

Katarzyna Górowska

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie
<https://orcid.org/0000-0003-1245-9049>
k_gorowska@pwszstar.edu.pl

Projektowanie alternatywne

Alternative design

Abstrakt

Artykuł jest fragmentem pracy doktorskiej, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab Lechosława Lameńskiego w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II w Lublinie. Zagadnienie „projektowania alternatywnego” zostało ukazane głównie w kontekście powstałego we wczesnych latach sześćdziesiątych XX wieku Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz utworzonej tam Pracowni Projektowania Alternatywnego przez profesorów: Andrzeja Pawłowskiego i Mieczysława Górowskiego. Przedstawiono definicje, i inspiracje wynikające z działalności Ruchu „Arts & Crafts”, szkoły „Bauhaus”, tradycji skandynawskiej, a także ukazano kształtowanie tego rodzaju sztuki użytkowej przez tradycję i kulturę polską oraz sozologię. Została pokrótce opisana i zobrazowana wybranymi przykładami prac studenckich działalność unikatowej Pracowni Projektowania Alternatywnego krakowskiego Wydziału Form Przemysłowych.

Słowa kluczowe

projektowanie alternatywne, dizajn skandynawski, Bauhaus, sozologia, Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie

Abstract

The article is a part of my doctoral dissertation prepared under the supervision of Professor Lechosław Lameński at the Department of the History of Modern Art of the Institute of Art Sciences of the John Paul II Catholic University of Lublin. The issue of „alternative design” is discussed mainly in the context of the Faculty of Industrial Forms of the Academy of Fine Arts in Krakow, established in the early 1960s, and the „Pracownia Projektowania Alternatywnego” organized by two professors: Andrzej Pawłowski and Mieczysław Górowski.

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 17.11.2020 • Przyjęto do druku (Accepted): 8.07.2020 • Opublikowano (Published): Wrzesień (September) 2021

The paper presents the definitions and inspirations drawn from the activities of the „Arts & Crafts” Movement, the „Bauhaus” school, the Scandinavian design, and the shaping of this type of design through Polish tradition and culture, as well as sozology. The activity of the unique „Pracowania Projektowania Alternatywnego” of the Faculty of Industrial Forms in Krakow was briefly described and illustrated with selected examples of student works.

Keywords

alternative design, Scandinavian design, Bauhaus, sozology, Department of Industrial Forms of the Academy of Fine Arts in Krakow

Za twórcę pojęcia: „projektowanie alternatywne” uznaje się Victora Papanka, który w 1970 roku wydał w języku szwedzkim książkę *Projektowanie dla realnego świata*¹, w języku angielskim została wydana rok później. Kolejne tłumaczenia na wiele języków spowodowały, że książka stała się jedną z najważniejszych prac na temat współczesnego dizajnu. W swojej pracy Papanek zawarł tezy mówiące o tym, że dizajn jest narzędziem polepszania warunków życia ludzi, że dobry dizajn polega na reagowaniu na rzeczywiste potrzeby ludzi i uwzględnia środowisko naturalne, stosując ekologiczne materiały i technologię. Pojawiło się stwierdzenie dotyczące kształtowania świadomości, gustu, estetyki, właściwych zachowań poprzez dobrze zaprojektowane przedmioty. Autor wskazuje również, że dizajn alternatywny odpowiada wymaganiom społeczeństwa biednego, któremu da produkt dobry i tani, a także może zapewnić miejsca pracy przy produkcji. Koncepcję „dizajnu eksperymentalnego” znajdziemy również w książce Bruno Munariego *Dizajn i sztuka*². W Polsce kontynuatorami idei byli: Andrzej Pawłowski i Mieczysław Górowski, związani z Wydziałem Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Powstanie tego wydziału wiązało się z reformą szkolnictwa artystycznego, która została ogłoszona podczas zjazdu w 1949 roku w Poznaniu i rozpoczęła się z początkiem lat 50. ubiegłego stulecia. Już w 1950 roku Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie została połączona z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych, na której nauczano przedmiotów związanych ze sztukami użytkowymi. W 1956 roku na Wydziale Architektury Wnętrz Andrzej Pawłowski³

¹ Zob. V. Papanek, *Projektowanie dla realnego świata*, przeł. J. Holzman, RectoVerso, Łódź 2012.

² Zob. B. Munari, *Dizajn i sztuka*, tłum. M. Salwa, Kraków 2014.

³ Andrzej Pawłowski, ur. 20 lipca 1925 r. w Wadowicach, zm. 16 lutego 1986 roku w Krakowie. Studia artystyczne w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych na Wydziale Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 1956 roku samodzielny pracownik dydaktyczny Krakowskiej ASP. Twórca Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie (w latach: 1963–1970 i 1981–1986 – dziekan WFP). Od 1964 roku kierował Katedrą Projektowania Form Przemysłowych, przekształconą w Katedrę Produktu i Komunikacji Wizualnej, a w roku 1968 – w Katedrę Metodyki Projektowania.

rozpoczął samodzielnie prowadzić zajęcia: „sprzętarstwo i plastyka przemysłowa”, które stanowiły „drugą próbę wprowadzenia problematyki projektowania przemysłowego do programu kształcenia krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pierwsza próba, uczyniona w roku 1949 przez prof. Zbigniewa Chudzikiewicza, została unicestwiona przez ówczesne kierownictwo resortu”⁴. Wkrótce, tj. w roku akademickim 1960/61, powołano Katedrę Plastyki Przemysłowej. Następnie, z inicjatywy profesorów Zbigniewa Chudzikiewicza i Andrzeja Pawłowskiego, w roku akademickim 1961/62 przekształcono wspomnianą katedrę w dwuletnie Międzywydziałowe Studium Form Przemysłowych, które stało się fundamentem dla utworzonego w 1964 roku Wydziału Form Przemysłowych. W 1962 roku Studium to zostało docenione na forum międzynarodowym, o czym świadczy umieszczenie go w wykazie prof. Jaya Doblina (Illinois Institute of Technology w Chicago). Rok później szkołę przy ul. Smoleńsk odwiedzili profesorowie Misha Black i F.C. Ashford. Pawłowski przytoczył krótką rozmowę prof. Misha Blacka z I sekretarzem KC PZPR Lucjanem Motyką⁵, dotyczącą wrażeń związanych z miejscem: „Miałem przyjemność zwiedzić jedną z najlepszych szkół wzornictwa przemysłowego w Europie”⁶. W ramach Studium działały dwie Katedry Projektowania Form Przemysłowych, kierowane przez Chudzikiewicza i Pawłowskiego: Antoni Haska prowadził przedmiot kształtowanie przestrzeni, a Antoni Hajdecki – kształtowanie przedmiotu⁷. Pierwszym dziekanem nowego Wydziału Form Przemysłowych został Andrzej Pawłowski. Idea i założenia programowe opierały się na połączeniu świata artystycznego ze światem technicznym. Obok przedmiotów typowo artystycznych pojawiły się te, które były związane z zagadnieniami ścisłymi i technicznymi:

Współzałożyciel i wieloletni prezes Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych. W 1971 roku uzyskał nominację na profesora nadzwyczajnego sztuk plastycznych. Członek: Sekcji Plastycznej Ray Wyższego Szkolnictwa Artystycznego Ministerstwa Kultury i Nauki; Komitetu Naukoznawstwa Polskiej Akademii Nauk, Komisji Urbanistyki i Architektury; Komisji Ergonomicznej, Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Rady Naukowej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej przy Urzędzie Rady Ministrów. Działalność artystyczna: Kineform, kilkanaście cykli prac, zrealizowanych przez krytykę do fotografii, malarstwa, rzeźby. Był autorem kilku eksperymentalnych filmów, kilkudziesięciu wystaw. Wielokrotnie nagradzany: Nagroda Ministra Kultury i Sztuki, Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, Nagroda Miasta Krakowa. W 1976 roku został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Zob. A. Pawłowski, *Nota biograficzna*, [w:] *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic i J. Krupiński, M. Pawłowski, W. Pluta, Kraków 2001, s. 9.

⁴ A. Pawłowski, *Autoreferat*, [w:] *Inicjacje*, wyd. cyt., s. 205.

⁵ Lucjan Motyka – Minister Kultury i Sztuki w latach 1964–1971.

⁶ A. Pawłowski, *Autoreferat*, wyd. cyt., s. 206.

⁷ A. Szczerski, *Sztuka projektowania. Z historii Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964–2014*, Kraków 2014, s. 53.

ergonomia, geometria wykreślna, technologia itp. Oczywistym źródłem inspiracji dla kształtującego się wówczas Wydziału był Bauhaus czy też jego bezpośredni spadkobiercy jak Hochschule für Gestaltung w Ulm, ale także samo miejsce przy ul. Smoleńsk 9 – siedziba Warsztatów Krakowskich w latach 1913–1926⁸.

