



Alicja Wyszogrodzka

Polskie Projekty
Polscy Projektanci

.

Alicja Wyszogrodzka



Alicja Wyszogrodzka

Polskie Projekty
Polscy Projektanci

Gdynia 2025

GDYNIA
moje miasto

MUZEUM
MIASTA GDYNI

Spis treści

Table of contents

6

Projektantka Designer

„Panny“ z IWP.
O projektantkach tkanin
z Instytutu Wzornictwa
Przemysłowego

„Maids“ from the IWP.
On women
textile designers
from the Institute
of Industrial Design

Anna Demska

20

Moim życiem
było projektowanie.
A w nim rządziły
kolor i geometria
rozmowa Weroniki Mojskiej
z Alicją Wyszogrodzką

Design was my life.
And it was ruled
by colour and geometry
Alicja Wyszogrodzka
in an interview with
Weronika Mojska

16

Wstęp Introduction

Karin Moder

62

Pomysły na zmysły.
Sensoryczny balans
na wystawie

Centre on the Senses.
Sensory balance
at the design exhibition

Dorota Dombrowska-Wyżga

76

Wspólnota wzorów
czyli kilka słów
o międzynarodowości
i ponadczasowości projektów
Alicji Wyszogrodzkiej

Design community
or a couple of words on the
international character
and timelessness of Alicja
Wyszogrodzka's designs

Weronika Mojska

84

Katalog Catalogue

Projektantka Designer

1928

Urodzona w 1928 roku w Końskich (woj. świętokrzyskie) w rodzinie inteligenckiej urzędnika Władysława Łasińskiego i Marii Strobel, odebrała średnie i wyższe wykształcenie w Łodzi – w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych oraz Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych.

Born in 1928 in Końskie (Świętokrzyskie province) to a family of intellectuals: an official, Władysław Łasiński, and Maria Strobel, she received both her secondary and higher education in Łódź – in the State Secondary School of Fine Arts and the State Higher School of Fine Arts.



1950

W latach 1950–1955 kształciła się tam pod kierunkiem m.in. Teresy Tyszkiewicz i Jerzego Nowosielskiego. Ważną rolę w procesie edukacji przyszłej projektantki odegrała dziekanka Wydziału Włókienniczego, prof. Maria Obrębska-Steiberowa. Była to osoba o szerokich horyzontach i z dobrymi kontaktami z przemysłem lekkim, szczególnie bawełniarskim i lniarskim, gdzie realizowano wiele szkolnych projektów.

In 1950–1955, she studied inter alia under Teresa Tyszkiewicz and Jerzy Nowosielski. An important role in the future designer's process of education was played by the dean of the Textiles Faculty, Prof. Maria Obrębska-Steiberowa. She was a person of broad horizons and good contacts with light industry, in particular its cotton and linen branches, where many school designs were executed.

1950

Alicja Łasińska jako studentka Wydziału Tkaniny, dzięki praktykom w fabrykach włókienniczych oraz w nowo powołanej placówce „od dizajnu” – Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP) w Warszawie – zdobywała fachową wiedzę i bezcenne doświadczenie, które w niedługim czasie zapoczentowało. Zdolną uczennicę szybko wypatrzyła prof. Wanda Telakowska – założycielka IWP, nazywana „matką chrzestną polskiego wzornictwa” – i zaproponowała jej etat w tej instytucji.

A. Łasińska

ALICJA ŁASIŃSKA (1928–1955)

As a student of the Textiles Faculty, Alicja Łasińska acquired her professional knowledge and invaluable experience, which soon paid off, owing to her internship in textile plants and the freshly established design entity – the Institute of Industrial Design (IWP) in Warsaw. The talented student was soon discovered by Prof. Wanda Telakowska – IWP's founder, called the 'godmother of Polish design' – who offered her full-time employment at the institution.

1953

Przez blisko dekadę (1953–1960) Alicja Łasińska była zatrudniona na stanowisku projektantki w Zakładzie Tkanin IWP, gdzie oprócz pracy typowo projektowej przy tworzeniu wzorów na tkaniny oraz nadzorem nad ich realizacją bezpośrednio w fabrykach, występowała również jako rzeczoznawczyni na comiesięcznych komisjach nadzoru (gdzie oceniała wzory projektantów z fabryk) i na półrocznych ocenach kolekcji przemysłowych.

For almost a decade (1953–1960), Alicja Łasińska was employed in the position of a designer in the IWP's Textile Department, where apart from typical design tasks such as the creation of textile patterns and supervision of their realisation directly in the factories, she also participated as an expert in monthly sittings of selection committees (where she assessed designs by factory inhouse designers) and six-monthly evaluations of industrial collections.





1964

W 1955 roku Alicja Łasińska wyszła za mąż za dziennikarza, Mariana Gutkowskiego i od tego czasu podpisywała się jego nazwiskiem. W 1960 roku artystka rozpoczęła pracę w Centralnym Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego (CBWPL), które zostało wyodrębnione z IWP i przejęło dotychczasowy zakres zadań Instytutu w zakresie branż przemysłu lekkiego, a więc tekstylnej (bawełniarskiej, wełniarskiej, lniarskiej i jedwabniczej), odzieżowej, dziewiarskiej, obuwniczej i galanteryjnej.

W 1964 roku, po rozstaniu z pierwszym mężem, Alicja Gutkowska wzięła ślub z poznanym podczas praktyki dyplomowej w IWP projektantem tkanin, Bogdanem Wyszogrodzkim – powszechnie nazywanym Bobem (1932–1979).

In 1964, having parted with her first husband, Alicja Gutkowska married Bogdan Wyszogrodzki – commonly called Bob (1932–1979) – a textiles designer whom she met while he was doing his diploma internship at the IWP.

1955

In 1955, Alicja Łasińska married the journalist Marian Gutkowski and from this time onwards signed her works with her husband's name. In 1960, the artist began her work at the Central Office for Light Industry Design (CBWPL), which was separated from the IWP and took over the Institute's tasks related to light industry branches such as textiles (cotton, wool, linen and silk), clothing, knitting, footwear, and accessories.



Alicja Wyszogrodzka

ALICJA WYSZOGRODZKA OD/SINCE 1964

ALICJA GUTKOWSKA (1955–1964)

A Gutkowska

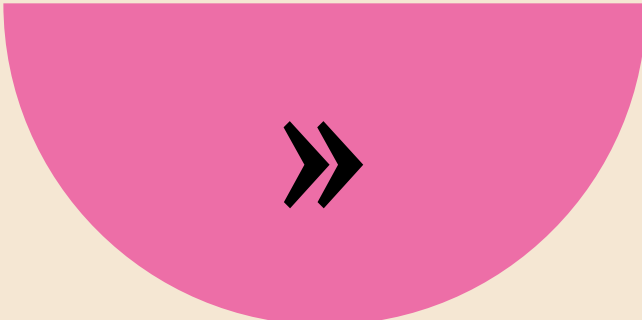
1960

Przez ponad trzydzieści lat w CBWPL Alicja Wyszogrodzka zajmowała się głównie projektowaniem wzorów na tekstylia różnych asortymentów – tkanin odzieżowych, dekoracyjnych i użytkowych. Realizowała się również jako analityczka trendów we wzornictwie, które obserwowała na międzynarodowych targach – m.in. we Frankfurcie i w Mediolanie. Była również członkinią różnych komisji oceniających i selekcjonujących wzory do produkcji oraz nadzorowała produkcję tkanin m.in. w Zakładach Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie.

For over 30 years (1960–1993) at the CBWPL, Alicja Wyszogrodzka mainly designed patterns for textiles of various assortments – clothing, decorative and utility fabrics. She also fulfilled herself as an analyst of design trends, which she observed at international fairs – inter alia in Frankfurt and Milan. She was also a member of different committees evaluating and selecting designs for production, and supervised the production of fabrics, e.g. at the Zakłady Przemysłu Lniarskiego in Żyrardów.

1993

Alicja Wyszogrodzka



W latach sześćdziesiątych XX wieku projektowała modę, a dokładniej ilustrowała własne pomysły na to, jak uwspółcześić egzotyczne stroje z różnych zakątków świata i przystosować je do polskich warunków na potrzeby podróżniczego magazynu „Kontynenty”. Od dzieciństwa zakochana w malarstwie, jest członkinią Stowarzyszenia Marynistów Polskich. Z zawodu projektantka – z pasji malarka. Alicja Wyszogrodzka

In the 1960s, she designed fashion for the travel magazine *Kontynenty* – to be more precise, she illustrated her own ideas on how to modernise exotic costumes from various corners of the world and adapt them to Polish conditions. From childhood she was in love with painting – she is still a member of the Association of Polish Marine Painters. Designer by profession – painter by passion. Alicja Wyszogrodzka





Alicja Wyszogrodzka w swojej pracy projektowej podpisywała się trzema nazwiskami: panieńskim – Łasińska oraz Gutkowska i Wyszogrodzka – po mężach. W naszej publikacji będzie konsekwentnie występować jako Alicja Wyszogrodzka.

• As a designer, Alicja Wyszogrodzka signed her works with three surnames: Łasińska (her maiden name) as well as Gutkowska and Wyszogrodzka (after each of her marriages). In our book, she is consistently featured as Alicja Wyszogrodzka.

Alicja Wyszogrodzka jako modelka w sukni projektu Jadwigi Palmirskiej, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w., fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

Alicja Wyszogrodzka in a dress designed by Jadwiga Palmirska, Institute of Industrial Design, 1950s, photo by Franciszek Myszkowski/IWP/East News



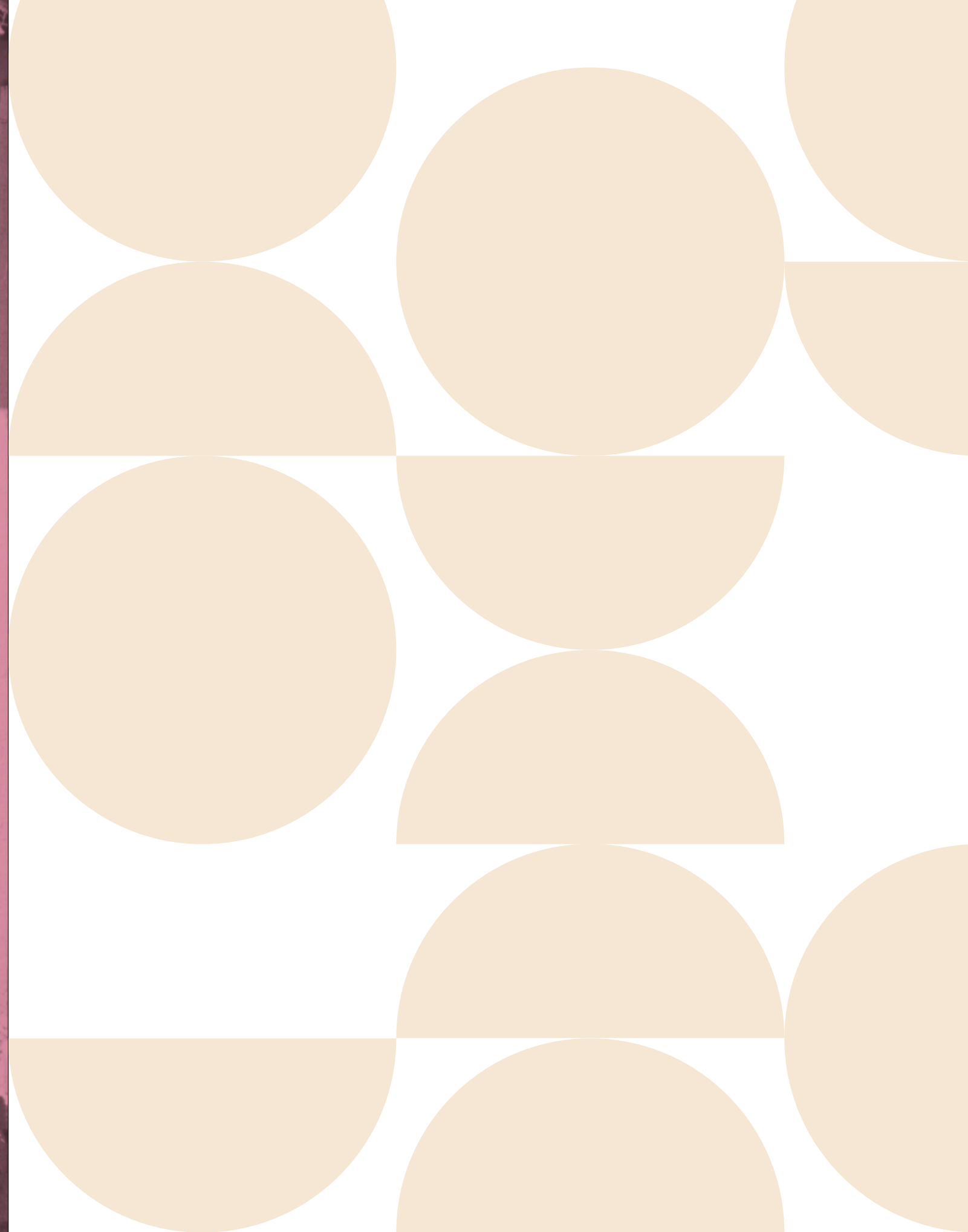
Alicja Wyszogrodzka podczas pleneru CBWPL w Łagowie, lata 60. XX, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka during CBWPL's outdoor workshop in Łagów, 1960s, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka z koleżankami podczas pleneru CBWPL w Kowarach, lata 60. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka with her friends during CBWPL's outdoor workshop in Kowary, 1960s, artist's archive





Alicja Wyszogrodzka,
Tkanina dekoracyjna z serii plażowych
Ryby, druk na lninie, Instytut Wzornictwa
Przemysłowego, 1958, Wzrt.858,
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Fishes from the beach series, printed
linen, Institute of Industrial Design, 1958,
Wzrt.858, National Museum in Warsaw

Wstęp

Karin Moder

Dyrektor

Muzeum Miasta Gdyni

•

Pierwsza edycja cyklu wystawienniczego Polskie Projekty Polscy Projektanci (PPPP) odbyła się w 2014 roku. Trudno dziś uwierzyć, że za nami 9 odsłon tego cyklu. Twórcy, których dorobek prezentowaliśmy, osiągnęli mistrzostwo w sztuce projektowania i wnieśli trwały wkład w historię designu w Polsce. Reprezentują różne dziedziny i materiały, a łączy ich jedno: kreska, która daje początek projektowi, aby ostatecznie stać się ... no właśnie, czym? Przedmiotem użytkowym, obiektem, dziełem sztuki, czy może wypowiedzią artysty/projektanta na tematy społeczne?

Pytania inspirowane dziełem projektanta towarzyszyły każdej z wystaw. W przypadku dwóch pierwszych ekspozycji – prezentacji twórczości Zbigniewa Horbowego i Tomka Rygalika – skierowaliśmy uwagę na produkt jako efekt procesu projektowego. Potencjał przestrzeni pomiędzy sztuką i wzornictwem stał się przedmiotem dociekań na kolejnej wystawie, poświęconej dorobkowi Marka Cecuły. Związki procesu projektowania i technologii śledziliśmy na przykładzie obiektów Oskara Zięty. Grafika Karola Śliwki i moda Barbary Hoff towarzyszyły rozważaniom o ikonosferze życia codziennego. Ograniczeni pandemicznym rygiem w 2020 roku, stawialiśmy pytania o sprawczość designu i design przyszłości, prezentując wizjonerskie projekty Janusza Kaniewskiego. Twórczość niezwykłego tandemu projektanckiego – Eryki i Jana Drostów – skłoniła nas do refleksji nad kolekcjonowaniem designu i mechanizmami, który sprawiają, że przedmiot użytkowy zmienia swój status i staje się obiektem kolekcjonerskim. Ostatnia edycja cyklu, poświęcona dorobkowi Jakuba Szczęsnego, była głosem w dyskursie na temat designu i społeczeństwa, granic konsumpcjonizmu oraz nie/nasycenia.

Bohaterką tegorocznej wystawy jest Alicja Wyszogrodzka – projektantka wzorów na tkaniny odzieżowe, galanteryjne, dekoracyjne, meblowe, dywany i gobeliny.

Przeglądając projekty Alicji Wyszogrodzkiej, doszłam do przekonania, że je znam. Rozpoznaję wzory, kojarzę je, pamiętam nawet doświadczenie dotyku tkaniny. Poruszyły moją pamięć i przywołały zapisane za pomocą zmysłów i emocji wspomnienia. Tak, projekty Alicji Wyszogrodzkiej towarzyszyły mi od zawsze – od mojego „zawsze”: wzór na sukience mojej mamy, egzotyczne zwierzęta na batystowej chusteczce do nosa – niegdyś obowiązkowym elemencie wyposażenia każdego przedszkolaka. Deseń na zasłonach w oknie, hipnotyzujący w swojej powtarzalności, w który wpatrywałam się, tworząc własne historie z kombinacji barwnych plam i geometrycznych figur.

Projekty Alicji Wyszogrodzkiej składają się na doświadczenie estetyczne kilku generacji Polaków. Wzory, printy, desenie harmonijnie komponowały z się z meblami w stylu new look, towarzyszyły meblościankom Kowalskich, by ostatecznie stać się jednym z ostatnich przyczółków dobrego smaku w schyłkowym PRL-u. Syciły naszą wrażliwość i pomagały ustawić kompas estetyczny. Za pomocą prac projektantki poszukiwać będziemy odpowiedzi na pytanie o nowoczesność, uniwersalność i ponadczasowość designu. Odrębnie zajmiemy się kwestią multisensoryczności i wielozmysłowego odbioru materii.

Introduction

Karin Moder

Director

of the Gdynia City Museum

•

The first edition of the exhibition series *Polish Design Polish Designers* (PDPD) took place in 2014. Today, it is hard to believe that the series has already had nine editions. The creators whose oeuvre was presented reached mastery in the art of design and have made a lasting contribution into the history of design in Poland. They represent different fields and materials, but there is one thing they have in common: the line, which gives the beginning to the project to finally become... well, what exactly – a utility item, an object, a work of art or perhaps the artist's utterance on social themes?

Questions inspired by the designers' work have accompanied each of the exhibitions. In the case of the first two – presentations of the oeuvre of Zbigniew Horbowy and Tomek Rygalik – we directed attention to the product as the outcome of the design process. The subsequent exhibition, devoted to the oeuvre of Marek Cecuła, explored the potential of the space between art and design. We traced the relations between the design process and technology on the basis of Oskar Zięta's objects. Karol Śliwka's graphic design and Barbara Hoff's fashion accompanied deliberations on the iconosphere of daily life. Limited by the pandemic disruption in 2020, we posed questions on the agency of design and the design of the future, presenting Janusz Kaniewski's visionary designs. The oeuvre of an exceptional design tandem – Eryka and Jan Drost – made us reflect on the collection of design and the mechanisms behind the utility objects changing their status to collectibles. The last edition of the series, devoted to the oeuvre of Jakub Szczęśny, was a voice in the discussion on design and society, boundaries of consumerism and in/satiety.

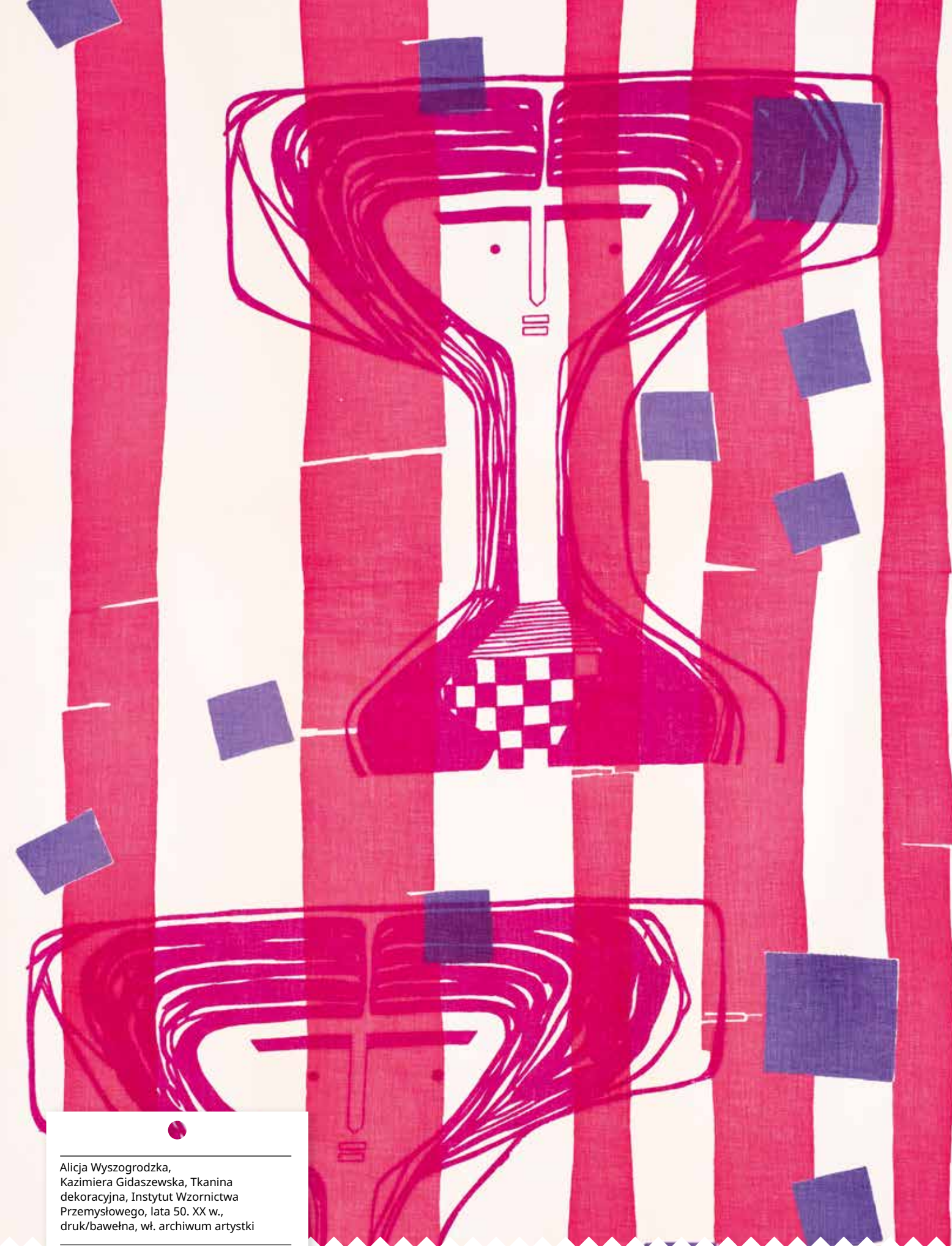
This year's exhibition has been inspired by Alicja Wyszogrodzka – a designer of patterns for clothing, decorative and furniture fabrics, textiles for accessories, as well as carpets and tapestries.

When going through Alicja Wyszogrodzka's designs, I came to a conclusion that I know them. I can recognise the patterns, I have my associations with them; I even remember the experience of touching the fabrics. They stirred my memory and brought back recollections recorded through my senses and emotions. Yes, Alicja Wyszogrodzka's designs have always – my 'always' – accompanied me: the pattern on my mum's dress, the exotic animals on the batiste handkerchief – once an obligatory item of equipment of every kindergarten child; the pattern on the curtains in the windows, hypnotising in its repetitiveness, at which I kept staring, creating my own stories from the combinations of the patches of colour and geometric figures.

Alicja Wyszogrodzka's designs make up the aesthetic experience of several generations of Poles. The designs, prints and patterns created harmonious compositions with new look furniture, accompanied the wall units designed by the Kowalskis *[interestingly, the designers' surname is a Polish equivalent of 'average Joe'], to finally become one of the last outposts of good taste towards the end of the era of the Polish People's Republic. They fed our sensitivity and helped set our aesthetic compass. With the help of the designer's works we are going to now search for an answer to the question of the modernity, universality and timelessness of design. We shall separately tackle the issue of the multisensory perception of matter.

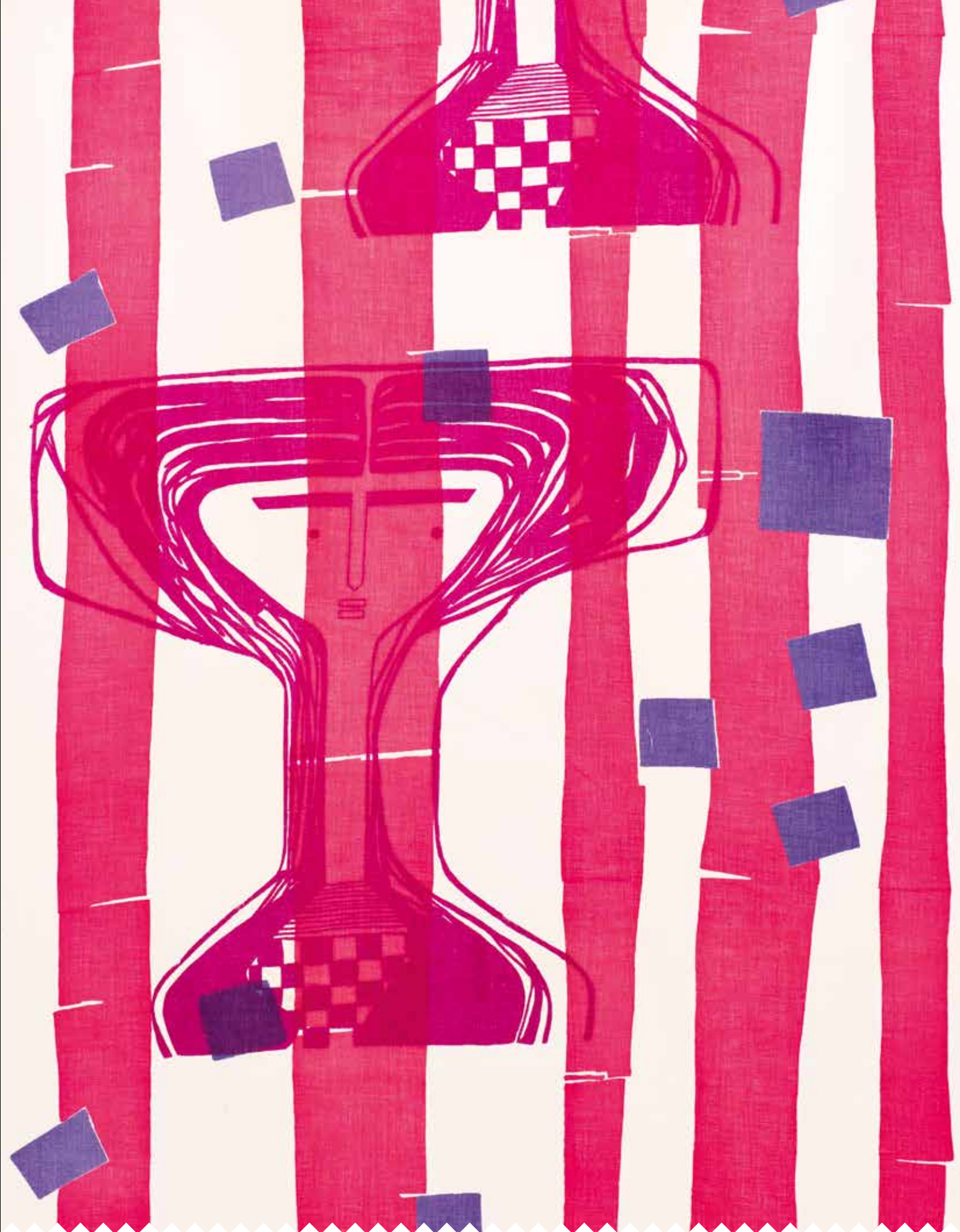
Projekty Alicji Wyszogrodzkiej składają się na doświadczenie estetyczne kilku generacji Polaków.

Alicja Wyszogrodzka's designs make up the aesthetic experience of several generations of Poles.



Alicja Wyszogrodzka,
Kazimiera Gidaszewska, Tkanina
dekoracyjna, Instytut Wzornictwa
Przemysłowego, lata 50. XX w.,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Kazimiera
Gidaszewska, Decorative fabric,
Institute of Industrial Design, 1950s,
printed cotton, artist's archive



Moim życiem było projektowanie. A w nim rządziły kolor i geometria

– rozmowa
Weroniki Mojskiej
z Alicją Wyszogrodzką



Alicja Wyszogrodzka na tarasie swojego mieszkania-pracowni na warszawskim Torwarze, lata 90. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka on the terrace of her flat/studio on Warsaw's housing estate Torwar, 1990s, artist's archive



Alicja i Bob Wyszogrodzcy, lata 70. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka and Bob Wyszogrodzki, 1970s, artist's archive

Spotykam się z Alicją Wyszogrodzką w gorące majowe popołudnie¹ w jej mieszkaniu na warszawskim osiedlu Torwar. W 1972 roku, projektantka wraz z mężem Bobem zamieszkała tutaj w nowoczesnym 16-kondygnacyjnym budynku, jednym z trzech słynnych „Iksów” projektu Jana Zdanowicza. Mieszkanie Wyszogrodzkich mieściło się na ostatnim, 15. piętrze tego wysokościowca i było wyposażone w dużą pracownię z widokiem na (prawie) całą stolicę. Dzisiaj Alicja Wyszogrodzka wciąż mieszka w tym samym budynku, ale dwa piętra niżej, w znacznie mniejszym lokum.

(WM): Pani Alicjo, jak się tworzy w miejscu z tak niesamowitym widokiem na Warszawę?

