuowała współpracę, przygotowując wspólnie z grupą BabaAkcja materiały promujące polską prezydenturę w Radzie Unii Europejskiej (2011). Dla Fundacji Auschwitz-Birkenau przygotowała razem z Klarą Jankiewicz materiały do pozyskiwania funduszy (2014). Zaprojektowała nadruki na fasadę Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (2010). Projektowała całą oprawę graficzną (m.in. materiały promocyjne, edukacyjne i marketingowe) dla JW3 London, największego żydowskiego centrum kulturalno-społecznego (2014–2015). Wspólnie z Klarą Jankiewicz wykonała projekty wystaw, druki i interaktywne przedmioty oraz meble dla dzieci będące częścią ekspozycji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie i mieszczącego się tam Muzeum dla Dzieci (2015–2017).

[www.jankiewiczstudio.com](http://www.jankiewiczstudio.com)

■ **Tomasz Januszewski** (ur. 1955)

Absolwent Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie, na którym pracuje od 1980 roku. Współwłaściciel pracowni projektowej Studio Program. Biuro ma na koncie kilkadziesiąt wdrożeń. Współpracowało z firmami Vicomp, Centertel (Telekomunikacja Polska, Orange), Elbox (Edukacja Polska), Ekspert Fitness. Wśród jego ważnych realizacji można wskazać: *Cassini* – projekty obudów do alarmów samochodowych, projekty pomocy dydaktycznych (Edukacja Polska), projekty głowic termostatycznych i materiałów wspomagania sprzedaży (Danfoss), czytniki dokumentów serii VPR (Vicomp).

[www.studioprogram.pl](http://www.studioprogram.pl)

**Nagrody Studio Program:** Kreatura 1996 za materiały wspierające sprzedaż dla Laboratorium Kosmetycznego dr Irena Eris • Worlddidac Award 2006 za teatrzyk wyobraźni dla Elbox • II nagroda za innowacje na Targach Idealny Dom i Wnętrze 2011 za lampę *LED Spaghetti*

■ **Paweł Jasiewicz** (ur. 1977)

Ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego Politechniki Koszalińskiej w 2006 roku i studia magisterskie na Buckinghamshire Chilterns New University w 2007 roku. Studiował też w Finlandii na Politechnice w Seinäjoki. Zajmuje się projektowaniem produktów, głównie mebli i akcesoriów wystroju wnętrz. Od 2012 roku prowadzi Eksperymentalną Pracownię Drewna na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. Pracuje jako freelancer i prowadzi własne biuro projektowe Pracownia Jasiewicz (2014). Współpracuje z firmą Olta (2017), współpracował z Ikea, dla której razem z Mają Ganszyniec i Krystianem Kowalskim zaprojektował sekretarzyk *Bureau* (2014), Kancelarię Prezydenta RP (2014) i Tatrzańskim Parkiem Narodowym, dla którego przeprowadził badanie ruchu turystyczne oraz przygotował zaożenia projektowe do stworzenia wejść do parku (2015). Wykonał też *Lustro Kundekari* dla Instytutu Adama Mickiewicza (2014).

[www.pracowniajasiewicz.com](http://www.pracowniajasiewicz.com)

**Nagrody:** Red Dot 2011 za projekt opakowań *Łomża Niepasteryzowane* • must have na Łódź Design Festival 2014 za sekretarzyk *Bureau* • Design Alive Award w kategorii kreatora roku 2015

**Prace w zbiorach:** *Lustro Kundekari* w kolekcji Zamku Cieszyn • Lampa *Lightbuoy, Koi* (drewniany karp) i stół *Polygon* w kolekcjach prywatnych

■ **Jakub Jezierski** (ur. 1976)

W roku 2006 ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Zajmuje się komunikacją wizualną, grafiką wydawniczą oraz wystawiennictwem. W latach 2000–2004 współtworzył magazyny kulturalno-artystyczne „Fluid” i „A4”. Dyrektor artystyczny „Fashion Magazine” (2007–2009). Współpracował z takimi wydawnictwami jak Bonnier Media, G+J i Znak. Wykonywał projekty graficzne i wystawiennicze m.in. dla Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Instytutu Adama Mickiewicza. Od roku 2015 pracuje na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP.

[www.jakubjezierski.com](http://www.jakubjezierski.com)

**Nagrody:** Wyróżnienie w konkursie Najpiękniejsza Książka Roku 2004 organizowanym przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek za projekt graficzny książki Marka Raczkowskiego

*Histo-ryjki obrazkowe* • Srebrna Chimera w Konkursie Projektowania Prasowego w kategorii magazynów oraz dwie Brązowe Chimery w kategorii okładek i nowej szaty za projekt 28. numeru kwartalnika „Fashion Magazine” (2008) • II miejsce w konkursie Izby Wydawców Prasy GrandFront 2010 na Prasową Okładkę Roku w kategorii czasopism offowych za okładkę 88. numeru magazynu „Ekklusiv” • Złoty medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za layout miesięcznika „Ekklusiv” (2011)

■ **Joanna Jurga** (ur. 1988)

Dyplom licencjacki obroniła na Wydziale Architektury Wnętrz PJWSTK w 2012 roku, a trzy lata później ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Razem z Martyną Ochojską prowadzi studio projektowe Mortis Design, zajmujące się projektowaniem wnętrz, produktów i identyfikacji wizualnych, i firmę Nurn, działającą w branży funeralnej. Zaprojektowała m.in. biodegradowalne urny *Kami* do pochówku na wodzie dla marki Nurn (2015) oraz zestaw jadalnych naczyń zestaw *ZESTAW* (z Martyną Ochojską i Dominiką Wysogład, 2015).

[www.mortisdesign.com](http://www.mortisdesign.com)

[www.nurn.co](http://www.nurn.co)

[www.joannajurga.com](http://www.joannajurga.com)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu *make me!* na Łódź Design Festival (wspólnie z Dominiką Wysogład i Martyną Ochojską) za projekt jadalnych naczyń zestaw *ZESTAW* (2014), urn *Kami* (2015) i świecznika żałobnego *Lit* (2017) • Kwalifikacja do finału konkursu Young Design organizowanego przez IWP za projekt kart do gry *nie iGRAj z życiem* (2015) i za projekt urn *Kami* (2016) • Srebrna nagroda w kategorii produktu w konkursie Innovation AD za projekt urn *Kami* (2015)

■ **Magdalena Kietkiewicz-Kasdepke** (ur. 1973)

Wydział Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończyła w 2001 roku. Od roku 2003 wspólnie z Jakubem Gurnikiem prowadzą studio Colorofon. Zajmują się projektowaniem produktów, głównie mebli, armatury, wnętrz i stoisk firmowych, ale także grafiką użytkową. Aranżują plany zdjęciowe dla magazynów wnętrzarskich i firm meblowych.

Projektują m.in. dla Bisk, Kler, Castorama, Hookpook. Ich najważniejsze produkty to: armatura i akcesoria łazienkowe *Futura* (2011) i *Natura* (2012) dla Bisk oraz mobilne meble dziecięce *Town* (2016) dla Hookpook.

[www.colorofon.pl](http://www.colorofon.pl)

**Nagrody:** Red Dot 2012 za kolekcję armatury i akcesoriów łazienkowych *Futura* • Red Dot 2013 za kolekcję armatury i akcesoriów łazienkowych *Natura* • must have na Łódź Design Festival 2017 za meble dziecięce *Town*

■ **Marta Kłyszajko** (ur. 1988)

W 2016 roku obroniła dyplom licencjacki na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się malarstwem, projektowaniem produktu i biżuterii oraz grafiką. Obecnie pracuje jako graficzka i wspólnie z Ewelina Leszczyńską prowadzi markę Pun Jewellery.

[punjewellery.com](http://punjewellery.com)

**Nagroda:** must have na Łódź Design Festival 2017 za pierścienek *Ginkgo*

■ **Zofia Konarska** (ur. 1978)

Ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP w 2008 roku. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności identyfikacją wizualną, projektowaniem publikacji oraz opakowań. Od 2010 roku współprowadzi studio projektowe Para Buch, które odpowiada m.in. za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2011), projekty opakowań gotowych zup i dań obiadowych dla *Eat me!* (2016) i gadżet promujący Polskę na Expo na zlecenie Polskiej Agencji Rozwoju Przedsiębiorczości (2017). Do zleciodawców biura należą także Bank Millennium (2016), prywatna inicjatywa pszczelarstwa Pszczelarium (od 2015) oraz Ośrodek Studiów Wschodnich (od 2010).

[www.para-buch.pl](http://www.para-buch.pl)

**Nagrody Para Buch:** Red Dot 2012 (wspólnie z Moniką Ostaszewską-Olszewską) za identyfikację wizualną dla Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny • Srebrny medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR (wspólnie z Moniką Ostaszewską-Olszewską) za identyfikację wizualną dla Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2013)

■ **Maciej Konopka** (ur. 1962)

W 1990 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie – z plakatu u prof. Macieja Urbańca oraz rysunku i malarstwa u prof. Janusza Przybylskiego. Doktoryzował się na Wydziale Wzornictwa w 2011 roku. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności grafiką wydawniczą i wystawieniczą oraz projektowaniem identyfikacji wizualnych i opakowań. W latach 1993–1998 pracował w takich firmach jak Idea Piu, McCann, DDB, Garaż Creative Boutique. Jest założycielem, współwłaścicielem i dyrektorem kreatywnym studia Brandy Design (założonego w 2001). Wśród najważniejszych jego zleceńodawców znalazły się firmy Ernst & Young, Deloitte, Stock (marki wódek *Czysta de Luxe* – 2003 oraz *Stock Prestige* – 2005), Ambra, a także Urząd Miasta Stołecznego Warszawy, Generalny Konserwator Zabytków, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki oraz Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (projekt wystawy „Warszawa, Warsze” wraz z oprawą graficzną i katalogiem – 2011), Kancelaria Prezesa Rady Ministrów (projekt wystawy „Bartoszewski” – 2015). Stworzył też markę *Dobra Kaloria* dla Ekoprojektu (2008) oraz *Nanobiotic* dla NBT (2011).

[www.brandy.pl](http://www.brandy.pl)

**Nagrody Brandy Design:** Srebrny medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za *Nanobiotic* (2012) • Wyróżnienie w konkursie Mazowieckie Zdarzenie Muzealne – Wierzba organizowanym przez Samorząd Województwa Mazowieckiego za ekspozycję „Warszawa, Warsze” w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (2014) • Effie 2015 za *Cydr Lubelski*

■ **Bartosz Kowalczyk** (ur. 1988)

Studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP ukończył w 2012 roku. Projektuje wyposażenie wnętrz, małą architekturę, środki transportu i grafikę. Od 2015 roku prowadzi z Mateuszem Przybyszem firmę Hulay, a od 2016 rozwija własną markę Architafla, która oferuje systemy drewnianych kafli oraz aranżacje ściennie na indywidualne zamówienie. Zaprojektował też wielofunkcyjną torbę miejską dla Vippe (2012), cztery zestawy mebli ogrodowych dla Grass Polska (2013) oraz identyfikację wizualną marki Komitywa.

[www.bartoszkowalczyk.com](http://www.bartoszkowalczyk.com)

**Nagrody:** Wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie LINK za projekt składanego roweru miejskiego *Trigger* (2012)

■ **Paweł Kowalewski** (ur. 1958)

W 1983 roku ukończył na warszawskiej Wydział Malarstwa ASP, pod kierunkiem profesora Stefana Gierowskiego. Malarz, performer, twórca instalacji. Uczestniczył w wystawach i akcjach Gruppy, której był współzałożycielem. Był również współwydawcą jej pisma „Oj dobrze już” (1982–1988). W 1991 założył agencję Communication Unlimited, w której zajmuje się reklamą i komunikacją marketingową. Od 1985 roku prowadził pracownię malarstwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego macierzystej uczelni, a od 1994 roku zajęcia z budowy marki. Od 2009 roku jest wiceprezesem IAA – Międzynarodowego Stowarzyszenia Reklamy. Jego najważniejsze prace w zakresie reklamy to kampania społeczna *Pij mleko, będziesz wielki* (2002–2011), kampania reklamowa *Kinder+Sport* dla Ferrero Polska (od 2004), kampania reklamowa UEFA Euro 2012 dla Coca-Coli (2011–2012). Współpracował także z: Hondą (2008–2010), Polskim Radiem (2014–2015), Suzuki Motor Poland (od 2015).

[pawelkowalewski.pl](http://pawelkowalewski.pl)

**Nagrody:** Golden Drum 2001 za piwo Królewskie *Shakeesbeer* • Złote Orły 2007 za *Tu zginęła grzeszna dziewczynka* dla Mio Studio • Kreatura 2010 za *Całuj mnie, całuj...* dla Communication Unlimited • Gazele Biznesu 2015, 2016, 2017

■ **Krzysztof Kowalski** (ur. 1988)

Ukończył studia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w warszawskiej ASP w 2007 roku i w Royal Academy of Arts w Londynie w 2010 roku. Zajmuje się projektowaniem produktów, głównie mebli. Od 2013 roku prowadzi własne biuro projektowe Krzysztof Kowalski Industrial Design. Współpracuje m.in. z firmą Comforty, dla której zaprojektował fotele *Oyster* (2015) i *Ripple* (2015) oraz sofę *Classic* (2015), firmą MDD, na której zlecenie opracował fotele i sofę *Mesh* (2016), a także fotele i krzesła *Ultra* (2016), firmą Noti – krzesło *Prism* (2014) i krzesło *Nordic* (2015), Ikea, dla której razem z Mają Ganszyniec i Pawłem Jasiewiczem zaprojektował sekretarzyk *Bureau* (2014).

**Wystawy:** „Wszystko, na zawsze – dziś. Polski i brytyjski design zrównoważony”, MOCAK, Kraków, 2013 • „Piękno i pragmatyzm. Pragmatyzm i piękno”, Milan Triennale, Mediolan, 2016 • „Krystian Kowalski. Projektowanie – kulisy”, Warsaw Expo 2017, Centrum Wystawiennicze Płak w Nadarzynie

**Nagrody:** Nominacja w kategorii mebli do Elle Decoration Design Award za sofę *Boo* (2014) • must have na Łódź Design Festival 2015 za fotel *Oyster*, sofy *Classic* i *Boo*, krzesła *Nordic* i *Ripple* • must have na Łódź Design Festival 2017 oraz iF 2017 za fotele i sofę *Mesh*

#### ■ Izabella Kujda (ur. 1976)

W 2001 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Prowadzi własne biuro projektowe Lino Studio, które zajmuje się projektowaniem opakowań (projekty graficzne i strukturalne), identyfikacją wizualną i wsparciem marki, a także ilustracją, tworzeniem wzorów na tkaniny oraz szeroko pojętym projektowaniem 3D (projektowanie produktów, modelowanie, wizualizacje, animacje). Poza działalnością komercyjną Izabella Kujda zajmuje się grafiką warsztatową, w szczególności linorytem. Do jej najważniejszych zleceń należą: Leroy Merlin (współpraca z projektantką Ewą Szyszką-Oczkowską, 2009); IWP, dla którego przygotowała projekt kalendarza książkowego na 2016 rok, związanego z programem Wzornictwo-Biznes-Zysk (2015); Nuco (od 2012); Instytut Dermokosmetyków Ideepharm (2013–2015) – projekt opakowań serii specjalistycznych szamponów i preparatów do pielęgnacji włosów (2013). Wspólnie z Ewą Szyszką-Oczkowską zaprojektowała też trzy kolekcje tkanin i artykułów dekoracyjnych dla sieci Leroy Merlin w ramach kampanii Dobrze Zaprojektowane (2010).