Walter Gropius głęboko wierzył w „podstawową jedność wszystkich gałęzi projektowania”, czyli w ideę *gesamtkunstwerk*. Tuż po nominacji na dyrektora Bauhausu w 1919 roku ukazał się w pismach niemieckich jego słynny manifest, który został rozesłany do szkół plastycznych. W manifestie m.in. pisał: „Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła. Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. Wspólnie projektujemy i tworzymy nową budowlę przyszłości, która obejmie w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo”⁹. Założeniem szkoły było uczenie nowego spojrzenia na architekturę i sztukę – projektowane przedmioty miały być przede wszystkim funkcjonalne. Forma miała podążać za funkcją. Zdobienia i ornamentyka były zbędne, bo zakłócały zarówno czystość formy, jak i użytkowy charakter przedmiotu. Gropius dążył do symbiozy sztuki i rzemiosła, chciał, by artysta był solidnym fachowcem, dlatego obmyślił program dydaktyczny, który opierał się na nauczaniu praktycznym i teoretycznym. Zajęcia praktyczne polegały na poznawaniu materiałów i procesów produkcji, podczas gdy nauczanie form odbywało się w trzech działach obejmujących takie przedmioty, jak: analiza materiałów, geometria, teoria konstrukcji, rysunek projektowy i modelowanie, teoria przestrzeni, koloru i kompozycji. Student musiał przejść przez trzy kursy/stopnie wtajemniczenia: pierwszy – sześciomiesięczny – mający na celu uwolnienie od konwencjonalnego sposobu myślenia po to, by wprowadzić go w teorię i warsztat; drugi – zwany kursem czeladnika – i dopiero po zaliczeniu tego trzyletniego etapu można było starać się o przyjęcie na kurs ostatni. Warto zaznaczyć, że w ramach szkoły funkcjonowały różne pracownie, prowadzone przez wybitne postaci sztuki: Gunte Stölzl, Waltera Gropiusa, Johanna Ittena, Marcela Breuera, Wassily’ego Kandinsky’ego, Josefa Albersa i innych¹⁰. Bauhaus stał się wzorem dla ówczesnej i współczesnej edukacji artystycznej. Nie dziwi więc fakt, że okazał się również punktem odniesienia dla twórców Wydziału Form Przemysłowych. Tak jak Walter Gropius w 1919 roku otoczył się najwybitniejszymi postaciami tamtego czasu, tak samo Andrzej Pawłowski starał się zgromadzić najlepszych artystów i projektantów polskich.

⁸ Zob. A. Szczerski, *Sztuka projektowania*, wyd. cyt., s. 60.

⁹ G. Naylor, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Warszawa 1977, s. 35.

¹⁰ Zob. M. Droste, *Bauhaus*, Köln 2006.

Idee, które przyświecały w kształtowaniu nowego wydziału, spowodowały powstanie trzech programów nauczania: Andrzeja Pawłowskiego – nazwijmy ten program „konstruktywistyczno-technicznym”, Zbigniewa Chudzikiewicza – „technicznym” i Antoniego Haski – „malarским”. Pozwolę sobie zwrócić uwagę tylko na założenia programowe Andrzeja Pawłowskiego. Profesor podkreślał, że podstawą działań formalnych w procesie projektowania są sztuki piękne. Nadrzędnym pojęciem była „forma naturalnie ukształtowana”, która wykorzystywała naturę w procesie projektowania, zwracając uwagę na harmonię i równowagę. W tekście *Forma naturalnie ukształtowana* pisze:

Cechą charakterystyczną dla istot żyjących jest zdolność dostosowania się w pewnych granicach do zmian zachodzących w otoczeniu. Cechę tę nazywam zdolnością autokorekty, wspólną dla wszystkich systemów samoregulujących się. Kształt powstały w takim procesie pozostaje doskonały. Piętno procesu, sposobu, w jaki powstawał, nadaje mu autentyczność, prawdziwość. Mimo pozbawienia go możliwości dalszej autokorekty, nosi cechy prawdy swojego powstawania, a zarazem określa jakby swoje możliwości rozwojowe. Jest formą otwartą¹¹.

Autor eksponuje konieczny związek wytworów człowieka z dziełami natury. Zresztą o relacji człowiek–środowisko Pawłowski pisał m.in. w konspekcie filmu *Mensch–Umgebung*¹²:

Głównym celem projektanta jest zabezpieczenie optymalnych warunków dla biologicznej i psychicznej egzystencji człowieka i dla jego rozwoju zagrożonego niekontrolowanym rozwojem cywilizacji techniczno-przemysłowej. (...) Projektowanie jest postawą projektanta wobec środowiska społecznego i środowiska materialnego. Jednym z jego podstawowych celów jest uczynienie życia szczęśliwym. Jest więc również organizowaniem uczuć, a w każdym wypadku wpływaniem na uczucia¹³.

Co to znaczyło, według Mieczysława Górowskiego, być alternatywnym w kontekście projektowania? W zbiorach archiwalnych znajduje się odręcznie napisany tekst, w którym artysta określa swoje poglądy na zagadnienie: „Postawa, której nie akceptuję, to postawa skrajnie konsumpcyjna i technokratyczna”. Górowski podkreślał, że jest to postawa bardzo łatwa do przyjęcia przez człowieka, ponieważ opiera się na prymitywnych żądach, czyli chęci posiadania i dominacji. Te proste, ale naturalne instynkty przyczyniły się do zbudowania „określonego społecznego układu konsumpcyjno-produkcyjnego”. Projektant wskazuje, że taki układ jest wspomagany i potęgowany różnymi środkami

¹¹ A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, [w:] *Inicjacje*, wyd. cyt., s. 36.

¹² Konspekt filmu opublikowany w języku niemieckim w materiałach międzynarodowej konferencji na temat kształcenia projektantów w społeczeństwie socjalistycznym, Halle 1969.

¹³ A. Pawłowski, *Człowiek – środowisko*, [w:] *Inicjacje*, wyd. cyt., s. 61–62.

i metodami, jednoznacznie doprowadzając do degradacji kluczowych wartości kulturalnych i humanistycznych. Zwracał uwagę na społeczności, zmagające się z ubóstwem ekonomicznym (nie mylić z ubóstwem kulturowym), które za wszelką cenę chcą dorównać wzorcowi krajów najbogatszych. Niestety, aspirując do bogatego wzorca, gubią swoją tożsamość kulturową, wstydząc się własnego dziedzictwa i pozwalając na zastąpienie go czymś zupełnie obcym. Górowski podkreślał, że takie zjawisko można również zaobserwować w Polsce: „Tworzymy kulturę na wzór obcy. Należy śpiewać i tańczyć, jeść i ubierać się, poruszać się i witać jak oni, w filmie – nie chcemy być polscy, chcemy być amerykańscy. Chcemy namiastkę Ameryki zbudować w Polsce. Wracając do pytania: co to znaczy być «alternatywnym?»”¹⁴. Górowski twierdzi, że to dbałość o swoją narodową kulturę, obyczaje, tradycje, to doskonalenie samego siebie, to podnoszenie swoich umiejętności, „to znaczy inaczej, przeciwstawnie do myślenia i postępowania przez siebie nieakceptowanego”¹⁵. W pozostawionych przez artystę odręcznych zapiskach można znaleźć założenia prowadzonego przez niego przedmiotu na kolejne lata. Można zauważyć pewną indywidualizację, zapewne związaną z liczbą studentów, ich pochodzeniem, ale także z długością trwania danego semestru. I tak jedna z przykładowych, niedatowanych notatek zawiera następujące informacje: cel i charakter przedmiotu, definicja APA (Andrzeja Pawłowskiego) oraz wypunktowane słowa kluczowe, zagadnienia, jak: stan aktualny środowiska/świata, np. zużycie papieru w Kanadzie; rewolucja przemysłowa; opinie różnych naukowców, m.in. Theodore Piaska; cytaty m.in. papieży Jana Pawła II, Benedykta XVI, a także Blaise Pascala; system wartości – zmiana, uwarunkowania ekonomiczne, społeczne. W dalszej kolejności założenia takie, jak: muzea, liczba godzin, zasady, pozwalające uzyskać zaliczenie z przedmiotu: aktywność, uczestnictwo oraz trzy etapy związane z projektem: „konceptcja, realizacja, prezentacja”.

Od początku za aprobatą Pawłowskiego Górowski łączył zagadnienia projektowania i ekologii. W 1983 roku została utworzona autorska pracownia, która do 1994 roku nosiła nazwę Kształtowanie Sozologiczne, a następnie zmieniono jej nazwę na Projektowanie Alternatywne. Przez dwadzieścia siedem lat, tj. do 2009 roku, była prowadzona przez Mieczysława Górowskiego. „Przedmiot «kształtowanie sozologiczne», istniejący na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych

¹⁴ Wywiad z prof. Mieczysławem Górowskim, 15.12.2006, archiwum domowe M. Górowskiego.