(AW): Zawsze lubiłam przestrzeń i jak projektowałam na przykład wzór o temacie miasta to musiałam patrzeć na nie z perspektywy, z daleka. Poza tym wydaje mi się, że dużo mi pomagało, że jestem krótkowidzem, nie widzę szczegółów a jedynie syntetyczne formy. Każdy z nas, plastyków, inaczej podchodził do projektowania. Koleżanki, tworząc wzory na tkaniny, zajmowały się jednym tematem przez tydzień, wciąż poprawiając i udoskonalając swoje prace, zmieniały układ kompozycyjny lub kolorystykę. Ja tak nie umiałam tygodniami pracować nad jednym tematem – malowałam i rysowałam na okrągło aż mi wyszło albo wyrzucałam nieudane projekty do kosza. Bardzo często całe dni – a dodam, że nie było to dobrze widziane – tylko rysowałam i rysowałam, były tego setki! Aż wreszcie przychodził moment, kiedy miałam już poukładane wszystko, co chcę przekazać. Bardzo lubiłam ten proces, ten etap pracy.

Pani projekty podpisane są trzema nazwiskami w najróżniejszych konfiguracjach: Alicja Łasińska, Alicja Gutkowska, Alicja Gutkowska-Wyszogrodzka, Alicja Wyszogrodzka...

A czasami jeszcze jestem Łasińska-Wyszogrodzka (*śmiech*). Najdłużej, bo od 1964 roku, po ślubie z Bobem Wyszogrodzkim, jestem Alicją Wyszogrodzką.

Gdzie się Państwo poznaliście?

Poznaliśmy się w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP) w Warszawie – Bob odbywał tam praktyki dyplomowe z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (PWSSP). Później, tak jak ja, pracował jako projektant tkanin w Centralnym Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego (CBWPL). Tkaninę traktował jako zawód natomiast jego prawdziwą pasją było malarstwo.

A jak się Pani z nim pracowało? Czy to była współpraca czy raczej rywalizacja?

O nie! To nie była żadna rywalizacja! Jak jeździliśmy wspólnie na plenery to on malował swoje tematy, ja malowałam swoje, tworzyliśmy zupełnie różne rzeczy. Wszyscy plastycy dziwili się, że nasze prace, w odróżnieniu od innych artystycznych małżeństw, nie mają ze sobą nic wspólnego (*śmiech*). Każde z nas pracowało na swoje konto. Bob miał niezwykłą łatwość mówienia i pisania, i jako zastępca dyrektora ds. wzornictwa w CBWPL swobodnie poruszał się w ministerialnych, politycznych kręgach, na różnego rodzaju pokazach, targach w kraju i za granicą.

¹ Ostatecznie odbyły się dwie rozmowy: 24 maja 2024 roku oraz 2 października 2024 roku.

Design was my life. And it was ruled by colour and geometry

Alicja Wyszogrodzka
in an interview
with Weronika Mojska



Okładka czasopisma „Stolica” (nr 34, 24.08.1975) z trzema wysokościowcami – tzw. „Iksami” na warszawskim Torwarze, wł. Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa

Cover of the *Stolica* magazine (No. 34, 24.08.1975) with three tower blocks – so-called ‘Exes’ – on Warsaw's housing estate Torwar, Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa

I am meeting Alicja Wyszogrodzka on a hot May afternoon¹ in her flat in Warsaw's housing estate Torwar. In 1972, together with her husband Bob, the designer moved in to this modern 16-floor building, one of the famous three ‘exes’ designed by Jan Zdanowicz. The couple's flat was located on the last, 15th floor of the tower block and included a large study looking out onto (almost) the entire capital city. Today, Alicja Wyszogrodzka still lives in the same building, but two floors below, in a much smaller flat.

(WM): Alicja, what is it like to design in a place with such a spectacular view on Warsaw?

(AW): I always loved space and when designing city-themed patterns, I had to look at Warsaw from a perspective, from a far distance. Also, I think that my short-sightedness was an advantage here – I do not see details, only synthetic forms. Each of us, artists, had a different attitude to design. When creating patterns for fabrics, my colleagues were focused on a single topic for a week, correcting and improving their works ceaselessly, changing composition or colours. I could not do that. I was either happy about my design or simply dumped it into a bin and worked on a new one. Very often I only drew and drew for days on end – which, mind you, was not well received; there were hundreds of drawings! And then finally the moment came when I had everything in place – my entire message. I enjoyed this process, this stage of work, quite a lot.

Your designs are signed with three surnames in a variety of configurations: Alicja Łasińska, Alicja Gutkowska, Alicja Gutkowska-Wyszogrodzka, Alicja Wyszogrodzka...

And sometimes also Łasińska-Wyszogrodzka (*laughing*). I have been Alicja Wyszogrodzka for the longest period – since 1964, when I married Bob Wyszogrodzki.

Where did you meet?

We met in the Institute of Industrial Design (IWP) in Warsaw, where at the time Bob was doing his diploma internship the State Higher School of Fine Arts (PWSSP) in Łódź. Later, just like me, he worked as a textile designer in the Central Office for Light Industry Design (CBWPL). He treated textile design as his profession, but his real passion was painting.

And how did you like working with him? Was it cooperation or more of a rivalry?

Oh, no! There was no rivalry at all! When we went together to open-air workshops, he was painting his topics, and I was painting my ones; we created entirely different things. All the artists were surprised that in contrast to other artistic marriages, our works had nothing to do with each other (*laughing*). Each of us was working on their own account. Bob had this unusual flow for speaking and writing, and being the vice-head of design at the CBWPL; he moved easily in the ministerial, political circles and during different shows and fairs in Poland and abroad. He always supported me when I had to write on the current

¹ Ultimately, there were two interviews: on 24 May 2024 and on 2 October 2024.

Mnie zawsze wspierał przy sporządzaniu opracowań dotyczących aktualnych tendencji kolorystycznych i wzorniczych tzw. wytycznych dla przemysłu, które przygotowywałam na zlecenie CBWPL i muszę przyznać, że bardzo tego nie lubiłam. Moim życiem było projektowanie. Bob pisał mi więc wstępy do tych opracowań (*śmiech*).

Pani Alicjo, chciałabym zapytać o Pani dzieciństwo. Kiedy uświadomiła sobie Pani swoje zdolności plastyczne?

Nigdy nie uważałam, że jestem uzdolniona i w ten sposób o sobie nie myślałam. Zawsze lubiłam rysować – interesowała mnie architektura. W liceum uczęszczałam do klasy o profilu matematyczno-fizycznym, byłam dobra z przedmiotów ścisłych i wybierałam się na politechnikę. Po dyskusji w domu, bo przecież wybór studiów uzgadniało się z rodzicami, tata powiedział mi: „Architekt – baba? Nie będziesz miała pracy” (*śmiech*). Tak więc wybrałam. Pamiętam tę masę przedmiotów na pierwszym roku studiów – od anatomii, optyki, liternictwa przez architekturę i malarstwo aż po rzeźbę, która swoją drogą nigdy mnie nie interesowała. Ten ogrom zajęć stanowił duże wyzwanie, ale już po pierwszym roku wybierało się „swój” kierunek.

I Pani wtedy wybrała tkaninę?

Wybrałam drukowaną tkaninę przemysłową, by móc dużo projektować. Z sentymentem wspominam swoje panie profesor od tkanin – odzieżowymi zajmowała się Teresa Tyszkiewicz, a dekoracyjnymi, do wnętrz – Maria Obrębska-Steiberowa. Prowadziły wykłady, robiły nam korekty projektów. Dużo się od nich nauczyłam.

W 1953 roku zaczęła Pani projektować „na poważnie” – podczas praktyki dyplomowej odbywanej w IWP w Warszawie, w którym dwa lata później zaczęła Pani pracę na etacie. To czasy zupełnie analogowe, nie było komputerów, wszystko robiło się ręcznie. Od czego Pani zaczynała, Pani Alicjo?

Nie tylko nie było komputerów, ale też podstawowych materiałów plastycznych: kolorowych papierów i farb akrylowych. Były tylko pędzle, patyki i piórka oraz farby akwarelowe i plakatowe. Oraz czarne i kolorowe tusze tzw. ekolina. Pracę zaczynałam wcale nie od białej kartki papieru, ale tzw. podfarbówki, czyli kartonu równomiernie pokrytego farbą w kolorze, na jaki akurat była moda lub zapotrzebowanie. Te kolorowe papiery przygotowywały dla nas projektantów techniczki zatrudnione w IWP. Następnie na tę podfarbówkę nakładałam kolor tła i tworzyłam konkretny wzór. Dla uwypuklenia faktury jakiegoś konkretnie projektowanego produktu stosowałam grubo nakładaną farbę, воск lub ziarna kaszy...

Ziarna kaszy zastosowała Pani chociażby w projektach wełnianych dywanów dla podkreślenia ich niejednorodnej struktury – dało to bardzo ciekawy efekt wizualny. Pani Alicjo jak wyglądała praca w IWP?

Przede wszystkim cechowała ją dobra atmosfera i zgrany ze sobą, sympatyczny zespół kilkudziesięciu zatrudnionych plastyków. Pamiętam taki okres, kiedy pracowaliśmy od godziny 8 do 16, a każde wyjście z Instytutu trzeba było skrupulatnie odnotowywać i wypisywać na nie przepustkę. Razem z koleżankami często brałyśmy takie przepustki

colour and design trends in the so-called guidelines for industry at the request of CBWPL and I must admit that I really disliked doing this. Design was my life. Therefore, Bob wrote introductions to these guidelines for me (*laughing*).

Alicja, I would like to ask you about your childhood. When did you realise that you had artistic abilities?

I never believed that I was talented and never thought of myself in this way. I always enjoyed drawing – I was interested in architecture. In my secondary school, I attended a maths-physics profiled class and was going to study at a university of technology. After a discussion at home – at that time, people consulted their choice of studies with their parents – my dad said: “What? A woman-architect? You will not have any work” (*laughing*). And so I chose the PWSSP. I remember the sheer number of subjects during the first year of studies: from anatomy, optics and lettering design, through architecture and painting all the way to sculpture, which I have never really been interested in. This vast number of classes posed a considerable challenge, but it was already after the first year that students selected their ‘field’.

And did you choose textiles?

I chose printed industrial textiles to be able to engage in a lot of design. I think fondly of my textile professors: Teresa Tyszkiewicz dealing with clothing fabrics and Maria Obrębska-Steiberowa focusing on decorative fabrics for interiors. They conducted lectures and corrected our designs. I learnt so much from them.

In 1953, you began to design ‘seriously’ – while doing your diploma internship at the IWP in Warsaw, where two years later you were employed on a full-time basis. Those were analogue times, there were no computers, everything was done by hand. What did you begin with?

There were no computers, but there was also a shortage of the basic artistic materials: colour papers and acrylic paints. One could only buy brushes, sticks and pens, watercolours and poster paints. Later, black and colour inks, the so-called *ecoline*, appeared. I did not begin my work with a sheet of white paper, but with the so-called underpainting, i.e. cardboard uniformly covered with paint in the colour dictated by the fashion or demand. These colour papers were prepared for us, designers, by technicians employed at the IWP. I then created a concrete design on the underpainting. I used thickly placed paint, wax or cereal grains to highlight the texture of a given product...

You used cereal grains for instance in your later designs of woolen carpets to underline their non-uniform texture – which resulted in a very interesting visual effect. What was your work at the IWP like?

It was mainly marked by a good atmosphere and a close-knit, friendly team of several dozen employees-artists. I remember the times when we worked from 8:00 a.m. until 4:00 p.m. and all instances of going out from the Institute had to be carefully recorded, with a pass issued each time. Together with my colleagues we often took such passes ‘for inspiration’ and left for the botanical garden or the zoo, to sketch plants and animals.

Pracę zaczynałam wcale nie od białej kartki papieru, ale tzw. podfarbówki, czyli kartonu równomiernie pokrytego farbą w kolorze, na jaki akurat była moda lub zapotrzebowanie.

I did not begin my work with a sheet of white paper, but with the so-called underpainting, i.e. cardboard uniformly covered with paint in the colour dictated by the fashion or demand.

„dla inspiracji” i wychodziłyśmy do ogrodu botanicznego lub do zoo, szkicować rośliny i zwierzęta. Zdarzały się też wyjścia na Bazar Różyckiego, gdzie kupowałyśmy najlepsze pyzy w Warszawie (*śmiech*). W Instytucie gościliśmy oficjalne delegacje i zagranicznych gości m.in. królową belgijską oraz aktora Gérarda Philipe’a dla którego moja koleżanka Danka (Paprowicz-Michno – przyp. WM) wymyśliła żart i na drzwiach naszej pracowni wymalowałyśmy tulipana...

Nawiązałyście do tytułu filmu *Fanfan Tulipan*², w którym Philipe zagrał główną rolę. Czy aktor zobaczył waszą dekorację?

Tak, był zaskoczony i nawet zajrzał do nas (*śmiech*), ale niestety nie było czasu na rozmowę.

A jak układała się Pani współpraca z założycielką IWP – Wandą Telakowską?

Bardzo dobrze wspominam Wandę i pracę z nią. Mam do niej duży szacunek za to, że nigdy nie robiła korekty przy wszystkich, tylko brała każdą z nas i na osobności przekazywała swoje uwagi. Była bardzo charyzmatyczną, prężnie działającą osobą. I niezwykle skuteczna – w Komitecie Centralnym wszystko umiała załatwić. To dzięki niej IWP stał się wzorem dla podobnych instytucji w demoludach.

W 1960 roku przeszła Pani z IWP do pracy w CBWPL, które zostało wyodrębnione z Instytutu i przejęło jego dotychczasowy zakres zadań.

Tak, w tym roku wielu projektantów przeszło z IWP do CBWPL. W Instytucie zostali ci, którzy chcieli się poświęcić pracy naukowej. I przedwojenne znajome Wandy Telakowskiej, które ja i moje dwudziestoletnie wtedy koleżanki nazywałyśmy „starszymi paniami”. A one miały 40 lat! (*śmiech*) Teraz człowiek idzie na emeryturę i uważa, że jest młody. Wtedy było zupełnie inaczej.

Praca w CBWPL pozwoliła Pani na zagraniczne wyjazdy...

Tak, w tamtym okresie często jeździłam służbowo na targi wnętrzarskie do Frankfurtu, aby być na bieżąco z tym, co jest modne na świecie. Z wystawcami dogadywałam się po niemiecku i dostawałam masę drukowanych materiałów – katalogów i folderów. Takie długie rozmowy zwykle kończyły się 30-kilogramowym nadbagażem (*śmiech*).

Musiała mieć Pani dobrą gadkę!

Tak, miałam. Nauczyłam się na miejscu (*śmiech*). Były też wyjazdy do Mediolanu, Brukseli i Paryża, ale najczęściej jeździłam do Pragi i Budapesztu. Miałam przyjaciół w Berlinie i Budapeszcie, więc często wyjeżdżałam za granicę nie tylko służbowo, ale i prywatnie.

Wyjeżdżała Pani z mężem i synem?

Tak, z synem jeździliśmy na Węgry, ale na Zachód nigdy nam się nie udało wyjechać w trójkę. Nie puścili nas, gdyż obawiali się, że uciekniemy z kraju na stałe.

² Chodzi o film *Fanfan Tulipan* (*Fanfan la Tulipe*) w reżyserii Christian-Jaque z 1952 roku.



Alicja Wyszogrodzka w oknie pracowni CBWPL, lata 60. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka in a window of CBWPL's studio, 1960s, artist's archive

...at that time
I made frequent
business trips
to interior
decoration fairs
in Frankfurt
to become
acquainted
with the current,
fashionable
trends.

At times, we visited the Różyckiego open-air market, where we bought the best *pyzy* dumplings in Warsaw (*laughing*). The institute was visited by official delegations and foreign guests, including the Queen of Belgium and the actor Gérard Philipe, for whom my colleague Danka (Paprowicz-Michno – WM's note) painted a tulip on our studio door as a joke...

You were referring to the title of the film *Fanfan la Tulipe*² in which Philipe played the main role. Has the actor seen your decoration?

Yes, he was surprised and even dropped in (*laughing*), but unfortunately there was no time for a conversation.

And what was your cooperation like with the founder of the IWP, Wanda Telakowska?

I have very good memories of Wanda Telakowska and my work with her. I have a lot of respect for her – she never corrected us in the presence of others, but took us individually and passed her comments in private. She was a very charismatic, energetically acting individual. She was also very effective – she could arrange everything with the Central Committee. It was owing to her that the IWP became a model for similar institutions in the Eastern Block countries.

In 1960, you left your employment in the IWP to work for the CBWPL, which was separated from the Institute and took over its range of tasks.

Yes, that year many designers moved from the IWP to the CBWPL. People who wanted to devote themselves to scientific research stayed in the Institute. As well as Wanda Telakowska's prewar friends, whom we, women employees in their twenties, called 'old ladies'. And they were only in their forties! (*laughing*) Now when you retire, you still think of yourself as young. It was so different at that time.

What inspired you? Did your work for the CBWPL involve trips abroad?

Yes, at that time I made frequent business trips to interior decoration fairs in Frankfurt to become acquainted with the current, fashionable trends. I talked to the exhibitors in German and was given a lot of printed materials – catalogues and folders. These long conversations often ended with a 30 kg excess luggage (*laughing*).

You must have been a good talker!

Yes, I was. I learnt that on the spot (*laughing*). There were also trips to Milan, Brussels and Paris, but I visited Prague and Budapest most often. I had friends in Berlin and Budapest, so I went abroad not only on business, but also on private trips.

Did you take along your husband and son?

We did take our son to Hungary, but the three of us never managed to go West together. We were not allowed to, because this would have posed a risk of us escaping from Poland for ever.

What were the stands like at fairs abroad?

² This is a reference to the 1952 film *Fanfan la Tulipe* directed by Christian-Jaque.

...w tamtym
okresie często
jeździłam
służbowo na targi
wnętrzarskie do
Frankfurtu, aby
być na bieżąco
z tym, co jest
modne na świecie.



Stoisko tkanin dekoracyjnych na wystawie CBWPL, lata 60. XX w., wł. archiwum artystki

Decorative textiles stand at a CBWPL exhibition, 1960s, artist's archive

Jak wyglądały stoiska na targach?

Pojedyncze stoisko zajmowało stosunkowo dużą przestrzeń, było wielkości dwupokojowego mieszkania. Wypełnione tkaninami w najróżniejszych rozmiarach, od rozłożonych dużych kuponów do małych próbek, zachwycało bogactwem wzorów. Była też specjalna część poświęcona modzie przyszłości. Pamiętam, że tylko Japończycy robili zdjęcia, bo mieli małe, dyskretne aparaty. Ja też kiedyś dostałam z CBWPL taki prosty w obsłudze aparat fotograficzny, aby robić zdjęcia z ukrycia (*uśmiech*), bo oczywiście oficjalnie fotografowanie stoisk było zabronione.

Przywiezione z zagranicy materiały pokazywała Pani w CBWPL?

Tak, pokazywałam w naszym biurze w Warszawie, a następnie wykonywałam je do przygotowania plansz, którymi ilustrowałam swoje prelekcje w fabrykach, np. w Bielsku-Białej na temat nowości i współczesnych trendów, które miałam okazję obserwować na targowych wystawach. W CBWPL opracowywałam wspomniane wytyczne dla przemysłu lekkiego, który dzielił się na zjednoczenia (bawełniane, jedwabne, lniarskie, wełniane), skupiające fabryki produkujące tkaniny. W każdej fabryce działały tzw. komórki wzorujące, zatrudniające projektantów – od około trzech do ośmiu osób, w zależności od wielkości przedsiębiorstwa. Każde zjednoczenie miało swoje laboratoria (np. Centralne Laboratorium Przemysłu Lniarskiego – przyp. WM), a w nich odbywały się komisje zatwierdzające wzory do produkcji.

Wiem, że była Pani zaangażowana w prace takich komisji.

Tak, uczestniczyłam w komisjach, na których wybierane były wzory do produkcji tkanin wewnątrzowych – lnianych, bawełnianych i jedwabnych.

Z kim Pani w nich współpracowała?

W takiej komisji zawsze był przedstawiciel fabryki ze zjednoczenia, kilku ludzi z handlu – ich głos liczył się najbardziej, techniczni sprawdzający, co nadaje się do produkcji a co nie oraz któryś z profesorów z łódzkiej PWSSP.

Czym się Pani kierowała przy wyborze wzorów do produkcji?

Modą! Zawsze zależało mi na tym, żebyśmy produkowali modne wzory. I pomimo, że byliśmy wtedy bardziej Wschodem niż Zachodem, chciałam abyśmy szli do przodu. W CBWPL obowiązywała nas tzw. karta kolorów, funkcjonująca w światowym obiegu i my na jej podstawie tworzyliśmy swoją na potrzeby naszego przemysłu. Handel najchętniej wybierał i kupował projekty tkanin w kolorze złotym. Pamiętam, że trudno było przeforsować projekty w odcieniach niebieskiego. Ja zawsze lubiłam kolor, na co dzień wciąż noszę się na kolorowo.

Który kolor jest Pani ulubionym?

Lubię czerwony, taki zimny, wpadający w róż oraz zielony, ale nie „sałatę”, tylko raczej khaki. Nie przepadam za żółtym, bo na tkaninie jest słabo widoczny.

Jako projektantka często wykorzystuje Pani różnorodne kolory. Również jako marynistka, członkini Stowarzyszenia Marynistów Polskich, maluje Pani morze w najróżniejszych kolorach.

Morze tak się zmienia w zależności od światła, od chmur, od jaśniejszego zielonego do prawie czarnego.



Wystawa tkanin, Liberec 1968, wł. archiwum artystki

Textiles exhibition, Liberec 1968, artist's archive

I always wanted us to produce fashionable designs. And although at the time we belonged to the East rather than the West, I wanted us very much to move forward.

Single stands would take up quite a substantial space, like a two-bedroom flat. They were full of textiles of various sizes: from large, unfolded lengths to small samples; they amazed me with their richness of patterns. There was also a part devoted to fashion of the future. I remember that only the Japanese took photographs – because only they had small, discreet cameras. At some point CBWPL also equipped me with such a simple camera so that I could take photographs unnoticed (*laughing*), because obviously photographing the stands was not allowed.

Did you show the materials you brought from abroad at the CBWPL?

Yes, I did show them in our office in Warsaw, and then I used them for the preparation of boards illustrating my talks in factories, e.g. in Bielsko-Biała, on novelties and current trends, which I observed during the fairs. As a part of my work for the CBWPL, I developed the already mentioned guidelines for light industry, which was divided into associations (cotton, silk, linen, wool) grouping plants manufacturing textiles. Each plant had the so-called model design units, employing from three to eight designers, depending on the plant's size. All the associations had their own laboratories (such as the Central Laboratory of the Linen Industry – WM's note), which held committee meetings approving designs for production.

I know that you were also involved in the work of such committees.

Yes, I participated in committee meetings, during which designs were selected for interior decoration textiles – linen, cotton and silk.

Who were your committee colleagues?

The committees always had a representative of a plant from the association, several people representing trade – their voice was most important – technicians checking what was suitable for production, and a professor from the Łódź PWSSP.

What did you take into account while selecting designs for production?

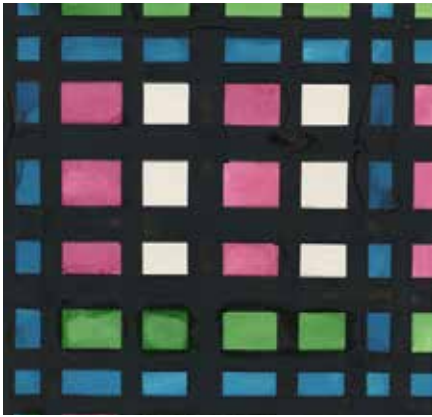
Fashion! I always wanted us to produce fashionable designs. And although at the time we belonged to the East rather than the West, I wanted us very much to move forward. In the CBWPL, we created a colour chart for the purposes of our industry on the basis of the colour chart reflecting the international trends. The trade was most eager to choose and buy textile designs in the golden colour. I remember that it was difficult to push through designs in tones of blue. I always liked colours and still wear colourful clothes.

What is your favourite colour?

I like red – its colder, more pink version – and green – but khaki rather than lettuce. I am not very fond of yellow, because it is poorly visible on fabrics.

As a designer, you often use different colours. Also as a marine painter, member of the Association of Polish Marine Painters, you paint the sea in a variety of hues.

The sea changes so much depending on the light and the clouds, from the lightest green to almost black.



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. i 70. XX w., ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design, 1960s and 1970s, ecoline on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna, druk/bawełna, lata 70. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric, printed cotton, 1970s, artist's archive

W jakich miejscach zdarzało się Pani malować morze?

Plenery odbywały się w Jastrzębiej Górze, Świnoujściu, Międzyzdrojach i Mielnie.

Pani Alicjo, wróćmy do pracy w CBWPL. Jakie produkty, określane jako asortymenty Pani projektowała?

Wszystkie odzieżowe i wnętrzarskie, a więc tkaniny na sukienki, bluzki i piżamy, tekstylia na zasłony, dywany, pościelenie, obrusy, ręczniki, ściereczki kuchenne...

Które najbardziej lubiła Pani projektować?

Tkaniny dekoracyjne, dywany oraz chusteczki dla dzieci. Zdecydowanie! Bardzo lubiłam też robić makatki, drukowane ściereczki, gdzie w graficzny sposób komponowałam konkretne obiekty – kapustę, cebulę, dzbanek.

A jeżeli chodzi o wzory, to które są Pani ulubionymi?

Nowoczesne i geometryczne. Proste a nie naładowane jak wagon (*śmiech*).

Chciałabym, żeby Pani opowiedziała o technice druku na tkaninie. Jak wyglądał ten proces?

To był druk rotacyjny i filmdruk. Druk rotacyjny na tkaninie przypomina druk kolorowych gazet. Tkanina nawinięta na wałki, na okrągło, rotacyjnie właśnie pokrywana była kolorami. Każdy wałek był pokryty innym kolorem. Technika filmdruku wymagała zraportowanego projektu a więc odpowiednio zwielokrotnionego wzoru, bez przerw. Następnie wykonywało się kliszę na każdy kolor i przenosiło się to na szablony wykonane z bardzo cienkiej przędzy, takiej siateczki. Szablony były w drewnianych ramach jak obrazy a osoba drukująca nakładała farbę na szablon rakłą – wyglądało to trochę jak mycie szyb, przesuwało się w jedną i w drugą stronę, i tak się drukowało. A później to już było wyświetlanie siatki a nie jej ręcznie malowanie, więc mniej roboty. A jak pojawił się aparat to już szło filmowo, szybko i precyzyjnie.

Mówi Pani o zraportowanym projekcie – raport to taki układ wzorów, który się regularnie powtarza?

Tak, to układ, który musi do siebie idealnie pasować. Wzór na tkaninie, na przykład na bluzce, musi się precyzyjnie stykać, jeden brzeg z drugim brzegiem, żeby nie robiły się takie ścieżki, przerwy. Ja zajmowałam się przygotowaniem projektu, natomiast za raportowanie odpowiedzialne były rysowniczeki.

W ilu koloryzacjach powstawały te tkaniny?

W czterech lub sześciu. Bawełna miała sześć. Ja tworzyłam projekt w jednej koloryzacji, pozostałe wersje kolorystyczne były już dorabiane na późniejszym etapie, w fabrykach.

A które tkaniny lubi Pani najbardziej?

Lubię te, które mają konkretne kompozycje geometryczne, w pionie, w poziomie, na ukos, abstrakcję. Duże formy oraz kolor w moich ulubionych tkaninach dekoracyjnych. Oraz kratę, u siebie i u kogoś



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna, wzór D-95L, Zakłady Przemysłu Lniarskiego LEN w Kamiennej Górze, lata 60. XX w., druk/len, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric, design D-95L, Linen Industry Plants LEN in Kamienna Góra, 1960s, printed linen, artist's archive

Where did you happen to paint the sea?

I participated in open air workshops in such places as Jastrzębia Góra, Świnoujście, Międzyzdroje and Mielno.

Let us go back to your work at the CBWPL. What products referred to as assortments did you design?

All kinds of clothing and internal design textiles: fabrics for dresses, blouses and pyjamas, textiles for curtains, carpets, bed linen, tablecloths, towels, tea towels...

Which ones did you like to design best?

Decorative textiles, carpets and scarfs for children. Definitely! I also enjoyed making small wall hangings and printed tea towels, where I graphically composed concrete objects: a cabbage, an onion or a jug.

And which designs are you favourite ones?

Modern and geometric ones. Simple ones that are not full to the brim like a railway carriage (*laughing*).

I would like you to talk about the technicalities of fabric printing. What did the process involve?

We used rotary screen printing and direct-to-film printing. Rotary screen printing on fabrics resembles the process of printing colourful newspapers. Rolled onto cylinders, the fabric was covered with colours continuously, in a rotary motion. Every cylinder was covered with a different colour. The direct-to-film technique required a rapported design, i.e. a pattern multiplied in an unbroken manner. Then a plate was made for each colour and this was transferred onto stencils from very thin yarn, a sort of net. The stencils had wooden frames like paintings, and the printing individuals placed paint onto the stencil using a doctor blade – it looked a bit like cleaning windows, the thing was moved into first one and then the other direction, and this was the way it was printed. And later, the nets were screened rather than manually painted, so there was less work. And when cameras were introduced, everything went like in a film, fast and precisely.

You mentioned a rapported design – is rapport an arrangement of patterns that is regularly repeated?

Yes, it is an arrangement which has to fit perfectly. The pattern on the fabric, for instance on a blouse, must be precisely dovetailed – one edge with the other – so as to avoid interruptions, empty paths. I dealt with the preparation of design, and draughtswomen were responsible for the rapporting.