[www.linostudio.com](http://www.linostudio.com)

**Nagrody:** I miejsce w ogólnopolskim konkursie architektonicznym dla studentów „Architektura przyszłości” w kategorii „Bar, pub, kawiarnia przyszłości” organizowanym przez firmę Nemetschek (współautorka Monika Rzepiejewska; 2000) • Wyróżnienie w konkursie na projekt ołówka automatycznego dla firmy Staedtler organizowanym przez GDD Polska (2001)

#### ■ Marek Kultys (ur. 1985)

W 2008 roku ukończył studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP, podczas których, w ramach programu Erasmus, przez jeden semestr uczył się w Zürcher Hochschule der Künste (specjalizacja: projektowanie interakcji). W 2011 roku ukończył kurs MA Communication Design w Central Saint Martins College of Art and Design na University of the Arts London. Zajmuje się projektowaniem informacji, wizualizacją danych i wizualizacją naukową, UX, projektowaniem interakcji i projektowaniem interdyscyplinarnym. Pracuje jako Lead Designer w Science Practice (od 2012) i Ctrl Group (od 2013) w Londynie, gdzie projektuje produkty cyfrowe i usługi w branży medycznej i naukowej. Do jego najważniejszych realizacji należą: *Sequence Bundles* dla Science Practice (2013–2016), *Immunographics* dla Immunocore (2011–2013), *Mitoza i mejoza* (projekt własny, 2008). Pracował także dla Benta Bioworks (2013–2014).

[marekkultys.com](http://marekkultys.com)

**Nagrody:** Stypendium w siódmej edycji programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” 2010 • II miejsce w konkursie BioVis 2013 na wizualizację uliniowań sekwencji białkowych • Kwalifikacja do finału Kantar Information is Beautiful Award 2016 za opracowanie nowej metody wizualizacji danych biologicznych *Sequence Bundles*

#### ■ Rafał Kwinto (vel Rafał Prewysz-Kwinto, 1934–1988)

W latach 1955–1963 studiował na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Zajmował się wzornictwem, szczególnie projektowaniem narzędzi i maszyn przemysłowych, ale również produktów powszechnego użytku. W czasie studiów – co w tym okresie było wyjątkowe – odbył staż w pracowni architektonicznej Felixa Madeline’a w Paryżu (1957). W latach 1964–1968 pracował w IWP. Prowadził prace badawcze związane z wyposażeniem wnętrz szkolnych i mieszkalnych. Od roku 1977 był kierownikiem artystycznym Pracowni Wzornictwa Przemysłowego w Zakładach Artystycznych ZPAP „Art” w Warszawie. Pracę na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego rozpoczął w 1968 roku, a w 1977 został kierownikiem Zakładu Technik Przekazu. Od roku 1985 do śmierci pełnił funkcję prodziekana tego Wydziału. Zaprojektował m.in.: frezarkę bramową dla Fabryki

Urządzeń Mechanicznych w Porębie (1962), odbiornik radiowy *Kolibier II* dla Zakładów Radiowych Eltra w Bydgoszczy (1963), wiertarki *PRCa-611* i *PRCb-10* dla Ośrodka Badawczo-Konstrukcyjnego Koprotech (1967), frezarki *FND 32* (1971) i *FNC 25/32* (1972) dla Fabryki Obrabiarek Precyzyjnych Avia w Warszawie, obudowy urządzeń kardiochirurgicznych dla Centralnego Ośrodka Techniki Medycznej (1978), lornetki dla Państwowych Zakładów Optycznych w Warszawie (1978). Wiele projektów wykonywał w zespole, głównie z Bogustawem Woźniakiem.

**Wystawy:** „Wzornictwo społeczeństwu”, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 1966 • Expo w Montrealu, 1968 • „Wzornictwo – sztuka społecznie użyteczna”, IWP, Warszawa, 1983

**Nagrody:** Wyróżnienie Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej (1966) • Złoty medal na Międzynarodowych Targach w Lipsku za frezarkę narzędziową *FND 32* (1971) • Wyróżnienie Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej za projekt tokarki *TUM 25B* (1970)

**Prace w zbiorach:** Frezarka *FNC 25/32* w stałej kolekcji dizajnu UNESCO • Szlifierka *Sz.270/150* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ Gustaw Lange (ur. 1981)

Wydział Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończył w 2006 roku. Zajmuje się identyfikacjami wizualnymi, dizajnem produktów, architekturą wnętrz oraz modą. Praktykował w takich biurach projektowych jak: Phoenix Design w Stuttgarcie (2005), Ziba Design w San Diego (2006), Native Design w Londynie (2007). Od roku 2008 wraz z bratem Aleksandrem prowadzą biuro Lange & Lange Design. Opracowali m.in. oprawę graficzną filmu *Bogowie* w reżyserii Łukasza Palkowskiego (2014), słuchawki *QS-1 HD Studio* dla Quiksilver (2015), identyfikację wizualną Cafe Bristol dla Hotelu Bristol w Warszawie (2015).

[www.langeandlange.com](http://www.langeandlange.com)

**Nagrody:** I nagroda w konkursie Hansgrohe za studencki projekt armatury łazienkowej (2004) • III nagroda w konkursie Poolspa Bathroom za projekt wanny *Mademoiselle* (2008) • Nagroda w konkursie Śląska Rzecz Zamku Cieszyn (dla Pajak Sport) oraz srebrny medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za odzież *Capsule Collection* (2016)

#### ■ Anna Łoskiewicz-Zakrzewska (ur. 1980)

W roku 2004 ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów, architekturą wnętrz, grafiką użytkową, scenografią. Razem z Zofią Strumiłto-Sukiennik prowadzi biuro projektowe Beza Projekt, które pracowało dla takich firm jak Meble Vox, Mikomax, Monologue London. Projekty biura to m.in. zestaw mebli biurowych *Chillout* dla Mikomax (2014), kolekcja mebli *Fused Glass* (2016), wnętrza agencji reklamowej Hand Made (2017).

[www.bezaprojekt.pl](http://www.bezaprojekt.pl)

[www.beza-interiors.pl](http://www.beza-interiors.pl)

**Nagrody Beza Projekt:** Nominacja do nagrody festiwalu Cannes Lions za *Mleko i Miód* (2012) • I nagroda w konkursie make me! na Łódź Design Festival 2013 za *Plastry* • Złoty medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za projekt statuetek dla Tatrzańskiego Parku Narodowego (2016)

**Prace Beza Projekt w zbiorach:** *Plastry* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ Zuzanna Malinowska (ur. 1985)

W 2010 roku z wyróżnieniem ukończyła Wydział Wzornictwa warszawskiej ASP. Po studiach współpracowała z kilkoma agencjami kreatywnymi. Projektuje grafikę, przede wszystkim książki, plakaty i identyfikację wizualną. Jest związana z Wydawnictwem MG. W 2017 roku ukazała się jej książka dla dzieci *Ale drzewa!* (Wydawnictwo Wytwórnia). W projektowaniu produktu skupia się na przedmiotach domowego użytku. W trakcie edukacji i po skończeniu studiów współpracowała z firmą Meble Vox. W 2012 roku razem z Marcinem Wrońskim założyła Siesta Studio, które odpowiada za kilka wdrożonych projektów produktów wystroju wnętrz, m.in. lampę *Green Lamp*. Przez kilka lat współtworzyła markę ekologicznych ubrań z organicznej bawełny – Siss. Od 2016 roku jest współorganizatorką wieczorów kreatywnych prezentacji PechaKucha Warsaw.

[www.zuzannamalinowska.com](http://www.zuzannamalinowska.com)

[www.siestastudio.com](http://www.siestastudio.com)

**Nagrody:** I miejsce w konkursie Elle Decoration Polska o godło PRODECO (2007) • Wyróżnienie w konkursie Bombay Sapphire – Designer Glass Competition (2008) • Wyróżnienie w konkursie iida

2010: green heart organizowanym przez portal designboom (2010)

■ **Małgorzata Małolepszy** (ur. 1955),

■ **Wojciech Małolepszy** (ur. 1955)

Ukończyli Wydział Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP – Małgorzata w 1982, Wojciech w 1980 roku. W latach 1988–2000 prowadzili Studio MP – wytwórnię zabawek, a od 2001 roku kierują studium Novo Projekt, które pracuje dla przemysłu medycznego, elektronicznego, AGD i producentów wyrobów z tworzyw sztucznych. Zaprojektowali m.in. drewnianą zabawkę *Żaba*, produkowaną początkowo przez Studio MP (1988–2000), a od 2010 przez WellDone, sokowirówkę 476 dla Zelmera (2006) oraz rodzinę wirówek medycznych: 380, 380 R, 352 RH dla MPW Med. Instruments (2009). Wojciech kieruje pracownią projektową na macierzystej uczelni, w 2016 roku otrzymał tytuł profesora. W latach 2010–2013 był prezesem SPFP. Małgorzata od 2008 roku prowadzi Dom Plenerowy warszawskiej ASP w Dłużewie.

[novoprojekt.com](http://novoprojekt.com)

**Nagrody:** Dobry Wzór 2007 w konkursie organizowanym przez IWP za projekt sokowirówki 476 • Medal Expo Silesia za projekt wirówki laboratoryjnej 380R na targach ExpoLAB w Sosnowcu (2009) • Medal Europejski Business Centre Club za projekt wirówki laboratoryjnej 380 (2011) • must have na Łódź Design Festival 2015 za zabawkę *Żaba*

**Prace w zbiorach:** Zabawka *Żaba* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

■ **Jakub Marzoch** (ur. 1988)

W 2012 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. Projektuje produkty tekstylne, sprzęt outdoorowy, odzież i sprzęt puchowe. Zajmuje się także grafiką użytkową, projektuje logotypy, tworzy branding i systemy informacji, zajmuje się wayfindingiem. Współpracował m.in. z Miastem Stołecznym Warszawa (2016); Elselem przy markach Yeti i Aura (od 2011); Noatechem (2017), dla którego stworzył urządzenia do automatycznej obsługi płatności *Retailbox*; Centrum Nauki Kopernik (2013). Jest współautorem systemu informacji miejskiej dla dzielnicy Wista w Warszawie.

■ **Agata Matlak-Lutyk** (ur. 1990)

W 2013 roku ukończyła studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów. W trakcie studiów zajmowała się grafiką, projektowała m.in. identyfikację wizualną Międzynarodowe Forum Niezależnych Filmów Fabularnych Cinemaforum (2013). Po dyplomie odbyła staż w Studio Ganszyniec (2014). Zaprojektowała oraz wdrożyła razem z Janem Lutykiem m.in. zestaw naczyń *Seaglass* na wystawę „Miasto+” na Gdynia Design Days (2014) oraz spinki do papieru *Evanui* dla Instytutu Adama Mickiewicza i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014). Od 2015 roku razem z Hanną Ferenc Hilsden prowadzi markę Balagan.

[www.balaganstudio.com](http://www.balaganstudio.com)

**Nagrody:** Nagroda rektora w konkursie Szklany Przedmiot Pożądania organizowanym przez ASP we Wrocławiu oraz Hutę Szkła Józefina za projekt kieliszków *Mad Hatter* (2012) • Kwalifikacja do finału konkursu *Młodzi na start* organizowanego przez „ELLE Decoration” za projekt stołków *Doge* (wspólnie z Janem Lutykiem; 2013) • Elle Style Award w kategorii Odkrycie Roku (wspólnie Hanną Ferenc Hilsden) za markę Balagan (2017) • Dobry Wzór 2017 w konkursie organizowanym przez IWP (wspólnie Hanną Ferenc Hilsden) za buty *Avir*

■ **Bartek Mejor** (ur. 1977)

Studia licencjackie ukończył w 2007 roku na Bath Spa University w Wielkiej Brytanii, magisterskie w roku 2011 na Wydziale Ceramiki i Szkła w Royal College of Art w Londynie. Zajmuje się projektowaniem ceramiki użytkowej. Wykonywał prace m.in. dla portugalskiego Vista Alegre (2008–2017), brytyjskich Wedgwood (2012–2015) i Royal Doulton (2014) oraz dla Manufaktury Bolesławiec (2016). Najważniejsze jego realizacje to wazony *Quartz* (2008) i kolekcja porcelany stołowej *Matrix* (2011) dla Vista Alegre, lampa *Cyclone* dla Fabbian (2014).

[www.bartekmejor.com](http://www.bartekmejor.com)

**Nagrody:** Talente Design Award na targach Handwerksmesse w Monachium (2008) • Nominacja do DMY Award na targach DMY Design Fair w Berlinie (2013) • Best Young Designer Poland konkursu Elle Decoration International Design Awards (2015)

**Prace w kolekcji:** Wazony *Quartz* w kolekcji Moskiewskiego Muzeum Dizajnu

■ **Katarzyna Minasowicz** (ur. 1981)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie ukończyła w 2008 roku. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności identyfikacją wizualną, projektowaniem publikacji, opakowań oraz ilustracją. Od 2010 roku współprowadzi studio projektowe Para Buch, które odpowiada m.in. za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2011), projekty opakowań gotowych zup i dań obiadowych dla Eat me! (2016) i gadżet promujący Polskę na Expo na zlecenie Polskiej Agencji Rozwoju Przedsiębiorczości (2017). Do zleciodawców biura należą także Bank Millennium (2016), prywatna inicjatywa pszczelarska Pszczelarium (od 2015) oraz Ośrodek Studiów Wschodnich (od 2010).

[www.para-buch.pl](http://www.para-buch.pl)

**Nagrody Para Buch:** Red Dot 2012 (wspólnie z Moniką Ostaszewską-Olszewską) za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny • Srebrny medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR (wspólnie z Moniką Ostaszewską-Olszewską) za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2013)

■ **Jacek Morawski** (ur. 1989)

W 2014 roku obronił dyplom licencjacki, a w 2016 magisterski na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów i środków transportu. Wraz z Bartoszem Wyżkowskim, Piotrem Blicharskim i Adamem Morawskim prowadzi biuro projektowe 2sympleks, zajmujące się produkcją zegarków Umi Watches – model *Lunar* (2017). Studio współpracuje z firmami: Xicorr, dla której zaprojektowało zegarki *F125p* i *Garfish* (2013–2017), PIMOT, dla której przygotowało trzy koncepcje pojazdów specjalnych (2016–2017), Trendak – projekty wiatrakowców *Twistair* i *TaiFun* (2014–2018), a także z przedsiębiorstwem Zych (2015–2017).

[www.2sympleks.pl](http://www.2sympleks.pl)

**Nagrody 2sympleks:** Wyróżnienie honorowe w konkursie na polski samochód elektryczny organizowanym przez ElectroMobility Poland (2017) • Wygrana w konkursie Precast Concrete Urban Furniture organizowanym przez belgijską firmę Urbastyle (2015)

■ **Cezary Tadeusz Nawrot** (1931–2004)

Projektant wzornictwa, szczególnie nadwozi samochodowych, inżynier. W 1956 roku ukończył Wydział Samochodów i Ciągników Politechniki Warszawskiej. Po studiach do 1963 roku pracował w Biurze Konstrukcyjno-Badawczym Fabryki Samochodów Osobowych (FSO) w Warszawie. W latach 1963–1966 był kierownikiem Pracowni Projektowania Przemysłowego w Centralnej Wzorcowni Artykułów Powszechnego Użytku w Warszawie, gdzie m.in. projektował wyroby gospodarstwa domowego, a w latach 1968–1970 kierował Biurem Wzornictwa i Projektowania Zakładów Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego (WSK) w Świdniku. Współpracę z Wydziałem Architektury Wnętrz i Zakładami Artystyczno-Badawczymi warszawskiej ASP nawiązał w latach 60. Był współzałożycielem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego, gdzie kierował Katedrą Projektowania Kierunkowego. Profesor zwyczajny (1992) oraz dziekan Wydziału w kadencjach 1983–1985 i 1990–1993. Zaprojektował wiele nadwozi samochodów osobowych dla FSO w Warszawie, m.in.: *Syrena Sport* (1960), *Warszawa 203* i *204* – wdrożenie (1963), *Warszawa 210* (1964), *Syrena 210* (1965), pickup *Syrena R-20* (1971), *Ogar* (1974), *Polonez Caro* (1991); dla WSK w Świdniku: samochód dla niepełnosprawnych *Gacek* (1965), motocykl *Kobuz* – wdrożenie (1974), skuter *Montana* (1969); dla Fabryki Samochodów Matolitrażowych w Bielsku-Białej: *Syrena Bosto* – wdrożenie (1972), *Polski Fiat 126 Bqbel* (1974), wnętrze samochodu *Beskid* (1984); dla Warszawskiej Fabryki Motocykli: skuter *Osa M-55* (1963). Projektował również obudowy elektronicznych urządzeń medycznych dla Temed Zabrze (1972), wyroby gospodarstwa domowego (1989–1990) i biura (1999) dla Lameli w Łowiczu, maszynę do szycia *Łucznik 885* (2002) dla Zakładów Metalowych Łucznik w Radomiu.