¹⁵ Wszystkie cytaty w tym akapicie z: M. Górowski, *Wobec przyszłości*, tekst zapisany odręcznie, bez daty, b.n.s, archiwum domowe M. Górowskiego.

w Krakowie od roku 1982, jest próbą obmyślenia i projektowania nowego stylu życia, przy założeniu świadomej rezygnacji z jego wielko-przemysłowego, technokratycznego charakteru. Nazwa wiąże go z sozologią (nauką wchodzącą w zakres ekologii), badającą postępowanie człowieka względem Przyrody, w której układ zjawisk zmierza do równowagi. Człowiek równowagę tę narusza”¹⁶ – tak Mieczysław Górowski napisał, podsumowując swój wywód dotyczący współczesnej kondycji człowieka, świata, projektowania, ich wzajemnych relacji, ubolewając nad źle pojmowanym przez społeczeństwo postępem technologicznym. Artykuł powstał w 1986 roku, choć ta data powstania nie powinna mieć znaczenia ze względu na aktualność i uniwersalność prezentowanych poglądów. Kilkustronicowy maszynopis rozpoczyna się cytatami, m.in.: „Marni ludzie żyją, aby jeść i pić, zacni zaś jedzą i piją, aby żyć” – Sokrates, V w p.n.e. albo: „Przyzwyczaj się do prostego, nie wystawnego sposobu życia” – Pitagoras, w VI wieku p.n.e.¹⁷ Górowski przytoczył m.in. te dwa cytaty w szerszym kontekście, zadając pytanie: czy żyje się po to, aby mieć, czy też wystarczy mieć tyle, aby żyć? Ze smutkiem można odpowiedzieć jednoznacznie, przywołując współczesny konsumpcyjny styl życia. Świat konsumpcyjny, cywilizacja przemysłowa, mają swoje początki w XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej, która ograniczyła rolę człowieka pragnącego wygodniejszego życia, wyłączając go z procesu produkcyjnego, zastępując go wynajdywanymi raz po raz maszynami. Jednym z założeń rewolucji przemysłowej była wolność ludzi – czasowa, materialna, kulturowa. Twórcy rewolucji przemysłowej, zachłystni ówczesnymi nowinkami technologicznymi, wprowadzili pracę produkcyjną, której efektem były przedmioty służące (trzeba przyznać, że nierzadko usprawniające) wykonaniu prac tzw. elementarnych. Rewolucja przemysłowa XIX wieku ukształtowała pokolenie, które działało tylko dla osiągnięcia swojej korzyści ekonomicznej kosztem innych, a wielokrotnie związane to było z nieodwracalnym niszczeniem przyrody. Człowiek, wyręczony w uciążliwościach codziennej pracy, miał się poczuć wyswobodzony i mógł poświęcić swój czas na samorealizację na różnych płaszczyznach swojej działalności. Wówczas pominięto istotną kwestię, że zanim dany przedmiot może zastąpić nas w jakiejś czynności, musi być zaprojektowany, a następnie wyprodukowany. Jak podkreśla Górowski: „za przyjemność naciśnięcia guzika pralki automatycznej i zysku na czasie prania bielizny zapłaciliśmy stratą czasu z nawiązką na niezwykle

¹⁶ M. Górowski, *Kształtowanie sozologiczne*, 1986, maszynopis, archiwum domowe M. Górowskiego.

¹⁷ Tamże.

rozbudowany i skomplikowany proces wyprodukowania tej pralki”¹⁸. Artysta stawia tezę, że każdemu działaniu konstrukcyjnemu/produkcyjnemu towarzyszy działanie destrukcyjne, a im większa konstrukcja, tym większe jest pole destrukcji¹⁹. Określa, że wbrew temu, co uważa się powszechnie, świat przełomu XX i XXI wieku nie jest świadectwem triumfu człowieka. Podkreśla, że rzekomy „sukces” człowieka pozwala na systematyczne rozszerzanie „pola destrukcji”, które jest efektem rozwiniętych i technologicznych działań. To paradoksalnie powoduje poważne zagrożenie dla naturalnego życia na Ziemi. Można – a właściwie należy – obarczyć o to winą naukę o charakterze użytkowym, upatrującą swój sens tylko w materializacji działań, co jest dalekie od dziewiczego kartezjańskiego rozumienia nauki. W artykule *Ten król jest nagi...!* Górowski zadaje pytania: czym jest cywilizacja? czym jest cywilizacja naukowo-techniczna? czy postęp naukowo-techniczny, którego człowiek się dopracował, jest faktycznie właściwym postępowaniem, skoro jesteśmy bliscy samozagłady?

Czy my, społeczność XX wieku, działając w imię doraźnych utylitarnych korzyści, mamy prawo, niejako „przy okazji”, niszczyć dorobek kulturowy wielu pokoleń? Przecież na naszych oczach rozsypują się stare miasta (struktura materiałów na skutek rażenia środowiska ulega nieodwracalnej destrukcji): Rzym, Ateny z Akropolem, Kraków i wiele innych, zamienionych w molochy nie do życia²⁰.

W dalszej części artykułu pyta o prawo do pozbawienia siebie i młodszych pokoleń czystego powietrza, czystej wody i zdrowej żywności. Zdecydowanie obarcza za to wszystko winą nie tylko twórców rewolucji przemysłowej, którzy, jak pisze, „nie dopatrzyli, nie przewidzieli, źle zorganizowali”²¹, ale także nas, każdego z osobna, którzy jesteśmy za to odpowiedzialni. Podkreśla, że modą XX wieku jest głód wszelkiego typu produktów, że „uwierzyliśmy w wartość i moc protez (samochód jest protezą naszych nóg, pralka rąk, sokowirówka zębów, komputer mózgu itp.) w przekonaniu, że będzie nam łatwiej żyć, ponieważ one wykonują za nas robotę”²². We wspomnianych już odręcznych notatkach, można zaleźć uwagę Górowskiego dotyczącą łatwości ulegania urodzie przedmiotu, co jest pozbawione refleksji nad drugą, zdecydowanie negatywną stroną całego procederu.

¹⁸ Wywiad z prof. Mieczysławem Górowskim, archiwum domowe M. Górowskiego.

¹⁹ Tenże, *Kształtowanie socjologiczne*, [w:] Tamże.

²⁰ Tenże, *Ten król jest nagi... O socjologicznym podejściu do projektowania*, „Wiadomości IWP-Design” 1987, nr 3, s. 35.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

Kształtowanie sozologiczne (początkowo nazywane kształtowaniem przedmiotu) istnieje na Wydziale Form Przemysłowych ASP w Krakowie od roku akademickiego 1982/83 jako przedmiot obligatoryjny dla studentów czwartego roku. Górowski dostrzega: „Pod pojęciem «kształtowanie» rozumieć należy działania kreacyjne. Pod pojęciem «sozologiczne» – bazujące na przesłankach płynących głównie z sozologii»²³. W opisie prowadzonego przedmiotu artysta przytacza encyklopedyczną definicję pojęcia: „sozologia” jako nauki o przyczynach i następstwach przemian w naturalnych lub uprzednio już odkształconych układach przyrody na mniejszych lub większych obszarach biosfery, zachodzących w wyniku działalności człowieka oraz o skutecznych sposobach zapobiegania ich ujemnym następstwom dla społeczeństwa lub co najmniej o możliwościach maksymalnego ich łagodzenia. Wspomina również, że dla takiego przedmiotu można przyjąć nazwę: „projektowanie alternatywne”. Wprowadza pojęcie: „antydzajn” dla określenia zajęć, opierając to na podstawowym rozumieniu „dizajnu”, który w swym charakterze zawiera fascynację wysokotechnologicznym stylem życia, a wszelkie próby budowania czy też stwarzania humanistycznych pomostów pomiędzy światem techniki a człowiekiem są niewystarczające. Artysta porównuje takie działania do podawania środków przeciwbólowych ciężko choremu pacjentowi zamiast przepisania poważnej kuracji. Według niego kształtowanie sozologiczne powinno rozumieć się jako odmienne stanowisko. Wskazuje, że „polega na obmyśleniu i proponowaniu innego stylu życia człowieka przez dokonywanie przewartościowania w charakterze jego potrzeb”²⁴. Oczywiście, takie podejście nie oznacza przekreślenia i odrzucenia wszelkich naukowo-technicznych osiągnięć, ale należy traktować je z należytą rozwagą rezygnując z nadmiernego optymizmu. Górowski wskazuje, że podstawową rolę mogłoby odegrać w tej kwestii system edukacji skierowany do dzieci w wieku przedszkolnym. W kształtowaniu sozologicznym nie chodzi o rezygnację z postępu, jest to raczej dobrowolny i świadomy wybór życia skromniejszego i prostszego, co w konsekwencji daje większy spokój dnia codziennego, większą symbiozę z Naturą. Oczywiście, żyjąc w takim, a nie innym czasie, powinniśmy poszukiwać równowagi, harmonii. Warto zastanowić się nad realnymi, podstawowymi potrzebami materialnymi człowieka, które są niezbędne do jego funkcjonowania zarówno w sferze fizycznej, jak i psychicznej. Tak by „mieć” nie zagrażało naszemu wspólnemu „być”. Podstawowe potrzeby, to takie, od

²³ Tenże, *Kształtowanie sozologiczne*, archiwum domowe M. Górowskiego.