How many colour versions of each fabric were made?

Four or six. Six for cotton. I created a design in one colour version, while the other ones were developed already in the factories, at a later stage.

And which fabrics do you like best?

I like the ones with concrete geometrical compositions, vertical, horizontal, diagonal, abstraction. Large forms and colour in my favourite decorative fabrics. And check patterning, on my and other people's

w ubraniu (*śmiech*). Jeżeli chodzi o wzory roślinne, to bardzo lubię moje rysunkowe *Skrzypy*. Nie lubię natomiast tych moich laleczek³ (patrz s. 32–33), które już chyba obskoczyły cały świat.

Nie lubi ich Pani, bo obskoczyły cały świat czy po prostu ich Pani nie lubi?

Na początku je lubiłam, ale po wystawie *Chcemy być nowocześni* w Muzeum Narodowym w Warszawie (w 2011 roku – przyp. WM), były już wszędzie. Widziałam je nawet na zapałkach i po prostu mi się opatrzyły.

Panny to kupon na spódnicę z modnym motywem...

To był okres popularności Bardot, dziewczyny nosiły szerokie, kłosowe spódnice z halkami pod spodem i balerinki. Pamiętam, że Bob miał wtedy Lambrettę i to było genialne! Można było jechać bez kasku, z chustką na głowie, przewiazaną pod szyją, tak jak na wsi. Nie lubiłam projektować ludowości, mimo iż tkaniny i przedmioty ludowe bardzo mi się podobają. Nie lubiłam dlatego, że nie opracowywałam form ludowych tylko korzystałam z tych już opracowanych i robiłam z nich układankę. Mam taką jedną tkaninę odzieżową, którą zrobiłam ze wzorów na pisankach.

A gdyby dzisiaj miałaby Pani zaprojektować tkaninę...

To na pewno zrobiłabym geometryczną.

I co by na niej było?

Kreski, kwadraty i trójkąty.

A w jakich kolorach?

Zaczęłabym na pewno od czerni i bieli (*śmiech*). To połączenie czuję najbardziej. Kolor dodatkowo.

Byłyby tam czerwień i zieleń?

Obowiązkowo!

Pani Alicjo, czy projektanci mają teraz łatwiej? Są nowe technologie...

Tak, mają technologie, więc jest łatwiej. Teraz mniej trzeba myśleć – jest internet. Uważam, że to myślenie jest najważniejsze. Myślenie i wyobraźnia. Każdą rzecz można zobaczyć, tylko po prostu trzeba mieć wyobraźnię.

To dobre podsumowanie naszej rozmowy. Dziękuję!

To co, zamówimy obiad?

³ Chodzi o *Panny*, czyli zwyczajową nazwę kuponu na spódnicę projektu Alicji Wyszogrodzkiej, Wzrt.850 MNW, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, 1958, druk na bawełnie.

clothing (*laughing*). As far as floral patterns are concerned, I very much like my drawing *Horsetails*. On the other hand, I do not like my dollies³ (see p. 32–33), which have probably been all over the world.

You do not like them, because they have been all over the world or you simply don't like them?

Initially, I liked them, but after the exhibition *We Want to Be Modern* in the National Museum in Warsaw (in 2011 – WM's note), they have been all over the place. I saw them even on matchboxes and I have simply seen too many of them.

Maids is a skirt length with a fashionable motif...

It was the period of the popularity of Brigitte Bardot; girls wore broad, flared skirts with slips underneath and ballet flats. I remember that at the time Bob had a Lambretta, which was fantastic! You could ride with no helmet on, with just a scarf on your head, tied under your chin like in rural areas. I did not like designing folksy things, although I love folk fabrics and objects. I did not like that because I did not create folk forms, I used ready ones and made a variation of them. I have one clothing fabric, which I made using Easter eggs patterns.

And if you were to design a fabric today...

I would certainly make a geometric one.

And what would it feature?

Lines, squares and triangles.

And the colours?

I would certainly start with black and white (*laughing*). I feel this combination best. Colour additionally.

Would red and green be used as well?

They would have to be!

Is it any easier for designers today? There are new technologies...

Yes, they do have technologies, so it is easier. It seems though that one needs to think less these days – there is the internet. Still that thinking is most important. Thinking and imagination. One can see anything, we just need imagination.

It is a good ending to this interview. Thank you!

So, shall we order something for dinner?

³ This is about *Maids*, i.e. a customary name for the skirt length designed by Alicja Wyszogrodzka, Wzrt.850 MNW, Institute of Industrial Design, 1958, printed cotton.



Modelka w sukni projektu Jadwigi Palmirskiej z tkaniny odzieżowej *Skrzypy*, wzór nr 6018, autorstwa Alicji Wyszogrodzkiej, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w., fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

A model in a dress designed by Jadwiga Palmirska from Alicja Wyszogrodzka's *Horsetails* clothing fabric, design no. 6018, Institute of Industrial Design, 1950s, photo by Franciszek Myszkowski/IWP/East News



Modelka w sukni projektu Jadwigi Palmirskiej z tkaniny odzieżowej *Pisanka*, wzór nr 6000, autorstwa Alicji Wyszogrodzkiej, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w., fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

A model in a dress designed by Jadwiga Palmirska from Alicja Wyszogrodzka's *Easter Egg* clothing fabric, design no. 6000, Institute of Industrial Design, 1950s, photo by Franciszek Myszkowski/IWP/East News



Alicja Wyszogrodzka,
Tkanina dekoracyjna lub kupon
na spódnicę zwyczajowo nazywany *Panny*
(temat muzyczny), Wzr.t.850,
Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
1958, druk na bawełnie,
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric or skirt coupon commonly
called *Maids* (musical theme), Wzr.t.850,
Institute of Industrial Design, 1958, printed
cotton, National Museum in Warsaw

„Panny” z IWP. O projektant- kach tkanin z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego

Anna Demska

•

Pracownia projektowania tkanin drukowanych przeznaczo-nych do produkcji seryjnej pod nazwą Zakład Tkanin (która do 1954 roku funkcjonowała jeszcze jako Zakład Włókienniczy), powstała w Warszawie w dniu powołania Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (IWP) w 1950 roku. Mieściła się w nowo wybudowa-nym, ceglanym gmachu, oddanym do użytku pośród ruin warszaw-skiej Starówki, przy ulicy Świętojerskiej. Trwała wówczas, także przy udziale wielu artystów zdobiących fasady kamieniczek malunka-mi, gorączkowa praca przy odbudowie tej gruntownie zniszczonej zabytkowej dzielnicy. Instytut przekształcony w 1950 roku z Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP), działający nadal pod kierowni-cstwem artystycznym Wandy Telakowskiej, zatrudnił grono młodych projektantek.

Wanda Telakowska – czynnie działająca przed wojną graficzka – po 1945 roku porzuciwszy własną działalność artystyczną, w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS) zarządzała instytucjami związany-mi z wzornictwem: początkowo Wydziałem Planowania (1945–1946), następnie przekształconym w Wydział Wytwórczości (1946–1947), a potem BNEP (1947–1949). Nawiązywała kontakty z artystami, zawie-rała umowy na projektowanie wzorów dla produkcji rzemieślniczej i przemysłowej, organizowała wystawy, inicjowała powstawanie pracowni doświadczalnych. Działo się to w ramach zainicjowanego przez nią programu „Piękno na co dzień i dla wszystkich”, mającego na celu stworzenie warunków do odbudowania i rozwoju polskiego wzornictwa. Z wrodzoną energią, ale też z dużym wyczuciem, wyłu-skiwała m.in. artystki-projektantki tkanin na uczelniach, ceniąc nie tylko ich zdolności malarskie czy rysunkowe, ale także znajomość technik druku na tkaninie. Przewagę pod tym względem miały stu-dentki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (PWSSP), zdobywające technologiczne obycie podczas praktyk w fabrykach włókienniczych.

Niezależnie od tych poszukiwań, Telakowska już wcześniej rozpoczęła gromadzenie we wzorcowni BNEP projektów tkanin oraz ich próbnych, seryjnych realizacji. Wytwarzane nieraz metodami chałupniczymi tkaniny, galanteria i inne drobne wyroby powstawały w pracowniach i mieszkaniach artystów z myślą o rodzimej produkcji. Dzięki fundu-szom z Ministerstwa Kultury i Sztuki, kupowano także prace wykony-wane w różnych technikach: malarskich, graficznych czy kolażu, które mogły służyć jako wzory do produkcji kilimów, dywanów oraz tkanin drukowanych. Dostarczali je artyści, kończący studia jeszcze przed 1939 rokiem, którzy do tej pory nie parali się działalnością projekto-wą, m.in. uznani malarze i graficy: Maria Jarema, Jadwiga Maziarska, Edmund Bartłomiejczyk, Aniela Bogusławska, Władysław Strzemiński oraz Józefa Wnukowa. Te próbne kupony (fragmenty tkanin), krótkie serie tkanin, rysunki czy gotowe projekty nawiązywały nieraz do przedwojennych, graficznych, klasycyzujących motywów, jak w tka-ninach drukowanych Bartłomiejczyka i Zbigniewa Langnera. Ale nie tylko. Młode, świeżo zatrudnione adeptki projektowania mogły za-chwycać się także unistycznymi, sukienkowymi jedwabiami projektu Władysława Strzemińskiego, Stefana Wegnera czy barwnymi kupona-mi tkanin rodem z sopockiej uczelni.

“Maids” from the IWP. On women textile designers from the Institute of Industrial Design

Anna Demska

•

The printed textile design studio called the Textile Department (which until 1954 functioned as the Textile Industry Department) was founded in Warsaw concurrently with the establishment of the Institute of Industrial Design in Warsaw (IWP) in 1950. It was located in the freshly erected brick building standing among the ruins of Warsaw’s Old Town, at Świętojerska Street. All around, frenetic work was in progress on the rebuilding of this war-ravaged historical district and many artists were participating in the effort, decorating townhouses with their paintings. Transformed from Office for the Supervision of Production Aesthetics (BNEP) in 1950, the Institute, still functioning under the artistic direction of Wanda Telakowska, employed a group of young women designers.

Wanda Telakowska – a graphic designer actively working before the war – gave up her own artistic activity after 1945 to manage, as a part of the Ministry of Culture and Art (MKiS), design-related institutions: initially the Planning Department (1945–1946), which was subsequently transformed into the Production Department (1946–1947), and then BNEP (1947–1949). She established contacts with artists, concluded agreements for the development of designs for craft and industrial production, organised exhibitions, and initi-ated the establishment of experimental studios – all as a part of her own programme *Beauty Every Day and For Everyone*, which sought to create conditions for the revival and development of Polish design. With her innate energy, but also considerable sense, she sought women textile artists-designers in schools of higher learning, valu-ing not only their painting or drawing abilities, but also the knowl-edge of textile printing techniques. Students of the Łódź-based State Higher School of Fine Arts (PWSSP), who gained technological experience while on internships in textile production plants, were at an advantage here.

Already before these searches and independently of them, Telakowska had started to collect textile designs and their trial se-rial production runs in BNEP’s design collection unit. Often created using non-professional means, textiles, accessories and other small products were made in artists’ homes and studios for the domestic market. Owing to funds from the Ministry of Culture and Art, works made using different techniques such as painting, graphic arts or collage, which might serve as models for the production of kilims, carpets and printed fabrics, were also purchased. They were pro-vided by artists graduating before 1939, who were not yet engaged in design, including recognised painters and graphic artists such as Maria Jarema, Jadwiga Maziarska, Edmund Bartłomiejczyk, Aniela Bogusławska, Władysław Strzemiński and Józefa Wnukowa. These trial lengths (stretches of fabrics), short fabric series, drawings and ready designs often referred to prewar classicising, graphic motifs, as in the printed fabrics by Bartłomiejczyk and Zbigniew Langner. But not only. The young, newly employed design trainees could also marvel at the unistic dress silks designed by Władysław Strzemiński or Stefan Wegner, and colourful fabric lengths from the Sopot Academy of Fine Arts.



Danuta Teler-Gęsicka, Tkanina dekoracyjna, druk na bawelnie, IWP, 1958, Wzrt.789, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Teler-Gęsicka, Decorative fabric, printed cotton, IWP, 1958, Wzrt.789, National Museum in Warsaw

Z początkiem lat pięćdziesiątych wyodrębniła się w Polsce kadra mogąca kształcić przyszłych projektantów w dziedzinie tkanin użytkowych, zdobionych techniką druku i ręcznego malowania, ponieważ dotychczas artyści kończący studia przed wojną specjalizowali się raczej w technikach tkackich. Na uczelniach artystycznych, na przykład w łódzkiej, przygotowującej projektantów dla przemysłu włókienniczego pod kierunkiem Teresy Tyszkiewicz i Marii Obrębskiej-Stieberowej, studia rozpoczęło młode pokolenie artystek, wśród których były m.in. przyszłe projektantki z IWP: Aleksandra Michalak-Lewińska, Alicja Łasińska¹, Hanna Orzechowska, Anna Nikołajczuk, Danuta Dybowska, Kazimiera Gidaszewska, Danuta Teler-Gęsicka.

Ponadto, na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1951 roku utworzono pod kierunkiem Marii Skoczylas-Urbanowiczowej (a pracowały w niej także Irena Dewitz i Irena Wilczyńska) Pracownię Druku na Tkaninie. Choć działała krótko, studenci szybko podchwycili nową technikę, głównie do tworzenia unikatowych tkanin dekoracyjnych. Wykonywane za pomocą sitodruku z ręcznym podmalunkiem, swobodne, wielobarwne kompozycje na płótnie, szczególnie w okresie po odwilży 1956 roku, dekorowały mieszkania, kawiarnie, kluby, stanowiły scenografie wystaw lub tła imprez plenerowych aranżowały wystawy i imprezy plenerowe. Wkrótce zaczęły z nimi konkurować tkaniny o nowoczesnym dizajnie z Zakładu Tkanin IWP.

Przez gruzy do pracy

Śledząc etapy formowania się zespołu projektowego Instytutu, powtarzają się relacje o wyjątkowej atmosferze panującej w pracowni, a także o zapale i determinacji w pokonywaniu wszelkich trudności. Zaczynały się one już podczas próby dotarcia do tkwiącego wśród gruzów budynku, ale nawet kilkugodzinna praca przy desce projektowej i surowe oko Wandy Telakowskiej, często zaglądającej do pracowni, nie zniechęcały młodych projektantek. Jedna z nich – Aleksandra Michalak-Lewińska tak opisuje początki pracy:

Okna pracowni wychodziły na czarne, zburzone domy. Koleżanki, ubrane w białe kitle, stały przy kreślarskich deskach. Zająłam wolną deskę zastawiając się, dlaczego Telakowska wybrała to apokaliptyczne miejsce na siedzibę dla – jak mi się wydawało – radosnej pracy. Dopiero później zrozumiałam, jak ważny to miało sens. Instytut Wzornictwa, poznany w 1951 roku, wydał mi się miejscem, w którym będzie można wyznaczać kierunki społecznych zmian zależnych od kultury produkcji. Panowała cudowna atmosfera młodzińskiego, twórczego entuzjazmu. Początkowo rysowało się na przypadkowych stołach, deskach; farby, pędzle, kartony leżały na parapetach okiennych lub na podłodze. Tam też można było usiąść, żeby pogadać, pośmiać się, zastanowić nad nowym pomysłem. Nie pamiętam, żeby ktoś narzekał. Najważniejsze było projektowanie nowych, pięknych wzorów dla produkcji przemysłowej, a więc na potrzeby całego społeczeństwa. Nie miało znaczenia, że jest to idea jeszcze niepopularna lub wręcz nieznana, nikt nie myślał, że związki między wartościami kulturowymi i gospodarczymi

¹ Alicja Łasińska to panieńskie nazwisko projektantki, która przyjęła później po kolejnych mężach nazwiska Gutkowska (po Marianie Gutkowskim), a następnie Wyszogrodzka (po Bogusławie Wyszogrodzki).



Danuta Dybowska, Tkanina odzieżowa Zwierzaki, druk na szt. jedwabiu, IWP, 1955, Rudzka Farbiarnia i Wykończalnia, „Pierwsza” w Rudzie Pabianickiej, Wzrt.814, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Dybowska, Clothing fabric *Animals*, printed art silk, IWP, 1955, Rudzka Farbiarnia i Wykończalnia „Pierwsza” in Ruda Pabianicka, Wzrt.814, National Museum in Warsaw



Anna Nikołajczuk, Makata dekoracyjna, druk na lninie, IWP, 1956, Wzrt.799, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Anna Nikołajczuk, Decorative wall hanging, printed linen, IWP, 1956, Wzrt.799, National Museum in Warsaw

The early 1950s witnessed the appearance of Polish professionals able to educate future designers in the area of utility fabrics...

The early 1950s witnessed the appearance of Polish professionals able to educate future designers in the area of utility fabrics decorated by printing and manual painting – the artists graduating before the war usually specialised in weaving techniques. Academies of art, including the one in Łódź, which prepared designers for the textile industry under the guidance of Teresa Tyszkiewicz and Maria Obrębska-Stieberowa, admitted a new generation of women artists, including the future designers from the IWP: Aleksandra Michalak-Lewińska, Alicja Łasińska¹, Hanna Orzechowska, Anna Nikołajczuk, Danuta Dybowska, Kazimiera Gidaszewska and Danuta Teler-Gęsicka.

Additionally, in 1951 a Printed Textile Studio was established under the supervision of Maria Skoczylas-Urbanowiczowa (it also employed Irena Dewitz and Irena Wilczyńska) in the Academy of Fine Arts in Warsaw. Although it only operated for a brief time, students quickly grasped the new technique, and used it mainly to create unique decorative fabrics. The unconstrained, colourful compositions on canvas made using hand-coloured screen printing, in particular in the period after the Polish October, decorated flats, cafes, clubs, exhibitions, and were used as backgrounds for open air events. Very soon textiles with modern patterns from the Textile Department of the IWP began to compete with them.

Through debris to work

When tracing the stages of the formation of the Institute's design team, we kept encountering reports on the exceptional atmosphere prevailing in the studio, as well as the enthusiasm and determination to overcome all difficulties. These began as early on as when attempting to reach the building standing among the debris, but neither the several hours long work at the drawing board nor the demanding eye of Wanda Telakowska, who frequently dropped in to the studio, discouraged the young designers. One of them – Aleksandra Michalak-Lewińska – described the early days of her career as follows:

“The studio's windows looked out on black, ruined buildings. My colleagues, all dressed in white coats, were standing at drawing boards. I took up a free board, wondering why Telakowska had chosen this apocalyptic place as a seat for what seemed to be joyful work. It was only later that I understood the important senses of this choice. The Institute of Design I became acquainted with in 1951 seemed to me a place in which it would be possible to determine directions of social change depending on the culture of production. It was permeated with a wonderful atmosphere of juvenile creative enthusiasm. Initially, we drew at accidental tables and boards; paints, brushes and cardboards were placed on window sills or on the floor. It was where we also sat down to chat, laugh, and reflect on new ideas. I do not remember anyone grumbling. It was most significant for us to design new, beautiful patterns for industrial production, therefore catering for the needs of the entire society. The fact that the idea was not yet popular or was entirely unknown was of

¹ The designer initially named Alicja Łasińska later adopted her subsequent husbands' names and was called Gutkowska (after Marian Gutkowski), and Wyszogrodzka (after Bogusław Wyszogrodzki).

trzeba będzie żmudnie wyjaśniać przez wiele następnych lat. Tryskającą energią, odwagą i pomysłami prof. Telakowska budziła respekt i pewność, że tok dalszych wydarzeń zależy tylko od nas².

Młode projektantki bardzo ceniły sobie dni, w których mogły odejść od pulpitu w poszukiwaniu tematów. Dostarczał je miejski krajobraz stolicy, roślinność parku lub ogrodu botanicznego, zwierzęta i ptaki podpatrywane w ogrodzie zoologicznym. W pracowni powstawał pierwszy projekt tkaniny, a jego próbą realizację i kilka wersji kolorystycznych – na pierwszym etapie przed uruchomieniem własnego Zakładu Filmdruku – wykonywały współpracujące z IWP fabryki w Kaliszu i Łodzi.

Gorzej było z przebrnięciem przez komisje kwalifikacyjne, dopuszczające prace projektantek do produkcji przemysłowej. Wzory tkanin i wybór najlepszej koloryzacji zatwierdzali przedstawiciele Związku Plastyków oraz przedstawiciel Departamentu Wzornictwa Produkcji Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, a następnie komisje selekcyjne z udziałem dodatkowo reprezentantów Centrali Tekstylnej i tzw. Cetebe³. Po takiej selekcji do produkcji przechodziło jedynie ok. 25% ogólnej liczby proponowanych projektów, a wzory i tak najczęściej wskazywał handel – miały być „ładne”, niekoniecznie nowe, raczej takie, które dobrze się sprzedawały. Często, zamiast wprowadzać świeże propozycje, powielano stare wzory.

Jak krytycznie oceniał Roman Orłow: *Taki stan rzeczy odbijał się ujemnie na samopoczuciu i postawie twórczej projektanta, od którego żądano maksimum wysiłku i coraz to nowych koncepcji, nie precyzując najczęściej powodów odrzutów [...] Plastycy wchodzący w skład Komisji często po raz pierwszy stykali się z zagadnieniami włókna i oceniając projekty popełniali błędy, traktując przedstawiane projekty nie jako wzory na przewidywane tkaniny, lecz jako kompozycje zamalowanych płaszczyzn papieru. Ponieważ nie wyłoniły się żadne wspólne kryteria w zakresie wzornictwa włókienniczego, stosowano kryteria z innych dyscyplin sztuki, jak np. malarstwa, grafiki. Dyskusje miały charakter estetyzujących polemik. Stan taki występował najjaskrawiej przy projektach na tkaniny drukowane, ponieważ zagadnienie druku było zupełnie nowe⁴. Niezrażone trudnościami projektantki zdobywały stopniowo doświadczenie, a wzory, które wprowadzały do produkcji, cieszyły się coraz większym powodzeniem. Praca w Instytucie dawała zawodową satysfakcję, ale wynagrodzenie, szczególnie w początkowym okresie pracy⁵, nie było wystarczające. Jak twierdzi Alicja Wyszogrodzka młode plastyczki dorabiały sobie do pensji, robiąc projekty tkanin i drobnej konfekcji np. chustek dla Spółdzielni „Ład”, czy innych wytwórni zrzeszonych w Cepelii, a także dla tzw. prywaciarzy.*

2 A. Michalak-Lewińska, *Porywająca idea*, [w:] *Dawnych wspomnień czar... Pierwsze 50 lat Instytutu Wzornictwa Przemysłowego oczami jego pracowników*, praca zbiorowa pod red. Danuty Swiridy, wyd. na prawach rękopisu, Warszawa 2005, s. 53–54.

3 Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego „Cetebe”, wybierającego projekty dla potrzeb eksportu, działało w Łodzi w latach 1950–1971. W 1971 roku Cetebe wraz z Textilimportem i Confeximem zjednoczyły się, tworząc Zjednoczone Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego „Textilimpex”.

4 R. Orłow, *Działalność Zakładu Tkanin IWP (1951–1953)*, [w:] „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”. Dodatek do Dwumiesięcznika „Przegląd Włókienniczy”, lipiec-sierpień 1954, nr 5–6, s. 7.

5 Pensja młodej projektantki zatrudnionej tuż po studiach w Instytucie wynosiła na początku lat pięćdziesiątych 900 zł, nie było różnic w wynagrodzeniu męskiej i żeńskiej załogi. Rozmowa z A. Wyszogrodzką 8.05.2025

no importance; nobody thought that the relations between the cultural and economic values would need to be mundanely explained for many years to come. Bursting with energy, courage and ideas, Prof. Telakowska awoke respect and certainty that the further course of events depended solely on us.”²

Young designers valued the days on which they could leave the boards to look for topics. They were inspired by Warsaw’s cityscape, the vegetation in parks and the botanical garden, or the animals and birds observed in the zoo. The very first textile designs were created in the studio, while their trial runs and several colour versions – during the initial stage before the Institute’s own Direct-to-Film Printing Unit began to operate – were produced by factories in Kalisz and Łódź, which cooperated with the IWP.

However, it was not an easy task to successfully trudge through the qualifying committees admitting the designers’ works to industrial production. Textile patterns were first approved and their best colour versions were selected by representatives of the Association of Artists and a representative of the Production Design Department of the Ministry of Light Industry, and then by selection committees extended with representatives of the Centrala Tekstylna [Central Textile Enterprise] and the so-called Cetebe.³ As a result of such selection, only about 25% of all the proposed designs were approved, with the particular patterns most often indicated by the trade anyway – they were to be “pretty”, not necessarily new, but certainly good sellers. Instead of introducing new designs, old ones were often copied.

As critically assessed by Roman Orłow: *This state of things had a negative impact on the designers’ frame of mind and their creative attitude: they were asked for maximum effort and a constant flow of new concepts, but most often the reasons behind their rejection were not revealed [...]. The artists-members of the Commissions often encountered for the first time issues related to fibre and made mistakes when evaluating the designs, treating them like compositions on the painted paper surfaces rather than patterns for future fabrics. Since no common criteria were developed for textile design, criteria from other branches of art, such as painting and the graphic arts, were used. Discussions had the form of anesthetising polemics. The above was most stark in the case of printed fabric designs, since print was an entirely new issue.*⁴ Undiscouraged by the difficulties, the women designers gradually gained experience, and the designs they introduced to production enjoyed a growing popularity. Work in the Institute gave them professional satisfaction, but the remuneration, particularly during the initial period of work,⁵ was insufficient. Alicja Wyszogrodzka recalls that the young

2 A. Michalak-Lewińska, *“Porywająca idea”*, [in:] *Dawnych wspomnień czar... Pierwsze 50 lat Instytutu Wzornictwa Przemysłowego oczami jego pracowników*, collective work edited by Danuta Swirida, published as a manuscript, Warszawa 2005, pp. 53–54.

3 Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego Cetebe, selecting designs for export, operated in Łódź in the years 1950–1971. In 1971, Cetebe merged with Textilimport and Confexim, creating Zjednoczone Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego Textilimpex.

4 R. Orłow, *“Działalność Zakładu Tkanin IWP (1951–1953)”*, [in:] *Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*. A supplement to the bimonthly *Przegląd Włókienniczy*, July–August 1954, No. 5–6, p. 7.

5 At the beginning of the 1950s, the remuneration of a young woman designer employed at the Institute immediately after graduation amounted to PLN 900 – there were no differences in the payroll for the male and female employees. An interview with A. Wyszogrodzka, 8.05.2025



Wanda Telakowska w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, lata 50. XX w., fot. dzięki uprzejmości IWP

Wanda Telakowska in the Institute of Industrial Design in Warsaw, 1950s, photo courtesy of the IWP

Pod okiem mistrza

Konsultantami Instytutu było wielu znanych artystów zapraszanych do współpracy przez Telakowską, m.in: Wojciech Jastrzębowski, Lucjan Kintopf, Samuel Miklaszewski, Andrzej Milwicz, Maria Obrębska-Steiberowa, Eleonora Plutyńska, Jerzy Sołtan, Mieczysław Szymański, a także – jak wspominała Aleksandra Michalak-Lewińska – starsze doświadczone koleżanki Krystyna Szczepanowska, Zofia Butrymowicz, Stefania Milwiczowa. Wymienieni nestorzy polskiej sztuki użytkowej traktowali pracę na rzecz odradzającego się po wojnie polskiego wzornictwa jak misję. Ważna była konieczność przekazania kolejnemu pokoleniu idei zachowania odrębności kulturowej, która narodziła się w dwudziestoleciu międzywojennym – w momencie odbudowywania polskiej państwowości. O tym, jak istotnym zadaniem było projektowanie, świadczy wypowiedź Wojciecha Jastrzębowskiego:

jeśli polski przemysł ma być źródłem narodowego bogactwa, to musi posiadać wzornictwo na tyle silne, żeby udaremniło inwazję konkurencyjnych wyrobów zagranicznych. Musi więc być przeciwieństwem tego, co robią inni, czyli posiadać jedynie ważną zaletę: kulturową odrębność⁶.

Wanda Telakowska, równie zaangażowana w prace komisji oceniającej, uważała że projektowanie musi być celowe i całościowe, zaś komponowanie plastyczne ma opierać się na systemie spójnego myślenia, a nie na „naskórkowych wrażeniach”. Eleonora Plutyńska, w liście do Stefana Szumana, tak opisała moment wejścia po wojnie w środowisko warszawskie i rozpoczęcia w 1946 roku pracy pedagogicznej na ASP:

Zapadły się pod ziemię owe czasy i dziś otwieramy oczy szeroko, ażeby nową rzeczywistość ogarnąć i chcemy – to jest staramy się – w niej uczestniczyć. Bo byłoby szkoda, żeby się rozpadło na „wczoraj” i „dzisiaj”, i żeby nie było dalszych ciągów [...] Bardzo się boję Warszawy, ale Zosia [Baudouin de Courtenay] w tych czasach ma jakieś wyraźne poczucie obowiązku wyjścia z zaułka, zetknięcia się i wymiany z ludźmi, że pewnie trzeba tak zrobić⁷.

Jak wspominała Maria Ewa Zielińska, od 1951 roku projektantka w Zakładzie Obuwia i Galanterii IWP: „W owym czasie rozbici, rozproszeni po wojnie, nie wiedzący, co to jest to Nowe, szukaliśmy swojego miejsca w świecie, swojej tożsamości, działania zawodowego, z którego wynikałoby poczucie przydatności. Wanda Telakowska znakomicie biła w bęben, na różne zresztą sposoby, podniecając ambicje, wykpiwając lekko nasze egzaltacje, przekonując do zawodu projektanta przemysłowego jako osoby spełniającej się artystycznie, ale i społecznie⁸. Zielińska podkreślała także, że: „Bardzo istotne były na terenie Instytutu kontakty koleżeńskie. Stworzyliśmy zintegrowane środowisko, interesowaliśmy się nawzajem swoimi pracami, bawiliśmy się razem i bywaliśmy w swoich domach⁹.”