■ **Kamila Niedzwiedzka** (ur. 1986),

■ **Nikodem Szpunar** (ur. 1987)

Oboje są absolwentami Wydziału Wzornictwa (licencjat 2012, magisterium 2018) ASP w Warszawie, studiowali w National College of Art and Design w Dublinie. Projektują meble, tworzą wzory zarówno na rynek kontraktowy, jak i do użytku domowego. Pracują z instytucjami kultury nad aranżacjami ekspozycji oraz nad projektami z pogranicza sztuki.

Ich prace można zobaczyć na międzynarodowych targach i wystawach. Pracowali m.in. dla: Paged Meble, Capdell i Watchdog Polska.

[studiospunar.com](http://studiospunar.com)

**Wystawy:** „Stół Polski. La Tavola Polacca”, Expo 2015, Mediolan, 2015 • „Piękno i pragmatyzm. Pragmatyzm i piękno”, Milan Triennale, Mediolan, 2016 • Wystawa finałowa IFDA, Asahikawa, 2017

**Nagrody:** I nagroda w konkursie make me! na Łódź Design Festival 2010 za lampę *Komar* • Kwalifikacja do finału konkursu Dobry Wzór 2015 organizowanego przez IWP za fotel *Prop* • Kwalifikacja do finału konkursu IFDA 2017 za krzesło *Whale*

■ **Marta Niemywska-Grynasz** (ur. 1984)

Dyplom magisterski obroniła na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP w 2009 roku. Wraz z Dawidem Grynaszem założyli w 2010 roku własne biuro projektowe Grynasz Studio. Zajmują się projektowaniem produktu i wystaw oraz grafiką użytkową. Opracowali m.in. fotel *Muno* (2016) i meble tapicerowane *Corbu* (2017) dla Marbet Style, meble *ŁAD* (2017) dla Fam Fara, siedzisko *Słow* (2014) i meble tapicerowane *Kubu* (2015) dla Meesh. Wykonali aranżacje wystaw, m.in.: „Dobry Wzór” dla IWP (2011–2017), „Stół Polski. La Tavola Polacca” w Pawilonie Polskim podczas Expo 2015 w Mediolanie, „Polskie Red Doty” dla Urzędu Patentowego (2013–2014).

[www.grynaszstudio.com](http://www.grynaszstudio.com)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu Dobry Wzór 2015 organizowanego przez IWP oraz Top Design 2016 na Arena Design w Poznaniu za sofę *Kubu* • I nagroda w konkursie Young Design 2011 organizowanym przez IWP za skakankę-latarkę *LolliLED* • Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” (2012) • must have na Łódź Design Festival 2017 (wspólnie z Dawidem Grynaszem) za zestaw mebli *ŁAD* • Dobry Wzór 2017 w konkursie organizowanym przez IWP oraz wyróżnienie Agencji Rozwoju Przemysłu Produkt Roku za projekt porcelany *Czaj*

■ **Grzegorz Niwiński** (ur. 1959)

Ukończył Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie w 1983 roku, na którym od 20 lat prowadzi pracownię projektową. W latach 2005–2012 pełnił funkcję prodziekana. Członek SPFP. Od roku 1996 współtworzy Towarzystwo Projektowe, które prowadzi

obecnie z Jerzym Porębskim. Zajmuje się wzornictwem, architekturą wnętrz, wystawiennictwem, projektowaniem przestrzeni publicznych. Najważniejsze realizacje Towarzystwa to: Miejski System Informacji w Warszawie (1996–1998), wnętrza Agory (1999–2001), meble *Slim* dla Noti (2005), meble miejskie na Trakt Królewski w Warszawie (2005–2007), miejskie wiaty przystankowe w Warszawie (2006), wnętrza Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu (2007–2010) oraz polskich placówek dyplomatycznych (2012–2014), system informacji miejskiej dzielnicy Wiśła w Warszawie (2016), komplet mebli *Altair* dla Comforty (2017).

[www.tepe.pl](http://www.tepe.pl)

**Wystawa Towarzystwa Projektowego:**

„Towarzystwo Projektowe w przestrzeni publicznej (20 lat)”, Galeria Salon Akademii, Warszawa, 2011

**Nagrody Towarzystwa Projektowego:** Design Distinction za projekt MSI (1998) • Złoty medal Międzynarodowych Targów Poznańskich za urządzenie do pakowania (2003) • Nagroda Ministra Infrastruktury i nagroda Życie w Architekturze za projekt nowej siedziby Agory (2003) • Wyróżnienie Agencji Rozwoju Przemysłu Produkt Roku 2005 za zestaw mebli *Slim* (2006) • I nagroda w konkursie na wiaty przystankowe w Warszawie (2006) • Projekt Roku 2010/2011 STGU za system informacji miejskiej Bielska-Białej • I nagroda w konkursie na system informacji miejskiej Krakowa (2017)

■ **Martyna Ochojska** (ur. 1989)

W 2017 roku obroniła dyplom magisterski na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. Z Joanną Jurgą prowadzi studio projektowe Mortis Design, zajmujące się projektowaniem wnętrz, produktów i identyfikacji wizualnej, oraz firmę Nurn, działającą w branży funeralnej. Zaprojektowała m.in. zestaw jadalnych naczyń *ZESTAW* (wspólnie z Joanną Jurgą i Dominiką Wysogład, 2015).

[www.martynaochojska.wixsite.com/portfolio](http://www.martynaochojska.wixsite.com/portfolio)

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu make me! na Łódź Design Festival za projekt jadalnych naczyń *ZESTAW* (wspólnie z Dominiką Wysogład i Joanną Jurgą; 2014), urn *Kami* (2015) i świecznika żałobnego *Lit* (2017)

■ **Monika Ostaszewska-Olszewska** (ur. 1982)

Ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP w 2008



roku. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności identyfikacją wizualną, projektowaniem opakowań oraz ilustracją. Od 2010 roku prowadzi własne biuro projektowe Monika Ostaszewska-Olszewska Studio. Jest współautorką identyfikacji wizualnej Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2011), projektowała też identyfikacje wizualne prywatnej inicjatywy pszczelarskiej Pszczelarium (2015) i gospodarstwa rolno-ogrodniczego Sadco (2015). Współpracowała również z Okręgową Spółdzielnią Mleczarską w Piątnicy (2013) i Bankiem Millennium (2016).

[www.monikaostaszewska.com](http://www.monikaostaszewska.com)

**Wystawy indywidualne:** 100% Design Tokyo, 2007 • ICFF, Nowy Jork, 2009 • Design Mai Youngsters, Berlin, 2011

**Nagrody:** Grand Prix w konkursie Art of Packaging Contest-Débuts za projekt dyplomowy *Smaki Podlasia* (2011) • Red Dot 2012 (wspólnie z Para Buch) za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny • Srebrny medal w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za identyfikację wizualną Gospodarstwa Ogrodniczego Łęgajny (2013)

#### ■ Małgorzata Ostaszewska

(de domo Żółkiewska; ur. 1988)

W 2012 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności identyfikacją wizualną, ilustracją, plakatem, animacją. Pracuje też jako projektantka mebli. Od 2010 roku razem z Przemkiem Ostaszewskim prowadzi własne biuro projektowe Multiversal. Do najważniejszych realizacji studia należą: identyfikacja wizualna Festiwalu Filmowego Pięć Smaków dla Fundacji Sztuki Arteria (2012–2017); logo, ilustracje i grafik portalu *informacjapubliczna.org* dla Sieci Obywatelskiej Watchdog (2015) oraz identyfikacja wizualna festiwalu NEU NOW w Amsterdamie (2016).

[multiversal.pl](http://multiversal.pl)

**Nagrody:** Graduation Projects 2010/2011 • Kwalifikacja do finału konkursu make me! na Łódź Design Festival 2010 (wspólnie z Przemkiem Ostaszewskim) za roboty z drewna *Robole*

#### ■ Przemek Ostaszewski (ur. 1985)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP ukończył w 2014 roku. Zajmuje

się grafiką użytkową, zwłaszcza identyfikacją wizualną, ilustracją, plakatem, animacją oraz sztukami audiowizualnymi (pod pseudonimem Osmo Nadir). Projektuje także meble. Od 2010 roku razem z Małgorzatą Ostaszewską prowadzi własne biuro projektowe Multiversal. Do najważniejszych realizacji studia należą: identyfikacja wizualna Festiwalu Filmowego Pięć Smaków dla Fundacji Sztuki Arteria (2012–2017); logo, ilustracje i grafik portalu *informacjapubliczna.org* dla Sieci Obywatelskiej Watchdog (2015) oraz identyfikacja wizualna festiwalu NEU NOW w Amsterdamie (2016).

[multiversal.pl](http://multiversal.pl)

[osmonadir.com](http://osmonadir.com)

[przemekostaszewski.com](http://przemekostaszewski.com)

**Wystawy indywidualne:** „Waves” (jako Osmo Nadir), Spodki, Białystok, 2014 • „Dziesięć utworów o kosmosie” (jako Osmo Nadir), Galeria Słędzińskich, Białystok, 2016

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu make me! na Łódź Design Festival 2010 (wspólnie z Małgorzatą Ostaszewską, de domo Żółkiewska) za roboty z drewna *Robole* • Kwalifikacja do finału konkursu Young Design 2011 organizowanym przez IWP za projekt *Kubak* • Główna nagroda w kategorii sztuk wizualnych w konkursie Talenty Trójki (2015)

#### ■ Alicja Pałys (ur. 1991)

W 2015 roku ukończyła studia licencjackie, a w 2017 magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Jako freelancerka zajmuje się projektowaniem produktu, głównie drobnych obiektów użytku domowego, mebli i scenografii. Współpracowała z Bramłą, dla której zaprojektowała *Delektatory* (2013) i serię lamp *Prima* (2015). Jest autorką obiektów powstałych do przestrzeni biurowej Hopa Studio (2017). W roku 2014 odbyła staż w Nichetto Studio w Sztokholmie, w latach 2015–2016 pracowała w Grynasz Studio.

[www.alicjapalys.com](http://www.alicjapalys.com)

**Wystawy:** „Alicja Pałys – ilustracje”, wystawa indywidualna, restauracja Łatawiec, Warszawa, 2013 • „Stół Polski. La Tavola Polacca”, Expo 2015, Mediolan • London Design Festival, Manufactured Culture, 2015 • „Stand By! Polish Design Education on Display”, Dutch Design Week, Eindhoven, 2016 • „Polish Design: Tomorrow Is Today”, Salone Internazionale del Mobile, Mediolan, 2017

**Nagrody:** Kwalifikacja do finału konkursu *make me!* na Łódź Design Festival 2015 za projekt *Transparent Chair* • *must have* na Łódź Design Festival 2016 za serię lamp *Prima* • I miejsce w konkursie *Bookcrossing* dla Żoliborza, nagroda zespołowa, przyznana przez Urząd Dzielnicy Żoliborz (2016)

■ **Włodzimierz Pańków** (ur. 1935)

Wydział Architektury Wnętrz warszawskiej ASP ukończył w 1963 roku. Po studiach, w 1964 roku, rozpoczął pracę w nowo powołanym Ośrodku Wzornictwa Obrabiarek podległemu Centrum Konstrukcji Obrabiarek w Pruszkowie na stanowisku głównego specjalisty do spraw wzornictwa. W tej instytucji spędził 25 lat i zaprojektował np. tokarki *TGC-4*, *TGC-8 TUR-50*, frezarki *FYF-40*, *FZF-40*, robot przemysłowy *PRO 30*, autonomiczną stację obróbczą *ASO 500*. Był stałym współpracownikiem Warszawskich Zakładów Telewizyjnych, dla których wykonał projekt m.in. przenośnego odbiornika telewizyjnego *Vela* (1976). Brał udział w licznych pracach zespołowych, wykonując takie projekty jak: suszarka do włosów dla firmy *Farel* w Kętrzynie, zegary domowe dla Zakładów Maszyn Biurowych *Predom-Metron* w Toruniu, taborety dla Spółdzielni *Format* w Gdańsku. Wiele jego projektów wdrożono, co było w tym czasie rzadkością. W latach 70. był członkiem komisji wzorniczej rzeczoznawców Ministerstwa Kultury i Sztuki, w Zakładach Artystycznych *ZPAP Art* i Zakładach *Nakryć Stołowych Hefra*.

**Wystawy:** „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000

**Nagrody:** Nagroda Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej (1969 i 1970) • Nagroda Ministra Kultury i Sztuki (1970) • Nagroda Ministra Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki (1981) • Złoty Medal na Międzynarodowych Targach w Poznaniu za stację obróbczą *ASO T50* (1989)

**Prace w zbiorach:** Przenośny odbiornik telewizyjny *Vela 203*, model gwinciarki stacjonarnej, model frezarki promieniowej *FRN25*, modele robota przemysłowego *RPA 80*, model tokarkokopiarki *TGE 8* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

■ **Agnieszka Pikus** (ur. 1988)

Ukończyła studia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie – licencjacie w 2012 i magisterskie w 2014 roku. Zajmuje

się projektowaniem mebli i ceramiki. Pracowała w Studio *Rygalik* (2014–2015), *Emo Design* (2015–2016), *Studio Ganszyniec* (2016–2017). Odyła staż w *Touch Ideas* (2011–2013), gdzie jest zatrudniona od 2016 roku i razem z zespołem przygotowała nową strategię i pięć kolekcji mebli dla firmy *Black Red White* (2017). W latach 2013–2014 współpracowała z *Paged Meble*.