²⁴ Tamże.

których zależy bezpośrednio życie i zdrowie człowieka, m.in.: jedzenie, miejsce zamieszkania, ubranie, praca. Zagadnienia przedstawione studentom czy projektantom stawiają wymóg oceny stanu aktualnego, penetrację historii w celu poznania sposobów rozwiązywania podobnych potrzeb przez naszych przodków. Co ważne, działania takie powinny dotyczyć nie tylko bliskiego kręgu kulturowego, ale różnych regionów świata. „Kreując materialną postać przedmiotu celowo omija się uzależnienie od produkcji wielkoprzemysłowej”²⁵. Z założenia pomijano etap modeli zastępczych, tworząc przedmiot gotowy, wykonany z materiałów naturalnych. Dopiero później mógł być powielany przez niewielki przemysł, a najlepiej przez rzemiosło. Jest to ewidentne odwrócenie założenia linii produkcyjnej współczesnego przemysłu. Podejście Górowskiego jest spójne z humanistyczną i systemową koncepcją sozologii. Koncepcja humanistyczna przywiązuje wielką wagę do antroposfery w dwóch aspektach. Pierwszy obejmuje badania rozpoznawcze dotyczące oddziaływania zmienionego środowiska naturalnego na psychiczną, duchową i somatyczną stronę człowieka. Drugi aspekt mówi o kształtowaniu wrażliwości na wartości ekologiczne i tworzeniu prawa, które uwzględni potrzeby środowiska naturalnego. Humanistyczne założenia sozologiczne dotyczą przyrody, kosmosu, które uznaje się za dzieło Boga, a człowieka za szczególne dzieło Stwórcy, natomiast przyrodę i człowieka traktują się jako najwyższe dobro i piękno, które decydują o rozwoju osobowości, życiu i zdrowiu człowieka. Tak więc etyka, moralność i prawo ekologiczne powinny być istotnymi elementami edukacji. Wspomniana koncepcja systemowa podkreśla, że w zakres naukowych badań sozologicznych wchodzi różnorakie zagadnienia, dla których wspólnym mianownikiem jest środowisko naturalne. Sozologia pojawia się w wielu naukach i dyscyplinach, takich jak nauki medyczne, biologiczne, geologiczne, techniczne, społeczne, ekonomiczne, prawne, pedagogiczne, ale również projektowe²⁶.

Jednym z dwóch nadrzędnych celów twórców Pracowni Projektowania Alternatywnego była promocja świadomości ekologicznej. W 1982 roku Górowski, budując program Pracowni, opierał się na poglądach Walerego Goetla, ówczesnego pioniera ochrony przyrody w Polsce. Sozologia bada współistnienie oraz zależności człowieka i natury. Poddaje analizie zmiany, jakie w tych relacjach zachodziły pod wpływem czasu, przemian technologicznych, kulturowych, powodowanych przez człowieka.

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. J. M. Dołęga, *Sozologia systemowa – dyscyplina naukowa XXI wieku*, „Problemy Ekorozwoju” 2006, nr 2, s. 11-23.

Proekologiczne podejście do dizajnu oraz czerpanie inspiracji z rodzimej kultury stały się podstawą prowadzonego najpierw seminarium, a następnie pracowni. Zgodnie z założeniami, Pawłowski z Górowskim chcieli, aby kształceni przez nich młodzi projektanci byli uwrażliwieni społecznie, ekologicznie, a w swej pracy uwzględniali właściwe i konieczne potrzeby konsumpcyjne i odpowiednie wykorzystanie surowców naturalnych. Podkreślali przy tym wartość rodzimej kultury.

Drugi cel to dbałość o kulturę polską. Górowski ubolewał nad naszym zachłyśnięciem się kulturą Zachodu i przyzwoleniem na powolną eliminację własnej tożsamości kulturowej. Podkreślał, że proces ten rozpoczyna się już na najwcześniejszym etapie edukacyjnym, czego konsekwencją jest nieznanostwo własnej kultury i brak poszanowania dla niej. Jasno wyrażał sprzeciw wobec propagowania przez media – ale także szkolnictwo – już na wczesnym etapie „świąt” takich, jak Halloween. W swojej rozprawie doktorskiej Anna Szwaia również zwraca na to uwagę, przywołując słowa profesora Ryszarda Legutki, które były bliskie poglądom Górowskiego:

Współczesny Polak ma kłopoty tożsamościowe. Nie wie, co konstytuuje jego dzisiejszą rzeczywistość, co go ukształtowało, co ma chwalić, a co ganić, jakie są jego możliwości, miejsce i rola we współczesnym świecie, z czego w przyszłości powinien czerpać oraz jakie zadania w przyszłości czekają na niego. Od siedemdziesięciu lat Polacy są niemal wyłącznie przedmiotem, w znikomym zaś stopniu podmiotem historii²⁷.

Oczywiście Górowski był przeciwnikiem pogoni za tzw. Zachodem:

Upraszczaając z lekka, nasza polska specyfika polega na tym, że postęp u nas w Polsce jest utożsamiany z szybkością przyswojenia sobie tego, co się dzieje w krajach bogatych, na szybkości adaptacji. Stąd się mówi, że jesteśmy zapóźnieni. Tu się kryje myśl, że jesteśmy zapóźnieni w stosunku do kogoś, kto jest w przodzie. W przodzie są oni, ten Zachód. I to mnie irytuje niesłuchanie, bo to jest jak gdyby siłą rzeczy przekreślanie tego, co drzemie w nas samych, a zapatrywanie się na to, że my powinniśmy być predestynowani do szybkości adaptacji świata zachodniego. Ja uważam, że w sztuce powinniśmy się czuć tak samo odkrywcy, jak oni i mieć te same możliwości przebiecia się z nowymi możliwościami, jakie mają oni²⁸.

Górowski stale podkreślał, że trzeba dbać o swoją kulturę, że nie można wstydzić się, skąd się pochodzi, ponieważ to jest cała nasza

²⁷ A. Szwaia, *Projekt publikacji wybranych prac studentów Projektowania Alternatywnego na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Idee i cele w programie nauczania Pracowni Projektowania Alternatywnego*, rozprawa doktorska, promotor prof. M. Dziedzic, Biblioteka Główna Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014, s. 58.

²⁸ M. Klag, *Wydział Form Przemysłowych – atlas postaci*, rozprawa doktorska, promotor prof. W. Pluta, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, b.n.s.

tożsamość, to jesteśmy „my”. Stąd zamiłowanie do sztuki ludowej. Także w tej kwestii rozumieli się z Pawłowskim bardzo dobrze.

Dziś moglibyśmy powiedzieć, że to podwaliny pod współczesny i bardzo modny etnodizajn. Należy zaznaczyć, że jest to termin funkcjonujący w polskim wzornictwie od kilkunastu lat, określający nurt w projektowaniu oparty na materiałach, technikach, wzorach wywodzących się z kultury i sztuki ludowej. W kontekście historycznym źródeł należy szukać w XIX-wiecznym ruchu Arts and Crafts na czele z Williamem Morrisem. Wyznawcy tego ruchu uważali, że należy tworzyć sztukę funkcjonalną, użyteczną, estetyczną, czerpiąc z rzemiosła, a także sztuki ludowej. William Morris częściowo oparł swoje poglądy na teorii sformułowanej przez Johna Ruskina, który wskazał, że przemysł i wielka rewolucja przemysłowa to pułapka, w którą dostał się człowiek i wytwarzane przez niego przedmioty codziennego użytku. Wskazywał, że konieczne jest przywrócenie związku sztuki z naturą, religią i etyką oraz podkreślał w tym rolę m.in.: rzemiosła, traktowanego przez niego jako swoiste antidotum na monotonię pracy przy maszynie²⁹. Przedstawione poglądy wpłynęły na środowiska artystyczne w całej Europie, w tym także w Polsce, która była wówczas pod zaborami, i oczywiście stawały się wszelkie dążenia narodowościowe wyrażane także poprzez sztukę i rzemiosło. Już w 1851 roku w *Promethidionie* Cyprian Kamil Norwid podkreślał potrzebę zespolenia różnych warstw społecznych także poprzez wspólną ideę sztuki, której źródło leżało w sztuce ludowej³⁰. Zarówno stanowisko Ruskina, jak i Norwida było odpowiedzią na spektakularne wydarzenie stanowiące cezurę w dziejach sztuki – mowa tu o londyńskiej Wielkiej Wystawie Światowej w 1851 roku. Międzynarodowe ekspozycje zostały zaprezentowane w specjalnie zaprojektowanym przez Josepha Paxtona budynku ze szkła i żelaza, nazwanym Pałacem Kryształowym. Głównymi hasłami wystawy były utylitaryzm i technologia. Wiele z prezentowanych przedmiotów wyprodukowano nowocześnie, bo przemysłowo, ale niestety z pominięciem koncepcji estetycznych. Naśladownictwo, które wówczas się pojawiło, wzbudziło szereg kontrowersji; swój sprzeciw mocno zaakcentowali m.in. John Ruskin, William Morris, a także Cyprian Kamil Norwid. Kontynuatorem tej idei był Stanisław Witkiewicz, twórca i propagator „stylu zakopiańskiego”, strażnik hermetycznych zasad, które nie dopuszczały wpływów obcych, historycznych³¹. Należy też wymienić

²⁹ Zob. M. Greensted, *The Arts and Crafts Movement in Britain*, Bloomsbury 2010.