⁶ Za: A. Michalak-Lewińska, dz. cyt., s. 55.

⁷ Fragment z listu E. Plutyńskiej do S. Szumana (męża siostry – Zofii Szczepanowskiej) – mpis. dzięki uprzejmości G. Czyżewiczowej, teczka „Opowiadania rodzinne”, cz. III, S. i Z. Szumanowie – późne lata, s. 1–2.

⁸ M.E. Zielińska, *Od robótek ręcznych do zawodu projektanta przemysłowego*, [w:] *Dawnych wspomnień czar...* dz. cyt., s. 70.

⁹ Tamże, s. 71.

women artists moonlighted making designs of textiles and petty clothing accessories such as scarfs for the Ład Cooperative and other producers associated in Cepelia, as well as for the so-called private operators.

Under the master's eye

At Telakowska's invitation, the Institute consulted many well-known artists, including Wojciech Jastrzębowski, Lucjan Kintopf, Samuel Miklaszewski, Andrzej Milwicz, Maria Obrębska-Steiberowa, Eleonora Plutyńska, Jerzy Sołtan, and Mieczysław Szymański, as well as – as recalled by Aleksandra Michalak-Lewińska – older, more experienced colleagues: Krystyna Szczepanowska, Zofia Butrymowicz, and Stefania Milwiczowa. These nestors of Polish applied art treated work for the benefit of the Polish design reviving after the war as a mission. It was important to transmit the idea of the maintenance of cultural distinctness, which had been born during the interwar period when the Polish state was being revived, to the subsequent generation. The significance of the task of design was testified to in the following words of Wojciech Jastrzębowski:

If the Polish industry is to be a source of national richness, its design must be strong enough to defeat an invasion of competitive foreign goods. Hence, it must be an opposite of what others do, i.e. be marked by the only important feature: CULTURAL DISTINCTNESS.⁶

Wanda Telakowska, equally involved in the work of the evaluating committee, believed that design should be purposeful and comprehensive, while the artistic composition was to be based on a system of coherent thinking rather than merely 'providing superficial impressions'. In her letter to Stanisław Szuman, Eleonora Plutyńska described the moment of her joining the Warsaw milieu after the war and beginning her teaching work at the Academy of Fine Arts in 1946:

Those times have long vanished underground and today we are opening our eyes wide to grasp the new reality and we want to – i.e. we are trying to – participate in it. It would be a shame if it broke into 'yesterday' and 'today' and if there were no continuations [...] I am very much scared of Warsaw, but Zosia [Baudouin de Courtenay] has such a clear sense of duty to leave one's corner, meet people and engage oneself in exchanges with them, that this is probably what one needs to do.⁷

Maria Ewa Zielińska, a designer in the Institute's Department of Footwear and Accessories since 1951 reported: “At the time, broken, dispersed after the war, not knowing what the New was, we were looking for our own place in the world, our own identity, professional activity giving us the sense of usefulness. Wanda Telakowska had an excellent way of beating the drum, in many different ways, titillating ambitions, slightly mocking our exaltations, and inducing people to choose the profession of an industrial designer as a person enjoying

⁶ After: A. Michalak-Lewińska, op. cit., p. 55.

⁷ Fragment of E. Plutyńska's letter to S. Szuman (her sister's – Zofia Szczepanowska's – husband) – TS, courtesy of G. Czyżewiczowa, file Opowiadania rodzinne, part III, S. and Z. Szumanowie – late years, pp. 1–2.

Wanda Telakowska [...] uważała że projektowanie musi być celowe i całościowe, zaś komponowanie plastyczne ma opierać się na systemie spójnego myślenia, a nie na „naskórkowych wrażeniach”.

Wanda Telakowska [...] believed that design should be purposeful and comprehensive, while the artistic composition was to be based on a system of coherent thinking rather than merely 'providing superficial impressions'.

Komisje kwalifikacyjne, szczególnie przed odwilżową „nowoczesnością”, akceptowały projekty posiadające głównie polski, a najlepiej ludowy charakter...

Trudna praca nad projektem

Komisje kwalifikacyjne, szczególnie przed odwilżową „nowoczesnością”, akceptowały projekty posiadające głównie polski, a najlepiej ludowy charakter, choć zwracano też uwagę na technologiczne wskazania. O tym, jak niełatwe było to zadanie, świadczy fakt, że projektant musiał uwzględniać kilka – jak się wtedy mówiło – „przemysłów”: bawełniarski, jedwabniczy, tkanin dekoracyjnych, wełniarski, włókien łykowych¹⁰. Projektowano w wielu grupach surowcowych: bawełna, len, wełna, włókna wiskozowe i syntetyczne oraz na potrzeby różnych technik: tkactwa nicielnicowego¹¹, żakardowego, dywanowego, druku rotacyjnego¹² i filmowego¹³. Korygowano reguły projektowania zgodnie z przemysłowymi realiami, np. metrażem tkaniny, zwielokrotnianiem raportu¹⁴, dostosowywano projekt do grup tkanin szczególnie trudnych w produkcji np. wistry¹⁵ lub – co zdarzało się wówczas nader często – do tkanin wadliwie wykonanych.

Według słów Marii Ewy Zielińskiej:

Na spotkaniach, naradach czy zebraniach bardzo podkreślano konieczność poznawania zasad produkcji w określonych branżach. Kontakty projektant – przemysł były nowością dla obu stron. Umiejętność przystosowania wzoru powstałego w IWP do warunków produkcyjnych była więc rzeczą konieczną dla prawidłowej współpracy. Pamiętam z własnych doświadczeń [...] dzięki poznawaniu skomplikowanego procesu produkcji otwierały mi się oczy na osobisty kontakt z pracownikami fabryk. Projektant z zewnątrz, z instytucji, której nadzór artystyczny był narzucony nowymi rozporządzeniami, był właściwie intruzem. Należało więc swoje działanie i osobę tak ustawić na terenie zakładu, by współpraca okazała się wartą trudu wzajemnego dopasowania i uznania¹⁶.

Współpraca z przemysłem lekkim, do którego projekty były odsyłane, polegała nie tylko na nadzorze autorskim bezpośrednio przy produkcji, ale projektantki występowały także jako rzeczoznawczynie w comiesięcznych komisjach selekcyjnych oceniających wzory kolegów z komórek wzorcujących w fabrykach oraz na odbywających się dwa razy do roku ocenach kolekcji przemysłowych.

10 Włókno pochodzenia roślinnego, łądługowe np. konopne, lniane.

11 Technika tkania na krośnie tkackim z zastosowaniem nicielnic (drażków lub listew) powiązanych z osnową i podnóżami-pedałami. Przez odpowiednie naciskanie pedałów tkaczka tworzy przesmyk służący do snucia wątku. Stosując zmienną liczbę nicielnic, uzyskujemy zróżnicowany (np. coraz bardziej skomplikowany) wzór – od 2 nicielnic (splot płótna) do 24 (w tkaninach wielonicielnicowych).

12 Druk rotacyjny (in. wałowy) – druk cztero – lub sześciobarwny z wzorem nanoszonym bezpośrednio na tkaninę za pomocą grawerowanych wałów z wklęsłym lub wypukłym wzorem, pokrytych farbą drukarską.

13 Filmdruk / filmdruk – technika druku na tkaninie z wielokolorowym wzorem o raporcie znacznej wielkości, wykonanym za pomocą szablonów przygotowanych metodą mechaniczną lub fotochemiczną. Przez niezamalowane lub nienaświetlone miejsca na szablonie przeciska się rakłami (przecierakami) farbę drukarską, a każdemu kolorowi odpowiada jeden szablon. Patrz: M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, s. 66.

14 Raport, czyli sekwencja powtarzanego wielokrotnie i niezmiennego wzoru.

15 Wistra – włókno sztuczne, wiskozowe, podobne do bawełnianego kretonu; po 1950 roku używane do wyrobu tkanin odzieżowych, głównie jako dodatek do wełny i bawełny. Nazwa przeszła z tego włókna na tkaninę.

16 M.E. Zielińska, dz. cyt., s.70.

both artistic and social fulfilment.”⁸ Zielińska also underlined that: “In the Institute, we attached great importance to friendly contacts. We created an integrated circle, were interested in each other’s works, had fun together and visited each other at home.”⁹

The difficult work on design

Qualification committees, in particular before the onset of the Polish October’s ‘modernity’, accepted designs marked by mainly a Polish, and better still, folk character, although technological indications were also considered. The task was anything but easy: the designers had to take into account several – as they were then referred to – ‘industries’: cotton, silk, decorative textile, wool, and bast fibres.¹⁰ They designed using many groups of raw materials: cotton, flax, wool, and viscose and synthetic fibres, and for the purposes of different techniques: harness weaving,¹¹ Jacquard weaving, carpet weaving, rotary screen printing¹² and direct-to-film printing.¹³ Design rules were corrected to match industry realities such as fabric length and multiplication of rapport;¹⁴ designs were also adapted to groups of textiles particularly difficult to produce, such as vistra¹⁵ or – which was commonplace at the time – to defective textiles.

According to Maria Ewa Zielińska:

The necessity to acquaint oneself with the principles of production in the particular branches of industry was much underlined during various meetings. Designer/industry contacts were a novelty to both parties. Hence, the ability to adjust a pattern originating from the IWP to manufacturing conditions was a necessity from the point of view of successful cooperation. I remember from my own experience [...] that owing to learning about the complex manufacturing process, personal contact with factory staff became an obvious necessity. An outside designer from an institution providing artistic supervision enforced by new regulations, was basically an intruder. Therefore, while on the grounds of the plant, it was necessary to make oneself and one’s work worth the effort of mutual adaptations and recognition for the sake of cooperation.¹⁶

8 M.E. Zielińska, “Od robótek ręcznych do zawodu projektanta przemysłowego”, [in:] *Dawnych wspomnień czar...* op.cit., p. 70.

9 *Ibid.*, p. 71.

10 Plant stem fibre, e.g. from hemp or flax.

11 A weaving technique involving a loom with harnesses (shafts) connected with the warp and pedals. By appropriately pressing the pedals, the weaver creates a shed for the weft thread. Using a changeable number of harnesses – from two (canvas weave) to 24 (in multiharness fabrics), we acquire a varied (e.g. increasingly complex) pattern.

12 Rotary screen printing (also shaft printing) – four – or six-colour printing; the pattern is transferred directly onto the fabric with the help of engraved cylinders with a concave or convex pattern, covered with printing ink.

13 Direct-to-film printing – a technique of printing on fabric with a multi-colour pattern marked by a rapport of a considerable size, acquired using stencils prepared using a mechanical or a photochemical method. Printing ink is pressed through non-painted or non-exposed places on the stencil using doctor blades; each colour is paired with one stencil. See: M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, p. 66.

14 Rapport, i.e. a sequence of unchanged patterning repeated many times.

15 Vistra – an artificial fibre based on viscose, similar to cotton cretonne; after 1950, it was used for the production of clothing fabrics, mainly as an addition to wool and cotton. The name of the fibre was then used for the fabric.

16 M.E. Zielińska, op.cit., p.70.

Qualification committees, in particular before the onset of the Polish October’s ‘modernity’, accepted designs marked by mainly a Polish, and better still, folk character...

Projektanci musieli być zawsze dobrze przygotowani do obrony własnych koncepcji przed komisjami, do zachowania charakteru artystycznego projektu, nie ulegając jednocześnie zbytnio wymogom handlu, czyli żądaniom komórek wzorcujących w fabrykach, nastawionych głównie na handlowe zamówienia. Ponadto Ministerstwo Przemysłu Lekkiego zobowiązało ich do uczestniczenia w trakcie realizacji szczególnie trudnych projektów w zakładach włókienniczych. Te problemy skłoniły dyrekcję IWP do jak najszybszego uruchomienia na miejscu eksperymentalnej produkcji prototypów, w ramach której można byłoby omówić wszelkie trudności związane z projektem i z jego wdrażaniem do produkcji przemysłowej. Powstały, wśród wielu innych, warsztaty doświadczalne druku filmowego i tkactwa oraz laboratorium kolorystyczne. Uruchomienie tzw. filmdrukarni pozwoliło na stworzenie kolekcji tkanin odzieżowych, które sprzedawano w sklepie firmowym na ulicy Brackiej w Warszawie, np. cieszące się ogromnym powodzeniem kupony na spódnice oraz szale, chustki i tkaniny dekoracyjne. Tkaniny z IWP zaczęły pojawiać się także na wystawach w galeriach sztuki, np. w warszawskiej Kordegardzie i w Galerii MDM.

Inspiracje

Projektowanie w IWP poprzedzane było zazwyczaj wykładami na temat aktualnych tendencji panujących w modzie, we wzornictwie, opartymi na analizie kolorystyki dominującej we wnętrzach oraz pojawiających się na rynkach nowych np. syntetycznych tkanin. Ogromnie inspirującą rolę pełniła instytutowa biblioteka prowadzona przez historyczkę sztuki Halinę Wierzejską, która udostępniała wiedzę z zakresu historii wzornictwa. Na targi, prezentujące tekstylia poza granicami kraju, wyjeżdżały także projektantki, a wracając, wymieniały się wrażeniami, przywoziły foldery, zdjęcia, skrawki tkanin. Danuta Paprowicz-Michno wielokrotnie dzieliła się zdobytą wiedzą po pobycie we Frankfurcie czy Paryżu na *Première Vision*. Wspominała, że podpatrzona i wykorzystywane później tematy były różnorodne: inspiracje sztuką Egiptu, motywami występującymi w batikach z wyspy Bali, ornamentem i kolorytem upierzenia ptaków, skrzydeł motyli i umaszczeniem zwierząt.

Wanda Telakowska w korespondencji z Zofią Butrymowicz napisała:

W związku z koniecznością poszerzenia wachlarza typów wzorów i konkurencją z wzorami PSP [Pracowni Sztuk Plastycznych – AD] należy dostarczyć projektantom zakładu włókienniczego: a) świeże kwiaty (ew. wyjścia do oranżerii); b) narzędzia [dobre chińskie pędzle, piórka, tusz, wieczne pióra, tusze kolorowe, kredki tłuste (może dla rysunków na fotograwiurze)]¹⁷.

Natomiast w artykule Julii Rayzacher z 1956 roku, zamieszczonym w Biuletynie IWP, a skierowanym do projektantów, czytamy:

A więc wśród nowości wymienia się: nie ilustracyjne zestawienie plam barwnych; wzory o charakterze malarstwa olejnego; wzory o charakterze malarstwa Toulouse Lautrec’a; motywy morskie – algi, piana morska,

¹⁷ Rękopis z dnia 1.VI.1953 r., kopia ołówkowa z korespondencją wewnętrzną W. Telakowskiej z Zofią Butrymowicz (1951–1953), archiwum Zbiorów Wzornictwa MNW, podkreślenia autorki.

The cooperation with light industry, to which the designs were sent, involved not only their authors’ supervision at the stage of production – the designers also acted as experts during the monthly meetings of the selection committee assessing the patterns of their colleagues from the units making designs in the factories and during the evaluations of industrial collections which were held twice a year.

The designers always had to be well prepared to defend their concepts in front of the committees, to maintain the artistic nature of their patterns without simultaneously excessively yielding to the demands of the trade, i.e. design units in factories, which were mainly focused on commercial orders. Additionally, the Ministry of Light Industry obliged them to participate in the execution of particularly difficult designs in the textile mills. These problems made the IWP’s management decide to start the Institute’s own experimental production of prototypes on site, allowing discussion of all the difficulties related to the design and its implementation to industrial production. The thus-established units included experimental direct-to-film printing and weaving studios as well as a colour lab. The opening of the so-called direct-to-film printing unit made it possible to create a collection of clothing fabrics, which was sold in the Institute’s shop at Bracka Street in Warsaw and included hugely popular skirt lengths as well as shawls, scarves and decorative fabrics. Textiles from the IWP also began to appear in exhibitions in art galleries such as Kordegarda and Galeria MDM in Warsaw.

Inspirations

In the IWP, designing was usually preceded with lectures on the current trends in fashion and design, based on analyses of the colour palettes dominating in interiors and new (e.g. synthetic) fabrics appearing on the market. The Institute’s library, run by the art historian Halina Wierzejska, who provided access to knowledge in the area of design history, played a very inspiring role. Designers also travelled to textile fairs outside Poland – upon return, they shared their impressions, and brought folders, photographs, and small textile samples. Danuta Paprowicz-Michno shared her knowledge acquired while attending fairs in Frankfurt and *Première Vision* in Paris many times. She recalled that the themes she noticed and used later on were very diverse: they ranged from inspirations with the art of Egypt and motifs of batiks from the island of Bali, to ornaments and colours on birds’ feathers, wings of butterflies and animals’ fur.

In her correspondence with Zofia Butrymowicz, Wanda Telakowska wrote:

In connection with the necessity to extend the range of design types, and a competition with the designs made by the PSP [Pracownia Sztuk Plastycznych, i.e. Fine Arts Studio – AD], designers of the textile department should be supplied with: a) fresh flowers (or trips to the hothouse); b) tools [good Chinese brushes, pens, ink, fountain pens, colour inks, oil pastels (perhaps for drawings on photogravure)].¹⁷

¹⁷ Manuscript from 01.06.1953, duplicate book with internal correspondence of W. Telakowska with Zofia Butrymowicz (1951–1953), archives of the Design Collections of the National Museum in Warsaw, author’s emphasis.



Ekspozycja pierwszej wystawy wzornictwa tkanin i galanterii wydrukowanej w filmdrukarni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w 1957 roku. Na manekinie udrapowana tkanina projektu Danuty Paprowicz-Michno, po lewej, od góry dwie chustki autorstwa Alicji Wyszogrodzkiej, wł. Ośrodka Wzornictwa Muzeum Narodowego w Warszawie

Display of the first exhibition of fabrics and accessories printed in the direct-to-film printing unit of the Institute of Industrial Design in 1957. The mannequin shows a draped fabric designed by Danuta Paprowicz-Michno; from the top left down: two scarves authored by Alicja Wyszogrodzka, Design Centre of the National Museum in Warsaw

*fale, ryby egzotyczne, korale; motywy wschodnie; figuralne i geometryczne motywy antyczne; motywy różne – od architektury starych miast i baletu do motywów ery atomowej*¹⁸.

W 1957 roku Rayzacher informowała, że pojawią się wkrótce: „Śmiałe realistyczne motywy kwiatów, jakby prosto z cieplarni, np. róże, goździki luźno rozmieszczone na białym tle; olbrzymie kwiaty (same korony) pelargonie, dalie, margerytki, lilie wodne i hiacynty – rzucone na jasnych tłach; wzory ilustracyjne, w których wykorzystuje się przetworzone plastycznie, najbardziej niespodziewane przedmioty. Na przykład nalepki z pudełek od zapalek, stare typy samochodów, latarnie uliczne, a nawet efektownie rozrzucone zwykłe guziki. Widzimy też wspaniałe motyle, ryby tropikalne, główki sałaty, pomidory, itp.; wzory *brzegowe*¹⁹, skomplikowane, romantyczne, stosowane na suknie jak i na popularne dotychczas spódnice”²⁰. Takie wzory zaczęły pojawiać się w rysunkach Alicji Gutkowskiej²¹, Danuty Teler-Gęsickiej czy Danuty Paprowicz-Michno.

Projektantki z IWP

Projektanci zatrudnieni w latach pięćdziesiątych w IWP to sfeminizowana tzw. „silna grupa”, w której projektowały przede wszystkim: Aleksandra Michalak-Lewińska, Danuta Paprowicz-Michno, Danuta Szarras, Alicja Gutkowska, Anna Nikołajczuk, Maria Janowska, Anna Wysoczańska, a także: Danuta Dybowska, Krystyna Policzowska-Gałęcka, Danuta Teler-Gęsicka, Kazimiera Gidaszewska, Hanna Orzechowska i Włodzimierz Garlicki. Omawiając osiągnięcia trzech z nich możemy bardziej wnikliwie prześledzić pracę projektantek.

Aleksandra Michalak-Lewińska (1927–2022)

Była jedną z najsilniej związanych z Instytutem i Wandą Telakowską projektantek, a jej droga zawodowa przebiegła w początkowym okresie w podobny sposób do Alicji Wyszogrodzkiej. Ukończyła studia w 1952 roku na łódzkiej PWSSP na Wydziale Włókienniczym, ale już w 1951 roku, odkryta przez Telakowską, rozpoczęła pracę w IWP jako projektantka, później pracowniczka naukowo-badawcza. Przechodziła kolejno przez instytutowe Zakłady: Tkanin (do 1960), Wnętrz (do 1966), Światła i Barwy (do 1968), a także czynnie działała w Zakładzie Środowiskowych Inwencji Plastycznych (do 1970). Kończąc łódzką uczelnię, posiadała rzetelną wiedzę zdobytą w pracowni prof. Marii Obrębskiej-Stieberowej. Zarówno prowadzony przez Obrębską Zakład Włókienniczy jak i Katedra Projektowania Tkanin i Druku Teresy Tyszkiewicz, dawały studentom duże

18 J. Rayzacher, *Tkaniny wiosenno-letnie 1956 w kolekcjach zagranicznych*, [w:] „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”. Dodatek do Dwumiesięcznika „Przegląd Włókienniczy”, marzec-kwiecień 1956, nr 3–4, s. 8.

19 Wzory biegnące wzdłuż jednego brzegu tkaniny, stosowane w tkaninach przeznaczonych np. na spódnice, fartuchy, halki – wtedy wzór okala najczęściej dolny brzeg.

20 J. Rayzacher, *Nowości we wzornictwie tkanin bawełnianych na rok 1958*, [w:] „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”. Dodatek do Dwumiesięcznika „Przegląd Włókienniczy”, lipiec 1957, nr 6–7, s. 14.

21 Por. przypis nr 2.

At the same time, Julia Rayzacher’s 1956 article addressed to designers, published in the *Biuletyn IWP*, reads as follows:

*Novelties include non-illustrative combinations of colour patches; patterns resembling oil painting; patterns resembling Toulouse Lautrec’s paintings; painting motifs such as algae, sea foam, waves, exotic fishes and corals; Oriental motifs; figural and geometric antique motifs; different motifs – from the architecture of old cities and ballet to motifs of the Atomic Age.*¹⁸

In 1957, Rayzacher informed the readers about the approaching arrival of: “Bold realistic motifs of flowers as if taken straight from the hothouse such as roses and carnations loosely arranged on a white background; huge flowers (crowns only) of pelargoniums, dahlias, ox-eye daisies, waterlilies and hyacinths – thrown against light backgrounds; illustrative patterns using most unexpected, artistically processed objects. These include matchbox labels, old car types, street lanterns, and even attractively scattered common buttons. We can also see wonderful butterflies, tropical fishes, salad heads, tomatoes, etc.; and complex and romantic *border patterns*¹⁹ used both for dresses and the popular skirts.”²⁰ Such patterns began to appear in the drawings by Alicja Gutkowska,²¹ Danuta Teler-Gęsicka and Danuta Paprowicz-Michno.

Designers from the IWP

The designers employed in the IWP in the 1950s were a feminised ‘strong group’ including above all: Aleksandra Michalak-Lewińska, Danuta Paprowicz-Michno, Danuta Szarras, Alicja Gutkowska, Anna Nikołajczuk, Maria Janowska, Anna Wysoczańska, as well as Danuta Dybowska, Krystyna Policzowska-Gałęcka, Danuta Teler-Gęsicka, Kazimiera Gidaszewska, Hanna Orzechowska and Włodzimierz Garlicki. To follow the women designers’ work in more detail, we shall discuss the achievements of three of them.

Aleksandra Michalak-Lewińska (1927–2022)

She was one of the designers most strongly connected with the Institute and Wanda Telakowska, and her career initially took a similar course as in the case of Alicja Wyszogrodzka. She graduated from the Textile Faculty of the Łódź State Higher School of Fine Arts in 1952, but after being discovered by Telakowska, she commenced her work for the IWP as early as in 1951 – first as a designer and then as a researcher. She subsequently went through the Institute’s departments of: Textiles (until 1960), Interiors (until 1966), and Light and Colour (until 1968); she was also active in the Department of Environmental Fine Art Inventions (until 1970). When graduating, she already had sound

18 J. Rayzacher, “Tkaniny wiosenno-letnie 1956 w kolekcjach zagranicznych”, [in:] *Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*. Supplement to the bimonthly *Przegląd Włókienniczy*, March-April 1956, No. 3–4, p. 8.

19 Patterns running along one fabric edge, used in textiles designed for example for skirts, aprons or slips – the pattern usually encircles their lower edge.

20 J. Rayzacher, “Nowości we wzornictwie tkanin bawełnianych na rok 1958”, [in:] *Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*. Supplement to the bimonthly *Przegląd Włókienniczy*, July 1957, No. 6–7, p. 14.

21 Cf. footnote 2.



Aleksandra Michalak-Lewińska, Tkanina dekoracyjna *Ryby* z serii plażowych, druk na bawełnie, IWP, 1956, Wzr.t.835/4, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

tłumaczenie Aleksandra Michalak-Lewińska, Decorative fabric *Fishes* from the beach series, printed cotton, IWP, 1956, Wzr.t.835/4, National Museum in Warsaw

doświadczenie projektowe. Ich koleżanka ze studiów, projektantka tkanin Maria Zielińska²² wspominała:

Pracownia projektowania druku odzieżowego Teresy Tyszkiewicz była pracownią wyjątkową, dawała szerokie spojrzenie. Nie chodziło o zapożyczenia, o stylizację w duchu ludowości czy po prostu o odwzorowanie ornamentów. Daleko tu było do zainteresowań malarstwem na szkle czy jedwabiu. Wspominam o tym, bowiem nurt myślenia: cepeliowskiego czy ładowskiego był wówczas bardzo popularny, a dla mnie trochę przytłaczający. Panowała głównie płaska plama [...] realizowaliśmy różne tematy – były podstawą do projektowania. Przerobiliśmy wszystkie regiony, wszystkie epoki, poszukując właściwych dla nowoczesnego projektowania form. I właśnie wyabstrahowanie istoty badanych kompozycji stanowiło najważniejsze zadanie. Droga od pierwszego szkicu, rysunku, prowadziła do zraportowanego wzoru. To był dopiero początek czekający na aprobatę pedagoga. Dalsze prace warsztatowe obejmowały naniesienie rysunku na kalkę, umiejętność wyświetlenia, koordynację kolorystyczną, a wreszcie druk, który jest także wieloetapowym procesem. Narzędzia do projektowania się zmieniały, do głosu doszła fotografia, ale kształtowanie wzoru odbywało się ręcznie. [...] Druk przemysłowy stawia przed projektantem odrębne zadania. Cechuje go tzw. droga, pojawiająca się po połączeniu raportów. Każdy projektant stara się od niej uciec. W szkolnym projektowaniu zajmowaliśmy się wzorami z raportami w pasy, kwadraty i trójkąty”²³.

Pierwsze projekty tkanin drukowanych autorstwa Michalak-Lewińskiej o abstrakcyjnych deseniach znalazły się w zbiorze propozycji, jakie dostarczyła łódzka uczelnia do wzorcowni BNEP. Tkaniny odzieżowe i dekoracyjne, które zaprojektowała, będąc już na etacie, to kilkadziesiąt propozycji, np.: tkaniny plażowe *Statki/Okręty* (1952) czy *Ryby* (1956). Tę pierwszą wypełniła sylwetami egipskich łodzi faraona z wiosłującymi żeglarzami, w drugiej znakomicie zwielokrotniła kształt ryby i dobrała modną wówczas kolorystykę. W jej propozycjach dominowały wzory kwiatowe i roślinne, często stylizowane lub przekształcone motywy z wycinanek i haftu, które z wyjątkowym wyczuciem wkomponowywała w raport tworząc nowoczesny look. Jako jedna z niewielu uczestniczyła w projektanckich kolektywach ludowych, prowadząc zespoły złożone z twórczyń takich jak wycinankarki (Zakościele i Kraśnica w Lubelskim, 1962), pisankarki (w Krzczonowie i Kunowie, 1954–1955) czy hafciarki (wsie Żywiecczyzny, 1957). Umiała współpracować z nieprofesjonalnymi twórczyniami, wypełniając ideę Telakowskiej – włączania inwencji ludowych do polskiego wzornictwa. Wyjazdy i praca zespołowa dawała jej wiele satysfakcji, bo jako przygotowana zawodo-wo projektantka umiała przełożyć ludowy motyw na tkaninę, dostosowując go twórczo do wymogów technologicznych. Nawet tak opracowany wzór nic nie tracił ze specyficznej ekspresji ludowego rękodzieła. Sama zaprojektowała wiele tkanin inspirowanych tymi motywami, jak

²² Maria Zielińska była studentką Teresy Tyszkiewicz, ale także artystką tkanin unikatowych i dekoracyjnych, tworzącą pod nazwiskiem Chmielińska-Ciesielska. Projektowała kołtyny i tkaniny tzw. wybiciowe, była profesorką w Katedrze Projektowania Tkanin i Katedrze Druku na Tkaninie. Występuje tu zbieżność nazwisk z Marią Ewą Zielińską – projektantką z IWP.

²³ Rozmowa z Marią Zielińską (Łódź 2012), Rozmowy Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz z artystami, [w:] *Młodość naszego czasu. Tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, CMW 2012–2013, s. 28–29.