[agnieszkapikus.wordpress.com](http://agnieszkapikus.wordpress.com)

**Wystawy:** „*make me!*”, Łódź Design Festival, 2014 • *Salone del Mobile*, Mediolan, 2014, 2015, 2016 • „*Dobry Wzór*”, IWP, Warszawa 2016

**Nagrody:** Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla studenta uczelni artystycznej za wybitne osiągnięcia w twórczości artystycznej (2013) • Kwalifikacja do finału konkursu *make me!* na Łódź Design Festival 2014 i do finału konkursu *Dobry Wzór 2016* organizowanego przez IWP za kolekcję krzesel *Evo*

■ **Bartosz Piotrowski** (ur. 1973)

W latach 1994–1998 studiował na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Dyplom magisterski (2006) i doktorat (2010) obronił na Wydziale Architektury i Wzornictwa Przemysłowego ASP w Gdańsku. Specjalizuje się w projektowaniu środków transportu. Od 2005 roku pracuje w firmie *Pesa Bydgoszcz*, obecnie na stanowisku głównego projektanta, kieruje zespołami: do spraw wzornictwa (projektanci), do spraw wyposażenia i zabudowy (inżynierowie). Wdrożył około 100 produktów, w tym kilkanaście serii pojazdów szynowych. Najważniejsze realizacje dla *Pesa Bydgoszcz* to tramwaje *Swing* (2009–2017), *Twist* (2010–2017), *Fokstrot* (2013–2017), *Jazz* (2014–2017), *Krakowiak* (2014–2015); pociągi *DMU Link*, *218Mc*, *ATR220* oraz *EMU: Elf* i *Elf2*, *Acatus 2*, *Pesa Dart* (2016–2017), a także skład wagonów piętrowych *SunDeck* (2015–2016). Od 2010 do 2016 roku wykładał na Wydziale Inżynierii Mechanicznej Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy, a od roku 2016 prowadzi pracownię projektową na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Od roku 2015 prowadzi zajęcia z zakresu zarządzania wzornictwem na studiach podyplomowych organizowanych przez IWP i Politechnikę Warszawską. Wspólnie z Kamilą Kamińską prowadzi studio *Circle Design*.  
[www.circle.com.pl](http://www.circle.com.pl)

**Nagrody:** Tytuł Designera Roku przyznany przez IWP (2006, 2014) • Wzór Roku 2013 przyznany przez Ministra Gospodarki w konkursie organizowanym przez IWP za lokomotywę *Gama* • Wzór Roku 2015 przyznany przez Ministra Gospodarki w konkursie organizowanym przez IWP za tramwaj *Krakowiak* • Dobry Wzór w konkursie organizowanym przez IWP (2006, 2013, 2015, 2016) • iF 2016 za pociąg *Pesa Dart* • Global Light Rail Award 2016 za tramwaj *Krakowiak*

**Prace w zbiorach:** Pociąg *DMU Link* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ **Ksawery Piwocki** (ur. 1948)

Wydział Grafiki warszawskiej ASP ukończył w 1973 roku. Specjalizuje się w grafice użytkowej i projektowaniu wystaw muzealnych. Po studiach zatrudniony na macierzystej uczelni na Wydziale Architektury Wnętrz, od roku 1991 na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego. Tytuł profesora otrzymał w 2010 roku. Dziekan Wydziału Wzornictwa Przemysłowego w kadencjach 1999–2004, 2012–2016 i 2016–2020. Rektor ASP w Warszawie w kadencjach 2004–2007 i 2007–2012. Redaktor graficzny tygodnika „Razem” (1974–1977), Młodzieżowej Agencji Wydawniczej (1975–1976), magazynu „Polska” (1977–1982). W latach 1990–2002 prowadził własne studio pod nazwami: JES, KP Studio, Xartserwis. Projektował m.in. znaki i identyfikacje firmowe, akcydensy oraz grafikę wydawniczą, m.in. dla Wydawnictwa Akcydensowego (1978–1983), NSZZ Solidarność Mazowsze (1980–1981), Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi (1988–1999), Polskiego Wydawnictwa Kartograficznego (1992–2002), Oficyny Wydawniczej-Poligraficznej Adam (1994–2004). Zaprojektował 19 ekspozycji, m.in. „55. Rocznica Powstania Warszawskiego” w Muzeum Historycznym Miasta Stołecznego Warszawy (1999), „Skarby ze Środy Śląskiej” w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie (2008), „Żydowskie święta religijne” w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi (2004), „Gra obrazami” w Muzeum Narodowym w Kielcach (2011), „Tańce ludowe – Wystawa Paryska 1936” w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (2012).

**Wystawy indywidualne:** Wystawa rysunków, Praski Dom Kultury, Warszawa, 1979 • Wystawa rysunków, Sala Stowarzyszenia Architektów, Göteborg, 1979 i 1981 • Wystawa rysunków, Bielski Dom Kultury, Biała

Podlaska, CK Zamek w Poznaniu, 1980 • Wystawa projektów kalendarzy autorskich, Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania w Łodzi, 2002 • Wystawa projektów znaków firmowych, Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania Łodzi, 2003 • Wystawa dorobku wystawienniczego, Galeria Aula, ASP w Warszawie, 2012

**Nagrody:** Złoty Krzyż Zastugi (2004) • International Socrates Award Europe Business Assembly (2006) • Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2012) • Krzyż Oficerski Orderu Polonia Restituta (2014)

#### ■ **Anna Piwowar** (ur. 1980)

W 2007 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Obecnie zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności projektowaniem wydawniczym. Była współtwórczynią (razem z Martą Biatecką) grupy projektowej Lapolka, która działała w latach 2004–2011. Pracuje jako freelancerka. Dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki i Fundacji Archeologia Fotografii zaprojektowała m.in. książkę *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie* (współautorka: Magdalena Piwowar; 2016), również dla Fundacji oraz Muzeum Warszawy przygotowała projekt książki *Zofia Chomętowska. Albumy Fotografki* (2016), Muzeum zleciło projektantce także serię książek *Plany Warszawy* (od 2007). Wśród instytucji współpracujących z Anną Piwowar są: Studio Teatralne Koło (2008), Kancelaria Sejmu (od 2011), Centrum Architektury (od 2011), Girls Code Fun (od 2015), Żydowski Instytut Historyczny (od 2017).

**Nagrody:** Dobry Wzór 2016 w konkursie organizowanym przez IWP za projekt graficzny publikacji *Plan Warszawy 1939. Książnica-Atlas* z serii *Plany Warszawy* • Nagroda w konkursie Paris Photo Aperture Foundation PhotoBook Award 2016 za projekt graficzny katalogu *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie* • Fotograficzna Publikacja Roku 2017 – Nagroda im. Krzyśka Makowskiego za projekt graficzny publikacji *Zofia Chomętowska*

#### ■ **Robert Pludra** (ur. 1985)

Po ukończeniu Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP w roku 2010 został zatrudniony na uczelni. Pracę doktorską obronił w 2013 roku. Od roku 2017 pełni funkcję prodziekana macierzystego wydziału. Jest projektantem produktu, podejmuje

prace z zakresu dizajnu społecznego, realizuje instalacje audiowizualne, prowadzi warsztaty o tematyce projektowej. Jest współautorem m.in. podręcznika diagnostycznego *PD2* dla Zakładu Pojazdów Szynowych w Stargardzie (2014–2017), kapsuły do przesiewowego badania schorzeń zmysłów dla Instytutu Fizjologii i Patologii Słuchu w Kajetanach (2016–2017). Projekty społeczne wykonał m.in. na rzecz Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „e”, Fundacji Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych czy Fundacji Open Mind. Jego prace były pokazywane na wielu wystawach, również zagranicznych.

[www.robertpludra.com](http://www.robertpludra.com)

**Nagrody:** I nagroda w konkursie ScrapLab Design Contest w Monachium za projekt *Fotel z Beczki* (2011) • Nagroda im. prof. Lecha Tomaszewskiego (2012) • Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” (2014)

#### ■ **Bartłomiej Pniewski** (ur. 1943)

W roku 1970 ukończył Wydział Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Projektant wzornictwa, uprawiał również grafikę użytkową, architekturę wnętrz i wystawiennictwo. W latach 1968–1973 zatrudniony w Ośrodku Wzornictwa Przedsiębiorstwa Techniczno-Handlowego Unitech w Warszawie. Od 1973 roku pracuje jako freelancer, współpracuje z Tomaszem Andrzejem Rudkiewiczem. Ważniejsze wdrożone prace: radiotelefon *Echo* (1972), system nastawnych opraw oświetleniowych (1977), zestaw lamp do użytku domowego (1978), system wystawienniczy dla Gallery Five w Londynie (1973). W latach 1979–1982 prowadził zajęcia projektowe na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie.

**Nagrody:** Złoty medal na Targach w Brnie za modułowy system testujący *MST-1* (1977) • III nagroda zespołowa w konkursie Deutsche Buche neue Entdeckt za projekt systemu mebli składanych (1977)

**Prace w zbiorach:** *Lampa Art* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ **Agnieszka Polinski** (de domo Wiczuk; ur. 1982)

Ukończyła Wydział Wzornictwa w ASP w Warszawie w 2011 roku. Jest również absolwentką socjologii, stypendystką Fundacji im. Heinricha Bölla. Uczestniczyła w wielu międzynarodowych warsztatach projektowych, m.in.: Dobre Rzeczy w Cieszynie, Design for City w Wilnie, Design for All Antwerpia,

Artesis Hogeschool Antwerpen. Za projekt multisensorycznej kołyski *Memola*, który był jej pracą dyplomową na ASP, otrzymała wyróżnienie rektorskie. Agnieszka Polinski w swoim podejściu do projektowania łączy dizajn i socjologię. Umiejętność obserwacji stanowi punkt wyjścia do poszukiwań odpowiedzi w języku projektowym. Mieszka i pracuje w Niemczech, gdzie rozwija swoją firmę.

[www.memola.eu](http://www.memola.eu)

**Nagrody:** Wyróżnienie honorowe Red Dot 2017, kwalifikacja do finału konkursu Dobry Wzór 2016 organizowanego przez IWP, brązowy medal Best Baby and Toddler Gear 2016 – za projekt multisensorycznej kołyskohuśtawki *Memola* • Nagroda specjalna w konkursie Śląska Rzecz Zamku Cieszyn za projekt świecznika *Choinka* (2009)

#### ■ **Jerzy Porębski** (ur. 1955)

Ukończył Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej (1980) oraz Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie (1982), na którym od 30 lat prowadzi pracownię projektową. W latach 2005–2012 pełnił funkcję jego dziekana. W roku 1991 założył Towarzystwo Projektowe, które prowadzi obecnie z Grzegorzem Niwińskim. Zajmuje się wzornictwem, architekturą wnętrz, wystawiennictwem, projektowaniem przestrzeni publicznych oraz grafiką użytkową. Najważniejsze realizacje Towarzystwa to: Miejski System Informacji Warszawie (1996–1998), wnętrza Agory (1999–2001), meble *Slim* dla Noti (2005), meble miejskie na Trakt Królewski w Warszawie (2005–2007), miejskie wiaty przystankowe w Warszawie (2006), wnętrza Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu (2007–2010) oraz polskich placówek dyplomatycznych (2012–2014), system informacji miejskiej dzielnicy Wiśła w Warszawie (2016), komplet mebli *Altair* dla Comforty (2017). Jest opiekunem artystycznym miesięcznika „Architektura-murator” i członkiem SPFP.

[www.tepe.pl](http://www.tepe.pl)

**Wystawa Towarzystwa Projektowego:** „Towarzystwo Projektowe w przestrzeni publicznej (20 lat)”, Galeria Salon Akademii, Warszawa, 2011

**Nagrody Towarzystwa Projektowego:** Design Distinction za projekt MSI (1998) • Złoty medal Międzynarodowych Targów Poznańskich za urządzenie do pakowania (2003) • Nagroda Ministra Infrastruktury i nagroda Życie w Architekturze za

projekt nowej siedziby Agory (2003) • Wyróżnienie Agencji Rozwoju Przemysłu Produkt Roku 2005 za zestaw mebli *Slim* (2006) • I nagroda w konkursie na wiaty przystankowe dla Warszawy (2006) • Projekt Roku 2010/2011 STGU za system informacji miejskiej Bielska-Białej • I nagroda w konkursie na system informacji miejskiej Krakowa (2017)

■ **Mateusz Przybysz** (ur. 1989)

W 2012 roku ukończył studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem graficznym – brandingiem, opakowaniami i web designem. Od 2015 roku pracuje w Pikto Brand Design i działa jako freelancer. Zaprojektował m.in. opakowania marki OmNomNom (2013), obudowę czytnika *RFID* dla firmy Netronix (2013–2014) i identyfikację wizualną Nate Craft (2016–2017). W 2015 roku z Bartoszem Kowalczykiem założyli firmę Hulay, zajmującą się produkcją sprzętu sportowego i rekreacyjnego.

[www.mprzybysz.com](http://www.mprzybysz.com)

**Wystawa:** „Graduation Projects 2011/2012”, Cieszyn, Praga, Berlin, Budapeszt, 2013

■ **Mateusz Przystał** (ur. 1995)

Od 2017 roku jest studentem Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP. Od roku 2010 pracuje w studio projektowym Kaniewski Design. Projektuje przedmioty, urządzenia, środki transportu oraz grafikę. Jego dorobek obejmuje współpracę m.in. przy projektach kampera (2012), wnętrza wagonu *Wars* dla Pesy Bydgoszcz (2014), stacji benzynowej *Moya* w Warszawie (2017), skutera trójkołowego *Pi* dla Przemysłowego Instytutu Motoryzacji (2017), kolekcji mebli metalowych dla *Metalkas* (2017).

■ **Marta Puchert** (de domo Michałowska; ur. 1979)

W 2002 roku ukończyła produkcję filmów dokumentalnych w Wyższej Szkole Dziennikarska im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie, uzyskując dyplom licencjata, a dwa lata później na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie została magistrem. W latach 2013–2014 studiowała na Universidad Politècnica de Catalunya w Barcelonie, uzyskując tytuł magistra innowacji biznesu. Swoją karierę zawodową rozpoczęła w Niemczech jako stażystka BMW i Design Affairs, gdzie zajmowała się doбором kolorów i materiałów oraz tworzeniem

własnych projektów. Prowadziła projekty dla klientów z sektorów motoryzacji, elektroniki, produktów sanitarnych, bankowości i wizualizacji danych. Pracowała na Tajwanie dla firmy Asus jako projektant przemysłowy i specjalista doboru kolorów i materiałów. Przez osiem lat działała w Barcelonie jako interaction designer w firmie Exipple (obecnie Gestoos) oraz twórcą koncepcji dla Roca Innovation Lab, gdzie opracowywała metody pracy oraz tworzyła koncepty produktów.

[mmichalowska.wordpress.com](http://mmichalowska.wordpress.com)

**Nagrody:** III miejsce w konkursie New Walls, Please organizowanym przez A.S. Creation i German Design Council za koncepcję tapety *Destruction-Creation* (2003) • G-mark Japanese Good Design Award za *Asus 42" LCD TV* (2006) • Taiwan Excellence Award za *Xonar U1 Audio Station* (2008)

■ **Tomasz Pydo** (ur. 1985), patrz: **Katarzyna Borkowska** (ur. 1987), **Tomasz Pydo** (ur. 1985)

■ **Włodzimierz Pytkowski** (ur. 1954)

Absolwent Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie z 1983 roku. Zajmował się reklamą, grafiką opakowań i identyfikacją wizualną. W latach 1984–1995 był grafikiem w Pracowniach Sztuk Plastycznych. Od początku lat 90. pracował w agencjach reklamowych jako design studio manager i art director, m.in. w oddziale warszawskim austriackiej Media Factory (1993–1995), agencji Image Art (1995–1996 oraz 1998–2000) oraz agencji To Tu (2000–2003). Do jego najbardziej znanych realizacji, obok grafiki papierosów *Mocne*, należą projekty opakowań papierosów *Stołeczne* (Radomska Wytwórnia Papierosów, Seita France, Altadis Polska S.A.; 1985) oraz *Opal* (Wytwórnia Wyróbów Tytoniowych, Reemtsma Polska, Tobacco Polska; 1986), a także znak *Polonez Caro* (Fabryka Samochodów Osobowych; 1991). Obecnie zajmuje się rzeźbą monumentalną i użytkową.

[www.pytkowski-art.com](http://www.pytkowski-art.com)

**Nagrody:** I nagroda w konkursie zamkniętym na opakowanie papierosów *Mocne* (1984) • I nagroda w konkursie na znak towarowy *Polonez Caro* (1991)

■ **Adam Radziun** (ur. 1965)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończył

w 1992 roku. Zajmuje się grafiką użytkową, zwłaszcza reklamą. Prowadzi własne studio projektowe. Do jego najważniejszych zlecciodawców należą: Prudential (2014–2017), Biedronka (2003–2008), Sanofi Aventis (2001–2008), Żywiec (1998–2001).

**Nagrody:** Złote Orły 2000 za projekt dla Żywca • Effie 2007 za *Magne B6* • Effie 2008 za *Ziarenka Smaku*

■ **Michał Romański** (ur. 1981)

W 2005 roku ukończył studia licencjackie, a w 2007 – magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Zajmuje się grafiką użytkową, w szczególności projektowaniem identyfikacji marek i wystaw, projektuje także publikacje i graficzne elementy eksponatów. Jest autorem m.in. logo planetarium Niebo Kopernika (2011), identyfikacji wystawy „Wszelchświat i cząstki” (2013) oraz Międzynarodowej Konferencji IPS (International Planetarium Society; 2016) dla Centrum Nauki Kopernik, gdzie jest zatrudniony jako projektant graficzny. W latach 2007–2009 pracował w firmie Brand Nature Access w Warszawie.