³⁰ Zob. C. K. Norwid, *Promethidion, Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851.

³¹ Zob. T. Jabłońska, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Olszanica 2019, s. 10.

Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, które powstało w Krakowie w 1901 roku³². Program Towarzystwa zakładał rozwój polskiej sztuki stosowanej (rzemiosła artystycznego) i stworzenie nowoczesnego przemysłu. Skupieni w nim twórcy w swoich projektach odwoływali się do sztuki ludowej różnych regionów, m.in. Podhala, Podlasia czy Kurpi. Kluczową postacią był Stanisław Wyspiański, autor m.in. wspaniałej aranżacji głównej sali ekspozycyjnej w Pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, tzw. Świetlicy³³. Kolejne ważne wydarzenie to powstanie Warsztatów Krakowskich w 1913 roku, które zrzeszały młode pokolenie artystów i rzemieślników³⁴. Co znamienne, twórcy Warsztatów inaczej pojmowali sięganie do tradycji sztuki ludowej. Nie chcieli tylko powielać wzorów ludowych. Przede wszystkim zależało im na poznaniu techniki, konstrukcji warsztatu. Rok 1925 okazał się kluczowy dla polskiej sztuki dekoracyjnej, m.in.: dla krakowskich twórców. W tym roku odbyła się Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu, podczas której przyznano 172 nagrody dla polskiej sztuki stosowanej³⁵. Wielką osobowością tej wystawy była poczwórnie nagrodzona Zofia Stryjeńska, artystka wyjątkowa, prezentująca swój oryginalny styl, łączący ludowość z nowoczesnością. W Warszawie w 1926 roku rozpoczęła działalność Spółdzielnia Artystów Ład, zajmująca się projektowaniem i aranżacją wewnątrz mieszkalnych oraz produkująca funkcjonalne i ładne przedmioty³⁶.

Po II wojnie światowej znaczącą rolę w kształtowaniu i rozpowszechnianiu polskiego wzornictwa odegrały takie postaci, jak Wanda Telakowska, szukająca *piękna na co dzień*, autorka Wydziału Wytwórczości przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, ostatecznie w 1950 roku przekształconego w Instytut Wzornictwa Przemysłowego³⁷, czy Andrzej Pawłowski – współtwórca Wydziału Form Przemysłowych, który doprowadził do tego, że dizajn jest traktowany jako odrębna dziedzina, łącząca wymiar artystyczny z naukowo-badawczym. Ważną rolę odegrały także miejsca jak chociażby zakopiański „plastyk” czy instytucje: Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, Centrala

³² Zob. I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 23.

³³ M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Olszanica 2006, s. 10.

³⁴ Zob. *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009, s. 62.

³⁵ Zob. *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*. Warszawa, 16–17 listopada 2005, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 15.

³⁶ Zob. *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, t. 1, Warszawa 1998.

³⁷ Wanda Telakowska, graficzka i projektantka, twórczyni powojennego polskiego wzornictwa, dyrektorka do spraw artystycznych w Instytucie Wzornictwa Polskiego; *Historia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, https://www.iwp.com.pl/o_instytucie_60_lat_iwp_historia_instytutu [dostęp: 07.05.2018].

Przemysłu Ludowego i Artystycznego, inaczej zwana „Cepelią”. Co jest dziś? Nie ma instytucji, która w podobny sposób programowo propagowała i dbała o ludowość w sztuce. Możemy mówić o wydarzeniach, projektach, inicjatywach artystów, etnografów czy zwyczajnych zapaleńców. Może to jest powód, dla którego obecnie etnodizajn posiada również znaczenie pejoratywne ze względu na skojarzenia bliskie odpustowości, kiczu, kakofonii czy źle rozumianej idei projektowania, opartej na ludowości. Maria Dziedzic, dziekan Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, w jednym z wywiadów powiedziała: „Dizajn przenika otaczającą nas rzeczywistość, ale często nie zdajemy sobie z tego sprawy. Niestety, szczególnie w kontekście sztuki ludowej, z której chętnie czerpiemy, nie możemy pochwalić się dobrym dizajnem. Często trafiamy na projekty przaśne i jarmarczne”³⁸. W 1994 roku nazwa przedmiotu została przemianowana na Projektowanie alternatywne.

Wróćmy jeszcze do kwestii organizacyjnych Wydziału Form Przemysłowych. Zachowało się wiele odręcznych zapisków Mieczysława Górskiego, w których zawarte były jego pomysły na transformowanie nie tyle Pracowni, ile całego wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie. Swoiste polemiki niemal rozpisane na role, w których udział brali profesorowie Janusz Krupiński, Andrzej Pawłowski, reprezentowany przez Górskiego, i on sam. Dotyczyły one nazwy: „wzornictwo przemysłowe”, definicji, a także samej metodyki i zasad regulaminowych. Krupiński podawał w wątpliwość słuszność podpierania pojęciem „przemysłowe” pojęcia „wzornictwa”. W notatkach Górskiego odnaleźć można kilka cytatów z Krupińskiego, odnoszących się do wspomnianej kwestii, m.in.:

Triumf tzw. «rewolucji», a w gruncie rzeczy religii naukowo-przemysłowej sprawił, że design związany z przemysłem «industrial design» stał się synonimem «designu». Z wyróżnikiem «przemysłowy» nie powinno się wiązać wiele już to dlatego, że sposób wytwarzania nie powinien decydować o istocie tego, co jest wytwarzane, i w końcu przemysłowość jako warunek realizacji projektów stanowi niepomijalny czynnik projektowania. A jednak jakkolwiek przemysłowość jest istotna z punktu widzenia projektanta, to nie jest istotna z punktu widzenia użytkownika³⁹.

Zresztą Janusz Krupiński w książce *Wzornictwo/design. Studium idei*, w rozdziale poświęconym definicji tytułowych pojęć, podkreśla, że próby określenia tej dyscypliny jeszcze w latach pięćdziesiątych

³⁸ E. Winiarska, A. Golec, [bez tytułu], wywiad z Marią Dziedzic, *Made in Małopolska 2018*, s. 34-35 [książka promująca projekt Made in Małopolska], https://www.malopolska.pl/file/publications/Magazyn_Made_in_Maopolska_na_www.pdf [dostęp: 17.08.2021].

³⁹ Notatki odręczne, archiwum domowe M. Górskiego.

i sześćdziesiątych XX w Polsce były kreślone na wzór niemiecki *industrielle Formgestaltung* – „przemysłowe kształtowanie”. Doprowadziło to do takiego właśnie nazwania pierwszego w Polsce Wydziału Form Przemysłowych na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Według profesorów – założycieli krakowskiego wydziału – należało unikać samodzielnej nazwy „wzornictwo”, która została pozbawiona dopełnienia „przemysłowy”. Uważali, że takie określenie może kojarzyć się z plastyką, a tego według nich należało unikać: „Zadaniem projektanta jest raczej propozycja nowego wzorca zachowań, wzoru społecznego, «modelu idealnego», a nie tylko wzoru na dywanie! – w przekonaniu tym wyrażała się powaga oraz ambicja, z jaką założyciele Wydziału myśleli o «formach przemysłowych»”⁴⁰. Górowski odnosił się do twierdzeń Krupińskiego, zapisując w swych notatkach:

(...) podpieranie się w nazwie słowem ‘przemysłowy’ miało sens w okresie rewolucji przemysłowej – nowa produkcja przemysłowa z całą swoją specyfiką: powtarzalność, unifikacja, wymienialność, typizacja – torowała sobie drogę. Nazwa ‘przemysłowość’ uosabiała postępowość, nowoczesność i chętnie była stosowana w wielu dziedzinach. Obecnie przemysłowość produkcji stała się faktem, nikt w to nie wątpi, że jest to podstawowy kierunek produkowania⁴¹.

I dalej pisał:

Można już rozważać wzornictwo jako zjawisko szersze. Przemysłowy kierunek produkcji jest częścią produkowania. Jeżeli bowiem istnieje wzornictwo przemysłowe, to w domyśle rozumiemy, że istnieje również nieprzemysłowe. Uważam, że kształceniu podlegać powinno całe wzornictwo ze szczególnym eksplorowaniem metod produkcji przemysłowych i nieprzemysłowych. [Zadaje również pytania retoryczne:] „Czy projektanci Form Przemysłowych nie mają prawa projektować dla produkcji jednostkowej? Czyją stroną trzyma projektant – producenta czy użytkownika? Czy jest mediatorem? Broni człowieka?”⁴².