Aleksandra Michalak-Lewińska, Tkanina dekoracyjna z wycinanką Antoniny Królik ze wsi Zakościele (ludowe zespoły projektanckie), IWP, 1959–1960, Wzr.t.954/3, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Aleksandra Michalak-Lewińska, Decorative fabric with a cutout by Antonina Królik from Zakościele village (folk design teams), IWP, 1959–1960, Wzr.t.954/3, National Museum in Warsaw

knowledge acquired in the studio of Prof. Maria Obrębska-Stieberowa. Both the Professor’s Textiles Department and Teresa Tyszkiewicz’s Chair of Textile and Print Design gave students considerable design experience. Their college friend, textile designer Maria Zielińska,²² recalled that:

*Teresa Tyszkiewicz’s Clothing Print Design Studio was an exceptional place, giving us a broad perspective. It was not about borrowings, folk styling or simple copying of ornaments. It was far from interests in painting on glass or silk. I am mentioning this, because the trend of thinking in the spirit of Cepelia or Ład was very popular at the time, but slightly overwhelming for me. Flat patch was ruling We were executing different themes – they were the basis for the design [...] We took up all the regions, all the epochs, searching for forms appropriate for modern design. And it was the abstraction of the gist of the compositions under analysis which was the most important task. The road from the first sketch, drawing, was leading to the rapported pattern. It was only the beginning, waiting for the teacher’s approval. Further tasks in the studio included transferring the drawing onto tracing paper, the ability to screen it, coordinating colours, and finally printing, which is also a multi-stage process. Design tools were changing, photography came to the fore, but patterns were shaped manually [...]. Industrial printing provides a variety of challenges to designers. It is characterised by what is known as the path, appearing after the combination of rapports. All designers try to escape it. While designing in the college, we were dealing with patterns with rapports in stripes, squares and triangles.*²³

The first printed fabric designs with abstract patterns by Michalak-Lewińska were included in the collection of proposals the Łódź school submitted to BNEP’s design collection unit. The clothing and decorative fabrics she designed while already being employed on a full-time basis include several dozen proposals such as beach fabrics *Ships/Vessels* (1952) or *Fishes* (1956). The former was filled with silhouettes of Egyptian pharaoh’s boats with rowing oarsmen, while in the latter, she did an excellent job of multicopying the shape of a fish and chose the colours in fashion at the time. Her proposals were dominated by flower and plant patterns – often stylised or transformed motifs from cut-outs and embroideries, which she included into the rapport of her compositions with a unique sense, creating a modern look. She was one of just a few designers participating in folk design collectives, running groups composed of women artists such as cut-out makers (Zakościele and Kraśnica in the Lubelskie province, 1962), Easter egg decorators (in Krzczonów and Kunów, 1954–1955) and embroideresses (villages of the Żywiec region, 1957). She knew how to cooperate with non-professional artists, implementing Telakowska’s idea of including folk inventions in Polish design. She found her trips and teamwork very satisfying, since being a professional designer she was able to transmit folk motifs into her

²² Maria Zielińska was not only Teresa Tyszkiewicz’s student, but also an artist creating unique and decorative fabrics under the name Chmielińska-Ciesielska. She designed large format curtains and wall upholstery fabrics, and was a professor at the Chair of Textile Design and the Chair of Textile Print. Her name was coincidental with that of Maria Ewa Zielińska – a designer from the IWP.

²³ “Rozmowa z Marią Zielińską (Łódź 2012), Rozmowy Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz z artystami”, [in:] *Młodość naszego czasu. Tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, CMW 2012–2013, pp. 28–29.



Danuta Paprowicz-Michno, Tkanina dekoracyjna *Liście*, IWP, 1958, Wzrt.775, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Paprowicz-Michno, Decorative fabric *Leaves*, IWP, 1958, Wzrt.775, National Museum in Warsaw



Danuta Paprowicz-Michno, Tkanina odzieżowa (z elementami kutej kraty), druk na szt. jedwabiu, IWP, 1956, Rudzka Farbiarnia i Wykończalnia, „Pierwsza” w Rudzie Pabianickiej, Wzrt.768, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Paprowicz-Michno, Clothing fabric (with elements of wrought iron grille), printed art silk, IWP, 1956, Rudzka Farbiarnia i Wykończalnia “Pierwsza” in Ruda Pabianicka, Wzrt.768, National Museum in Warsaw

w brzegowej, przeznaczonej na spódnicę *Bukiet rzeszowski* (1954), czy atłasowej na szlafroki z motywem wycinanki²⁴.

Po przejściu kilku projektantek, w tym Alicji Wyszogrodzkiej, w 1960 roku do Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego (CBWPL), Lewińska nie opuściła Instytutu, prowadząc prace badawcze na temat roli tkaniny, barwy i światła we wnętrzu. W 1965 roku opracowała zagadnienia doboru kolorystyki wnętrz w szkołach podstawowych (w „tysiąclatkach”), ale także kompleksowego wyposażenia pracowni w odpowiednie meble oraz uczniów w szkolną odzież. W latach siedemdziesiątych, aż do 1982 roku (kiedy przeszła na emeryturę), tworzyła atlasy i wzorniki barw odnoszących się do wnętrz mieszkalnych na warszawskich osiedlach oraz tabele barw środowiska przyrodniczego. Takim projektem były skoordynowane w kolorze Iniane zasłony, ścierki, ręczniki „do standardowej kuchni” wykonane w latach 1980–1981 w zakładach ZPL w Żyrardowie i Kamiennej Górze. Przez wszystkie lata udzielała się – jak i inni projektanci z IWP – jako wykładowczyni na szkoleniach dla pracowników przemysłu, handlu i rzemiosła oraz jako inspektorka i konsultantka wzornictwa²⁵. Była także kierowniczką artystyczną i projektantką w Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych. Przebywanie w środowisku zakopiańskich twórczyn i twórców oraz tkanie kilimów było jej wielką pasją oraz dawało satysfakcję płynącą z pracy przy warsztacie tkackim.

Danuta Paprowicz-Michno (1926–2016)

Dołączyła do pracowni IWP po krakowskiej asp, na której studiowała malarstwo i tkaninę w Katedrze Tkaniny Unikatowej (dyplom zrobiła pod kier. Stefana Gałkowskiego i prof. Franciszka Walczowskiego). Staż w IWP rozpoczęła w 1952 roku, jeszcze w trakcie studiów, a w rok później Telakowska zaproponowała jej pracę na etacie. Ona także wspominała, że stworzył się wtedy skonsolidowany zespół, każdemu zależało na pracy, na tym, żeby powstawały jak najlepsze wzory dla przemysłu. Cztery dni w miesiącu projektanci mogli przeznaczyć na samokształcenie w dowolnie wybranych dziedzinach, wizyty w muzeach lub na rysowanie z natury. Mówiła, że Instytut dbał o rozwijanie umiejętności i wiedzy swoich projektantów; odbywały się liczne wykłady z zakresu sztuki czystej np. malarstwo, rysunek pod kierunkiem prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, a na seminariach prowadzonych przez historyków i krytyków sztuki przekazywano także informacje o najnowszych wystawach światowych²⁶.

Michno, biegła w sztuce operowania pędzlem, jak też w rysunkowych projektach tkanin dekoracyjnych, najchętniej odwzorowywała różnorodne gatunki roślin i kwiatów: goździki, róże, cynie, kształty konarów i liści (tkanina *Liście*, 1958). Chętnie komponowała desenie złożone

²⁴ Jeszcze raz w 1969 roku powróciła do nieprofesjonalnych kolektywów twórczych (w ramach Zakładu Środowiskowych Inwencji Plastycznych pod kier. W. Telakowskiej) – tym razem robotniczych i uczniów szkół podstawowych na terenie Górnego Śląska i Zagłębia. Pracowała razem z nimi nad kolekcją tkanin użytkowych – odzieżowych flanel na koszule górnicze.

²⁵ Była inspektorką w Ministerstwie Przemysłu Lekkiego, konsultantką w Zjednoczeniu Tkanin Jedwabnych i Dekoracyjnych, główną specjalistką w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie.

²⁶ D. Paprowicz-Michno, A. Wyszogrodzka, *Pracownia Tkanin w latach 1953–1960*, [w:] „Dawnych wspomnień czar...”, dz. cyt., s.76.



Danuta Paprowicz-Michno, Tkanina dekoracyjna *Łaźnia*, druk na bawełnie, IWP, 1958, Wzrt.771, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Paprowicz-Michno, Decorative fabric *Bathhouse*, printed cotton, IWP, 1958, Wzrt.771, National Museum in Warsaw

fabrics, creatively adapting them to technological demands. After being treated in this way, folk patterns did not lose anything from their specific expression. She personally designed many fabrics inspired by these motifs – for instance the border fabric for skirts *Rzeszów Bouquet* (1954), or a satin fabric for dressing gowns with a cut-out motif.²⁴

When several designers, including Alicja Wyszogrodzka, left for Central Office for Light Industry Design (CBWPL) in 1960, Lewińska stayed in the Institute and continued her research into the role of textiles, colours and light in interiors. In 1965, she developed a set of guidelines on issues related to the selection of colours in the interiors of primary schools (the so-called ‘Millenium schools’), also elaborating on the comprehensive equipping of their labs with the appropriate furniture, and pupils’ school clothing. In the 1970s, until as long as 1982 (when she retired), she created atlases and templates of colours for the interiors of flats in Warsaw’s housing estates, as well as tables of colours of the natural environment. One of such projects covered colour-coordinated linen curtains, dishcloths and towels ‘for a standard kitchen’ and was executed in 1980–1981 in ZPL plants in Żyrardów and Kamienna Góra. Throughout all these years, she was active – just like other designers from the IWP – as a lecturer during training events for people working in industry, trade and handicrafts, as well as a design inspector and consultant.²⁵ She was also an artistic manager and designer in the Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. She greatly enjoyed staying in the milieu of the artists from Zakopane and was passionate about weaving kilims, which gave her satisfaction stemming from working with the loom.

Danuta Paprowicz-Michno (1926–2016)

She joined the IWP studio after graduating from Cracow’s Academy of Fine Arts, where she studied painting and textiles in the Chair of Unique Textiles (she did her diploma under the supervision of Prof. Stefan Gałkowski and Prof. Franciszek Walczowski). She began her internship at the IWP in 1952, while still studying, and the following year Telakowska offered her full-time employment. She was also recalling that the employees of the time made a consolidated team, with everyone caring about their work and wanting the best possible designs for the industry. The designers could devote four days a month to self-education in any area of their choice, visiting museums or drawing from nature. She said that the Institute cared for the development of the abilities and knowledge of its designers; there were many lectures concerning pure art such as painting, drawing classes under the supervision of Prof. Wojciech Jastrzębowski, and information on the latest international exhibitions provided during seminars run by art historians and critics.²⁶

²⁴ In 1969, she returned once again to non-professional creative collectives (as a part of the Department of Environmental Fine Art Inventions managed by W. Telakowska) – this time composed of workers and primary school pupils in Upper Silesia and its Coal Basin. She worked with them on a collection of utility fabrics – clothing flannels for miners’ shirts.

²⁵ She was an inspector in the Ministry of Light Industry, a consultant in the Zjednoczenie Tkanin Jedwabnych i Dekoracyjnych, and the main specialist in the Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Lniarskiego in Żyrardów.

²⁶ D. Paprowicz-Michno, A. Wyszogrodzka, “Pracownia Tkanin w latach 1953–1960”, [in:] *Dawnych wspomnień czar...*, op.cit., p.76.



Danuta Paprowicz-Michno, Tkanina dekoracyjna ZOO, druk na bawełnie, IWP, 1956, Wzrt.766/3, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Paprowicz-Michno, Decorative fabric ZOO, printed cotton, IWP, 1956, Wzrt.766/3, National Museum in Warsaw

z zegarków, starych kluczy, fragmentów zbroi lub przypominające szlify kamieni jak w *Klejnnotach* (1957), czy strunowych instrumentów muzycznych, jak w tkaninie *Muzyczka* (1961). Warszawską Starówkę odwzorowała w elementach kutej kraty umieszczonej na sukienkowej żorżecie ze sztucznego jedwabiu lub w dekoracyjnej tkaninie *Stare Miasto* (1957) ze spiętrzonymi dachami kamieniczek²⁷. Oprócz motywów egipskich, z malunkami naśladowującymi postaci z grobowców egipskich, wykorzystała w tkaninie plażowej *Murzynki* (1956) afrykańskie laleczki-fetysze na mozaikowym tle, w innej – graficzne maski, a w kolejnych – motywy stylizowanych sylwetek peruwiańskich lam. Do późniejszych wzorów o płynnych biało-czarnych liniach lub do graficznych z zestawieniami różnych figur dodawała modne, wybijające się kolory: cyklamenowy, żółty, zieleń limonki, turkus. W projekcie tkaniny dekoracyjnej *Łażnia* (1958), zainspirowanej wizytą w „Łażni Centralnej” na Krakowskim Przedmieściu, wprowadziła cyklamen do skąpych strojów czarnych smukłych sylwetek kobiet ustawionych w grupach na niejednolitym oliwkowozielonym tle (uzyskanym w projekcie dzięki pokryciu kartki woskiem).

Jako młoda mama, z chęcią podjęła się projektowania tkanin przeznaczonych dla dzieci. Na rynku brakowało odzieżowych flaneli i kretonów w drobne wzory, więc rysowała scenki zabaw dziecięcych, w których ich sylwetki były ustawione w grupach wśród kolorowych domków, groszków, baloników, zabawek i zwierzątek. W tkaninie dekoracyjnej ZOO (1956) stylizowane sylwetki słońi, żyraf, psów i kotów – rysowane czarną, ciągłą kreską bez odrywania ręki, gęsto wypełniają jednolite tła w trzech wersjach kolorystycznych. Połączenie graficznej kreski z fakturalnym rozdrobnieniem niewielkich płaszczyzn zwierzęcych figur było typowym dla tej artystki sposobem komponowania rysunku, co widoczne jest także w chustkach oraz projektach obrusów i ścierek z bajkowymi lub cyrkowymi scenkami. Takie wesołe, pokazane z dowcipem i lekkością ilustracje, występują także w propozycjach Alicji Wyszogrodzkiej.

W 1960 roku Michno przeszła do CBWPL, obejmując stanowisko kierowniczk i głównej specjalistki. Nadal projektowała tkaniny dla przemysłu, ale zdjęto z jej barków prowadzenie tematów badawczych, czy prac z nieprofesjonalnymi kolektywami twórczymi²⁸. W latach sześćdziesiątych powstały najciekawsze dekoracyjne kompozycje jej autorstwa wykonane na bawełnie techniką sitodruku i druku filmowego, i były to zazwyczaj trudne technicznie projekty, o wzorach uzyskanych dzięki wywabom²⁹. Na przykład: *Kangury* (1961) – wzór stworzony na zamówienie do Australii, kojarzący się z malunkami naskalnymi Aborygenów, *Balony* (1961), *Cebule* (1961) – o kompozycji z warzyw

27 W 1957 roku dwa projekty druków *Stare Miasto* i *Fantazja* artystka wysłała na konkurs tkanin dekoracyjnych do Mediolanu, szczególnie ta pierwsza zdobyła duże uznanie.

28 Przed 1960 rokiem Danuta Michno brała udział w pracy z kolektywem młodzieżowym w warszawskiej szkole odzieżowej na ul. Stawki. Po wykładzie „Historia koronki poprzez wieki” uczennice wykonały pod nadzorem projektantki wzory koronek, zrealizowane następnie w zakładach Firanek i Koronek w Kaliszu.

29 Wywab to „barwa wzoru uzyskana bądź w samym procesie lokalnego zniszczenia barwnika tła przez takie substancje chemiczne, które podczas parowania powodują rozkład barwnika użytego do wybarwienia na produkty mniej lub więcej wypieralne z tkaniny (wywab biały), bądź barwa wzoru otrzymana w wyniku powyższego procesu wywabiania wraz z jednoczesnym utrwaleniem w tym samym miejscu drugiego barwnika (wywab kolorowy)” – definicja [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, s. 130.



Danuta Paprowicz-Michno, Tkaniny z CBWPL: *Balony*, sitodruk na bawełnie, 1964, Wzrt.3321, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Danuta Paprowicz-Michno, Fabrics from the CBWPL: *Balloons*, screen-printed cotton, 1964, Wzrt.3321, National Museum in Warsaw

An expert in the art of using brush and drawing designs of decorative fabrics, Michno was most willing to reproduce different species of plants and flowers: carnations, roses, zinnias, and the shapes of branches and leaves (fabric *Leaves*, 1958). She enjoyed composing patterns composed of clocks, old keys and armour fragments and ones resembling precious stone cuts, as in *Jewels* (1957), or string instruments, as in the fabric *Jolly Music* (1961). She reproduced Warsaw’s Old Town in elements of wrought iron grating she placed on a faux silk georgette fabric for dresses and in a decorative fabric *Old Town* (1957) with stacked old townhouse roofs.²⁷ Apart from Egyptian motifs, figures resembling paintings from Egyptian tombs, she used African fetish dolls against a mosaic background in the beach fabric *Black Women* (1956), graphic masks in another textile, and motifs of stylised silhouettes of Peruvian llamas in yet subsequent fabrics. She added fashionable, stand-out colours such as cyclamen, yellow, lime green and turquoise to her later patterns with fluid black and white lines and to graphic ones with groups of different figures. Inspired by her visit to the Central Bathhouse at Krakowskie Przedmieście, she introduced the cyclamen colour to the scant robes of slender black silhouettes of women standing in groups against a non-uniform olive-green background (acquired owing to covering the paper with wax) in her design of a decorative fabric *Bathhouse* (1958).

Being a young mother, she willingly undertook to design fabrics for children. The market was short of clothing flannels and cretonnes in petty patterns, so she drew scenes of children at play in which their silhouettes were set in groups among small colourful houses, polka dots, balloons, toys and animals. In the decorative fabric ZOO (1956), stylised silhouettes of elephants, giraffes, dogs and cats – drawn in a single gesture with a black, continuous line – densely fill single-coloured backgrounds in three colour versions. The artist typically combined graphic lines with the textural fragmentation of small surfaces of animal figures in her drawing compositions – which can also be seen in her scarves and designs of tablecloths and tea towels with fable or circus scenes. Such joyful illustrations shown with humour and lightness can also be found in designs by Alicja Wyszogrodzka.

In 1960, Michno left for CBWPL, where she was employed in the position of a manager and chief specialist. She continued to design fabrics for the industry, but was no longer obliged to conduct research or work with non-professional creative collectives.²⁸ The 1960s witnessed the appearance of her most interesting decorative compositions made on cotton with the help of screen printing and direct-to-film printing – most of them were technically difficult designs with patterns acquired by discharge printing.²⁹ These included: *Kangaroos* (1961)

27 In 1957, the artist sent two print designs *Old Town* and *Phantasy* to a decorative textile competition in Milan, and particularly the former won considerable acclaim.

28 Before 1960, Danuta Michno participated in work with a youth collective in Warsaw’s clothing school at Stawki Street. After the lecture *Lace History Through the Ages*, the female students, under the designer’s supervision, made lace patterns which were then executed in Kaliska Fabryka Haftów i Koronek – a plant manufacturing laces and net curtains.

29 Discharge printing is “either the pattern colour acquired during the process of the local removing of the background colour by the chemical substances which, during evaporation, cause a decomposition of the dye used for dyeing into products that can be more or less thoroughly washed off from the fabric (white discharge printing), or the colour of the pattern acquired as a result of the above process simultaneously with the fixation of the second

i owoców, *Graficzna/Kreski* (1962), jej ulubione *Błękitny Witraż* i *Czarny Witraż* (1962), *Arlekin* (1963), *Smugi* (1963), *Liść* (1964), *Złoty Renesans* (1964), *Kwiaty polskie* (1964). Po pokazie tkanin dekoracyjnych z CBWPL w warszawskiej Galerii Plastyków, w 1964 roku pisano:

*Na tle dość przypadkowo i niejednolicie komponowanego bukietu bieżących, standardowych wzorów przemysłowych tej dziedziny tkactwa, grupa czterdziestu pięciu filmodruków zaproponowanych przez czternastu młodych plastyków CBWPL wyróżniała się poziomem. Bogactwo motywów, umiar i smak w komponowaniu deseni – oto główne zalety pokazanych tkanin*³⁰.

Skrytykowano natomiast ich gamę kolorystyczną, jako zbyt ciemną czy wykorzystującą nie doceniane przez zwykłych odbiorców kontrastowe zestawienia np. czarnego wzoru i białego tła. Ale to takimi nowoczesnymi graficznymi deseniami wyróżniały się wówczas instytucyjne i późniejsze tkaniny drukowane w tym także projekty Danuty Paprowicz-Michno. Produkowane w zakładzie wzorcowym CBWPL, w krótkich seriach i zazwyczaj pięciu wersjach kolorystycznych, tkaniny dekoracyjne sprzedawano w sklepie firmowym. Wzory najbardziej atrakcyjne dla kupujących przekazywano do produkcji.

W latach siedemdziesiątych projektantka nawiązała współpracę z Zakładami Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie i kilkoma jedwabniczymi w Łodzi, gdzie często jeździła na nadzory kolorystyczne. Powstała seria tkanin lnianych o wyraźnej strukturze płóciennego splotu m.in. *Grządki* (1978) z przeznaczeniem na tkaninę zasłonową, obrusy, bieżniki. Zastosowała w nich wzory kwiatowe – polne osty, maki, chabry, margerytki, chryzantemy. Przeważały w nich – zgodnie z panującą wówczas modą – duże raportowane elementy pojedynczych kwiatów. Przez cały okres projektowania tkanin użytkowych Michno pozostawała w kręgu twórców unikatowych kilimów i gobelinów – wielokrotnie pokazywanych i nagradzanych na wystawach. Opracowywała także projekty gobelinów dla cepeliowskich spółdzielni „Wanda” w Krakowie i Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Artes” w Gdańsku.

Hanna Orzechowska (1923–2008)

Hanna Orzechowska również zdobyła umiejętność projektowania tkanin podczas studiów w łódzkiej pwssp, gdzie uzyskała dyplom w 1952 roku na Wydziale Druku na Tkaninie. Miała już za sobą naukę na Wydziale Grafiki (pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego) i na Wydziale Architektury Wnętrz. Kontynuując malarstwo na warszawskiej ASP (do 1955 roku u prof. Eugeniusza Eibisza), weszła w 1955 roku do zespołu projektantek IWP, ale pracowała tam stosunkowo krótko – tylko do 1957 roku. Szybko powróciła do łódzkiej uczelni jako wykładowczyni na Wydziale Włókienniczym³¹.

³⁰ *Nowe wzory tkanin dekoracyjnych*, „Projekt” nr 1, 1964, s.44-45. Wśród wystawiających tkaniny są wymienieni: Jolanta Banaszkiewicz, Kazimiera Gidaszewska, Bohdan Kamiński, Danuta Kowzan-Nowicka, Alicja Łasińska, Danuta Michno, Anna Nikołajczuk, Roman Piątkowski, Pojata Plucińska, Włodzimierz Terechowicz, Barbara Winiarek, Anna Wysoczańska, Bogusław Wyszogrodzki, Barbara Toeplitz.

³¹ Pracowała w latach 1957–1959 na Wydziale Włókienniczym w Studium Druku Odzieżowego pod



Hanna Orzechowska, Tkanina odzieżowa, druk na jedwabiu, IWP, 1956, ZPJ „Milanówek”, Wzrt.759/4, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Hanna Orzechowska, Clothing fabric, printed silk, IWP, 1956, ZPJ “Milanówek”, Wzrt.759/4, National Museum in Warsaw



Hanna Orzechowska, Tkanina odzieżowa, druk na jedwabiu, IWP, 1956, ZPJ „Milanówek” Wzrt.759/3, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

Hanna Orzechowska, Clothing fabric, printed silk, IWP, 1956, ZPJ “Milanówek”, Wzrt.759/3, National Museum in Warsaw

– a design created at the request of an Australian customer, drawing on Aboriginal rock painting, *Balloons* (1961), *Onions* (1961) – a composition of fruit and vegetables, *Graphic/Lines* (1962), her favourite *Sky-Blue Stained Glass* and *Black Stained Glass* (1962), *Arlequin* (1963), *Smudges* (1963), *Leaf* (1964), *Golden Renaissance* (1964), and *Polish Flowers* (1964). The following review was published after a show of decorative fabrics from the CBWPL in Galeria Plastyków in Warsaw in 1964:

*In comparison with the rather accidentally and non-uniformly formed bouquet of the current standard industrial designs of this branch of the textile industry, the group of forty five direct-to-film prints proposed by 14 young designers from the CBW stands out with their level. The richness of motifs, moderation and tasteful composition of patterns – are the main assets of the presented fabrics.*³⁰

However, their range of colours was criticised as being exceedingly dark or using contrasting mixes, e.g. of black patterning and a white background, which the popular customer did not appreciate. But it was owing to such modern graphic patterns that the printed textiles designed in the Institute and later, including the ones by Danuta Paprowicz-Michno, stood out. Produced in the CBWPL’s model print unit, in short runs and usually in five colour versions, the decorative fabrics were sold in the institution’s shop. The designs which were most attractive to buyers were directed to production.

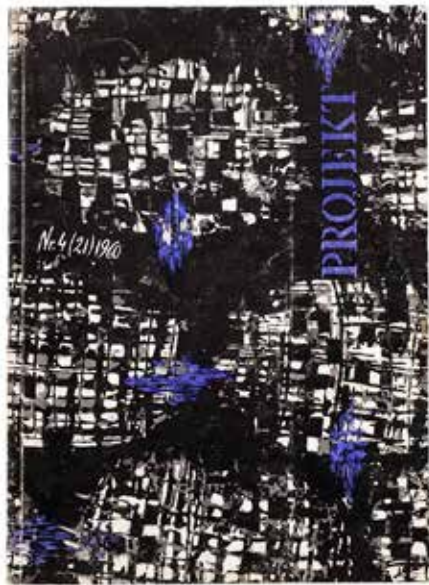
In the 1970s, the designer established cooperation with Linen Industry Plants in Żyrardów and several silk plants in Łódź, to which she often travelled to perform colour supervisions. She designed a series of linen fabrics incorporating a distinct structure of the plain weave, including *Flower Beds* (1978), to be used for window curtains, tablecloths, and table runners. They were decorated with floral patterns – wild thistles, poppies, cornflowers, ox-eye daisies, and chrysanthemums. They were dominated – as dictated by the fashion of the day – by large rapported elements of single flowers. Throughout the time during which she designed utility fabrics, Michno was also an artist creating unique kilims and tapestries – which were shown and received awards at many exhibitions. She also prepared tapestry designs for Cepelia’s cooperatives Wanda in Cracow and Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego Artes in Gdańsk.

Hanna Orzechowska (1923–2008)

Hanna Orzechowska also acquired her textile design skills during studies at the Łódź State Higher School of Fine Arts, from which she graduated in 1952, receiving a diploma from the Textile Print Faculty. At the time, she had already studied in the Graphic Arts Faculty (under Władysław Strzemiński) and the Interior Architecture Faculty.

dye in the same place (colour discharge printing)” – definition [in:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, p. 130.

³⁰ *Nowe wzory tkanin dekoracyjnych*, „Projekt” no 1, 1964, p. 44-45. Among those exhibiting textiles are: Jolanta Banaszkiewicz, Kazimiera Gidaszewska, Bohdan Kamiński, Danuta Kowzan-Nowicka, Alicja Łasińska, Danuta Michno, Anna Nikołajczuk, Roman Piątkowski, Pojata Plucińska, Włodzimierz Terechowicz, Barbara Winiarek, Anna Wysoczańska, Bogusław Wyszogrodzki, Barbara Toeplitz.



Okładka czasopisma „Projekt” nr 4 (21) 1960 z tkaniną Hanny Orzechowskiej

Cover of the *Projekt* magazine No. 4 (21) 1960 with Hanna Orzechowska's fabric

Jako projektantka tkaniny dekoracyjnej najmocniej związana była z „nowoczesną teorią sztuki”, propagowaną przede wszystkim przez Władysława Strzemińskiego i określaną jako logiczna konsekwencja postawy opartej na zrozumieniu roli współczesnego artysty. Postulował on, aby artysta nie podążał za modą, ale wykonał metodyczną pracę twórczą opartą na dyscyplinie wewnętrznej i wyeliminowaniu przypadkowości. Orzechowska związana z kręgiem łódzkich artystów malarzy jako uczennica Strzemińskiego, zawdzięczała mu – jak określiła Irena Huml w recenzji z indywidualnej wystawy artystki w Kordegardzie w 1960 roku³² – to, że mimo młodego wieku jej twórczość projektowa już wówczas zaważyła na stylu nowej polskiej tkaniny drukowanej przemysłowo. Wpłynęły na to zdolności graficzne i malarskie artystki, które umiejętnie wykorzystała w projektowaniu dla produkcji maszynowej, ponieważ żywiołowość i inwencję twórczą umiała podporządkować precyzyjnym wymogom raportów drukarskich. To głównie tę umiejętność Orzechowska zawdzięczała prof. Strzemińskiemu. Huml wysoko oceniła tkaniny drukowane Orzechowskiej z IWP, a zwłaszcza swobodę z jaką operowała ona linią i barwą przy ich projektowaniu oraz wieszczyła jej czołową pozycję wśród projektantów.