**Wystawa indywidualna:** „Berlin, Warszawa, Praga i Paryż”, Warszawa, 2017

**Nagroda:** Główna nagroda w ogólnopolskim konkursie na logo planetarium Niebo Kopernika przyznana przez Centrum Nauki Kopernik w Warszawie (2011)

■ **Andrzej Roszkowski** (ur. 1968)

W 1998 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Zajmuje się grafiką użytkową i produktem – projektuje opakowania i systemy identyfikacji wizualnej i produkty, od małych form opakowaniowych przez meble po jednostki pływające i obudowy maszyn. Wraz z żoną Joanną prowadzi własne biuro projektowe. Pracował dla Carlsberg Polska, Celon Pharma, D-Boat. Zaprojektował m.in. systemy identyfikacji wizualnej dla Polpharmy (2003, 2010), nowy branding i etykiety zubrówki dla CEDC (2008) oraz system donic i mebli dla OBAO (2015).

[www.studiodn.com.pl](http://www.studiodn.com.pl)

■ **Tomasz Andrzej Rudkiewicz** (ur. 1948)

Absolwent Wydziału Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej z roku 1974 i Katedry Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP z 1976

roku. W latach 1977–1981 pracował jako organizator wzornictwa w Ministerstwie Przemysłu oraz wolny strzelec. Projektował m.in. oprawy okularów dla Śląskich Zakładów Mechaniczno-Optycznych Opta (1978–1979), lampy dla Zakładów Sprzętu Oświetleniowego Polam w Wilkasach (1981), lampy *Reflex* dla TAR (1981–1986, produkcja wznowiona w 2014), kasy i drukarki fiskalne dla Novitus (1996–2017). Wraz z bratem Jakubem w 1981 roku założyli firmę Mass, w której projektowali i wytwarzali lampy. W latach 1986–1999 był zatrudniony w fińskiej firmie projektowej E & D Design, w której projektował m.in. meble, telefony komórkowe, sprzęt sportowy. Po powrocie do kraju, w roku 1995, założył z bratem 15-osobowe biuro NC.ART, w którym projektują m.in. tramwaje, autobusy, sprzęt elektroniczny, AGD, meble, lampy. W 2008 roku powołał do życia fundację Design.PL. Pełni w niej funkcję kuratora wystaw promujących polskie wzornictwo za granicą.

[www.ncart.pl](http://www.ncart.pl)

**Wystawy:** „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 • Wystawa lamp wspólnie z Heikkim Kiiskim, Centrum Kultury Fińskiej Agora, Budapeszt, 2007 • „Tomasz Rudkiewicz Designer Roku 2007”, IWP, Warszawa, 2008

**Nagrody:** iF 1981 za system lamp *Art* • Designer Roku 2007, tytuł przyznany przez IWP

**Prace w zbiorach:** Lampa *Art* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

■ **Tomek Rygalik** (ur. 1976)

Ukończył studia licencjackie w Pratt Institute w Nowym Jorku w 1999 roku, studia magisterskie w Royal College of Art w Londynie w 2005 roku, a studia doktoranckie na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie w 2009 roku. Zajmuje się projektowaniem produktów, mebli i tworzeniem marek. Jest zatrudniany jako dyrektor artystyczny. Wykłada na warszawskiej ASP, od 2005 roku prowadzi własne studio projektowe, a od 2015 roku markę Tre Product. Od 2006 roku projektuje dla marek Moroso i Noti, od 2010 dla PROFIm, w latach 2010–2012 współpracował jako dyrektor kreatywny z Comforty, od 2013 do 2016 z Paged Meble. Zaprojektował m.in. system mebli polskiej prezydencji w Unii Europejskiej (2011) oraz meble i wnętrza w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (2014).

[www.studiorygalik.com](http://www.studiorygalik.com)

**Wystawa indywidualna:** „Rygalik. Istota rzeczy”, Muzeum Miasta Gdyni, 2015

**Nagrody:** Designer Roku 2015, tytuł przyznany przez IWP • Red Dot 2016 za fotel *Tulli* • Helen Hamlyn Alumni Award w Royal College of Art Alumni (2017)

**Prace w zbiorach:** Sofy i fotele *Leming* i wieszak *Seven* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie • Stół *Creative Collisions* kolekcji Kunstgewerbemuseum w Dreźnie

■ **Albert Salamon** (ur. 1971)

Studiował na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Dyplom uzyskał w 1997 roku na kierunku projektowania produktu i struktur użytkowych. Obecnie zajmuje się wymyślaniem i projektowaniem nowych „znaków czasu”, czyli interaktywną komunikacją wizualną, na którą składają się identyfikacja, grafika użytkowa, strukturowanie i hierarchizowanie informacji oraz interface użytkownika. Od sześciu lat buduje własną markę TTMM. [now.ttmm.eu](http://now.ttmm.eu)

**Nagrody:** Gold A' Design Award za kolekcję aplikacji zegarkowych *TTMM (after time)* (2013) • Silver A' Design Award za kolekcję aplikacji zegarkowych *TTMM for Pebble Time* (2015–2016) • Dobry Wzór 2017 w konkursie organizowanym przez IWP za kolekcję aplikacji zegarkowych *TTMM for Pebble*

■ **Przemysław Siemiński** (ur. 1975)

W 2000 roku uzyskał tytuł magistra inżyniera na Wydziale Samochodów i Maszyn Roboczych Politechniki Warszawskiej. Od 2001 roku przez kilka lat pracował jako konstruktor w biurze projektowym, gdzie opracował i wdrożył wiele produktów, m.in. obudowy do urządzeń laboratoryjnych, medycznych, grzejnych, AGD. Od 2002 roku pracuje na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. W 2006 roku na Politechnice Warszawskiej obronił z wyróżnieniem pracę doktorską. Jest autorem i współautorem prawie 40 artykułów w czasopismach naukowych oraz 3 publikacji książkowych, m.in. pierwszego w Polsce podręcznika akademickiego na temat druku 3D *Techniki przyrostowe. Druk 3D. Drukarki 3D*, wydanego przez Oficynę Wydawniczą PW w Warszawie w 2015 roku.

■ **Paweł Słoma** (ur. 1965)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP ukończył w 1994

roku. Zajmuje się grafiką użytkową i kierownictwem artystycznym, analityką biznesową oraz CI. Projektuje opakowania, tworzy reklamy, branding i ilustracje. Pracuje jako senior designer w firmie SiebertHead Warsaw. Do jego najważniejszych zleceńodawców należą: Kompania Piwowarska (od 2001), dla której przygotował m.in. projekt opakowań piwa *Lech Premium*; Pepsico Poland, Lays (2007–2015), dla którego wykonał redizajn opakowań *Lays from the Oven – Prosto z Pieca* na rynek Europy Zachodniej i Środkowej (2010–2011, projekt ostatecznie nie został wprowadzony na rynek); Grupa Żywiec (2002–2016); Altax (od 2008); Knorr (2005–2010); Maspex (od 2000). Jest też autorem redizajnu opakowań wafli *Prince Polo* dla Mondelēz Europe Services (2004). [www.sieberthead.pl](http://www.sieberthead.pl)

■ **Monika Smaga** (de domo Wilczyńska; ur. 1986),

■ **Krzysztof Smaga** (ur. 1984)

Studia magisterskie ukończyli na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie, Krzysztof w 2010, a Monika w 2012 roku. Mówią o sobie, że są parą projektantów i rzemieślników. W 2011 roku stworzyli markę Smaga. Większość ich produktów jest zgodna z zasadami „zrób to sam”.

[www.smagaprojektanci.pl](http://www.smagaprojektanci.pl)

**Prace w zbiorach:** *Bączki* w kolekcji Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

■ **Maciej Sobczak** (ur. 1984)

W roku 2008 ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2007). Zajmuje się projektowaniem produktu, aplikacji mobilnych oraz grafiki użytkowej: systemów informacji i identyfikacji wizualnej, opakowań oraz krojów pisma. Współpracuje z INNO+NPD. Od roku 2009 organizuje warsztaty twórcze dla dzieci w ramach grupy KreAKCJA. Najważniejsze projekty: identyfikacja wizualna Narodowego Banku Polskiego (2013); system informacji wizualnej dla Zamku Królewskiego w Warszawie (od 2008); aplikacja mobilna *PureRosary* (2012).

[www.macieksobczak.pl](http://www.macieksobczak.pl)

**Nagrody:** I nagroda w konkursie na koncepcję identyfikacji wizualnej Narodowego Banku Polskiego (2012) • Wyróżnienie w konkursie Projekt Roku 2013 STGU za aplikację *PureRosary* (2013) •

Kwalifikacja do finału konkursu Young Design 2014 organizowanym przez IWP (2014)

### ■ Jerzy Sołtan (1913–2005)

Był architektem, teoretykiem architektury, zajmował się wzornictwem oraz uprawiał rysunek i rzeźbę. W latach 1931–1935 studiował na Politechnice Warszawskiej. W 1939 roku w czasie kampanii wrześniowej dostał się do niewoli. Przebywał w oficerskich obozach jenieckich. W tym czasie nawiązał korespondencyjny kontakt z Le Corbusierem\*. Po wojnie wyjechał do Francji i został jego bliskim współpracownikiem (1945–1949). W 1949 roku wrócił do Polski i rozpoczął pracę pedagogiczną w warszawskiej ASP. W 1950 roku organizował Wydział Architektury Wnętrz, którego został dziekanem. Prowadził pracownię Plastyki Form Przemysłowych, gdzie studentom stawiano zadanie projektowania produktów uwzględniających potrzeby użytkowników i ograniczenia narzucone przez zleceniodawców. W 1954 roku powołano Zakłady Artystyczno-Badawcze na warszawskiej ASP, których Sołtan był inicjatorem i do 1967 roku główną postacią. W Zakładach zatrudnieni wybitni projektanci i artyści, którzy zespołowo wypracowywali awangardowe rozwiązania architektoniczne, wnętrzarskie i dizajnerskie. W 1958 roku Sołtan zaczął wprowadzać projekty wzornicze. Od początku lat 60. jego pracownia na Wydziale Architektury Wnętrz zajmowała się wzornictwem i stała się zalążkiem przyszłego Wydziału. Na warszawskiej uczelni wykładał do 1965 roku. Zaprojektował m.in.: Stadion Dziesięciolecia w Warszawie (1953), kompleks sportowy Warszawianka (1954), Pawilon Polski na Expo'58 w Brukseli (1956), bar Wenecja w Warszawie (1959), dom towarowy PDT w Olsztynie (1959), wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście (1960). W 1959 roku zaczął wykładać na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge, a w 1961 roku został profesorem tej uczelni. W latach 1967–1974 pełnił funkcję dziekana tamtejszej Graduated School of Design. Prowadził wykłady na wielu uniwersytetach na świecie, zasiadał w gremiach doradczych i był członkiem licznych towarzystw naukowych. Prace projektowe wykonywał w ramach własnej pracowni architektonicznej Sołtan-Szabo w Cambridge (1967–1970) i w agencji Haldeman & Goransson Architects and Engineers. Po wyjeździe z Polski

zaprojektował m.in. dom rodzinny Narva w Laconii w New Hampshire (1968), szkołę średnią w Salem (1970), szkoły podstawowe w Brockton (1975), szkołę średnią w Lynn (1977). W 2001 roku Politechnika Warszawska nadała mu tytuł doktora honoris causa.

**Wystawy:** „Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1991 • „Jerzy Sołtan”, Muzeum ASP w Warszawie, 1995

**Nagrody:** I nagroda w konkursie SARP za projekt Zespołu Sportowego Warszawianka (1954) • I nagroda w konkursie na projekt Stadionu Dziesięciolecia Manifestu Lipcowego (1954) • Tytuł „Mister Warszawy” dla Zespołu Sportowego „Warszawianka” (1972)

**Prace w zbiorach:** Krzesła z 1954 roku, komplet stół i krzesła z roku 1955 oraz sekretarzyk, szafa i fotel z lat 50. w kolekcji Muzeum ASP w Warszawie

\* Jerzy Sołtan dokonał wyboru pism Le Corbusiera, które zostały opublikowane w jego przekładzie pod tytułem *Drapacze amerykańskie są za matę* („Arkady” 1939, nr 6, s. 256–267).

### ■ Marek Stańczyk (ur. 1946)

W 1971 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Pracę na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego rozpoczął w 1979 roku i pracował tam do 2017 roku. W latach 1980–1991 był naczelnym grafikiem w Dziale Reklamy i Wydawnictw Polskich Linii Lotniczych LOT. W latach 2001–2012 uczył komunikacji wizualnej na ASP w Łodzi. Zajmuje się grafiką użytkową: projektowaniem identyfikacji wizualnych przedsiębiorstw i wydarzeń oraz grafiką opakowań, a także typografią. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień w konkursach na projekty plakatów, znaków firmowych i kalendarzy. Jego najważniejsi zleceniodawcy to: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne WAG, Pracownia Sztuk Plastycznych, Zakłady Artystyczne ZPAP „Art”, Wydawnictwo Handlu Zagranicznego AGPOL, Polskie Biuro Podróży Orbis, Wydawnictwo Wiedza Powszechna (projekty słowników i leksykonów), Browar Warka i Browary Dolnośląskie Piast SA (projekty opakowań), Wydawnictwa Profesjonalne i Akademickie.

**Wystawy:** Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, 1972 • V Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach, 1973 • „Bezpieczeństwo i higiena pracy w plakacie Polski Ludowej”, Muzeum Plakatu w Wilanowie, 1974



**Prace w zbiorach:** Plakaty w Muzeum Plakatu w Wilanowie oraz Wilhelm Lehmbruck Museum w Duisburgu

■ **Michał Stefanowski** (ur. 1958)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w warszawskiej ASP ukończył w 1983 roku. W 1998 roku obronił doktorat, w 2005 roku uzyskał tytuł doktora habilitowanego, a w 2013 – profesora zwyczajnego. Obecnie pełni funkcję kierownika Katedry Projektowania na macierzystym wydziale. Zajmuje się projektowaniem produktów, małej architektury, opakowań oraz systemów informacji i komunikacji wizualnej. Od 2005 roku współprowadzi biuro projektowe INNO+NPD. Z Towarzystwem Projektowym opracował Miejski System Informacji dla Warszawy (1996–1998). Jest autorem identyfikacji wizualnej Narodowego Banku Polskiego (2013), a także systemu informacji dla Zamku Królewskiego w Warszawie (2008–2012). Do jego zleceniodawców należeli też Agora (1999–2001) i WB Electronics (2009–2016).

[www.inno-npd.pl](http://www.inno-npd.pl)

**Wystawa:** „Extra Polation”, Galeria Rom 8, Bergen, 2011

**Nagrody:** Wyróżnienie na 44th Annual Design Review organizowanym przez „I.D. Magazine” za Miejski System Informacji dla Warszawy (1998) • Złoty medal na Międzynarodowych Targach Poznańskich za urządzenie do pakowania produktów (2003) • Perła Honorowa Polskiej Gospodarki przyznawana przez miesięcznik „Polish Market” (2011)

■ **Maciej Stefański** (ur. 1985)

Ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP w 2010 roku. Zajmuje się projektowaniem produktów, grafiką użytkową i wystawiennictwem. Razem z Dorotą Skalską-Stefańską prowadzi własne biuro projektowe. Projektuje donice dla firmy Lamela (od 2014), wraz z Dorotą Skalską-Stefańską i Janem Buczkiem stworzył system identyfikacji Wzgórza Zamkowego w Kazimierzu Dolnym (2014). Współpracował z firmą Fameg, dla której razem z Michałem Mitkiem projektował krzesła (2009), firmami Moromou (2012–2015) i Lamico (2014–2016)

[maciejstefanski.pl](http://maciejstefanski.pl)  
[handsomestudio.io](http://handsomestudio.io)

■ **Piotr Stolarski** (ur. 1980)

Ukończył studia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP, w roku 2004 obronił dyplom licencjacki, a w 2007 magisterski. Zajmuje się projektowaniem produktu, głównie instrumentów muzycznych, elektroniki konsumenckiej, mebli, wyposażenia wnętrz i ceramiki oraz systemów informacji i branding. W latach 2013–2017 pracował w Yamaha Design Laboratory, części Yamaha Corporation, gdzie zaprojektował m.in. gitarę *Yamaha Revstar* (2015). W latach 2009–2012 współpracował z Centrum Nauki Kopernik, dla którego razem z Mamastudio przygotował system informacji wizualnej (2011). Razem z Towarzystwem Projektowym opracował też system informacji miejskiej oraz meble miejskie dla Bielska-Białej (2010). Jego projekty w ramach kolektywu projektowego Gogo pokazywane były na wystawie „Dizajn\_Wawa: Warsztat dizajnera” w 2009 roku w Warszawie, organizowanej przez Fundację Bęc Zmiana, i na wielu wystawach zbiorowych, m.in. w Muzeum Dizajnu w Holonie w Izraelu (2012) czy w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (2007).