Górowski polemizował z Januszem Krupińskim również w imieniu Andrzeja Pawłowskiego. Pisał:

Jak reagowałby sam A. PA. na postawę Krupińskiego? Myślę, że nie byłby tak rygorystyczny. Sam też był uszczypliwy i nie przebierał w środkach. Był nasycony sprzecznościami, dostrzegał wielką złożoność i komplikację świata. Stworzył nazwę Wydziału Form Przemysłowych, ale w definicji jest względem „przemysłu” ostrożny: projektant a artysta; forma naturalnie ukształtowana a komputer (był nim zachwycony)⁴³.

⁴⁰ J. Krupiński, *Wzornictwo/Design. Studium idei*, Akademia Sztuk Pięknych Jana Matejki w Krakowie, Kraków 1998, s. 15.

⁴¹ Notatka odręczna, archiwum domowe M. Górowskiego.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

Podsumowuje to słowami:

Żyjąc w warunkach tej cywilizacji niepodobna nie posługiwać się jej narzędziami: auto, lodówka, tramwaj, samolot, pociąg, zegarek, itp. Ale trudno nie dostrzegać całokształtu zagrożeń, jaki przemysł niesie. Żyjąc więc w tej rzeczywistości – dostrzegając jej plusy i minusy należy obmyślać nową cywilizację – humanistyczną⁴⁴.

Stanowisko Pawłowskiego, reprezentowanego w tej retorycznej dyskusji przez Górowskiego, wydaje się oczywiste i spójne z założeniami programu Pracowni Projektowania Alternatywnego, które można odnaleźć w jego *Inicjacjach*. Z kolei poglądy Górowskiego na tę kwestię były zbieżne ze zdaniem jego mentora. Nie może to dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę opracowane przez niego w sposób pieczołowity zasady kształtowania sozologicznego, które wdrożył w prace wydziału. Warto dodać, że w latach 1975–1976 Pawłowski przygotował opracowanie p.t. *Kompleksowy program kształcenia kadr wzornictwa przemysłowego w Polsce* dla Rady Wzornictwa Przemysłowego, w którym znalazły się definicje pojęć związanych z projektowaniem⁴⁵.

Artysta zastanawiał się również nad znaczeniem nazwy „projektowanie produktu”. Dlaczego nie wprowadzono nazwy „projektowanie przedmiotu”? Rozumiał, że sama nazwa niesie ze sobą projektowanie dla przemysłu, wykluczając niejako człowieka. Z przytoczonych fragmentów notatek Górowskiego wynika wprost, że był przeciwny nazwie: „Wydział Form Przemysłowych”, co dla niego było równoznaczne z projektowaniem kształtów negatywowych dla np. odlewnictwa w przemyśle. Z Januszem Krupińskim zgadzał się co do kwestii powstania samej nazwy wydziału, której znaczenie wywodzono od Bauhausu i jego następców. Wskazuje, że słowo: „design”, które uważał za najwłaściwsze dla określenia tego, czym zajmował się wydział, pojawia się w różnych krajach: w Rosji, Francji czy w Niemczech, tym samym jest uniwersalne i zrozumiałe. Zwracał również uwagę na to, że nie tak istotną rolę ma zapis słowa, gdy uwzględni się aspekt fonetyczny. Istotne było to, co mieściło się w tym jednym słowie: pewna niedookreśloność, ogromna pojemność i w końcu dobre, krótkie brzmienie. Widział dużą rolę dla dizajnera/designer, dla kogoś, kto ma zdolności projektotwórcze w zakresie przestrzeni, przedmiotu, grafiki itp. Pisał:

Dizajner czy projektant nie projektuje dla przemysłu (choć przemysł bywa zleceniodawcą). Projektuje dla użytkownika. Przemysł jest ogniwem pośrednim i nie może

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ A. Pawłowski, *Pojęcia wzornictwa*, [w:] *Inicjacje*, wyd. cyt., s. 159–161.

wynikać z nazwy, że docelowym. Nie jest celem samym w sobie. Uważam, że designer może również projektować dla rzemiosła (bardzo ważna dziedzina wytwórczości), uwzględniając w projektowaniu odmienną specyfikę i warunki wytwarzania⁴⁶.

W tym miejscu można byłoby rozszerzyć krąg dyskusyjny na temat definicji: „wzornictwo przemysłowe” o takie postaci, jak: Thomas Malonado, Jocelyn de Noblet, Herbert Read. Każdy z nich miał swoje sposoby postrzegania tego pojęcia. I tak: Noblet uważał, że jest to kształtowanie przedmiotów produkowanych przemysłowych, a także podkreślał, że jest to wszystko, co wiąże się z rozwojem kultury materialnej⁴⁷. Z kolei Maldonado podnosił, że jest to przede wszystkim „(...) działalność twórcza, której celem jest określenie formalnych właściwości przedmiotów wytwarzanych przemysłowo”⁴⁸.

Górowski napisał kilka tekstów oraz udzielił wywiadów na temat projektowania alternatywnego, jego rozumienia, postrzegania, a także na temat zasad obowiązujących na zajęciach. Pozostawił również wiele luźnych zapisków skreślanych na szybko, w chwili wolnej, zapewne wtedy, gdy przebywał w swojej pracowni na Akademii. Jedną z takich notatek jest ta, pochodząca najprawdopodobniej z 2002 lub 2003 roku. Będąca kolejną definicją i odniesieniem się do założeń projektowania alternatywnego:

Każde działanie może wnosić z sobą obok pożądanых, krytycznych, przewidywanych wartości, skutki negatywne, nie w porę dostrzeżone lub celowo pomijane dla jakichś innych racji. Równoległe więc z postępem cywilizacyjno-technicznym postępuje degradacja naturalnego środowiska człowieka. Design, a w rzeczywistości *industrial design* to kierunek w projektowaniu, który współdziała z rozwojem industrialnego stylu życia. Wobec skrajnie rozumianej takiej postawy, projektowanie alternatywne zajmuje stanowisko ostrożne, a nawet niekiedy opozycyjne, proponując ze swojej strony kreowanie stylu życia bardziej z Naturą symbiotycznego. Projektowanie alternatywne to również pobudzenie myślenia antyunifikującego w sferze kultury życia codziennego. Różnorodność kulturowa świata to jego bogactwo. Poprzez podejmowanie tematyki projektowej, celowo wyprowadzonej z rodzimej tradycji, studenci mogą docenić jej wartość, a nawet ponownie ją odkrywać. To buduje szacunek dla swojego kraju, siebie, przy jednoczesnym pomniejszeniu kompleksów, jakie niewątpliwie posiadamy⁴⁹.

W jednym z maszynopisów z 2005 roku Górowski podkreślał swoje negatywne stanowisko wobec reklamy i komercji. Kategorycznie stwierdził, że nie cierpi reklamy, ponieważ każda, zwłaszcza taka „fałszywie

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zob. J. Krupiński, *Wzornictwo/Design*, wyd. cyt., s. 40.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Fragment odręcznej notatki M. Górowskiego, zapis oryginalny, bez daty, archiwum domowe M. Górowskiego.

radosna”, przywołuje czasy komunizmu i kolejek spowodowanych notorycznym brakiem towaru. Stwierdza, że nigdy nie stał w żadnych kolejkach, a głównym tego powodem było poszukiwanie innych sposobów zastępowania różnorodnych produktów. Pojawia się sugestia zastąpienia np. wigilijnego karpia – plackami ziemniaczanymi, które można byłoby wspólnie wykonać i się nimi połamać. Innym razem: „Jeśli ludzie stali za pomarańczami, pytałem po co? Nie ma polskiego jabłka?”⁵⁰ Górowski wyrażał również troskę o jakość naszego życia, które ulega systematycznej nadindustrializacji, pozbywając się humanistycznego rysu. Wróżył, że jeśli będziemy ulegać wpływowi rzeczywistości wirtualnej, zatracimy siebie, relacje oraz rozliczne umiejętności. Biorąc pod uwagę, że omawiany tekst powstał w 2005 roku oraz dostrzegając obecną kondycję naszego życia, spostrzeżenia Górowskiego należy uznać za absolutnie trafne.

W materiałach dotyczących Pracowni można zauważyć różnorodność tematów poszczególnych zadań, przypisanych konkretnym studentom. Przytoczony powyżej tekst uzupełniony jest o wybrane tytuły zadań z różnych lat. Jednak wszystkie oscylują wokół wspomnianych podstawowych potrzeb człowieka: „jeść = żyć”, „chleb”, potrawa i naczynie”, „buty dla siebie”, ubranie dla siebie”, „jak sobie pościelesz, tak się wyśpisz”, „choinka polska”, „mając małe miejsce na Ziemi – zbuduj sobie dom na okres dwóch tygodni z materiału, jaki znajdziesz w środowisku Twojego wakacyjnego odpoczynku”, „ognisko domowe”, o którym mówił tak:

(...) w tym projektowaniu alternatywnym my celowo bazujemy na kontaktach z muzeum archeologicznym, etnograficznym, historycznym. Stąd zaczerpnałem temat. Jako pojęcie wzięło się to z rzeczywistego usytuowania ogniska w domu, gdzie palenisko stanowiło centralną wartość. Na samym początku, w prehistorii tam rzeczywiście było palenisko, później piec, kuchnia. Ognisko domowe jako coś, co zrzesza rodzinę. W tym zadaniu chodziło mi o to, żeby studenci, którzy przyjechali z różnych stron Polski, zaprojektowali dla siebie dom, z ogniskiem jako ważnym elementem niemalże pośrodku, i żeby do konstrukcji domu, jego stylu, wnieśli trochę z regionalnego miejsca, z którego przyjechali. Tu na przykład mamy sześciobok, a tu bardzo proste domy z gliny, ze słomą na dachu⁵¹.