Jej kompozycje, bo tak można określić „malarskie” tkaniny dekoracyjne i odzieżowe znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, najmniej ilustrują podejmowane w Instytucie tematy. Wybijająca się, graficzna i abstrakcyjna kompozycja na jedwabiu – wzór z 1956 roku (nr 7012), wykonany w kilku koloryzacjach, to tkanina, z której w Zakładzie Odzieży IWP uszyto letnią sukienkę według projektu Janiny Palmirskiej. Pozostałe wzory tkanin przeznaczonych do produkcji, powstałe na gruncie sztuki bezprzedmiotowej, zbieżne są z jej abstrakcyjnymi płótnami widocznymi na ilustracjach z wystawy w Kordegardzie. Działają głównie zestawieniami kolorystycznymi, zwartą budową kompozycji. Czasem koncepcja kolorystyczna podporządkowana jest układom linearnym lub motywom graficznym, tworzy mozaikowy wzór.

Lata sześćdziesiąte otworzyły projektantom z IWP drogę do samodzielnej kariery nie tylko twórczyń wzorów użytkowych, ale także artystek prezentujących, tak jak Magdalena Abakanowicz³³, tkaniny dekoracyjne na ekspozycjach sztuki. W Kordegardzie – prestiżowej galerii działającej pod patronatem MKiS – oprócz wymienionych wystaw Orzechowskiej i Abakanowicz, w 1960 roku prezentowano drukowane, unikatowe tkaniny dekoracyjne Hanny Rehowicz, tkane dywany Jolanty Owidzkiej, a na wiosnę tkaniny filmdrukowe grupy dwunastu projektantek z IWP. Wzbudziły duże zainteresowanie i nadzieję na współpracę między – jak to określono – „śmietanką uzdolnionej młodzieży artystycznej” a wytwórcą przemysłowym³⁴. Wkrótce te instytutowe tkaniny, z inicjatywy Wandy Telakowskiej, rozpoczęły podróż poza granicami Polski i można było je podziwiać

kie. prof. Teresy Tyszkiewicz. Od 1963 roku prowadziła zajęcia na PWSSP z projektowania tkaniny drukowanej i odzieżowej oraz stworzyła pracownię tkaniny unikatowej.

32 I. Huml, *Malarstwo na płótnie Anny Orzechowskiej*, „Projekt” 1960, nr 4, s. 28.

33 Była to pierwsza indywidualna wystawa tkanin malowanych i projektów Magdaleny Abakanowicz.

34 Kronika. *Filmdruki z IWP*, „Projekt” 1960, nr 4, s. 32.

Continuing her painting studies in Warsaw's Academy of Fine Arts (until 1955 under Prof. Eugeniusz Eibisz), she joined the team of IWP designers in 1955, but she was working there for a relatively brief time – only until 1957. She soon returned to the Łódź school as a lecturer in the Textiles Faculty.³¹ As a designer of decorative fabrics, she was most strongly connected with the ‘modern art theory’ promoted above all by Władysław Strzemiński and understood as a logical consequence of an attitude based on the understanding of the role of the contemporary artist. He postulated that the artist should not follow fashion, but should engage in methodical creative work based on inner discipline and the elimination of accidentality. Orzechowska, connected with the milieu of Łódź painters as Strzemiński's student, owed it to him – as Irena Huml put it in her review of the artist's solo exhibition in Kordegarda in 1960³² – that, despite her young age, she made an impact with her design work on the style of the new Polish industrially printed textile. She also owed it to her graphic and painting abilities, which she skilfully used when designing for machine production, since she could subordinate her spontaneity and creative inventiveness to the precise demands of fabric rapports. It was mainly this latter ability which Orzechowska owed to Prof. Strzemiński. Huml highly valued Orzechowska's printed textiles from the IWP, and in particular the ease with which she handled line and colour when designing; she also predicted that the artist would become one of the top designers.

Her compositions – as her ‘painterly’ decorative and clothing fabrics from the collections of the National Museum in Warsaw can be described – rarely illustrated the topics undertaken in the Institute. An outstanding graphic and abstract composition on silk – a pattern from 1956 (no. 7012) made in several colour versions, is the fabric from which a summer dress according to Janina Palmirska's design was sewn in the Clothing Department in the IWP. The other patterns of textiles designated for production, created on the foundations of objectless art, are consistent with her abstract canvases that can be seen in the illustrations from the exhibition in Kordegarda. They mainly affect us with their colour palette and the concise structure of the composition. Sometimes the colour concept is subordinated to the linear composition or graphic motifs, creating a mosaic pattern.

For women designers from the IWP, the 1960s opened the path to independent careers not only as authors of utility patterns, but also artists presenting decorative fabrics, just like with Magdalena Abakanowicz,³³ at art exhibitions. In 1960, Kordegarda – a prestigious gallery operating under the patronage of the Ministry of Culture and Art – presented, apart from the already mentioned exhibitions by Orzechowska and Abakanowicz – printed, unique decorative textiles by Hanna Rehowicz and woven carpets by Jolanta Owidzka, and, in the spring, a display of fabrics printed using the direct-to-film method by a group of 12 designers from the IWP. They aroused a lot of interest and hope for

31 She worked in the years 1957–1959 in the Textiles Faculty in the Clothing Pring College under Prof. Teresa Tyszkiewicz. Since 1963, she conducted printed and clothing textile design classes in the State School of Higher Learning of Fine Arts and established the Unique Textile Studio.

32 I. Huml, “Malarstwo na płótnie Anny Orzechowskiej”, *Projekt* 1960, no. 4, p. 28.

33 It was the first solo exhibition of painted textiles and designs by Magdalena Abakanowicz.

na wystawach na Węgrzech, w NRD, Bułgarii, Rumunii, ZSRR, Chinach i Indiach.

Przedstawione sylwetki trzech artystek związanych z IWP ukazują, w jak różnorodny sposób przebiegały kariery projektantek tkanin. Związane zarówno z „użytkowymi” projektami tkanin odzieżowych, jak i z twórczością z pogranicza tkaniny dekoracyjnej i unikatowej ukazują wszechstronność ich talentów, podbudowaną solidnym akademickim wykształceniem. Dzisiaj ich tkaninowe prace zachwycają również współczesnych odbiorców świeżością rysunkowych kompozycji, wyborem kolorystyki i różnorodnością podejmowanych tematów. Są aktualne, bo zostały dobrze zaprojektowane.

cooperation between – as the press put it – the “crème de la crème of talented artistic youth” and the industrial manufacturer.³⁴ These Institute’s textiles soon began, on Wanda Telakowska’s initiative, to travel abroad and they were admired at exhibitions in Hungary, East Germany, Bulgaria, Romania, the USSR, China and India.

The presented silhouettes of the three artists connected with the IWP show the diversity of the careers of women textile designers. Engaged both in the ‘utility’ design of clothing fabrics and works bordering on decorative and unique textiles, they had versatile talents underpinned by a sound academic education. Today, the freshness of the artists’ drawing compositions, their selection of colours and diversity of the topics undertaken in their textile works are also admired by the contemporary public. They are still considered modern, because they have been so well designed.

Artykuł Ireny Huml pt.
Malarstwo na płótnie Anny Orzechowskiej
w czasopiśmie „Projekt” nr 4 (21) 1960, s. 328–29

Irena Huml’s article Anna Orzechowska’s Canvas
Painting in the Projekt magazine No. 4 (21) 1960,
pp. 328–29



Artykuł Ireny Huml pt.
Malarstwo na płótnie Anny Orzechowskiej
w czasopiśmie „Projekt” nr 4 (21) 1960, s. 30

Irena Huml’s article Anna Orzechowska’s Canvas
Painting in the Projekt magazine No. 4 (21) 1960,
p. 30





Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, wzór nr 6020, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w.,
tempera/papier, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric
design, design no. 6020, Institute of
Industrial Design, 1950s., tempera on
paper, courtesy of the IWP

Pomysły na zmysły. Sensoryczny balans na wystawie

Dorota Dombrowska-Wyżga

•

Zostałam zaproszona do współtworzenia jubileuszowej, dziesiątej wystawy z cyklu Polskie Projekty Polscy Projektanci w trakcie prac nad inną muzealną ekspozycją – wystawą historyczno-sensoryczną *W Gdyni nie pada*. Konsultowałam wtedy z jej kuratorką Małgorzatą Bujak kwestie dotyczące angażowania zmysłów w umieszczanych tam instalacjach. Staraliśmy się spojrzeć na nie świeżym okiem, posiłkowaliśmy się najnowszymi badaniami, ale chcieliśmy uniknąć pozornie atrakcyjnych pułapek. Mialiśmy dobre przeczucie – mimo nietypowej jak na muzeum formy, wystawa cieszyła się frekwencyjnym sukcesem, a wiele z odwiedzających nas rodzin zdecydowało się kilkakrotnie powtórzyć wizytę, by pogłębić sensoryczne doświadczenia. *W Gdyni nie pada* skupiała się jednak na najmłodszych odbiorcach, a mnie marzyło się zbudowanie wystawy dostępnej sensorycznie, skierowanej głównie do osób dorosłych. Tych, którzy rzadziej koncentrują się na swoich zmysłach, a już na pewno nie mają w zwyczaju dotykać wszystkiego dookoła. Czy jednak jest to tak niezbędne? Czy dotychczasowe rozwiązania w muzeach nie były wystarczające? Czy angażowanie zmysłów innych niż wzrok i słuch podczas zwiedzania wystawy ma sens, a może jest jedynie krótkotrwałą modą? Być może, jeśli za krótkotrwały okres uznamy tysiąclecia.

Nie ma nic w umyśle, czego by przedtem nie było w zmysłach (Arystoteles)

Świat, który nas otacza odbieramy dzięki zmysłom, a próby ich klasyfikacji podejmowano już w czasach antycznych. Pierwsze systematyczne opisy na ten temat możemy znaleźć w pracach starożytnych greckich filozofów. O tym, że percepcja zmysłowa stanowi podstawę poznania, przekonywał już żyjący w IV w. p.n.e. Arystoteles. W swojej pracy *De Anima (O duszy)*¹ przedstawił pięć podstawowych zmysłów: wzrok, słuch, smak, dotyk i węch. Jego analizy miały duży wpływ na późniejsze myślenie o percepcji, a opisana przez niego klasyfikacja stała się podstawą wiedzy o zmysłach przez następne tysiąclecia. Do dziś we wszelkich podręcznikach szkolnych znajdziemy informację o pięciu sposobach na odczuwanie świata, a mityczny szósty zmysł wyobrażamy sobie jako coś tajemniczego i nadprzyrodzonego niczym zdolności chłopca w hicie filmowym z Brucem Willisem².

Najnowsze ustalenia z dziedziny neuronauk podają w wątpliwość funkcjonujący przez wieki podział na pięć zmysłów. Okazuje się, że nie oddaje on w pełni złożoności ludzkiego doświadczenia sensorycznego. Na przykład Jean Ayres (1920–1988), amerykańska terapeutka zajęciowa, pionierka w dziedzinie integracji sensorycznej, stosowała podział na siedem zmysłów. Poza tymi znanymi już od czasów antycznych, opisała zmysł przedsionkowy i zmysł proprioceptywny³. Pierwszy z nich Ayres definiowała jako związany z równowagą i grawitacją. Układ przedsionkowy to złożony system sensoryczny, który odpowiada za utrzymanie równowagi i orientację w przestrzeni. Działa głównie dzięki narządom umieszczonym w uchu wewnętrznym. Natomiast zmysł proprioceptywny (tzw. czucie głębokie) związany jest z ruchem i pozycją ciała. Odbiera

1 Arystoteles, *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, Warszawa 1988.

2 *Szósty zmysł*, reż. M. Night Shyamalan, 1999.

3 Jean Ayres, *Dziecko a integracja sensoryczna*, przeł. Juliusz Okuniewski, Gdańsk 2018, s. 51.

Najnowsze
ustalenia
z dziedziny
neuronauk podają
w wątpliwość
funkcjonujący
przez wieki
podział na
pięć zmysłów.
Okazuje się, że
nie oddaje on
w pełni złożoności
ludzkiego
doświadczenia
sensorycznego.

Centre on the Senses. Sensory balance at the design exhibition

Dorota Dombrowska-Wyżga

•

I was invited to co-create a jubilee, tenth exhibition from the *Polish Design Polish Designers* series while working on another museum display – the historical-sensory exhibition *It Never Rains in Gdynia*. At the time, I was consulting issues related to the engagement of the senses in the exhibition's installations with its curator, Małgorzata Bujak. We were trying to look at them with a fresh eye, using the latest research, but avoiding seemingly alluring pitfalls. It turned out we had a good intuition – despite its form, non-standard as for a museum, the exhibition enjoyed a great attendance, and many families decided to visit us several times to deepen their sensory experience. However, *It Never Rains in Gdynia* was focused on the youngest visitors and I was dreaming of building a sensory accessible exhibition mainly addressed to adults – who rarely focus on their senses and are certainly far from touching everything around them. But is this, one might ask, really necessary? Have not the solutions used in museums so far been sufficient? Does it make sense to engage senses other than vision and hearing whilst visiting an exhibition – or is it just a short-lasting fashion? Perhaps – If we consider millennia short-lasting periods.

There is nothing in the soul that does not get there through the senses (Aristotle)

We perceive the world around us owing to our senses, and attempts at their classification were undertaken as early as in antiquity. The first systematic elaborations on the topic can be found in writings by ancient Greek philosophers. It was already Aristotle, living in the 4th century BC, who argued that sensory perception is the basis for cognition. In his work *De Anima (On the Soul)*¹, he presented five basic senses: vision, hearing, taste, touch and smell. His analyses had a considerable impact on the future thinking on perception, while the classification he described became the foundation of knowledge on the senses for all subsequent millennia. All school textbooks still provide information on the five ways of feeling the world, and we may well imagine the mythical sixth sense as something as mysterious and supernatural as the abilities of the boy from the cinema blockbuster starring Bruce Willis.²

The latest findings of the neurosciences, however, question the ages-long division into five senses. It turns out that this division does not fully reflect the complexity of human sensory experience. For example, Jean Ayres (1920–1988), an American occupational therapist, pioneer in the field of sensory integration, used a division into seven senses. Apart from the ones known since antiquity, she also described the vestibular sense and the proprioceptive sense.³ She defined the former as one connected with balance and gravitation. The vestibular system is a complex sensory system responsible for keeping balance and spatial orientation. It acts mainly owing to the organs located in the inner ear. In turn, the proprioceptive sense (the so-called deep feeling) is connected with movement and body position. It receives stimuli from the muscles, tendons and joints, giving us information on the position of our body without us

1 Aristotle, *On the Soul*, transl. J. A. Smith, <https://classics.mit.edu/Aristotle/soul.mb.txt>.

2 *The Sixth Sense*, dir. M. Night Shyamalan, 1999.

3 A. Jean Ayres, *Sensory Integration and the Child*, Los Angeles, Calif., 1979, p. 46.

The latest
findings of the
neurosciences,
however, question
the ages-long
division into five
senses. It turns
out that this
division does not
fully reflect the
complexity of
human sensory
experience.



Próbniki tkanin zasłonowych z wzorami Alicji Wyszogrodzkiej, Białostockie Zakłady Przemysłu Bawełnianego „Fasty” w Białymstoku, 1974, druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Fabric swatches with designs by Alicja Wyszogrodzka, Białostockie Zakłady Przemysłu Bawełnianego „Fasty” w Białymstoku, 1974, printed cotton, artist's archive

bodźce z mięśni, ścięgien, stawów, dzięki czemu wiemy jak ułożone jest nasze ciało bez patrzenia na nie. Określa się go jako zmysł orientacji ułożenia własnego ciała.

Wyodrębnienie zmysłu przedsionkowego i proprioceptywnego pozwoliło na lepsze zrozumienie kwestii postrzegania przestrzeni przez ludzkie ciało oraz rozwoju motoryki i koordynacji. Podział na siedem zmysłów nie oddaje jednak ich złożoności, współcześni badacze skłaniają się do bardziej rozbudowanej klasyfikacji, która może różnić się w zależności od podejścia i kontekstu.

Niezależnie od stanu dzisiejszych badań, nie ma żadnych wątpliwości, że otaczający nas świat odbieramy dzięki zmysłom. Każdy z nich jest równie ważny w rozwoju i życiu człowieka. Są co prawda takie, bez których jesteśmy w stanie funkcjonować, ale część z nich jest niezbędna do życia. Wyróżniamy trzy zmysły bazowe, które rozwijają się intensywnie już w życiu płodowym człowieka. Są one niezbędne do dalszego rozwoju, nauki i doświadczania świata. Mowa o dotyku i mniej znanych zmysłach przedsionkowym i proprioceptywnym. Cytując Jean Ayres:

Układ przedsionkowy, dotykowy i proprioceptywny dostarczają najbardziej fundamentalnych informacji o świecie. Te trzy zmysły nadają znaczenie temu, co jest widziane, kojarząc bodźce wzrokowe z tym, czego doświadczamy w ruchu i przez dotyk. Wzrok pomaga jedynie nadać znaczenie temu, co słyszymy, a słuch – temu, co widzimy⁴.

Zmysły bazowe współdziałają ze sobą i są fundamentem dla rozwoju poznawczego, społecznego i emocjonalnego. Czy jesteśmy w stanie wyobrazić sobie życie bez chociażby jednego z nich?

Badania nad procesami uczenia się pokazują, że najskuteczniej poznajemy i najlepiej zapamiętujemy, gdy doświadczamy wiedzy wielozmysłowo, a szczególną rolę w tym procesie odgrywają właśnie zmysł dotyku oraz zmysły ruchu. Zatem, najlepsze efekty daje nauka przez działanie. Instruktor terapii zajęciowej Violet F. Maas pisze:

Na przestrzeni całego życia, od wczesnego dzieciństwa po dorosłość, potrzeba dotykania przedmiotów i przyjemność czerpana z manipulowania nimi i używania ich w pracy odgrywa istotną rolę w kształtowaniu koordynacji rąk i sprawności manualnej. Ucząc się wykonywania różnych czynności za pomocą rąk i ciała, rozwijamy i spajamy percepcję wzrokową i słuchową, działanie zmysłu równowagi i narządu przedsionkowego oraz czucie głębokie. Aby mózg pozostał aktywny, a umysł pracował w sposób uporządkowany, konieczny jest stały napływ bodźców dotykowych przez całe życie⁵.

W zasięgu wzroku

Od stuleci najbardziej eksploatowanym ze zmysłów zwiedzających muzea jest wzrok. Sposób udostępniania eksponatów w swej klasycznej formie poprzez wieszanie obrazów czy umieszczanie rzeźb na postumentach ma bardzo długą tradycję. Łączy się to bezpośrednio z faktem,

⁴ Tamże, s. 56

⁵ Violet F. Maas, *Uczenie się przez zmysły*, przeł. Dorota Szatkowska, Gdańsk 2023, s. 75.



Alicja Wyszogrodzka, Fragment próbnika tkanin, Białostockie Zakłady Przemysłu Bawełnianego „Fasty” w Białymstoku, 1974, druk na bawełnie, wł. archiwum artystki

Fabric swatches with designs by Alicja Wyszogrodzka, Białostockie Zakłady Przemysłu Bawełnianego „Fasty” w Białymstoku, 1974, printed cotton, artist's archive

having to look at it. It is described as the sense of the orientation of the position of our own body.

The separation of the vestibular and proprioceptive senses has allowed a better understanding of the issue of the perception of space by the human body and the development of the motor activity and coordination. However, the division into seven senses does not reflect their complexity – today's researchers tend to favour a more extensive classification, which can differ depending on the approach and context.

Regardless of the state of today's knowledge, there is no doubt that we perceive the surrounding world owing to our senses. Each of them is equally important in human development and life. Although we are able to function without some of them, others are indispensable to live. We distinguish three basic senses, which develop intensively already at the prenatal stage of human life. They are absolutely necessary for further development, learning and experiencing the world. I am talking about the sense of touch and the less known vestibular and proprioceptive senses. Quoting Jean Ayres:

The vestibular and tactile systems provide the most basic information. The proprioceptive system is next, and also conveys essential information. These three senses then give meaning to what is seen by associating the visual information with what is experienced in movement and in touch. Vision helps give meaning to what is heard, and hearing helps give meaning to what is seen.⁴

The basic senses cooperate with each other and are the foundation for cognitive, social and emotional development. Can we imagine life without any of them?

Research into learning processes shows that we cognise most effectively and best remember when we experience knowledge through many senses, and the senses of touch and movement play a special role in this process. Hence, learning through action gives the best results. An occupational therapy instructor Violet F. Maas wrote as follows:

During our lifetime, from infancy to adulthood, the need to touch objects and the pleasure derived from their handling and using them in our work plays a significant role in the shaping of the eye-hand coordination and the manual skills. While learning to perform different activities using our hands and the body, we develop and consolidate visual and auditory perception, the performance of the sense of balance and the bony labyrinth, as well as proprioception. In order for the brain to remain active and the mind to work in an orderly manner, we need a constant flow of touch stimuli throughout our life.⁵

Within the sight

For centuries, sight has been the most explored sense of the public visiting museums. The classical way of displaying exhibits by hanging paintings or placing sculptures on plinths has a very long tradition. It

⁴ *Ibid.*, p. 56

⁵ Violet F. Maas, *Uczenie się przez zmysły*, przeł. Dorota Szatkowska, Gdańsk 2023, p. 75 [fragment translated into English by Anna Moroz].

że wzrok – jako główne narzędzie poznania – funkcjonuje w zasadzie od starożytności. Niezależnie, czy mamy więc do czynienia z muzeum sztuk pięknych, historii czy techniki, wystawy przede wszystkim oglądamy. Oglądamy prace malarskie, fotografie, mapy, przyglądamy się zamkniętym w gablotach obiektom kultury materialnej.

Czytamy teksty kuratorskie, studiujemy opisy, zagłębiając się w pełne techniki, nazwiska i daty podpisów pod muzealiami. Wzrokiem obejmujemy nie tylko muzealne obiekty, ale i całą przestrzeń ekspozycji, kolory ścian czy piktogramy wskazujące kierunek zwiedzania. Patrząc, poznajemy szczególne cechy danego przedmiotu: jego kolor, kształt, fakturę. Doznania wzrokowe wpływają na nasze interpretacje i odczucia.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, wraz z rozwojem technologicznym, w przestrzeniach wystawienniczych pojawiły się nagrania wideo i różnego rodzaju dźwięki. Nowinki technologiczne umożliwiły artystom eksperymentowanie z nowymi formami wyrazu, a odbiorcom dały możliwość otwarcia się na nieznane dotąd sposoby obcowania ze sztuką. W kolejnych dekadach multimedia stawały się coraz bardziej popularne, a błyskawiczny postęp technologiczny na przełomie milenium skutkował boomem technologii cyfrowej i coraz szerszym dostępem do internetu. Do gry śmiało wkroczyły zupełnie nowe możliwości kreacji, a zaangażowanie zmysłu wzroku osiągnęło wyższy poziom.

Wystawy muzealne opanowała moda na ekrany: monitory, panele, tablety. Chociaż interaktywne tablice nazywa się ekranami dotykowymi, w rzeczywistości skupiają się one przede wszystkim na zmyśle wzroku. Pojęcie nowoczesności ekspozycji wciąż jest tożsame ze stosowaniem na nich licznych multimediów. Wykorzystanie elektroniki jako uzupełnienie narracji czy rozszerzenie tematu jest oczywiście bardzo przydatne, jednak nadmierna liczba podobnych rozwiązań tworzy barierę oddzielającą odbiorcę od autentycznego obiektu. Mogliśmy to wyraźnie zaobserwować podczas pandemicznego lockdownu – chociaż muzea licznie oferowały wygodne dla widza oprowadzania online czy wirtualne spacer po wystawach, mniejsza immersyjność dawała się we znaki. Ekran nie mógł w pełni oddać klimatu czy atmosfery miejsca, a doświadczenie estetyczne było znacznie ograniczone.

Czy to wszystko oznacza, że zmysł wzroku po wizycie na muzealnej wystawie jest przeciążony? Zdecydowanie tak! O hegemonii wzroku w świecie sztuki i okulocentryzmie naszej kultury pisze fiński architekt Juhani Pallasmaa, jeden z prekursorów multisensorycznego zwrotu w projektowaniu:

Nie ma wątpliwości co do tego, że nasza technologiczna kultura w jeszcze większym stopniu uporządkowała i oddzieliła od siebie zmysły. Wzrok i słuch są teraz uprzywilejowanymi zmysłami, podczas gdy pozostałe trzy są uważane za archaiczne sensoryczne pozostałości pełniące wyłącznie prywatne funkcje, osłabiane zazwyczaj przez kodeks kulturowy⁶.

⁶ Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. Michał Choptiany, Kraków 2022, s. 22.

is directly connected with the fact that the sense of sight – being the main tool of cognition – has been basically functioning since the dawn of humanity. Therefore, regardless of whether we are dealing with a museum of fine arts, history or technology, we mainly view exhibitions. We look at paintings, photographs, maps, and objects of material culture closed in display cabinets.

We read curatorial texts, study descriptions, and analyse inscriptions under museum holdings specifying techniques, names and dates. Our eyes encompass not only the objects in the museums, but also the entire exhibition space, wall colours and the pictograms indicating the route to take. When looking, we learn about the particular features of a given object: its colour, shape and texture. The visual experience affects our interpretations and sensations.

In the 1960s and '70s, along with the technological development, video recordings and different kinds of sound appeared in exhibition spaces. Technical novelties enabled artists to experiment with new forms of expression, and made it possible for the public to open up to the previously unknown ways of experiencing art. In the subsequent decades, the popularity of multimedia was gradually increasing, and the rapid technological progress at the turn of the millennium resulted in a boom of digital technology and an extending access to the internet. New creation options have boldly entered the stage, and the involvement of the sense of sight has reached an even higher level.

Museum exhibitions were captivated by the fashion for screens: monitors, panels and tablets. Although interactive displays are called touchscreens, they in fact focus primarily on the sense of sight. The notion of the modernity of exhibitions is still associated with an extensive use of multimedia. Of course, the use of electronics to complement the narration or extend the topic is very useful, but an excessive number of such solutions creates a barrier between the viewer and the authentic object. We could see this clearly during the pandemic lockdown – although numerous museums offered convenient online tours or virtual walks through exhibitions, the diminished immersiveness became a problem. The screen could not fully reflect the climate or atmosphere of the place, while the aesthetic experience was much limited.

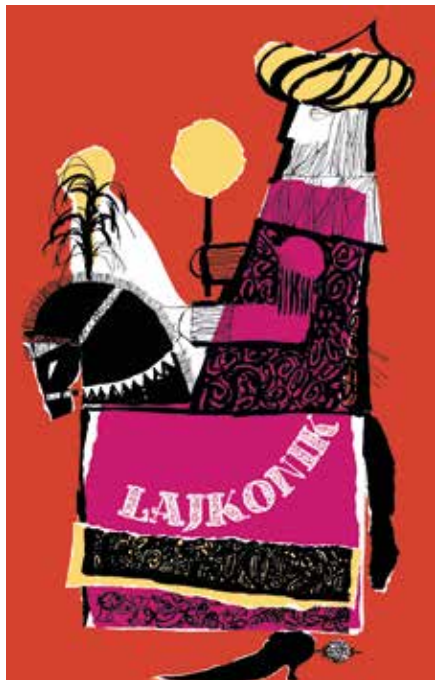
Does this mean that our sight is overburdened after a visit to a museum exhibition? Definitely yes! The hegemony of sight in the world of art, and the ocularcentrism of our culture are discussed by the Finnish architect Juhani Pallasmaa, one of the precursors of the multisensory turn in design:

There is no doubt that our technological culture has ordered and separated the senses even more distinctly. Vision and hearing are now the privileged sociable senses, whereas the other three are considered as archaic sensory remnants with a merely private function, and they are usually suppressed by the code of culture.⁶

⁶ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, 2012, p. 18.

Wystawy muzealne opanowała moda na ekrany: monitory, panele, tablety. Chociaż interaktywne tablice nazywa się ekranami dotykowymi, w rzeczywistości skupiają się one przede wszystkim na zmyśle wzroku.

Museum exhibitions were captivated by the fashion for screens: monitors, panels and tablets. Although interactive displays are called touchscreens, they in fact focus primarily on the sense of sight.



Ścierka kuchenna projektu Alicji Wyszogrodzkiej z lat 60. XX w., wł. archiwum artystki

Tea towel designed by Alicja Wyszogrodzka in the 1960s, artist's archive

Oczywiste jest, że włączanie multimediiów w przestrzeń wystawienniczą daje ogrom nowych możliwości. W projektowaniu wystaw należy jednak pamiętać o unikaniu wszechobecnego umieszczania ekranów. Podobne działania prowadzą do przekazywania odbiorcy nadmiaru bodźców: wzrok staje się wyizolowanym, niejako uprzywilejowanym zmysłem. Prowadzi to do ograniczenia, a nawet wyparcia innych zmysłów w procesie poznawania.

Wzrok jest jedynym zmysłem, który jest w stanie nadążyć za zdumiewającym wzrostem prędkości technologicznego świata. Świat oka zmusza nas jednak do tego, byśmy żyli coraz częściej w nieustannym «teraz», spłaszczonym za sprawą prędkości i symultaniczności⁷ – pisze Pallasmaa.