[www.piotrstolarski.com](http://www.piotrstolarski.com)

**Nagrody:** Red Dot 2011 za system informacji dla Centrum Nauki Kopernik • Projekt Roku 2010/2011 STGU za system informacji miejskiej Bielska-Białej • Red Dot Best of the Best 2017, Good Design Award 2017, German Design Award 2018 oraz iF 2017 za gitarę *Yamaha Revstar*

■ **Zofia Strumiłło-Sukiennik** (ur. 1980)

W roku 2005 ukończyła studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów, design consultingiem, a jej specjalnością są meble i architektura wnętrz. Razem z Anną Łoskiewicz-Zakrzewską prowadzi biuro projektowe Beza Projekt, które pracowało dla takich firm jak Meble Vox, Mikomax, Monologue London. Biuro jest autorem projektów zestawu mebli biurowych *Chillout* dla Mikomax (2014), kolekcji mebli *Fused Glass* (2016), wnętrz agencji reklamowej Hand Made (2017).

[www.bezaprojekt.pl](http://www.bezaprojekt.pl)

[www.beza-interiors.pl](http://www.beza-interiors.pl)

**Nagrody Beza Projekt:** Nominacja do nagrody festiwalu Cannes Lions za *Mleko i Miód* (2012) • I nagroda w konkursie make me! na Łódź Design

Festival 2013 za *Plastery* • Złoto w konkursie KTR organizowanym przez Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR za projekt statuetek dla Tatrzańskiego Parku Narodowego (2016)

**Prace Beza Projekt w zbiorach:** *Plastery* w kolekcji Muzeum Narodowego

■ **Grzegorz Strzelewicz** (ur. 1941)

Zajmował się wzornictwem i architekturą wnętrz. Ukończył warszawską ASP. Specjalizował się w projektowaniu maszyn i urządzeń, zwłaszcza sprzętu radiowo-telewizyjnego. W latach 1966–1977 projektował dla zakładów Unityry w Ośrodku Wzornictwa PTH Unitech. W latach 1978–1982 kierował Branżowym Ośrodkiem Wzornictwa w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Elektronicznego Sprzętu Powszechnego Użytku. Spod jego ręki wyszły m.in.: radioodbiorniki *Amator Stereo* (Diora, 1976), *Julia Stereo* (Zakłady Radiowe Unitra Eltra, 1978), *Radmor OR-5100* (Zakłady Radiowe Radmor, 1976), radiomagnetofon *RM 590* (Unitra Eltra, 1979), magnetofon studyjny *M 3401SD* (Unitra ZRK, 1979), zestaw *Extra Flat 9000 HiFi* (Unitra Eltra, 1980), radiomagnetofon *Klaudia* (Unitra Eltra, 1980). W latach 1999–2005 współpracował z firmą Polifarb Dębica, dla której wykonał kilkaset projektów nadruków na opakowania. Od 1982 do 2008 roku wykładał na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP, od 1997 do 2003 roku pełnił tam funkcję dziekana.

**Nagrody:** Nagroda Indywidualna Ministra Kultury i Sztuki za wybitne osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne (1999)

**Prace w zbiorach:** Odbiorniki radiowe *Radmor* i *Amator* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

■ **Jacek Surawski** (ur. 1959)

Absolwent Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP (1982). Od ukończenia studiów wykładał na macierzystej uczelni. Zajmuje się wzornictwem, jest specjalistą projektowania nadwozi samochodowych. Wykonuje również prace z zakresu grafiki i ilustracji użytkowej. Wykonał projekty nadwozi m.in. wielofunkcyjnego pojazdu do zadań specjalnych *Funter* dla PIMOT-u (2015), nowej wersji samochodu osobowego *Syrena* dla Polfarmexu Kutno (2015), pojazdu wielozadaniowego *Tur V* dla

AMZ-u Kutno (2015). Jest autorem kilkudziesięciu wdrożeń obudów produktów przemysłowych, np. pompy infuzyjnej *Medima* dla Medimy (2005), sterylizatora plazmowego Z-150 dla Spółdzielni Mechaników (2015), sygnalizatory alarmowe dla EBS Warszawa (2004). Projekty znaków graficznych wykonał m.in. dla PKP Intercity (2002; z Cezarym Nawrotem), PKP TLK (2009), Roku Uniwersytetów Trzeciego Wieku w Polsce (2012), jubileuszu 40 lat ruchu UTW w Polsce (2015).

**Nagrody:** ICSID Kyoto Award za wizję systemu orientacji w mieście (1983; z Romanem Duszkim, Jerzym Porębskim i Andrzejem Janem Wróblewskim)

■ **Nikodem Szpunar** (ur. 1987), patrz: **Kamila Niedzwiedzka** (ur. 1986), **Nikodem Szpunar** (ur. 1987)

■ **Lech Tomaszewski** (1926–1982)

Z wykształcenia konstruktor, uprawiał architekturę, wystawiennictwo, rzeźbę, autor tekstów teoretycznych. Dyplom na Wydziale Konstrukcji Budowlanych Politechniki Warszawskiej uzyskał w 1950 roku. W czasie studiów był asystentem prof. Stanisława Hempla (1948–1950). W latach 1953–1957 pracował w Instytucie Techniki Budowlanej i Instytucie Podstawowych Problemów Techniki PAN. Od 1956 roku związany z Wydziałem Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Początkowo prowadził zajęcia ze statyki i konstrukcji budowlanych, później z podstaw projektowania. Opracował dla tego przedmiotu program, który obowiązywał przez wiele lat. Funkcją dziekana Wydziału Architektury Wnętrz sprawował przez dwie kadencje (1964–1969). W 1969 roku prowadził cykl wykładów *Morphology of Form* na kilku amerykańskich uczelniach. Tytuł profesora uzyskał w roku 1971. W latach 1980–1982 pełnił funkcję rektora warszawskiej ASP. Jako architekt i konstruktor brał udział w projektowaniu m.in. Ośrodka Sportowego „Warszawianka” (1956–1962), Pawilonu Polski na Expo’58 w Brukseli (1956), pawilonu Instytutu Badań Jądrowych w Warszawie (1958), Pawilonu Polskiego na targi w São Paulo (1959), pawilonu handlowego PDT w Olsztynie (1959), Dworca Warszawa Śródmieście (1960–1962). Współpracował z Pracownią Wzornictwa w Zakładach Artystyczno-Badawczych warszawskiej ASP, gdzie zrealizował kilka projektów, np. regał dla Białostockiej Fabryki Mebli (1978), lampy dla

Zjednoczenia Przemysłu Oświetleniowego Polam (1978). Autor studiów teoretycznych dotyczących m.in. konstrukcji budowlanych, statyki, struktur geometrycznych, topologii i kombinatoryki.

#### ■ Jerzy Wojtasik (ur. 1955)

W roku 1980 ukończył Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Pracuje jako wykładowca na macierzystej uczelni, prowadzi zajęcia z podstaw projektowania i modelowania. Współwłaściciel biura projektowego Studio Program. Studio ma na koncie kilkadziesiąt wdrożeń. Współpracowało z firmami Vicomp, Centertel (Telekomunikacja Polska, Orange), Elbox (Edukacja Polska), Ekspert Fitness. Wśród jego ważnych realizacji można wskazać: *Cassini* – projekty obudów do alarmów samochodowych, projekty pomocy dydaktycznych (Edukacja Polska), projekty głośnic termostatycznych i wspomagania sprzedaży (Danfoss), czynniki dokumentów serii *VPR* (Vicomp).

[www.studioprogram.pl](http://www.studioprogram.pl)

**Nagrody Studio Program:** Kreatura 1996 za materiały wspierające sprzedaż dla Laboratorium Kosmetycznego dr Irena Eris • Worlddidac Award 2006 za teatrzyk wyobraźni dla Elbox • II nagroda za innowacje na Targach Idealny Dom i Wnętrze 2011 za lampę *LED Spaghetti*

#### ■ Bogusław Woźniak (1938–2006)

W 1963 roku ukończył Wydział Architektury Wnętrz ASP w Warszawie. W latach 1963–1966 pełnił funkcję kierownika Pracowni Wzornictwa Zakładów Doświadczalnych na tej samej uczelni. Od 1963 pracował w Akademii, gdzie został jednym z założycieli Wydziału Wzornictwa Przemysłowego, a w latach 1982–1984 pełnił funkcję prorektora. Był rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury i Sztuki w zakresie wzornictwa maszyn i meblarstwa. W 1965 roku wyjechał na Akademię voor Industriële Vormgeving w Eindhoven. W 1979 roku prowadził zajęcia na Carleton University w Ottawie, z którym na stałe związał się w 1983 roku. Projektował maszyny i urządzenia oraz produkty powszechnego użytku. Zaprojektował m.in.: motocykl *WFM* dla Warszawskiej Fabryki Motocykli (1963), żelazko *C40* dla Zakładów Metalowych Nowa Dęba, wiertarki *PRCa-611* i *PRCb-10* dla Ośrodka Badawczo-Konstrukcyjnego Koprotech (1967), frezarki *FND 32*

(1971) i *FNC 25/32* (1972) dla Fabryki Obrabiarek Precyzyjnych Avia w Warszawie, pawilon stacji paliw dla CPN w Warszawie (1973), zestaw mebli młodzieżowych *Teksas* dla Spółdzielni Pracy Stolarz w Kaliszu (1977), projektory 16 i 35 mm dla Przedsiębiorstwa Prexer (1978–1979). Wiele projektów wykonywał w zespole, głównie z Rafałem Kwinto.

**Wystawy:** „Wzornictwo społeczeństwu”, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 1966 • „Biennale Młodych”, Paryż, 1967 • „Wzornictwo dzieciom”, Warszawa, 1979 • „Wzornictwo w Polsce”, Berlin, 1981 • „Wzornictwo – sztuka społecznie użyteczna”, IWP, Warszawa, 1983

**Nagrody:** Wyróżnienie na wystawie „Sztuka użytkowa w 15-lecie PRL” w Zachęcie (1963) • Wyróżnienie Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej (1966) • Wyróżnienie i II nagroda Zjednoczenia Przemysłu Precyzyjnego (1968) • I nagroda w konkursie „Trzy razy najlepsze” (1970) • Nagroda Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej za szczególne osiągnięcia w rozwoju wzornictwa (1970) • Złoty medal dla frezarki narzędziowej *FND 32* na Międzynarodowych Targach w Lipsku (1971)

**Prace w zbiorach:** Frezarka *FNC 25/32* w stałej kolekcji dizajnu UNESCO • Szlifierka *Sz.270/150* w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

#### ■ Andrzej Jan Wróblewski (ur. 1934)

Projektant, teoretyk i metodolog projektowania, pedagog. Jest również aktywny na polu artystycznym – uprawia rysunek, fotografię, rzeźbę, tkaninę. Studiował rzeźbę w warszawskiej ASP, gdzie w 1958 roku uzyskał dyplom za konkursowy projekt pomnika oświęcimskiego. Pracę pedagogiczną na macierzystej uczelni rozpoczął w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza. W latach 1963–1974 był adiunktem w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego. Współpracował z Jerzym Soltanem. W 1977 roku (wraz z Rafałem Kwinto, Cezarym Nawrotem, Jackiem Sempolińskim, Lechem Tomaszewskim i Wojciechem Wybieralskim) opracował program Wydziału Wzornictwa Przemysłowego i został jego pierwszym dziekanem. W kadencji 1984–1987 pełnił funkcję rektora ASP. Od 1988 do 2001 roku był profesorem na University of Illinois w Urbana-Champaign, gdzie opracował nowy

program nauczania wzornictwa, uznany za wzorcowy na amerykańskich uniwersytetach. Zrealizował indywidualnie i zespołowo dziesiątki projektów – od przedmiotów użytku domowego i zabawek, poprzez uniwersalne systemy identyfikacji miast i informatyczne narzędzia do projektowania, po pojazdy i obudowy ciężkich maszyn budowlanych, m.in. skuter *Osa M-55* dla Warszawskiej Fabryki Motocykli (1958), żelazko turystyczne dla OBR Predom (1975), wyposażenie cateringowe dla Polskich Linii Lotniczych LOT (1985) oraz program komputerowy *MaterialTool* pozwalający wybrać materiały i technologie do realizacji projektów (1997).

**Wystawy indywidualne:** „20 lat współpracy projektowej z Andrzejem Latosem”, Galeria ZPAP w Warszawie, 1979 • „Discourse with Nature”, Polski Konsulat Generalny w Vancouver, 2013

**Nagrody:** Krzyż Oficerski Orderu Zastugi Rzeczypospolitej Polskiej (2014)

**Prace w zbiorach:** Tranzystorowy komputer AKAT-1 w zbiorach Muzeum Techniki w Warszawie • Żelazka do prasowania, żelazko turystyczne, system karoserii koparek hydraulicznych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie • Skuter *Osa M-55* w zbiorach Muzeum ASP w Warszawie

#### ■ **Marianna Wybieralska** (ur. 1982)

Studia magisterskie ukończyła w 2007 roku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Zajmuje się grafiką użytkową i UX. Pracuje jako freelancerka, w latach 2009–2012 współpracowała z Narodowym Archiwum Cyfrowym, od 2013 współpracuje z Green-peace Polska i Fundacją Pole Dialogu. Dla Fundacji Rozwoju Kultury Fizycznej zaprojektowała identyfikację programu Nasz Orlik, w tym Akademii Animatora (2013–2016). Współpracowała przy tworzeniu mechanizmu i projektu graficznego gier dyskusyjnych do prowadzenia debat obywatelskich Fundacji Pole Dialogu dla Frakcji Zielonych w Europarlamencie (2013) i dla Miasta Stołecznego Warszawy (2017). Współtworzyła i projektowała identyfikację wizualną dla Zmiany Organizacji Ruchu – inicjatywy działającej na rzecz ruchu rowerowego w mieście (2012–2016).