Zagadnienia, które Górowski „rozdawał” studentom, były blisko człowieka, dotyczyły jego egzystowania, dotyczyły psychiki i koniecznie wiązały się z kulturą regionalną lub – w szerszym ujęciu – kulturą polską. Aby zrealizować te pozornie proste zadania, student musiał

⁵⁰ Maszynopis, treść dotycząca programu nauczania Projektowania Alternatywnego, archiwum domowe M. Górowskiego.

⁵¹ Wywiad z prof. Mieczysławem Górowskim, archiwum domowe M. Górowskiego.

absolutnie wdrożyć się w zagadnienie poprzez liczne poszukiwania w historii, etnografii, odniesienia do odpowiedniego kręgu kulturowego, a także poprzez badanie zasugerowanej przez Górowskiego literatury. Pomocnym w rozwiązywaniu zadań były, co oczywiste, zajęcia i indywidualne konsultacje z Górowskim, które odbywały się w niewielkiej pracowni nr 307 przy ul. Smoleńsk w Krakowie, wyposażonej w ludowe przedmioty użytkowe z jego ogromnej kolekcji: sanki, garnki, wiklinowe kosze, malowane szafy, kufry, zabawki czy stare drewniane narty. Dopełnieniem tego były prowadzone przez niego seminaria, na których rozważał różnego rodzaju zagadnienia dotyczące bezpośrednio dizajnu, ale także takie, które pozwalały na ujęcie projektowania w bardzo szerokim kontekście społecznym, ekonomicznym, historycznym. Jedno z zajęć zostało zatytułowane przez Górowskiego: „Funkcjonalizm intuicyjny”. Odręcznie naszkicowany konspekt zajęć, w którym można przeczytać, na co przede wszystkim wskazywał Górowski, pokazuje, że dokonał on podziału w projektowaniu przedmiotu z uwzględnieniem funkcji podstawowych i ponadpodstawowych. Do pierwszej funkcji przypisał przedmioty proste, znane i używane na całym świecie, do drugiej – te przedmioty, których wartość została wyrażona jako funkcja. Zwrócił uwagę, że funkcja, którą nazwał „ponadpodstawową”, uzupełnia tę „podstawową”. Wskazał na przedmioty znane od dawna, jak: zbroje rycerzy, ubiory w różnych warstwach społecznych, husaria Jana III Sobieskiego itp. Podkreślił, że niekiedy projektuje się wyłącznie funkcje „ponadpodstawowe”, a podstawowe są „dodatkiem”⁵². Zajęcia były również prowadzone w krakowskich muzeach: etnograficznym i archeologicznym, a także w prywatnych galeriach, pracowniach artystów. Z całą pewnością ważną współpracą była ta z Jackiem Łodzińskim, właścicielem galerii i sklepów jubilerskich, restauratorem krakowskim, prywatnie przyjacielem artysty. Niejednokrotnie studenci wyjeżdżali poza Kraków, w poszukiwaniu źródeł czy inspiracji w rozmowach z twórcami ludowymi:

W rezultacie dochodzi do zaproponowania rozwiązania, niekiedy jest to nawet rekonstrukcja, odkrycie na nowo czegoś, co miało sens i wartość, a zostało zapomniane, wypaczone, czy wręcz wyparte, np. sposoby wypiekania chleba, sposoby zrobienia dobrego łóżka itp.⁵³

Założeniem było wykonywanie dla siebie lub dla osoby najbliższej pojedynczego, gotowego przedmiotu z dostępnych materiałów pochodzenia

⁵² Odręczna notatka M. Górowskiego, bez daty, zapis odręczny, archiwum domowe M. Górowskiego.

⁵³ M. Górowski, maszynopis, [w:] Tamże.

naturalnego. Miało to na celu całkowite zindywidualizowanie projektu. Górowski twierdził: „(...) nic tak nie przekonuje, jak przedmiot rzeczywisty, który można wziąć do ręki i użyć”⁵⁴. Taką koncepcją projektowania, propagowanego przez Mieczysława Górowskiego, można nazwać dizajnem *unplugged*. Jednym z ciekawszych projektów, realizujących temat łóżka z obszaru „dom”, był projekt Krzysztofa Hamigi. Konstrukcja łóżka składała się z burt bocznych spiętych belkami za pomocą klinów. Dziewięć listew podtrzymywało matę, wykonaną ze słomianych prętów, owijanych sznurkiem konopnym i miejscami słomianymi warkoczami. Całość maty została zszyta sznurkiem za pomocą drewnianej igły. Zaletą maty, wykonanej ze słomy żytniej, były właściwości izolacyjne, ochrona przed promieniowaniem żył wodnych, a także zapewnienie odpowiedniego przepływu powietrza. Całość dopełniała lnianapozzewka na matę. Innym przykładem realizacji tego samego tematu był projekt Magdaleny Kulisy, która wykonała „łóżko poduszkowe”, złożone z sześciu płóciennych poduszek, wypełnionych pociętymi, nieużywanymi ubraniami. Modułowość projektu zapewniały pętle wzdłuż boków poduszki, które umożliwiały tworzenie dowolnych konfiguracji poduszek. Interesujące, że współcześnie można znaleźć takie pseudonowatorskie rozwiązania w internecie. Podczas realizacji tematu trzeciego, czyli ubioru z płótna lnianego, powstały również ciekawe projekty. Henryk Szendera stworzył strój, który za pomocą doczepianych sznurowadeł można było modyfikować w zależności od pogody. Z kolei Ryszard Szokalski wykonał lniany, ocieplany komplet: kurtkę i spodnie, które – wykorzystując ściągacze – można było dostosowywać do różnego wzrostu użytkownika. W 2003 roku Górowski zaproponował studentom m.in. temat *Elementy ubioru z materiałów pochodzenia owczego*. Niezwykle ciekawym projektem był strój weselny autorstwa Agnieszki Wójtowicz i Mariusza Kowalczyka, który wykonano z owczej wełny techniką filcowania. Kreacje nawiązywały do podhalańskiego stroju odświętnego i zostały zaprezentowane podczas wystawy *Z tradycją w stroju i w kuchni* na barce Jacka Łodzińskiego „Pod Aniołami”. Prezentacja ukończonych przedmiotów odbywała się w sposób okazały, niekiedy przybierając formę quasi-happeningów na Wydziale lub w innym wybranym miejscu, co stanowiło naturalne dopełnienie projektów. Należałoby się także zastanowić, jaki był prawdziwy cel prowadzonych przez Mieczysława Górowskiego zajęć w Pracowni Alternatywnej. Oglądając czy to te, wybrane i zaprezentowane tu wybiórczo prace, czy także te inne, o których nie wspomniano,

⁵⁴ Tamże.

dochodzę do wniosku, że są to projekty dalekie od wymuskanego dizajnu. Są interesujące, proste, ale bywa też, że zgrzebne. Zastanawiająca jest kwestia dosłowności, stosowanej w Pracowni. Czy rzeczywiście ludowość, która tu była kluczowa, powinna być tak literalnie przeniesiona do projektów? Czy powinna być raczej punktem wyjścia?