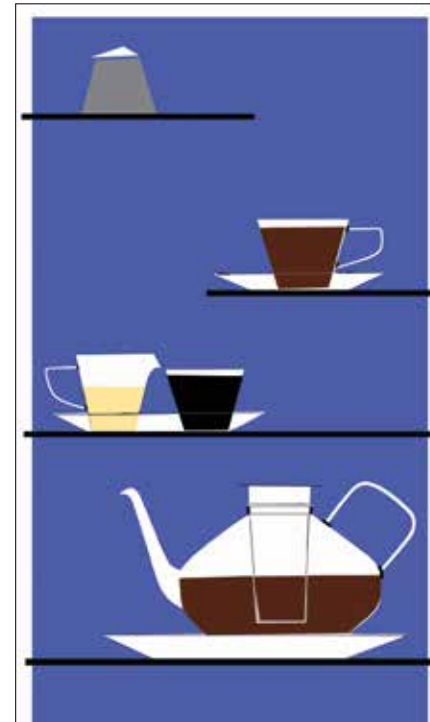
Korzystając z wniosków wyżej wymienionych specjalistów, wspólnie z dwójką pozostałych kuratorów – Weroniką Mojską i Cezarym Lisowskim, zdecydowaliśmy się na maksymalne ograniczenie multimediiów na wystawie *Alicja Wyszogrodzka. Polskie Projekty Polscy Projektanci*. Założyliśmy, że ekspozycja powinna być w większości analogowa, tak aby nie prowadziła do przestymulowania odbiorców. Do tego zależało nam na tym, by odwiedzający mogli skupić się przede wszystkim na oryginalnych, autentycznych obiektach, mając możliwość ich głębszego, „namacalnego” poznania, a nie by uciekali do świata cyfrowych mirażów. Wyjątkiem jest filmowy wywiad z artystką, jednak ten znajduje się w wydzielonej części sali.

Zresztą, ruchome obrazy są zupełnie zbędne w zestawieniu z tkaninami projektu Alicji Wyszogrodzkiej. Prace artystki zdecydowanie przyciągają wzrok: modne, wyraziste kolory, wzory pełne kontrastów i mocnych geometrycznych kształtów. To prawdziwa uczta dla oka i stymulacja zmysłów. Aby uniknąć przeciążania zdolności percepcyjnych odbiorców, skupiliśmy się na odpowiednim doborze liczby prezentowanych obiektów do przestrzeni wystawy. Zabieg ten miał też pomóc odpowiednio „wybrzmieć” pracom, a odbiorcom dać czas na wnikliwe przyjrzenie się zarówno małym, pełnym detali formom, jak i tym wielkoformatowym, zajmującym znaczną powierzchnię ścian. Nie bez znaczenia było również dobranie odpowiedniego oświetlenia. Tam, gdzie było to możliwe, korzystaliśmy z naturalnego światła, docierającego z mierzących po kilka metrów okien, a w zaciemnionej części próbowaliśmy naśladować naturę, korzystając z żarówek dających neutralne, ciepłe światło, które jest przyjazne dla zmysłu wzroku.

Czyli jednak dotykać?

Jestem przekonana, że każda osoba, która chociaż raz w życiu odwiedziła muzeum, miała do czynienia z tabliczką, na której dosadnie zostało przekazane polecenie „NIE DOTYKAĆ”. Oczywiście, podobne nakazy mają swoje uzasadnienie. Często kruche, delikatne i wiekowe eksponaty nie wytrzymałyby pod naciskiem dziesiątek palców dziennie. Jednak w ostatnich latach w muzealnictwie bariery „dotykowe” dosłownie zostały przekroczone, a nawet częściowo zniesione. Wystawy się już nie tylko ogląda. Muzealnicy coraz częściej zachęcają

⁷ Tamże, s. 29.



Ścierki kuchenne projektu Alicji Wyszogrodzkiej z lat 60. XX w., wł. archiwum artystki

Tea towels designed by Alicja Wyszogrodzka in the 1960s, artist's archive

It is obvious that the inclusion of multimedia into the exhibition space provides a myriad of new opportunities. However, while designing exhibitions, we need to avoid the placement of screens virtually everywhere. Such solutions leads to overstimulating the viewers: sight becomes an isolated, even privileged sense. As a result, the role of other senses in the process of cognition becomes limited or virtually forced out.

As Pallasmaa writes, The only sense that is fast enough to keep pace with the astounding increase of speed in the technological world is sight. But the world of the eye is causing us to live increasingly in a perpetual present, flattened by speed and simultaneity.⁷

Using the conclusions of the specialists mentioned above, together with the other two curators: Weronika Mojska and Cezary Lisowski, we decided to limit multimedia in the exhibition *Alicja Wyszogrodzka. Polish Design Polish Designers* to a maximum extent. We assumed that the display should be as much analogue as possible so that it does not overstimulate the guests. We also very much wanted the viewers to be able to focus above all on the original, authentic objects, have an opportunity to make themselves acquainted with them more deeply, “tangibly”, rather than escape into the world of digital mirages. There is an exception in the form of a video interview with the artist, but it has been located in a separated part of the room.

Besides, moving images are entirely redundant in the company of the textiles designed by Alicja Wyszogrodzka. The artist’s works definitely attract the eye: they are marked by fashionable, expressive colours, patterns full of contrasts, and strong geometrical shapes. They are a true feast for the eyes and a stimulation to the senses. In order to avoid the overloading of the viewers’ perceptive abilities, we have concentrated on the selection of the appropriate number of exhibits in relation to the exhibition space. This solution was also to help the works appropriately “resonate”, while giving the guests time to carefully look at both the small forms with their rich detail, and the large-format works covering a considerable surface of the walls. The selection of the suitable lighting was important as well. Wherever possible, we used the natural light coming from the several metres large windows, and in the darkened part we tried to imitate nature, using bulbs giving a neutral, warm light friendly to the sense of sight.

So: touch them after all?

I am convinced that every individual who has ever visited a museum, even just once in their lifetime, has encountered a plate with a strictly worded command: *DO NOT TOUCH*. Of course, such orders are justified. Often fragile, delicate and old, the exhibits would not be able to withstand the pressure of tens of fingers a day. However, in recent years the “touch” barriers in the museum industry have been literally crossed, and even partially lifted. Exhibitions are no longer just seen. Museum professionals increasingly encourage the viewers to engage their most

⁷ Ibid., p. 24.



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna *Drabina*, 2025, kopia ekspozycyjna na podstawie projektu z 1956 r., Instytut Wzornictwa Przemysłowego, druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric *Ladder*, 2025, exhibition copy on the basis of a design from 1956, Institute of Industrial Design, printed cotton, artist's archive

do angażowania u odbiorców najbardziej pierwotnego sposobu poznania – dotyku. Choć niektórych zakazów nie da się pominąć ze względu na bezpieczeństwo prezentowanych obiektów (a czasem i samych odwiedzających!), współczesne technologie pozwalają na projektowanie przestrzeni wystawienniczej tak, aby wzrok i dotyk mogły się wzajemnie dopełniać. Podczas czytania *Oczu skóry* wspomnianego kilkakrotnie Pallasmy, w pamięci zapadło mi sformułowanie „Nawet oko dotyka”. Ta myśl została rozwinięta w dalszej części książki:

Oczy pragną współpracować z pozostałymi zmysłami. Wszystkie zmysły z wzrokiem łącznie, mogą być postrzegane jako przedłużenia zmysłu dotyku. [...] Nawet oko dotyka; spojrzenie implikuje nieświadomy dotyk, cielesne naśladownictwo i identyfikację⁸.

Zaprojektowane przez Alicję Wyszogrodzką tkaniny aż chce się dotknąć. Większość z nich została zresztą stworzona z myślą o codziennym użytkowaniu – niezbędne do praktycznego funkcjonowania tekstylia jednocześnie są żywą i radosną ozdobą wnętrz. Obrusy, zasłony, pościele czy dywany są przecież stale „w użyciu”. Tak samo jak tkaniny odzieżowe, będące w bliskim kontakcie z ciałem. Problem w tym, że na wystawie prezentujemy unikatowe projekty artystki. Część z nich to oryginalne, kilkudziesięcioletnie obiekty, które mogłyby nie przeżyć próby dotyku przez setki osób. Nie chcąc ograniczać odwiedzającym możliwości głębokiego poznania dzieł Alicji Wyszogrodzkiej, zdecydowaliśmy się na produkcję ich kopii, drukowanych na różnych rodzajach materiałów: bawełnie, lninie czy jedwabiu. Pozwoliło to na zróżnicowanie doznań dotykowych i doświadczenie różnic w strukturze, fakturze, temperaturze, miękkości, ciężarze. Pierwotny, bezpośredni kontakt z dziełem – przesuwanie opuszkami palców po tkaninie – daje odwiedzającym możliwość zrozumienia projektantki i podejmowanych przez nią decyzji technologicznych.

Pobudzanie zmysłów na wystawie nie kończy się jednak na dotyku, a ich angażowanie przy zwiedzaniu stanowi pewnego rodzaju odwołanie do wieloletniej tradycji interaktywności na wystawach z cyklu *Polskie Projekty Polscy Projektanci*. Dostrzeżenie potrzeby prezentacji muzealiów uwzględniającej wielozmysłowe poznanie odbiorców towarzyszy PPPP nieprzerwanie od pierwszej edycji. Przykładowo, na wystawie poświęconej Oskarowi Zięcie (2017) zwiedzający mogli dotykać część eksponatów, do czego skrzętnie zachęcały zamieszczone na nich napisy „Dotknij mnie”. Dodatkowo w przestrzeni wystawienniczej znajdowały się fotele: jeden angażujący zmysł węchu, drugi – poprzez połączenie Bluetooth z głośnikiem – słuchu. Ponadto specjalna aplikacja stworzona na potrzeby wystawy pozwalała na wykorzystanie zmysłów mięśni głębokich. Przy jej użyciu odbiorca mógł przyjąć pozę pająka i – dzięki kamerom odwzorującym jego ruch – zaprojektować kształt tego owada. Elementy dotykowe były również obecne na wystawie szkła Eryki i Jana Drostów (2021), a podziwiając projekty architekta Jakuba Szczęsnego (2023), można było wejść do instalacji imitującej superciasny Dom Kereta, uruchomić ruchem instalację

⁸ Tamże, s. 51–52.



Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, kopie ekspozycyjne, 2025, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children's handkerchiefs, exhibition copies, 2025, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

The primary, direct contact with the works – passing fingertips down the fabrics – provides the guests with a possibility to understand the designer and her technological decisions.

primary means of cognition – their sense of touch. Although some of the bans cannot be dismissed in view of the safety of the displayed objects (and sometimes also the visitors themselves!), modern technology allows to design exhibition spaces in a way allowing the sight and the touch to complement each other. While reading *The Eyes of the Skin* by Pallasmaa whom I have already mentioned a couple of times, I strongly brought to mind the phrase “Even the eye touches”. The thought was discussed in more detail further on in the book:

The eyes want to collaborate with the other senses. All the senses, including vision, can be regarded as extensions of the sense of touch — as specialisations of the skin. [...] Even the eye touches; the gaze implies an unconscious touch, bodily mimesis and identification.⁸

One just longs to touch the fabrics designed by Alicja Wyszogrodzka. Most of them were created for daily use – indispensable for practical functioning, the textiles are simultaneously a living and joyful decoration of homes’ interiors. After all, tablecloths, curtains, bed linen and carpets are “in use” all the time. The same applies to clothing fabrics, which remain in close contact with the body. The problem is that the exhibition features the artist’s unique designs. Some of them are original, several dozen years old objects, which could not be able to survive if hundreds of people tried to touch them. Since we did not want to limit the viewers’ opportunity to engage into a more thorough acquaintance with Alicja Wyszogrodzka’s works, we decided to print their copies on different types of materials: cotton, linen and silk. This allowed us to provide a diverse touching experience, an opportunity to feel the differences in structure, texture, temperature, softness and weight. The primary, direct contact with the works – passing fingertips down the fabrics – provides the guests with a possibility to understand the designer and her technological decisions.

However, the stimulation of the senses at the exhibition does not end with the sense of touch and the involvement during the visit is a certain reference to the long tradition of interactivity in exhibitions from the *Polish Design Polish Designers* series. The awareness of the need to present museum holdings taking into account the viewers’ multisensory cognition has been accompanying the PPPP unbrokenly since the very first edition. For instance, during the exhibition devoted to Oskar Zięta (2017), the guests could touch some of the exhibits and they were openly encouraged to do so by the message *Touch me* placed on the objects. There were also armchairs in the exhibition space: one of them engaged the sense of smell, and the other – through a connection of Bluetooth with a loudspeaker – the sense of hearing. Also, a special application created for the purposes of the exhibition made it possible to use the senses of the deep muscles. When using the app, the visitors could adopt the pose of a spider and – owing to cameras copying their movement – design the shape of the insect. Elements of touch were also included in the exhibition of glass by Eryka and Jan Drost (2021), and, when admiring designs by the architect Jakub Szczesny (2023), visitors could enter an installation imitating the extra tight Keret House, switch on the light using

⁸ *Ibid.*, p. 45.



Zdjęcie z wystawy Alicja Wyszogrodzka. *Polskie Projekty Polscy Projektanci*, Muzeum Miasta Gdyni 2025, fot. Bogna Kociumbas-Kos

Photo from the exhibition Alicja Wyszogrodzka. *Polish Design Polish Designers*, Gdynia City Museum 2025, photo by Bogna Kociumbas-Kos

światłą, kłaść się, wspinać – słowem: zmieniać pozycję ciała tak, by zaangażować pełnię zmysłów⁹.

Na wystawie prac Alicji Wyszogrodzkiej w ramach prezentacji muzealiów nie tylko łączymy wzrok z innymi zmysłami, ale idziemy o krok dalej. W centrum wystawy zbudowaliśmy interaktywną strefę sensoryczną *Alicja w krainie wzorów*, której sercem jest specjalnie zaprojektowana wielkoformatowa instalacja, nawiązująca do wzorów użytych w dziełach projektantki. Zbudowana z tkanin o różnych fakturach i barwach, rozpościera się od podłogi, opiera się o ściany i sięga aż po sufit. Odwiedzający mogą dosłownie „wejść” w tkaninę, poznać konstrukcję, wręcz zatopić się w jej elementach. Aktywność ruchowa – ocieranie się, wspinać czy przeciskanie – towarzyszy zwiedzaniu instalacji i stymuluje bodźce dotykowe na całej powierzchni ciała, w skrócie – angażuje wspomniane wcześniej czucie głębokie. *Alicja w krainie wzorów* – podobnie jak w bajce *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla – zaprasza do świata wyobraźni pełnego magii i niespodzianek. Muzealna strefa staje się miejscem, gdzie nic nie jest oczywiste, a kreatywność i nauka spotykają się, by zachęcić do swobodnej eksploracji, eksperymentowania, odkrywania rzeczywistości wieloma zmysłami.

Tworząc wystawę prac Alicji Wyszogrodzkiej, chcieliśmy również przybliżyć innym proces twórczy artystki. Zwiedzający będą mogli stworzyć własny moodboard, tak jak niegdyś robiła to projektantka: ułożyć na specjalnie przygotowanej tablicy inspiracje w postaci zdjęć, przedmiotów, notatek, próbek tkanin czy wycinków z gazet. Pragniemy zaangażować odbiorców, by skorzystali z własnych pokładów kreatywności i samodzielnie podjęli działania w strefie warsztatowej. Ze względu na to, że proces projektowy Alicji Wyszogrodzkiej od pomysłu do realizacji był całkowicie analogowy, sami cofnęliśmy się technologicznie o kilka dekad, wykorzystując proste narzędzia, bez użycia cyfrowych ekranów.

Powiedz mi, a zapomnę, pokaż mi, a zapamiętam, pozwól mi zrobić, a zrozumiem (Konfucjusz)

Współczesne muzealnictwo nie może zamknąć się na wyniki najnowszych badań na temat sensoryki. Aby podążać za nowymi rozwiązaniami, musimy się zatrzymać, złapać oddech i zastanowić się, czy nie brniemy w ślepią uliczkę. Mówiąc mniej metaforycznie, w projektowaniu wystaw pracownicy muzeów powinni przemyśleć, które z używanych elementów będą służyć odbiorcy i jego możliwościom poznania, a które staną się jedynie niepotrzebnym rozpraszaczem, prowadzącym do zmęczenia i w efekcie ograniczenia jego ciekawości. Zadaniem kuratorów nie jest dzisiaj jedynie zebranie w jednym miejscu wiedzy na temat danego zagadnienia, ale również znalezienie sposobu na jej możliwie najskuteczniejsze przekazanie. Odpowiedzią na to wyzwanie jest umożliwienie odbiorcy eksploracji, eksperymentowania oraz zaangażowania wielu zmysłów przy zachowaniu sensorycznego balansu.

⁹ Więcej na temat roli zmysłów na wystawach z cyklu PPPP w tekście A. Śliwy, K. Jarockiej, W. Szerle, *Zmysłowe muzeum. Sensualność ekspozycji designu na przykładzie cyklu wystaw PPPP – Polskie Projekty Polscy Projektanci w Muzeum Miasta Gdyni* [w:] *Sensualność ekspozycji muzealnej*, red. Honorata Gołuńska, Łukasz Kędziora, Aldona Tołysz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.

Muzealna strefa staje się miejscem, gdzie nic nie jest oczywiste, a kreatywność i nauka spotykają się, by zachęcić do swobodnej eksploracji, eksperymentowania, odkrywania rzeczywistości wieloma zmysłami.



Zdjęcie strefy sensorycznej na wystawie Alicja Wyszogrodzka. *Polskie Projekty Polscy Projektanci*, Muzeum Miasta Gdyni 2025, fot. Bogna Kociumbas-Kos

Photo of the sensory zone at the exhibition Alicja Wyszogrodzka. *Polish Design Polish Designers*, Gdynia City Museum 2025, photo by Bogna Kociumbas-Kos

The museum zone becomes a place where nothing is obvious, where creativity and science meet to encourage unconstrained exploration, experimenting, and the discovery of reality with all the senses.

gesture, lie down, climb – to put it all in a nutshell: change the position of the body in such a way as to engage all the senses.⁹

At the exhibition of Alicja Wyszogrodzka's works, as a part of the presentation of museum holdings, we are not only combining the sight with other senses, but going a step further. In the centre of the exhibition, we have built an interactive sensory zone *Alice in Designland*. In its heart, there is a tailor-made large format installation referring to the patterns used in the designer's works. Constructed from fabrics with different textures and colours, it extends from the floor, leans against the walls and reaches for the ceiling. The visitors may literally “enter” the textile, acquaint themselves with its structure, even immerse themselves in its elements. Visiting the installation is accompanied by movement – rubbing against the material, climbing or squeezing oneself – which stimulates the sense of touch all over the body, engaging the already mentioned deep feeling. Just like in Lewis Carroll's story *Alice in Wonderland*, *Alice in Designland* invites to the world of imagination, full of magic and the unexpected. The museum zone becomes a place where nothing is obvious, where creativity and science meet to encourage unconstrained exploration, experimenting, and the discovery of reality with all the senses.

When creating the exhibition of Alicja Wyszogrodzka's works, we also wanted to acquaint the visitors with the artist's creative process. They will be able to make their own mood board just like the designer used to: place inspirations in the form of photographs, objects, notes, fabric samples and newspaper cut-outs on a specially prepared board. We want to involve the guests so that they can use their own inner creativity and independently undertake activities in the workshop zone. Since Alicja Wyszogrodzka's process of design from the idea to its execution was entirely analogue, we went several decades back technologically, using simple tools, and no digital screens.

Tell me and I will forget, show me and I may remember; involve me and I will understand (Confucius)

The contemporary museum industry cannot close its eyes to the results of the latest research concerning sensory experience. When following new solutions, we must stop, take a breath and wonder whether we are not walking into a cul-de-sac. Speaking less metaphorically, when designing exhibitions, museum professionals should analyse which of the elements used will be good for the visitors and their cognitive possibilities, and which ones will only become unnecessary distractors, leading to tiredness and, in consequence, a limitation to one's curiosity. Today, curators are facing the task of not only collecting knowledge on a given subject in a single place, but also finding ways to provide it most effectively. To answer the challenge, we may enable the viewers to explore, experiment and engage many of their senses, while maintaining sensory balance.

⁹ For more on the role of the senses in the exhibitions from the PPPP cycle, check A. Śliwa, K. Jarocka and W. Szerle's text “Zmysłowe muzeum. Sensualność ekspozycji designu na przykładzie cyklu wystaw PPPP – Polskie Projekty Polscy Projektanci w Muzeum Miasta Gdyni”, [in:] *Sensualność ekspozycji muzealnej*, eds. Honorata Gołuńska, Łukasz Kędziora and Aldona Tołysz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna
Jabłka, Centralne Biuro Wzornictwa
Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w.,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Apples, Central Office for Light Industry
Design, 1960s, printed cotton,
artist's archive

Wspólnota wzorów czyli kilka słów o między- narodowości i ponad- czasowości projektów Alicji Wyszogrodzkiej

Weronika Mojska

-

*Je ne sais quoi*¹
lipiec 2025

Projekty Alicji Wyszogrodzkiej budzą wiele emocji – zarówno dziecięcą radość na widok graficznie nakreślonych postaci na chusteczkach dla najmłodszych, jak i dojrzały zachwyt nad szerokim wachlarzem printów tkanin dekoracyjnych. Wzruszenie i czułość u tych, którzy pamiętają chociażby kuchenne ścierki z napisem „Śląsk” i „Mazowsze”, ale też uznanie i dumę u kolekcjonera czy miłośnika dobrego wzornictwa. Alicja Wyszogrodzka projektowała dla wszystkich. Przez cztery dekady, od lat pięćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku, tworzyła kolorowe, optymistyczne, pełne humoru wzory na tekstylia codziennego użytku – od dziecięcych chusteczek, przez zasłony, obrusy, sukienki, pościelenie, piżamy i dywany aż po ścierki kuchenne – z których każdego dnia korzystały tysiące osób, nie tylko w Polsce, ale i za granicą².

Wraz z tą świadomością pojawiają się jednak mniej przyjemne uczucia: żal i rozczarowanie. Bo dlaczego tkanin z nazwiskiem „Wyszogrodzka” nie można kupić na wolnym rynku? Inne ikony polskiego wzornictwa – poczynając od foteli RM58 Romana Modzelewskiego i 366 Józefa Chierowskiego, przez regały Rajmunda Teofila Hałasa, ćmielowskie figurki Lubomira Tomaszewskiego po szkło użytkowe małżeństwa Eryki i Jana Drostów – doczekały się drugiego życia. Wprawdzie było kilka prób przywrócenia twórczości Wyszogrodzkiej z inicjatywy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (IWP) w Warszawie – pierwszego miejsca jej pracy i jednocześnie dysponenta praw majątkowych do projektów. Niestety, jak dotąd ograniczyły się one do stworzenia kolekcji gadżetów do wystawy „Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968”, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2011 roku.

Déjà vu
maj 2024

Jesteśmy w mieszkaniu pani Alicji na warszawskim Torwarze. Wybieramy tkaniny i ich projekty, które zostaną pokazane na poświęconej jej wystawie z cyklu „Polskie Projekty Polscy Projektanci” w Muzeum Miasta Gdyni w 2025 roku. Kolekcja jest imponująca, wzory różnorodne – abstrakcyjne, kwiatowe, geometryczne. Tych ostatnich jest najwięcej i należą do ulubionych Wyszogrodzkiej. Jako nastolatka myślała o studiach architektonicznych i choć ostatecznie architektem nie została, za to „inżynierskie” umiłowanie prostoty, geometrii i harmonii jest wyraźnie obecne w jej projektach. Wzory powstawały na przestrzeni czterdziestu lat, początkowo w Zakładzie Tkanin w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie (1953–1960) a następnie w Centralnym Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego (CBWPL), także w stolicy, gdzie kontynuowała pracę do 1993 roku.

1 Francuskie określenie oznaczające „to coś” (atrakcyjna cecha, trudna do sprecyzowania).
2 Ścierki kuchenne projektu Alicji Wyszogrodzkiej eksportowane były do RFN-u i do Szwecji. Źródło: rozmowa Weroniki Mojskiej z Alicją Wyszogrodzką w Warszawie przeprowadzona 2.10.2024 roku.

Design community or a couple of words on the international character and timelessness of Alicja Wyszogrodzka’s designs

Weronika Mojska

-

*Je ne sais quoi*¹
July 2025

Alicja Wyszogrodzka’s designs stir many emotions – both the childhood joy at the sight of graphically drawn figures on scarves for the youngest ones, and mature admiration at the broad range of prints on decorative textiles; the stirring and tenderness in individuals remembering for instance the tea towels reading *Silesia* and *Mazovia*, but also the appreciation and pride in collectors or lovers of good design. Alicja Wyszogrodzka designed for everyone. For four decades – from the 1950s to the 1990s – she created colourful, optimistic, and funny patterns for everyday textiles – from scarves for children through curtains, table cloths, dresses, bed linen, pyjamas and carpets to tea towels – used by thousands of people on a daily basis, not only in Poland, but also abroad.²

However, the awareness of the above is accompanied by some less pleasant feelings: sorrow and disappointment. Why cannot textiles marked with the surname ‘Wyszogrodzka’ be purchased on the free market? Other icons of Polish design – starting with Roman Modzelewski’s armchair RM58 and Józef Chierowski’s armchair 366, through Rajmund Teofil Hałas’ racks, Lubomir Tomaszewski’s figurines from Ćmielów collections, to utility glass by the married couple Eryka and Jan Drosts – have lived to see their second life. Although there were a couple of attempts at bringing back Wyszogrodzka’s oeuvre, undertaken on the initiative of the Institute of Industrial Design (IWP) in Warsaw – her first employer and simultaneously the holder of economic rights to her designs – they were unfortunately limited to the creation of a gadget collection for the exhibition *Polish Design 1955–1968: We Want to be Modern*, held in the National Museum in Warsaw in 2011.

Déjà vu
May 2024

We are in Alicja’s flat on the Warsaw housing estate Torwar. We are selecting textiles and their designs for the exhibition from the cycle *Polish Design Polish Designers* in the Gdynia City Museum that will be devoted to her, and shown in 2025. The collection is highly impressive, the patterns diverse – abstract, floral, and geometric. These last ones are the most numerous and Wyszogrodzka’s favourite. As a teenager, she was considering studying architecture and although she did not become an architect, her ‘engineering’ love of simplicity, geometry and harmony is clearly present in her designs. They were created over the span of 40 years – initially in the Textiles Department of the Institute of Industrial Design in Warsaw (1953–1960) and subsequently in the Central Office for Light Industry Design (CBWPL); also in Poland’s capital city, where she continued to work until 1993.

1 A French term meaning ‘this special thing’ (an appealing quality which cannot be easily defined).
2 The tea towels designed by Alicja Wyszogrodzka were exported to West Germany and Sweden. Source: Weronika Mojska’s interview with Alicja Wyszogrodzka held in Warsaw on 2.10.2024.

W IWP Wyszogrodzka nie ograniczała się jedynie do pracy projektowej przy tworzeniu wzorów na tkaniny oraz nadzoru nad ich realizacją w fabrykach. Pełniła również funkcję rzeczoznawczynie na comiesięcznych komisjach selekcyjnych (gdzie oceniała wzory projektantów z fabryk) oraz na półrocznych ocenach kolekcji przemysłowych. Angażowała się także w badania naukowe, m.in. poprzez opracowywanie zestawień kolorystycznych opartych na analizie danych zebranych podczas pracy terenowej, wywiadów oraz obserwacji.

W CBWPL zajmowała się głównie projektowaniem wzorów na tekstylia różnych asortymentów: tkanin dekoracyjnych, odzieżowych i użytkowych. Ale jej działalność wykracza poza samo projektowanie. Na zlecenie Biura śledziła światowe trendy we wzornictwie, uczestnicząc w targach wnętrzarskich i pokazach mody. Najczęściej odwiedzała Frankfurt nad Menem, Budapeszt i Pragę. To, „co w międzynarodowym dizajnie piszczy”, zdarzyło się jej poznać również w Paryżu, Brukseli i Mediolanie. Z biegiem lat stolica Francji stała się szczególnym „oknem na świat” dla młodej artystki. W 1955 roku Wyszogrodzka uczestniczyła tam w pokazie Diora, w kolejnych latach podziwiała dzieła impresjonistów i kubistów na licznych wystawach a także premierowo oglądała szeroko komentowane na świecie filmy m.in. „Most na rzece Kwai” z 1957 roku czy późniejszą „Emmanuelle” z 1974 roku. Paryski styl został z Wyszogrodzką do dzisiaj – w krótkiej ciemnej fryzurce, oryginalnej biżuterii i spodniach przypomina Coco Chanel.

Zdobyta przez artystkę za granicą wiedza – udokumentowana zdjęciami, katalogami wzorów, próbnikami tkanin i czasopismami – stanowiła podstawę do opracowywania wytycznych dla polskiego przemysłu³. Wyszogrodzka przygotowywała materiały, które dzisiaj nazwalibyśmy lookbookami. Zawierały one informacje dla projektantów na temat panujących aktualnie w światowym wzornictwie modnych tematów, motywów, wzorów i kolorów. Projektantka często też przekazywała te wiadomości bezpośrednio w fabrykach włókienniczych podczas licznych wykładów i prelekcji. Dużą inspiracją w jej pracy twórczej była natura. Dizajnerka często odbywała terenowe wyprawy, by obserwować kolorystykę i kształty roślin w ogrodzie botanicznym czy umaszczenie oraz fakturę zwierząt w warszawskim zoo.

Przyroda, zagraniczne wyjazdy i służbowe opracowania stanowiły główne źródła inspiracji dla Alicji Wyszogrodzkiej w pracy nad motywami, wzorami i printami na tkaniny. Każdy rok przynosił kilka dominujących tendencji, które narzucały określony zestaw tematów i kolorystykę, co sprawiało, że prace projektantki z biegiem lat zyskały wyjątkową różnorodność. W jej dorobku znajdują się zarówno wzory inspirowane sztuką starożytnego Egiptu, batikami z Bali, pejzażami Mazowsza, jak i motywy odwołujące się do Orientu, renesansu, architektury, a także kubizmu czy międzywojennej abstrakcji. Szczególne miejsce zajmują kompozycje zaczerpnięte ze świata przyrody, jak *Skrzypy*, *Nenufary*, *Ptaki*. Łączy je wdzięk, prostota i bezpretensjonalność.