[www.mariannawybieralska.pl](http://www.mariannawybieralska.pl)

**Wystawy:** Druga Ogólnopolska Wystawa Znaków Graficznych, 2016

#### ■ **Wojciech Wybieralski** (ur. 1942)

Projektant produktu, teoretyk oraz pedagoga wzornictwa. Absolwent Katedry Wzornictwa Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej ASP (1967). Po ukończeniu studiów rozpoczął pracę na macierzystej uczelni oraz działalność projektową. Był stypendystą Fullbrighta na University of Kansas (1969–1970). W roku 1977 dołączył do zespołu przygotowującego powołanie Wydziału Wzornictwa Przemysłowego w warszawskiej ASP, a w latach 1984–1990 pełnił funkcję dziekana powstałego Wydziału. Tytuł profesora uzyskał w roku 1993. W latach 2003–2013 był zatrudniony również na Wydziale Form Przemysłowych ASP w Łodzi. Przez wiele lat pełnił funkcję prezesa SPFP (1984–2004). Praktyk projektant, zajmuje się również metodologią projektowania, zagadnieniami budowy formy we wzornictwie i jej odbioru estetycznego, także powiązaniami dizajnu z innymi dziedzinami wiedzy i praktyki. Prowadzi działalność doradczą z zakresu wzornictwa. Autor wielu publikacji. W latach 1967–1989 uczestniczył w pracach zespołu Zakładów Artystyczno-Badawczych warszawskiej ASP. Zaprojektował, głównie w zespołach, ponad 100 produktów: wyroby przemysłu precyzyjnego i optycznego, profesjonalne i powszechnego użytku dla Polskich Zakładów Optycznych w Warszawie, m.in. powiększalniki i rzutniki *Krokus* (1974–1980); elektroniczne urządzenia profesjonalne i powszechnego użytku dla zakładów Unitra, w tym magnetowid szpulowy *MTV-10* (1971); środki transportu dla Fabryki Samochodów Małolitrażowych w Bielsku-Białym, m.in. *Syrena Bosto* (1972), dla Fabryki Samochodów Osobowych w Warszawie, m.in. *Syrena R-20* (1971); sprzęt medyczny dla Farum w Warszawie, m.in. aparat do anestezjologii ogólnej *Z15 M* (1973); dla Temed Zabrze m.in. profesjonalny defibrylator *DMR-251* (1982–1985); dla Ogarit Warszawa m.in. ssaki operacyjne (1988); wyroby gospodarstwa domowego z tworzyw sztucznych dla Lamela w Łowiczu, m.in. chlebaki (1989–1990).

**Nagrody:** Nagroda zespołowa Ministra Hutnictwa i Przemysłu Maszynowego za projekt linii technologicznej zautomatyzowanego montażu układów scalonych (1987) • Medal Komisji Edukacji Narodowej (2004) • Brązowy Medal Zastużony Kulturze Gloria Artis (2013)

**Prace w zbiorach:** Powiększalnik fotograficzny *Krokus 69S* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

■ **Łukasz Wysoczyński** (ur. 1983)

Studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie ukończył w 2010 roku. Doświadczenie zdobywał, pracując w wiodących polskich pracowniach projektowych. Od 2013 roku razem z Karoliną Chyziak i Krzysztofem Czajką tworzy Studio Robot. Od początku jako zespół podejmują wyzwania wykraczające poza jeden obszar projektowy. W swoich realizacjach łączą doświadczenie z zakresu wzornictwa przemysłowego, grafiki, projektowania wnętrz i wystawiennictwa, współpracując zarówno z instytucjami kultury, jak i z klientami komercyjnymi. Do najważniejszych realizacji Studia Robot należą ekspozycja stała wraz z całym wyposażeniem dla Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu oraz ekspozycja czasowa drzeworytów japońskich „Podróż do Edo” w Muzeum Narodowym w Warszawie. Do zleceńodawców studia zalicza się także Muzeum Powstania Warszawskiego. Łukasz Wysoczyński współpracował także z INNO NPD przy serii lamp dla firmy Rosa. [www.studiorobot.pl](http://www.studiorobot.pl)

**Wystawy:** „From Idea to Object, Object to the Product”, Holon Institute of Technology, 2009, Saint-Étienne Design Biennale, 2010 • „Polski Design według Elle Decoration”, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010 • „Graduation Projects 2010/2011”, Zamek Cieszyń • „Just a Thing”, Maison & Objet, Paryż, 2011 • „PG13: The Greatest Hits”, Łódź Design Festival 2012

**Nagrody:** Nagroda specjalna w konkursie make me! na Łódź Design Festival 2008 za projekt kubka *Breakup* • Wyróżnienie w pierwszej edycji konkursu Meble Plus – Młody Projektant 2010 • Nagroda prasy dla najlepszego obiektu na wystawie „Just a Thing” podczas targów Maison & Objet za komplet mebli *Szufflady* (2011)

■ **Bartosz Wyżykowski** (ur. 1988)

W 2014 roku obronił dyplom licencjacki, a w 2016 magisterski na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP. Zajmuje się projektowaniem produktów i środków transportu. Wraz z Jackiem Morawskim, Piotrem Blicharskim i Adamem

Morawskim prowadzi biuro projektowe 2sympleks, zajmujące się produkcją zegarków Umi Watches – model *Lunar* (2017). Studio współpracuje z firmami: Xicorr, dla której zaprojektowało zegarki *F125p* i *Garfish* (2013–2017), PIMOT, dla której przygotowało trzy koncepcje pojazdów specjalnych (2016–2017), Trendak – projekty wiatrakowców *Twistair* i *TaiFun* (2014–2018), a także przedsiębiorstwem Zych (2015–2017).

[www.2sympleks.pl](http://www.2sympleks.pl)

**Nagrody 2sympleks:** Wyróżnienie honorowe w konkursie na polski samochód elektryczny organizowanym przez ElectroMobility Poland (2017) • Wygrana w konkursie Precast Concrete Urban Furniture organizowanym przez belgijską firmę Urbastyle (2015)

■ **Daniel Zieliński** (ur. 1971)

W roku 1997 ukończył Wydział Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP, doktorat obronił w roku 2010. Pracuje na macierzystej uczelni oraz jako freelancer, projektując głównie urządzenia elektroniczne, m.in. drukarki fiskalne, kasy, taksometr fiskalny dla Innova (2000–2016), kamery termograficzne dla Vigo System (2006–2011). Wraz z Marią Górską projektuje ekspozycje m.in. dla Muzeum Narodowego w Warszawie, np. „Złoty wiek malarstwa niderlandzkiego” (2007), „Ceramika Rafaela” (2010), „Wywyższeni” (2012); dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki „Sztuka wszędzie” (2012). Od 1995 roku prowadzi jednoosobowy Ośrodek Badania Mediów Sztuki, w którego ramach realizuje objekty studyjne z pogranicza dizajnu i sztuki, m.in. *Organizator Czasu* (1998), *Organizator Kodu Optycznego* (2000), *Multiclicker* (2008), *Smartgame* (2015), *Symulator Obrazu* (2016). Publikuje teksty na tematy wzornictwa na łamach pisma „Architektura-Murator”.

[www.o.diz.pl](http://www.o.diz.pl)

**Wystawy indywidualne:** „Gabinet obiektów Daniela Zielińskiego”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 1998 • „Symulatory – z kolekcji OBMS Daniela Zielińskiego”, Galeria Salon Akademii w Warszawie, Łódź Design Festival, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, 2017

**Nagrody:** II nagroda za pracę *OKO* w konkursie Zabawka na Biennale Sztuki Projektowania

w Krakowie (2000) • II nagroda (z Marią Górską) w konkursie Nagoya Design Do! za pracę *Water Umbrella* (2000) • Wyróżnienie (z Marią Górską) za projekt urbanistyczno-architektoniczny pomnika ofiar trzęsienia ziemi w konkursie urbanistycznym Tangshan Earthquake Memorial Park Ideas Design Competition zorganizowanym przez The Architectural Society of China (2008)

■ **Leszek Ziniewicz** (ur. 1965)

W 1993 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie dyplomem z grafiki użytkowej. Pracuje w agencji reklamowej na stanowisku Creative Group Head. Zajmuje się zintegrowaną komunikacją wizualną dużych firm. Do jego zadań należy tworzenie krótkich form filmowych i graficznych (grafika użytkowa, materiały reklamowe do przestrzeni sklepowych) oraz fotografia. Jego najważniejsi zlecający to: Tetra Pak, Bank Millennium, ASO Fiat, PZU, Castorama.

**Nagrody:** Epica 1995 i kwalifikacja do finału konkursu Cannes Lions 1996 za opakowania mleka *Łaciate* • Grand Prix w konkursie *Kreatura* 2001

za reklamę Sony Mobile Electronic • Golden Epica 2003 za projekt dla ASO Fiat

■ **Eligiusz Żendzian** (ur. 1967)

W 1992 ukończył studia magisterskie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Pracownik, a następnie współwłaściciel biura projektowego Studio Program, którego projekty tworzy, nadzoruje i realizuje. Studio ma na koncie kilkadziesiąt wdrożeń. Współpracowało z firmami Vicomp, Centertel (Telekomunikacja Polska, Orange), Elbox (Edukacja Polska), Ekspert Fitness. Wśród jego ważnych realizacji można wskazać: *Cassini* – projekty obudów do alarmów samochodowych, projekty pomocy dydaktycznych (Edukacja Polska), projekty głowic termostatycznych i materiały wspomagające sprzedaż (Danfoss), czytniki dokumentów serii VPR (Vicomp).

[www.studioprogram.pl](http://www.studioprogram.pl)

**Nagrody Studio Program:** *Kreatura* 1996 za materiały wspierające sprzedaż dla Laboratorium Kosmetycznego dr Irena Eris • Worlddidac Award 2006 za teatrzyk wyobraźni dla Elbox • II nagroda za innowacje na Targach Idealny Dom i Wnętrze 2011 za lampę *LED Spaghetti*

## AUTORZY TEKSTÓW

- **Stefan Bieńkowski** (ur. 1992)

Ukończył studia licencjackie na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie (2015), obecnie studiuje w Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, w którego ramach przygotowuje dyplom z socjologii literatury. Studiował też na ISCTE w Lizbonie. Interesuje się krytyczną analizą wzornictwa, kuratuje wystawy dizajnu, zajął i współprowadził fundację Powojenny Modernizm poświęconą architekturze. Zajmuje się badaniem obrazów stratyfikacji społecznej w literaturze polskiej.

- **Czesława Frejlich** (ur. 1951)

Absolwentka Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Wykłada na krakowskiej i warszawskiej ASP. Do końca lat 90. pracowała jako projektantka wzornictwa, wykonując również prace z zakresu grafiki użytkowej i wystawiennictwa. W ostatnich latach była kuratorką wystaw poświęconych wzornictwu, m.in. „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999” w Muzeum Narodowym w Warszawie (2000), „Dealing with Consumption” – polska ekspozycja (2004) oraz „Real-World Laboratory: Central European Design” (2008) na Biennale Dizajnu w Saint-Étienne. Autorka wielu publikacji z zakresu wzornictwa, m.in. książek *Rzeczy pospolite – polskie wyroby 1899–1999* (2001), *Out of the Ordinary: Polish Designers of the 20th Century* (2011), *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku* (2013); *Polish Design: Uncut* (2013; wraz z Dominikiem Lisikiem). Od 2001 roku redaktor naczelna ogólnopolskiego kwartalnika „2+3D”.

- **Józef A. Mrozek** (ur. 1947)

Od 1978 roku pracuje w ASP w Warszawie, do roku 2004 był zatrudniony w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki, od 2005 do 2016 roku pełnił funkcję kierownika Katedry Historii i Teorii Designu na Wydziale Wzornictwa macierzystej Akademii. Wykładał na wielu uczelniach zagranicznych, przede wszystkim w USA i Wielkiej Brytanii. W latach 1999–2003 redaktor naczelny miesięcznika „Meble Plus”, współpracował z kwartalnikiem

„2+3D”. Autor licznych publikacji poświęconych wzornictwu, sztuce użytkowej i architekturze. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Design History Society.

- **Magda Kochanowska** (ur. 1977)

Z wykształcenia jest projektantką. Opublikowała liczne teksty dotyczące wzornictwa w pismach specjalistycznych i popularnych. Od 2005 roku pozostaje związana z Wydziałem Wzornictwa ASP w Warszawie, gdzie pracuje jako adiunkt. Doktorat obroniła w 2010 roku. Przez wiele lat była redaktorem w kwartalniku projektowym „2+3D”. W latach 2011–2012 wykładała na Universidad Europea de Madrid. Zajmuje się teorią i krytyką dizajnu oraz metodologiami projektowymi. Realizowała projekty wystawiennicze w kraju i za granicą. W 2014 roku tworzyła „Polish Job” – wystawę polskiego dizajnu prezentowaną podczas Design Week w Mediolanie. Była kuratorem generalnym polskiej prezentacji na II Biennale Dizajnu w Istambule w 2014 roku. W roku 2016 zrealizowała wystawę polskiego projektowania w ramach XXI Triennale di Milano. Obecnie jest kierownikiem Katedry Historii i Teorii Designu na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie.

- **Agata Szydłowska** (ur. 1983)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie etnologii, absolwentka historii sztuki na UW oraz Szkoły Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Jej praca doktorska dotyczyła polskiej typografii jako obszaru negocjowania tożsamości zbiorowych po transformacji ustrojowej. Autorka książek *Miliard rzeczy dookoła. Agata Szydłowska rozmawia z polskimi projektantami graficznymi* (2013), *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce* (2015; wraz z Marianem Misiakiem), *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989* (2018). Agata Szydłowska jest także kuratorką i współkuratorką kilkunastu wystaw poświęconych polskiemu projektowaniu graficznemu pokazywanych m.in. na Wanted Design w Nowym Jorku czy w ramach Tokyo Designers Week. Zainteresowania badawcze: historia projektowania graficznego, historia dizajnu, społeczne i polityczne konteksty dizajnu, antropologiczny namysł nad projektowaniem, dizajn w kontekście posthumanizmu.

# Indeks

- Ataszewski, Marek 46, 115  
Antoniuk, Andrzej 65, 78, 111, 249  
Arad, Ron 45, 48  
Augustyniak, Tomasz 45  
Balcerowicz, Leszek 41  
Balcerzak, Paweł 34, 46, 115, 148, 249  
Banaszek, Grażyna 156  
Bartana, Yael 254  
Bazylczyk, Katarzyna 126, 249  
Béhar, Yves 51, 53, 182  
Biatecka, Marta 267  
Bieńkowski, Andrzej 34  
Blicharski, Piotr 247, 249, 263, 277  
Bojar, Ryszard 27, 29–30, 32, 34, 59, 60, 78, 95, 250, 252  
Bojar-Antoniuk, Joanna 78  
Borkowska-Pydo, Katarzyna 52, 207, 250  
Bruno, Krzysztof 21  
Brzeziński, Wojciech 34  
Buczek, Jan 195, 250, 273  
Bujalska, Maria 51, 182, 251  
Chałasiński, Józef 27  
Charaziak, Stanisław 43, 112, 251  
Cherny, David 48  
Chojnowski, Cezary 65, 108  
Chomicz, Witold 17  
Chyziak, Karolina 277  
Cichecka, Izabela 151, 251  
Cichecka, Maria 53  
Cieślak, Emil 22, 72  
Czajka, Krzysztof 277  
Czaniecki, Rafał 52, 197, 251  
Czapska, Maria 184, 252  
Czarnecki, Stanisław 199, 252  
Czernek, Helena 53, 202, 252  
Damińska, Violetta 42, 255  
Dąbrowski, Miłoz 53, 221, 253  
Dembińska-Cieślak, Elżbieta 21, 77  
Dixon, Tom 45  
Dobrowolski, Bartosz 148, 165, 252  
Duszek, Roman 11, 34, 58, 59, 87, 95, 97, 132, 252, 274  
Dziędziara, Jan 34  
Ebert, Marcin 137, 160, 253  
Ebert, Tomasz 253  
Esslinger, Hartmut 46  
Fatdzińska, Justyna 53, 221, 253  
Fangor, Wojciech 58  
Feo, Roberto 48  
Ferenc Hilsden, Hanna 11, 53, 210, 253, 262  
Frankowska, Magdalena 68, 219, 254  
Frankowski, Artur 68, 219, 254  
Frejlich, Czesława 45, 62  
Ganszyniec, Maja 257, 259  
Garkowienko, Jarosław 135  
Gasparski, Wojciech 34  
Gessler, Magda 249  
Gierek, Edward 33, 58  
Giergoń, Paweł 72  
Gierowski, Stefan 259  
Gieysztor, Stefan 108  
Głęb, Dominik 238, 254  
Głogowski, Michał 66, 222, 254  
Głowacki, Marek 170  
Godlewski, Jan 54, 225, 255  
Gorczyca, Łukasz 61  
Gorczyński, Mariusz 155  
Goszczyńska, Anna 11, 67, 138, 255  
Govenlock, Żaneta 42, 103, 255  
Górska, Maria 163, 255, 277–278  
Górski, Kazimierz 255, 256  
Grobelny, Paweł 49  
Gronowski, Tadeusz 87  
Grygiel, Ryszard 135  
Grynasz, Dawid 241, 264  
Grzeszkowski, Rafał 131  
Gurnik, Jakub 143, 258  
Gutt, Michał 22  
Gutt, Romuald 18  
Gutt, Wiktor 34, 65, 108, 256  
Hansen, Oskar 19–22, 60, 256  
Hansen, Zofia 61  
Heidrich, Andrzej 165  
Hryniewiecki, Jerzy 17