Warto przywołać realizację jeszcze jednego tematu: „choinka polska”, przy czym słowo „choinka” w tym przypadku miało znaczenie umowne. Zadanie odwoływało się do działania Marii Gerson-Dąbrowskiej z 1911 roku, która zaproponowała na łamach pisma „Przyjaciel Dzieci” choinkę udekorowaną własnoręcznie wykonanymi ozdobami⁵⁵. W 1912 roku Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego zaczęło rozpowszechniać wzory ozdób choinkowych do samodzielnego wykonania, a w 1922 roku została wydana książka Gerson-Dąbrowskiej *Choinka polska*. W 2001 roku Maja Chrostowska zaprezentowała niezwykle prosty, minimalistyczny projekt, wykonany niemal w całości z drewna – jej *Choinka polska* składała się z pionowego stelaża zwieńczonego tradycyjną gwiazdą, z którego prostopadle odchodziły pojedyncze „gałęzie” z ustawionymi nań świeczkami. 11 grudnia 2001 roku została otwarta wystawa w Galerii „Schody” w budynku Wydziału Form Przemysłowych. Zaprezentowano na niej prace dwunastu studentów IV roku, które zrealizowały m.in. założenie „przełożenia choinki na język dizajnu, nie odbierając charakteru temu symbolowi polskich świąt”⁵⁶. Górowski w słowie wstępnym do wystawy zwracał uwagę na bogactwo i obfitość polskiej obrzędowości Bożego Narodzenia, do której należy się nieustająco odwoływać. Wskazywał również, że obecnie wartość symboliczna jednego z materialnych elementów, jakim jest „choinka”, zubożała: „Zachowana została jedynie wartość podstawowa: wieczna zieleń choinki (drzewo iglaste, z wyjątkiem modrzewia, w naturze nie traci liści – igieł). Pozostałe elementy to nic nieznaczące, puste dekoracje (...)”⁵⁷. Górowski sam realizował ten temat na swoje domowe, bożonarodzeniowe potrzeby i zwyczaje. Jak mawiają domownicy: „Musiał mieć po swojemu. Żadne tradycyjne, zwykłe”. Faktycznie, choinka w domu Artysty była inna, wyjątkowa – wykonana z jabłek lub bułek nawleczonych na sznurek niczym korale, tworząc kolejne „piętra” choinki. Osoby postronne mogłyby to odebrać za swoiste dziwactwo. Jednak prawda jest taka, że były to działania celowe, oryginalne, symboliczne, a nade wszystko – wpisane w alternatywność. Artysta wykonywał stałą, zawsze tę samą

⁵⁵ Maria Gerson-Dąbrowska (1869–1942) – pisarka, malarka i rzeźbiarka.

⁵⁶ *Choinka polska*, „Dziennik Polski” 2001, nr 290, s. 37.

⁵⁷ M. Górowski, *Słowo wstępne*, [w:] *Choinka polska*, druk ulotny, Kraków 2001, b.n.s.

konstrukcję z patyków. Składała się z pionowego drążka z prostopadle przytwierdzonymi patykami, na końcu których umieszczał gałki z dziurkami. W każdy otwór wkładał trzypalczaste gałązki świerku. Co roku szkielet wyglądał inaczej. Wszelkie ozdoby były wykonywane z naturalnych elementów: jarzębina, orzechy, bułki, jabłka, gałęzie. Górowski w choince łączył przeszłość z przyszłością. To, co w środku choinki, odnosiło się do przeszłości – minionego roku, natomiast gałązki świerku i naturalny łańcuch np. z bułek – do przyszłości, do tego, o co prosi się na następny rok:

Jakie jest symboliczne znaczenie choinki? Świerk, jodła, rosnące wszereż ku górze, przyjmują kształt stożka. Szczyt drzewa zdecydowanie kieruje nasz wzrok ku niebu, w przestrzeń nad nami, w której to widzimy gwiazdy. Jedną z tych gwiazd, dla podkreślenia więzi z niebem, umieszcza się na szczycie stożka. Staje się ona niejako symbolem: przez tę gwiazdę płynąć mają prośby o pomyślność i obfitość rozmaitych dóbr w roku następnym. Nasze prośby mieszczą się więc w stożku – choince – o jabłko, orzechy, ciastka, które z kolei przybierają kształt ryb, baranków itp.”⁵⁸

Na koniec, w kontekście prowadzonej przez Górowskiego Pracowni Projektowania Alternatywnego, należy postawić jeszcze jedno pytanie: czy gdzieś na świecie są pracownie prowadzone w podobny sposób, czy ktoś na taką skalę zajmuje się projektowaniem alternatywnym? Próbuąc odpowiedzieć na postawione przez siebie pytanie, po przeprowadzeniu wielu rozmów z projektantami, absolwentami Wydziału Form Przemysłowych, z Anną Szwałą, która obecnie prowadzi Pracownię Projektowania Alternatywnego, przeglądając niezliczoną ilość materiałów, zamieszczonych na stronach internetowych rozmaitych szkół dizajnu, mogę stwierdzić, że nie znalazłam odpowiednika krakowskiej pracowni alternatywnej. Najbliżej pod względem idei do projektowania alternatywnego Górowskiego jest szkole skandynawskiej. Filozofia dizajnu skandynawskiego koncentruje się na człowieku, a nie na maszynie. Dla projektantów takich jak Hans Wegner, Alvar Aalto czy Tappio Wirkkala najistotniejsze było połączenie tradycji z postępem. Stosowano obróbkę ręczną, ale także maszynową, sięgano zarówno po materiały tradycyjne, jak i nowoczesne. To balans pomiędzy artystyczną formą a funkcjonalnością. Niezależnie od tego, czy przedmiot wyprodukowany jest w sposób nowoczesny, w fabryce, czy w warsztacie rzemieślniczym, z całą pewnością będzie wyrażał skandynawską koncepcję hygge. Trudno jest podać polski odpowiednik tego słowa, pojęcie to mieści bowiem w sobie dobre samopoczucie, radość, ciepło, odnosi się do ludzi

⁵⁸ Tamże.

i ich sposobu życia, a także rzeczy i otoczenia. Projektanci skandynawscy opierają idee i projekty na naturze, prostocie czy ludowości⁵⁹. Nie jest to jednak tożsame z tym, z czym studenci Górowskiego musieli się mierzyć. On sam mówi:

(...) mam bardzo dobre kontakty z tutejszym muzeum etnograficznym i jego pracownikami. Stąd też takie tematy wyprowadzające projektowanie trochę na współczesne czasy, w uczciwości prostoty ludowej. Coś podobnego robią Skandynawowie – np. IKEA. To wszystko jest wytworem Finów, a prapoczątki wywodzą się ze wsi. Oni są bardzo uczciwi, nie lubią kamuflażu i udawania, są bardzo prości. I właśnie współczesne wzornictwo fińskie jest wyprowadzone z prostoty ludowej, np. drewniane misy, które można kupić w IKEI, proste stoły, szafy, narzędzia, wszystko jest proste. W IKEI nie ma imitacji, laminatów i temu podobnych. Tam jest prawdziwa deska, płótno, len. I to wywodzi się ze wsi, z takiej filozofii robienia czegoś z tego, co ma pod ręką, tak po prostu. Moja kolekcja narzędzi to przykłady takiego inteligentnego radzenia sobie (bo według mnie na tym polega inteligencja), umiejętności życia we własnych warunkach⁶⁰.

Bibliografia

- Dołęga J. M., *Sozologia systemowa – dyscyplina naukowa XXI wieku*, „Problemy Ekorozwoju”, 2006, vol. 1, No 2, s. 11–23.
- Droste M., *Bauhaus*, Köln 2006.
- Fiell Ch. and P., *Scandinavian design*, Köln 2005.
- Górowski M., *Kształtowanie sozologiczne*, 1986, maszynopis, archiwum domowe M. Górowskiego.
- Górowski M., *Ten król jest nagi... O sozologicznym podejściu do projektowania*, „Wiadomości IWP-Design”, 1987, nr 3, s. 35.
- Greensted M., *The Arts and Crafts Movement in Britain*, Bloomsbury 2010.
- Historia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, https://www.iwp.com.pl/o_instytucie_60_lat_iwp_historia_instytutu [dostęp: 07.05.2018].
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Jabłońska T., *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Olszanica 2019.
- Klag M., *Wydział Form Przemysłowych – atlas postaci*, rozprawa doktorska, promotor prof. W. Pluta, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014.
- Krupiński J., *Wzornictwo/Design. Studium idei*, Kraków 1998.
- Munari B., *Dizajn i sztuka*, tłum. M. Salwa, Kraków 2014.
- Naylor G., *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Warszawa 1977.
- Norwid C.K., *Promethidion, Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851.
- Papanek V., *Projektowanie dla realnego świata*, przeł. J. Holzman, Łódź 2012.

⁵⁹ Zob. Ch. and P. Fiell, *Scandinavian design*, Köln 2005.

⁶⁰ Wywiad z prof. Mieczysławem Górowskim, archiwum domowe M. Górowskiego.

- Pawłowski A. *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, red. M. Dziedzic, J. Krupiński, M. Pawłowski, W. Pluta, Kraków 2001.
- Romanowska M., *Stanisław Wyspiański*, Olszanica 2006.
- Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, red. A. Frąckiewicz, t. 1, Warszawa 1998.
- Szczerski A., *Sztuka projektowania. Z historii Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964–2014*, Kraków 2014.
- Szwaja A., *Projekt publikacji wybranych prac studentów Projektowania Alternatywnego na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Idee i cele w programie nauczania Pracowni Projektowania Alternatywnego*, rozprawa doktorska, promotor prof. M. Dziedzic, Biblioteka Główna Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014.
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.
- Winiarska E., Golec A., [bez tytułu], wywiad z Marią Dziedzic, *Made in Małopolska* 2018, s. 34–35 [książka promująca projekt Made in Małopolska], https://www.malopolska.pl/file/publications/Magazyn_Made_in_Maopolska_na_www.pdf [dostęp: 17.08.2021].
- Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16–17 listopada 2005*, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2007.
- Wywiad z prof. Mieczysławem Górowskim, 15.12.2006, archiwum domowe M. Górowskiego.