Ihnatowicz, Zbigniew 20, 71  
Iwański, Jacek 43, 101, 256  
Izdebski, Roman 34  
Jabłońska, Magdalena 67, 186, 256  
Jacyna, Mirosław 28–29  
Jankiewicz, Klara 252, 257  
Jankiewicz, Klementyna 167, 257  
Jankowski, Jerzy 21  
Januszewski, Tomasz 34, 46, 115, 257  
Jarnuszkiewicz, Jerzy 22, 60, 256, 275  
Jaroszewski, Szymon 151  
Jasiewicz, Paweł 49, 51, 168, 257, 259  
Jastrzębowski, Wojciech 20, 23  
Jeziński, Jakub 189, 257  
Jirowec Janusz 83  
Jobs, Steve 44  
Jónsson, Gunnar 23  
Julier, Guy 57, 66–67  
Jurczak, Joanna 255  
Jurga, Joanna 54, 205, 258, 264  
Kamińska, Kamila 266  
Kamiński, Antoni 131  
Kamiński, Zygmunt 17  
Karpiński, Jacek 72  
Kawka, Marcelka 251  
Keilowa, Julia 16  
Kelley, David 46  
Kempa, Katarzyna 252  
Kietkiewicz-Kasdepke, Magdalena 143, 258  
Kiiski, Heikki 270  
Ktyszejko, Marta 227, 258  
Knothe, Czesław 20  
Kobzdej, Aleksander 20  
Kokczyńska, Hanna 53  
Konarska, Zofia 144, 258  
Konopka, Maciej 170, 259  
Korolkiewicz, Łukasz 34  
Kosiorek, Marta 170  
Kosterska, Magdalena 159  
Kowalczyk, Bartosz 214, 259, 269  
Kowalewski, Paweł 131, 259  
Kowalski, Grzegorz 34  
Kowalski, Krystian 51–52, 228, 257, 259  
Krawiec, Wojciech 84  
Król, Lech C. 104  
Kruszewska, Ewa 256  
Kruszewska, Teresa 200  
Kucharski, Bartek 159  
Kucharski, Stanisław 22  
Kujda, Izabella 173, 260  
Kultys, Marek 47, 68, 132, 260  
Kun, Benjamin 53  
Kupiecki, Edmund 61  
Kurzątkowski, Jan 20–21  
Kusztra, Marta 106  
Kwinto, Rafał 10, 34, 81, 260, 275  
Lange, Aleksander 231, 261  
Lange, Gustaw 231, 261  
Le Corbusier 22, 199, 272  
Leszczyńska, Ewelina 227, 258  
Lewczuk, Jan 52  
Lisiecki, Jakub 238  
Lisiecki, Szymon 238  
Loewy, Raymond 66  
Lutyk, Jan 262  
Łoskiewicz-Zakrzewska, Anna 50, 181, 261, 273  
Łuczak-Surówka, Krystyna 53  
Łukaszewicz, Stanisław 75  
Machnicka, Stanisława 84  
Madeline, Felix 260  
Majewski, Jacek 53  
Majkowski, Konrad 106  
Maldonado, Tomás 23, 25–27  
Malesińska, Marta 177  
Malinowska, Zuzanna 126, 261  
Matolepszy, Małgorzata 35, 99, 123, 262  
Matolepszy, Wojciech 34–35, 99, 123, 262  
Marzoch, Jakub 53, 152, 252, 262  
Marshall, George 16  
Mathia, Tadeusz 21  
Matlak-Lutyk, Agata 11, 53, 210, 253–254, 262  
McGuirk, Justin 66  
Meisner, Jan Krzysztof 20–22, 26  
Mejor, Bartek 49, 51, 147, 262  
Michałowska, Marta, patr: Puchert, Marta  
Miller, Danuta 34  
Minasowicz, Katarzyna 144, 263  
Mirecka, Ola 51  
Mitek, Michał 273  
Mizera, Jerzy 34  
Modzelewski, Roman 53  
Moggridge, Bill 46  
Molenda, Mikołaj 53  
Morawski, Adam 250, 263, 277  
Morawski, Jacek 247, 250, 263, 277  
Morrison, Jasper 45

Moszczyńska, Katarzyna 234  
 Motyka, Lucjan 78  
 Mozolewska, Małgorzata 51  
 Mroszczak, Józef 20, 58  
 Mrozek, Józef A. 41, 54  
 Mycielska, Małgorzata 124  
 Nawrot, Cezary 10, 21, 31, 34, 75, 77, 249, 263, 274, 275  
 Niedzwiedzka, Kamila 245, 263  
 Niemywska-Grynasz, Marta 241, 264  
 Niewczas, Grzegorz 34  
 Niewczas, Jakub 160  
 Niwiński, Grzegorz 11, 35, 45, 106, 121, 209, 264, 268  
 Noniewicz, Janusz 50  
 Nuttall, Mike 46  
 Nowak, Marcin 138  
 Ochojska, Martyna 54, 205, 258, 264  
 Orliński, Zbigniew 83  
 Ostaszewska, Małgorzata 233, 265  
 Ostaszewska-Olszewska, Monika 144, 258, 263, 264  
 Ostaszewski, Przemek 233, 265  
 Owidzki, Roman 20  
 Padlewski, Włodzimierz 16  
 Palkowski, Łukasz 261  
 Pałka, Julian 61  
 Patys, Alicja 213, 241, 265  
 Panczakiewicz, Stanisław 21  
 Pańków, Włodzimierz 84, 266  
 Papanek, Victor 37  
 Pawłowski, Andrzej 32–33  
 Pazderski, Janusz 89  
 Pągowski, Andrzej 165  
 Pełowska, Małgorzata 189  
 Piasecki, Michał 53  
 Picasso, Pablo 71  
 Pikus, Agnieszka 52, 191, 266  
 Piotrowski, Bartosz 11, 49, 53, 155, 266  
 Piotrowski, Kazimierz 99  
 Piwocki, Ksawery (senior) 20  
 Piwocki, Ksawery (junior) 47, 135, 267  
 Piwowar, Anna 124, 267  
 Plasota, Tadeusz 61  
 Pludra, Robert 54, 234, 251, 267  
 Pniewski, Bartłomiej 34, 92, 256, 268  
 Pniewski, Bohdan 18  
 Polinski, Agnieszka 53, 156, 268  
 Poncyliusz, Arkadiusz 131  
 Popiel, Witold 95  
 Porchez, Jean François 165  
 Prewysz-Kwinto, Rafał, patrz: Kwinto, Rafał  
 Porębski, Jerzy 11, 34, 45, 47, 50, 106, 121, 126, 209, 253, 264, 268, 274  
 Porębski, Mieczysław 20  
 Prugar, Aleksander 53, 202  
 Przybora, Kot 165  
 Przybylski, Janusz 259  
 Przybysz, Mateusz 214, 259, 269  
 Przystał, Mateusz 238, 269  
 Puchert, Marta 129, 269  
 Pydo, Tomasz 52, 207, 250  
 Pytkowski, Włodzimierz 60, 63, 96, 97, 269  
 Raczkowski, Marek 257  
 Radziun, Adam 65, 108, 269  
 Raniszewski, Waldemar 256  
 Rashid, Karim 45  
 Ravn, Damien Fredriksen 50  
 Romański, Michał 67, 175, 270  
 Romek, Jan 71  
 Rosiński, Lechośław 61  
 Roszkowski, Andrzej 243, 270  
 Rudkiewicz, Tomasz Andrzej 92, 268, 270  
 Rutkowski, Olgierd 72  
 Rygalik, Małgorzata 52  
 Rygalik, Tomek 48–52, 191, 200, 270  
 Rylak, Jan 81  
 Rzepiejewska, Monika 260  
 Salamon, Albert 106, 179, 271  
 Sapper, Richard 44  
 Saretto, Marek 34  
 Satalecka, Ewa 59  
 Schnaidt, Claude 24  
 Schuster, Carol 104  
 Sempoliński, Jacek 10, 34, 275  
 Sielicka-Jastrzębska, Julia 184  
 Sielicka-Kalczyńska, Zuzanna 184  
 Siemek, Stanisław 72  
 Siemiński, Przemysław 148, 271  
 Sienicki, Stefan 16, 20  
 Skalska-Stefańska, Dorota 273  
 Skoczek, Joanna 50  
 Skomro, Remigiusz 46, 115  
 Stoma, Paweł 67, 159, 271  
 Stówikowski, Jerzy 78  
 Smaga, Krzysztof 50, 140, 271

Smaga, Monika 50, 140, 271  
Sobczak, Maciej 53, 148, 160, 165, 193, 271  
Sobczak, Zofia 152  
Sobiepanek, Jakub 53  
Sochowski, Władysław 77  
Solik, Stefan 78  
Sottan, Jerzy 10, 19–22, 26–27, 60–61, 71,  
272, 275  
Spetlova, Martina 50  
Stalin, Józef 16  
Stańczyk, Marek 34, 59, 95, 252, 272  
Starck, Philippe 45  
Stażewski, Henryk 17  
Stefanowski, Michał 11, 35, 42, 48, 50, 106, 148,  
156, 165, 193, 273  
Stefański, Maciej 195, 237, 251, 273  
Stieberowa, Maria 17  
Stoła, Dominik 170  
Stolarski, Piotr 51, 209, 216, 273  
Strumitko-Sukiennik, Zofia 47, 50, 181, 261, 273  
Strynkiewicz, Franciszek 22  
Strzelewicz, Grzegorz 34, 89, 274  
Strzemiński, Władysław 17  
Sudnik, Paul 104  
Surawski, Jacek 118, 253, 274  
Surdy, Stefan 83  
Suzuki, Toshihide 216  
Szaniawski, Jerzy 34  
Szcześniak, Magda 64  
Szczuka, Mieczysław 17  
Szpunar, Nikodem 52, 245, 263  
Szulc, Jan 81  
Szwedowski, Krzysztof 170  
Szyszka-Oczkowska, Ewa 260  
Telakowska, Wanda 17, 18, 24, 25  
Teodorowicz, Viara 159  
Tokarska, Barbara 23  
Tomaszewski, Henryk 58  
Tomaszewski, Janusz 72  
Tomaszewski, Lech 10, 22, 27, 31, 34–35, 91,  
268, 274, 275  
Tomaszewski, Roman 59  
Tran, Hai 159  
Trzupek, Jan 72, 77  
Tymińska, Daria 170  
Ufnalewski, Bogdan 34, 83  
Uldam, Thorbjørn 50  
Urbaniec, Maciej 259  
Urbanowicz, Bogdan 20, 28  
Walczak, Tytus 97  
Wanders, Marcel 52  
Wendorf, Bohdan 16  
Weszipiński, Paweł E. 124  
Wiczuk, Agnieszka, patrz: Polinski, Agnieszka  
Wiktor, Józef 71  
Wilczyńska, Monika, patrz: Smaga, Monika  
Witkowska, Iwona 152  
Wittek, Włodzimierz 20–21, 71  
Włoch, Michał 53  
Włodarczyk, Wojciech 20, 22, 35, 57, 58  
Włodarski, Marek 20  
Wnuk, Marian 20  
Wojtasik, Jerzy 34, 46, 115, 275  
Woźniak, Bogustaw 34, 81, 261, 275  
Woźniakowski, Witold 83  
Wójcik, Włodzimierz 132  
Wroński, Marcin 261  
Wróblewski, Andrzej Jan 10, 21–22, 27, 30, 34–35,  
57–58, 72, 77, 253, 274–275  
Wybieralska, Marianna 11, 177, 276  
Wybieralski, Wojciech 10, 34–35, 41, 83, 249,  
275–276  
Wysoczyński, Łukasz 148, 277  
Wysogład, Dominika 258, 264  
Wyżykowski, Bartosz 247, 250, 263, 277  
Zalewski, Sławomir 148  
Zamecznik, Wojciech 17  
Zbrożek, Andrzej 11, 59, 87  
Zbrożek, Zbigniew 252  
Zieliński, Daniel 46, 117, 140, 163, 256, 277  
Ziniewicz, Leszek 104, 278  
Ziółkowska, Emilia 131  
Zygadlewicz, Janusz 31  
Żendzian, Eligiusz 46, 115, 278  
Żółkiewska, Małgorzata, patrz: Ostaszewska,  
Małgorzata

**PROJEKTOWANIE WSZĘDZIE**  
**40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk**  
**Pięknych w Warszawie**

Redakcja naukowa: Czesława Frejlich,  
Magda Kochanowska

Recenzja: dr hab. Justyna Kucharczyk

Teksty:

Stefan Bieńkowski (S.B.)  
Czesława Frejlich (C.F.)  
Magda Kochanowska (M.K.)  
Józef A. Mrozek  
Ksawery Piwocki  
Agata Szydłowska (A.S.)  
Wojciech Wybieralski (W.W.)

Fotografie: Michał Korta

oraz: s. 74–75 – fot. Zbyszko Siemaszko;  
s. 76 – fot. z archiwum prywatnego;  
s. 80 – fot. z archiwum prywatnego;  
s. 134 – fot. Jonasz Chlebowski i Artur Frymon;  
s. 145 – góra: fot. górne Piotr Czechowski,  
dół: fot. Wioleta Chlistowska; s. 154 –  
fot. archiwum Pesa; s. 162–163 – fot. Daniel  
Zieliński; s. 176–177 – fot. Marianna Wybieralska;  
s. 192 – fot. Maciej Sobczak; s. 200–201 –  
fot. Jakub Certowicz; s. 203 – fot. Aleksander  
Prugar; s. 208 – fot. Przemek Szuba; s. 219 –  
fot. dzięki uprzejmości White & Case; s. 234–  
235 – fot. Alicja Kielan; s. 242 – fot. Mariusz  
Ruczkowski; s. 243 – rendering Andrzej  
Roszkowski; s. 246 – rendering Jacek Morawski

Projekt graficzny i skład: Artur Frankowski,  
Magdalena Frankowska (Fontarte)  
Redakcja: Mariusz Sobczyński  
Korekta: Joanna Myśliwiec,  
Urszula Szaniawska

© Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2018  
Projekt graficzny oraz teksty dostępne na  
licencji CC BY-NC-ND 4.0

Druk i oprawa: Drukarnia Klimiuk, Warszawa  
[www.klimiuk.com.pl](http://www.klimiuk.com.pl)  
ISBN: 978-83-65455-93-2

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Krakowskie Przedmieście 5, 00–068 Warszawa  
[www.asp.waw.pl](http://www.asp.waw.pl)

Publikacja przygotowana w związku z wystawą:

**PROJEKTOWANIE WSZĘDZIE**  
**40 lat Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk**  
**Pięknych w Warszawie**

11 maja – 3 czerwca 2018  
Galeria Salon Akademii  
ul. Krakowskie Przedmieście 5

28 września – 30 listopada 2018  
Centrum Spotkania Kultur w Lublinie,  
Plac Teatralny 1

Kuratorki: Czesława Frejlich,  
Magda Kochanowska  
Ekspozycja: Daniel Zieliński, Maria Górską  
Światło: Zaneta Govenlock  
Sekretarz: Stefan Bieńkowski  
Produkcja: Galeria Salon Akademii



Wystawa finansowana w ramach programu Ministra Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „DIALOG” w roku 2018



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Patronat honorowy  
Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