³ Chodzi o przemysł lekki podlegający pod Ministerstwo Przemysłu Lekkiego; dzielił się on na zjednoczenia: bawełniane, jedwabne, lniane, skupiające fabryki produkujące tkaniny. W każdej fabryce działały tzw. komórki wzorujące, które dzisiaj nazwalibyśmy biurami projektowymi.

In the IWP, Wyszogrodzka did not limit herself to designing textile patterns and supervising their realisation in factories. She also fulfilled the function of an expert during the monthly sittings of selection committees (where she assessed designs by factory inhouse designers) and six-monthly evaluations of industrial collections. She was also involved in research, e.g. by developing colour sets based on an analysis of data collected during field work, interviews and observations.

In the CBWPL, she mainly designed patterns for a variety of assortments: decorative, clothing and utility fabrics. Her activity, however, extends beyond the designing itself. At the Office's request, she followed global trends in design, participating in interior design fairs and fashion shows. She most often visited Frankfurt am Main, Budapest and Prague. She also had a chance to see and hear 'things happening in international design' in Paris, Brussels and Milan. Over time, the capital city of France became the young artist's special 'window to the world'. It was there that in 1955 Wyszogrodzka participated in Dior's show, and in subsequent years admired works by the impressionists and cubists at many exhibitions. She also watched premiere screenings of films that were broadly commented on internationally, such as *The Bridge on the River Kwai* from 1957 or *Emmanuelle* from 1974. The Parisian style has remained with Wyszogrodzka until today – in her short dark hairstyle, original jewellery and trousers, she resembles Coco Chanel.

The knowledge the artist acquired abroad – documented with photographs, pattern catalogues, fabric swatches and magazines – was the basis for her development of guidelines for the Polish industry.³ Wyszogrodzka prepared materials which today would be called lookbooks. They contained information for designers on the themes, motifs, patterns and colours in *vogue* in global design at the given time. The designer also often provided information in this scope directly in textile plants during her many lectures and talks. In her work, she was largely inspired by nature. The designer often went out to observe the colours and shapes of plants in the botanical garden or the colours and textures of the animals' hair and fur in Warsaw's zoo.

Nature, trips abroad and design studies were the main sources of inspiration for Alicja Wyszogrodzka in her work on her motifs, patterns and prints for textiles. Each year, there were several dominating tendencies, which enforced a set range of themes and colours, making the designer's works highly diverse over time. The artist's designs included patterns inspired by the art of ancient Egypt, batik from Bali, the landscapes of Mazovia, as well as motifs referring to the Orient, the Renaissance, architecture, cubism and interwar abstraction. Compositions inspired by the natural world, such as *Horsetails*, *Waterlilies*, and *Birds*, take a special place. They all have in common their charm, simplicity and unpretentiousness.

³ This is a reference to light industry subordinate to the Light Industry Ministry; it was divided into associations for cotton, silk, linen and wool, which grouped factories producing textiles. Each factory had its own so-called model design unit, which today would be referred to as a design office.



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny dekoracyjnej *Klawisze*, 1958, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, tusz/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of the decorative fabric *Keys*, 1958, Institute of Industrial Design, ink on paper, artist's archive



Tom Hedqvist, Projekt tkaniny *Zibidie* dla IKEA, 2005, IKEA Museum, tusz/papier, fot. Weronika Mojska

Tom Hedqvist, Design of the fabric *Zibidie* for IKEA, 2005, IKEA Museum, ink on paper, photo Weronika Mojska

Układałam tkaniny w spory stos i wtedy pani Alicja mówi: „Wyglądają jak te z Ikei, nieprawdaż?” – „Tak, faktycznie!” – odpowiedziałam bez wahania. O tym, jak bardzo przypominają wzory tworzone pod szyldem szwedzkiego giganta, przekonałam się już cztery miesiące później w IKEA Museum w Älmhult. Podczas zwiedzania wystawy *Magical Patterns* („Magiczne wzory”) nie opuszczało mnie uczucie *déjà vu*. Ekspozycja obejmowała wiele projektów niemal identycznych wizualnie z tymi, które przed laty stworzyła Wyszogrodzka – z tą różnicą, że powstały one dwie, trzy, a nawet cztery dekady później niż wzory polskiej projektantki. Przyjrzyjmy się kilku przykładom. Print *Klawisze pianina*, zaprojektowany przez Alicję Wyszogrodzką w latach sześćdziesiątych dla CBWPL, zestawiony z projektem tkaniny *Zibidie* z 2005 roku, autorstwa Toma Hedqvista, członka legendarnej szwedzkiej grupy projektowej 10-gruppen⁴, wyglądają niemal identycznie. Jedyną wyraźną różnicą jest wielkość wzoru – szwedzki jest tutaj zdecydowanie mniejszy i bardziej zagęszczony.

Podobne analogie dostrzegamy również we wzorach kwiatowych. Propozycja Alicji Wyszogrodzkiej z lat sześćdziesiątych XX wieku, przedstawiająca silnie zgeometryzowane kwiaty, najprawdopodobniej dalia – znajduje wyraźne echo w pryncie Helen Trast, zaprojektowanym w 2007 roku dla IKEA. Wzór szwedzkiej projektantki jest czytelnym nawiązaniem do estetyki retro i bardzo bliski formalnie kompozycji stworzonej przez Wyszogrodzką ponad czterdzieści lat wcześniej.

Syntetycznie ujęte makówki na ikeowskiej tkaninie Lindy Svensson z 2005 roku do złudzenia przypominają rysunkowo nakreślone jabłka projektu Wyszogrodzkiej z lat sześćdziesiątych XX wieku. Obie projektantki wykorzystały ten sam zabieg graficzny – powierzchnie owoców, od szypułek do kielichów, pokryły półokrągłymi liniami, nadając im w ten sposób wyraźną objętość.

Przykłady można mnożyć. Prostota, geometria, minimalizm, ale też kolor – to kwintesencja skandynawskiego i brytyjskiego wzornictwa, tak bliskiego formalnie twórczości Wyszogrodzkiej. Paradoksalnie, sama projektantka nigdy nie odwiedziła Skandynawii ani Wielkiej Brytanii.

Wrześniowy spacer po muzealnych zakamarkach IKEA w Älmhult w 2024 roku tylko utwierdził mnie w przekonaniu o międzynarodowym potencjale jej projektów. Na wystawie w Muzeum Miasta Gdyni wystarczyło go „jedynie” wydobyć i odpowiednio zaprezentować.

Voilà!
lipiec 2025

W interdyscyplinarnym zespole kuratorskim, który stworzyłam z historykiem sztuki, Cezarym Lisowskim oraz edukatorką i terapeutką integracji sensorycznej, Dorotą Dombrowską-Wyżgą, zdecydowaliśmy, że

⁴ 10-gruppen swoją działalność rozpoczęła w Sztokholmie w 1970 roku, zwracając się przeciwko ówczesnie obowiązującym kanonom estetycznym. Jednym z pierwszych członków grupy był projektant Tom Hedqvist, znany z charakterystycznych pasiastych wzorów. W 2015 roku kolektyw podjął decyzję o zakończeniu działalności, a powiernikiem jego spuścizny projektowej została IKEA, <https://www.ikea.com/pl/pl/newsroom/range-news/nowa-kolekcja-ikea-avsiktlig-wyjatkowa-kolaboracja-ikea-i-10-gruppen-pub28e347d7/>, <https://dotoddy.com/index.php/2016/01/16/swedish-design-10-gruppen/> [dostęp: 15.04.2025].



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny dekoracyjnej, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, 1963, tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of a decorative fabric, Central Office for Light Industry Design, 1963, tempera on paper, artist's archive



Helen Trast, Tkanina dekoracyjna, IKEA, 2007, wł. prywatna, fot. Weronika Mojska

Helen Trast, Decorative fabric, IKEA, 2007, private collection, photo Weronika Mojska

I am making a large pile of the fabrics, and Alicja says ‘They look as if they were from Ikea, don’t they?’. ‘Yes, indeed!’, I reply without hesitation. Just four months later, at the IKEA Museum in Älmhult, I discovered how much they resemble the designs created under the Swedish giant’s banner. While visiting the *Magical Patterns* exhibition, I had a constant feeling of *déjà vu*. The display included many designs that were visually almost identical with the ones created by Wyszogrodzka – it was only that they were made two, three or four decades after the Polish designer’s works. Let us have a look at a few examples. The print *Piano Keys* designed by Alicja Wyszogrodzka in the 1960s for the CBWPL and the *Zibidie* fabric design from 2005 by Tom Hedqvist, a member of the legendary Swedish design group *10-gruppen*,⁴ look almost identical. The only distinct difference is the size of the pattern: the Swedish one is much smaller and denser.

We can find similar analogies in the floral patterns. Alicja Wyszogrodzka’s proposal from the 1960s, presenting strongly geometrised flowers, possibly dahlias – strongly resounds in Helen Trast’s print created for IKEA in 2007. The Swedish designer’s pattern is a clear reference to retro stylistics and, from the formal point of view, very close to the composition that Wyszogrodzka had created more than forty years earlier.

The synthetically shown poppy heads on IKEA’s fabric created by Linda Svensson in 2005 are almost like a mirror image of the schematically drawn apples designed by Wyszogrodzka in the 1960s. Both designers used the same graphic solution – they covered the fruits’ surfaces, from the stalks to the calyxes, with semicircular lines, thus providing them with distinct volume.

Such examples can be multiplied. Simplicity, geometry, minimalism, but also colour – are the gist of the Scandinavian and British design, so formally close to Wyszogrodzka’s works. Paradoxically, the designer herself has never visited Scandinavia or Great Britain.

My September walk through the museum corners of IKEA in Älmhult in 2024 only confirmed my belief in the international potential of the artist’s designs. It was ‘only’ necessary to bring it out and appropriately present it at the exhibition in the Gdynia City Museum.

Voilà!
July 2025

The interdisciplinary curatorial team I established with the art historian Cezary Lisowski and the educator and sensory integration therapist Dorota Dombrowska-Wyżga decided that the show *Alicja Wyszogrodzka. Polish Design Polish Designers* – being the first, retrospective display of the artist’s oeuvre – would focus on two universal,

⁴ 10-gruppen began its activity in Stockholm in 1970, turning against the aesthetic canons of the time. Tom Hedqvist, a designer known for his characteristic stripy designs, was one of the group’s first members. In 2015, the collective decided to finish its activity, with IKEA becoming the trustee of its design heritage, <https://www.ikea.com/pl/pl/newsroom/range-news/nowa-kolekcja-ikea-avsiktlig-wyjatkowa-kolaboracja-ikea-i-10-gruppen-pub28e347d7/>, <https://dotoddy.com/index.php/2016/01/16/swedish-design-10-gruppen/> [accessed on 15.04.2025].



Tkanina dekoracyjna Lindy Svensson dla IKEA, 2005, druk/ bawełna, wł. prywatna oraz tkanina dekoracyjna *Jabłko* Alicji Wyszogrodzkiej, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Decorative fabric by Linda Svensson for IKEA, 2005, printed cotton, private collection and decorative fabric *Apples* by Alicja Wyszogrodzka for Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

ekspozycja „Alicja Wyszogrodzka. Polskie Projekty Polscy Projektanci” – będąca pierwszym, retrospektywnym pokazem dorobku tej artystki – skupi się na dwóch uniwersalnych, ponadczasowych i dopełniających się tematach: międzynarodowym charakterze dizajnu oraz jego multi-sensorycznym odbiorze.

Piękno i wdzięk projektów Alicji Wyszogrodzkiej, a przede wszystkim ich funkcjonalność, zainspirowały nas do stworzenia aranżacji wystawy, która łączy prezentację obiektów ze strefami warsztatowymi oraz specjalną przestrzenią sensoryczną⁵.

Na wystawie, której aranżacja dzięki prostym, modułowym ekspozytorom przywodzącym na myśl moodboardy (tablice inspiracji) w znacznej części przypomina pracownię projektantki przedstawiamy cały proces twórczy Alicji Wyszogrodzkiej – od pomysłów i inspiracji z lat pięćdziesiątych XX wieku, powstałych podczas studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, przez projekty wzorów, aż po gotowe produkty wytwarzane przemysłowo i nierzadko eksportowane za granicę. Część z nich zestawiamy ze współczesnymi projektami brytyjskich i skandynawskich dizajnerek takich jak: Lucienne Day, Jacqueline Groag czy Maija Isola (projektująca dla Marimekko), a także wzorami autorstwa Lindy Svensson i Helen Trast (tworzącymi wzory tekstyliów dla IKEA). Zestawienia te podkreślają międzynarodowy charakter printów stworzonych przez bohaterkę naszej wystawy. Wzory tkanin stworzone przez Wyszogrodzką, powiązane z zagranicznymi propozycjami, prowokują do pytań o granice dizajnu i wzajemne przenikanie się inspiracji. Czy w ogóle istnieją granice inspiracji? Kiedy stają się one obowiązującym trendem? I wreszcie – czy w kontekście globalnej, masowej produkcji pojęcia „rodzimości” i „międzynarodowości” w dizajnie mają sens?

⁵ Więcej na ten temat w tekście Doroty Dombrowskiej-Wyżgi.

timeless and mutually complementing themes: the design’s international character and its multisensory reception.

The beauty and charm of Alicja Wyszogrodzka’s designs, and above all their functionality, inspired us to create an exceptional exhibition arrangement combining the presentation of objects with workshop zones and a special sensory space.⁵

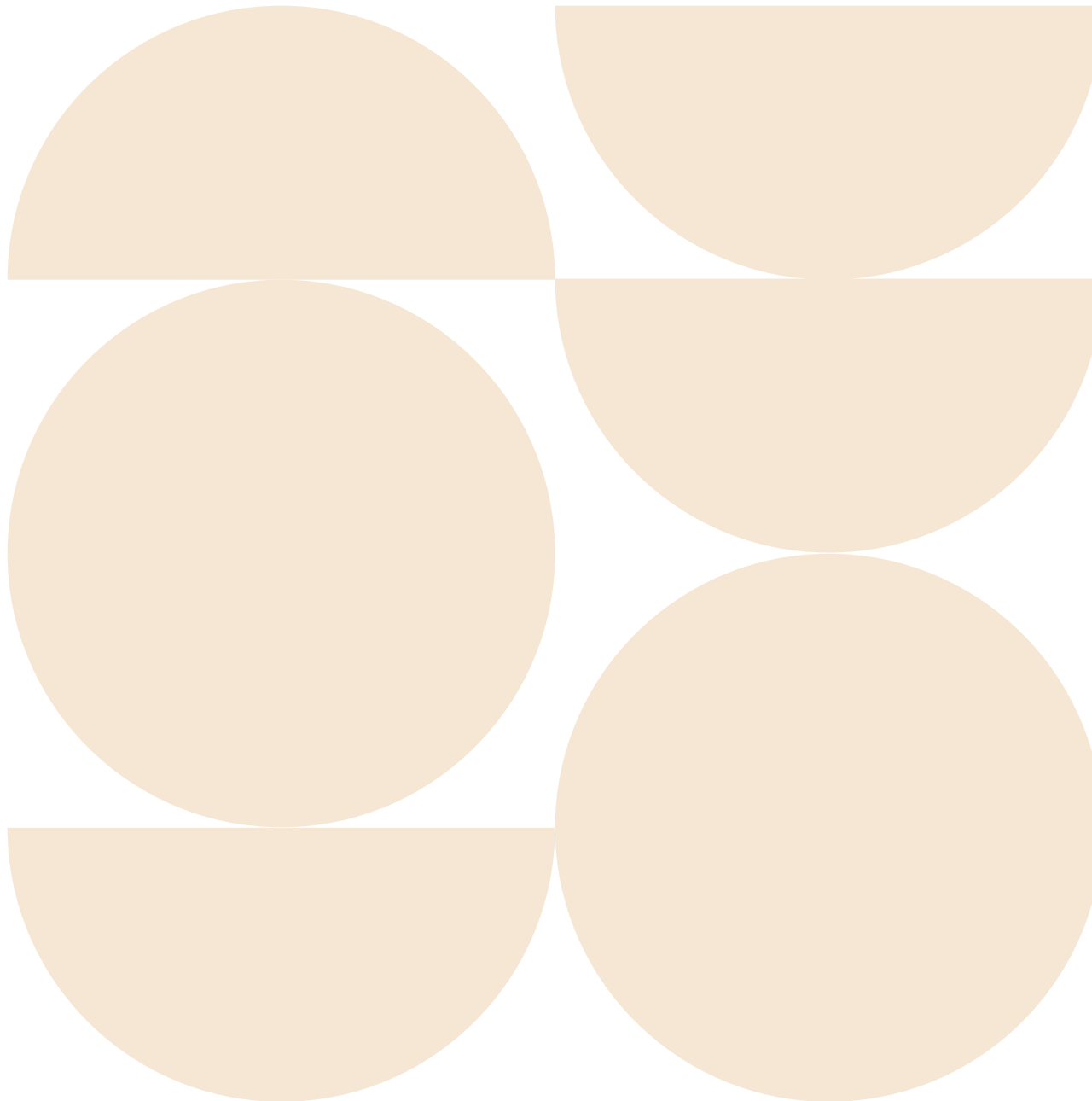
The exhibition, which, owing to its arrangement based on simple, modular display stands reminiscent of mood boards (inspiration boards), largely resembles the designer’s studio, and presents Alicja Wyszogrodzka’s entire creative process – from ideas and inspirations developed during her studies at the State Higher School of Fine Arts in Łódź in the 1950s, through patterns designs, to industrially manufactured finished products which were often exported abroad. We have juxtaposed some of them with the contemporary designs by British and Scandinavian designers such as Lucienne Day, Jacqueline Groag and Maija Isola (creating for Marimekko) as well as designs by Linda Svensson and Helen Trast (making textile designs for IKEA). These combinations underline the international nature of the prints created by the inspirer of our exhibition. When shown together with the international proposals, her textile designs provoke questions on the boundaries of design and the mutual permeation of inspirations. Do inspiration boundaries at all exist? When do they become trends? And finally – do the notions such as ‘nationality’ and ‘internationality’ in design still make sense in the context of global mass production?

⁵ For more on the topic, see the text by Dorota Dombrowska-Wyżga’s.

Album Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

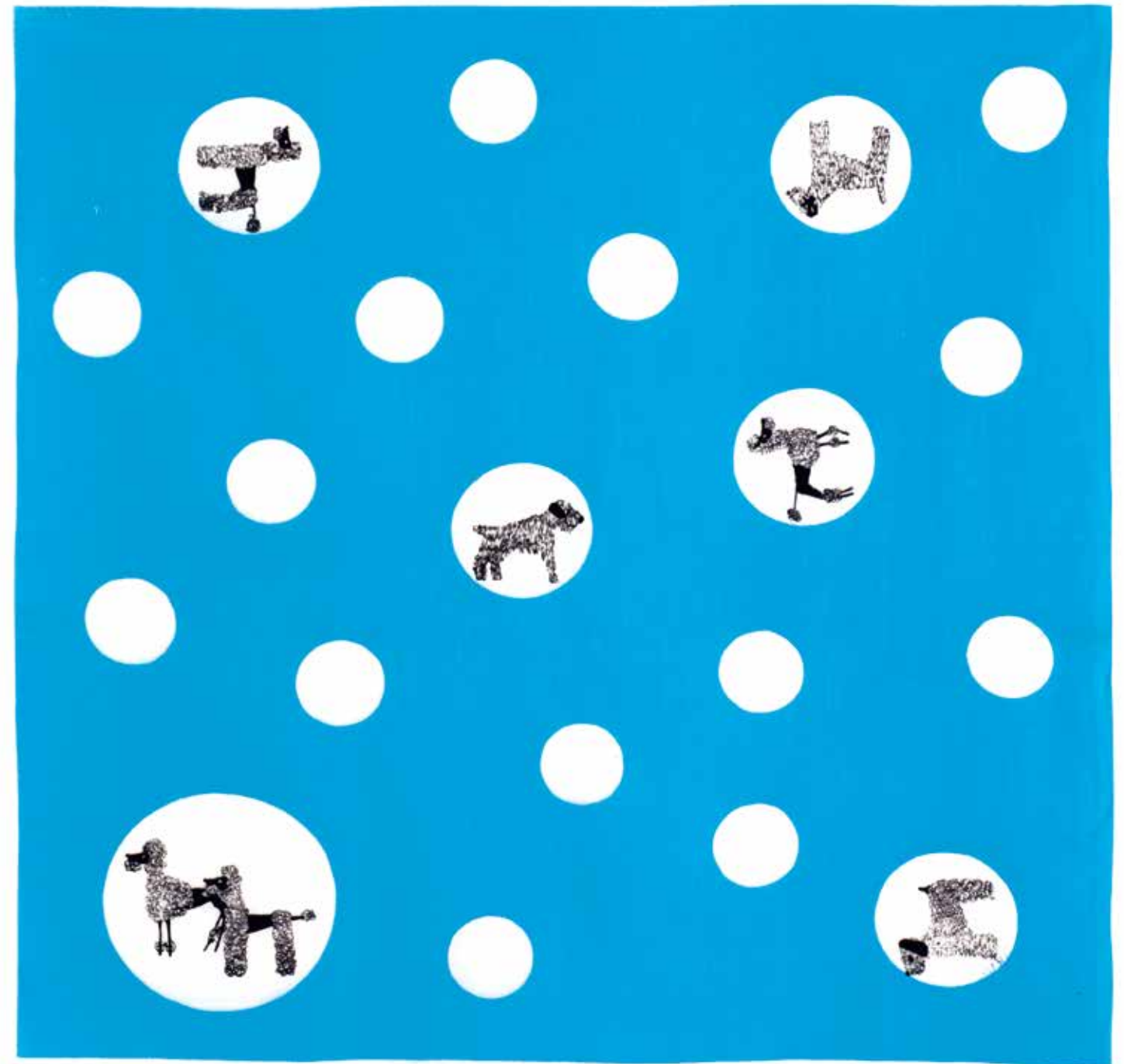


Album

Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

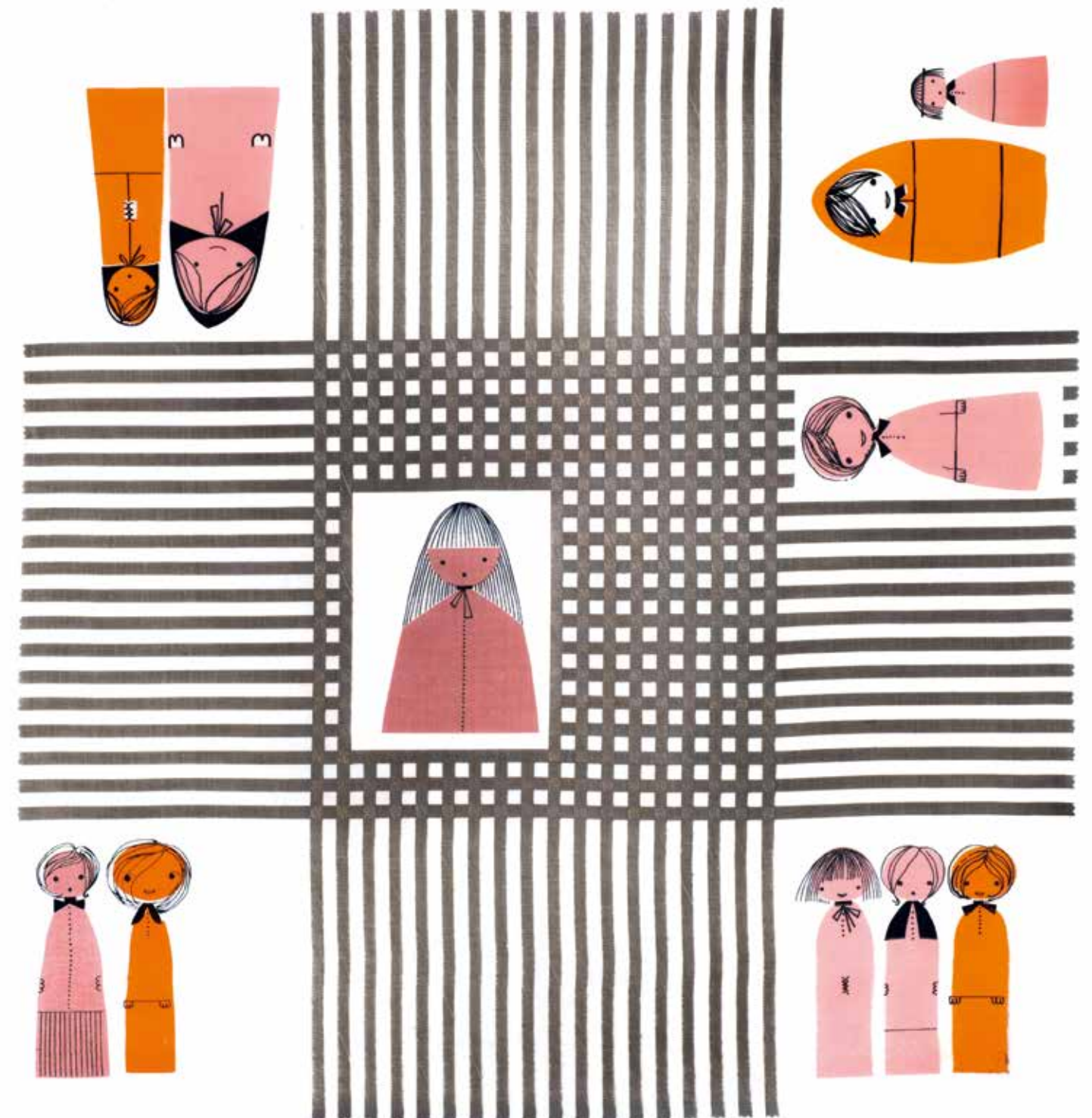
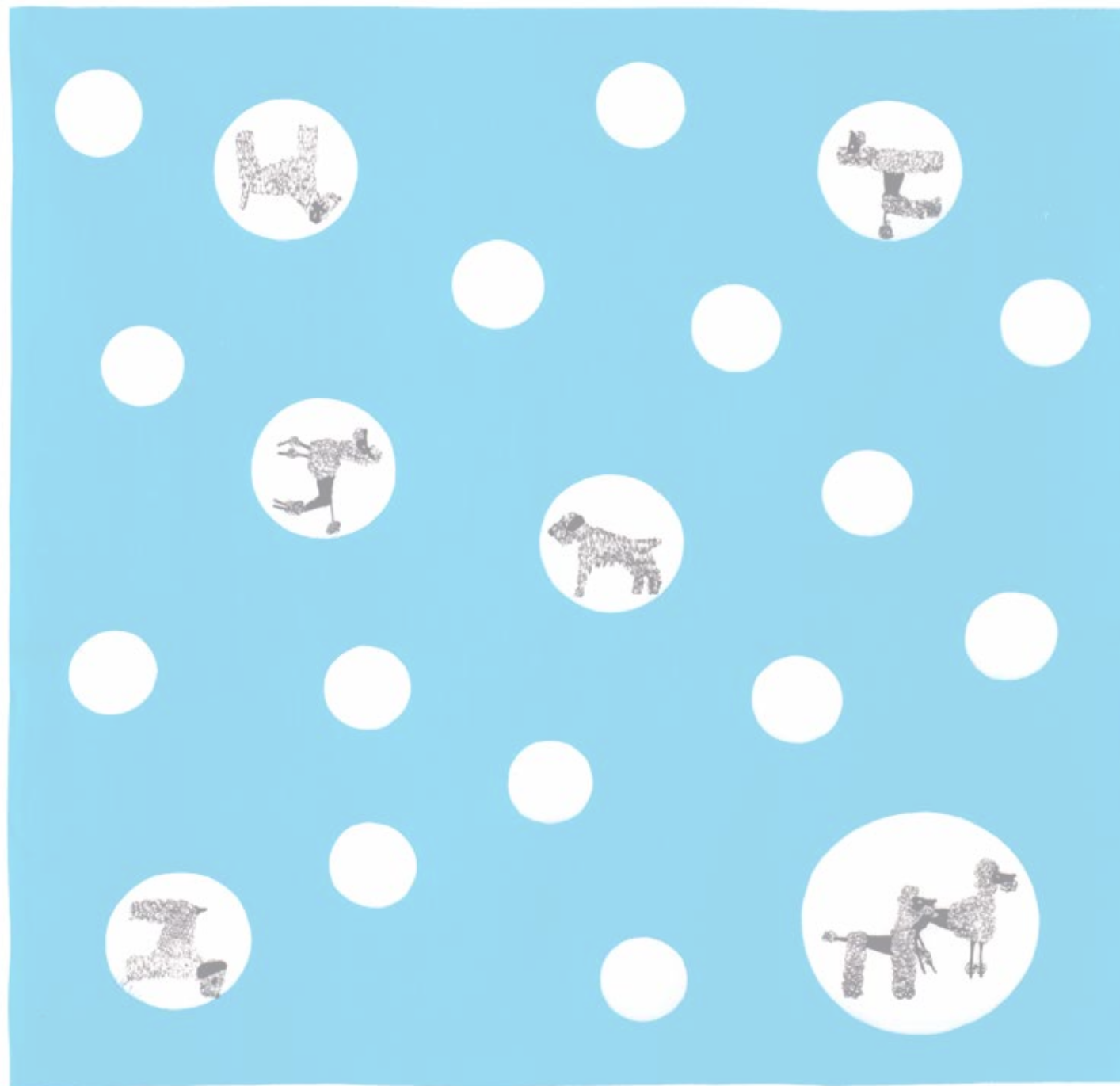
Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive



Album Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

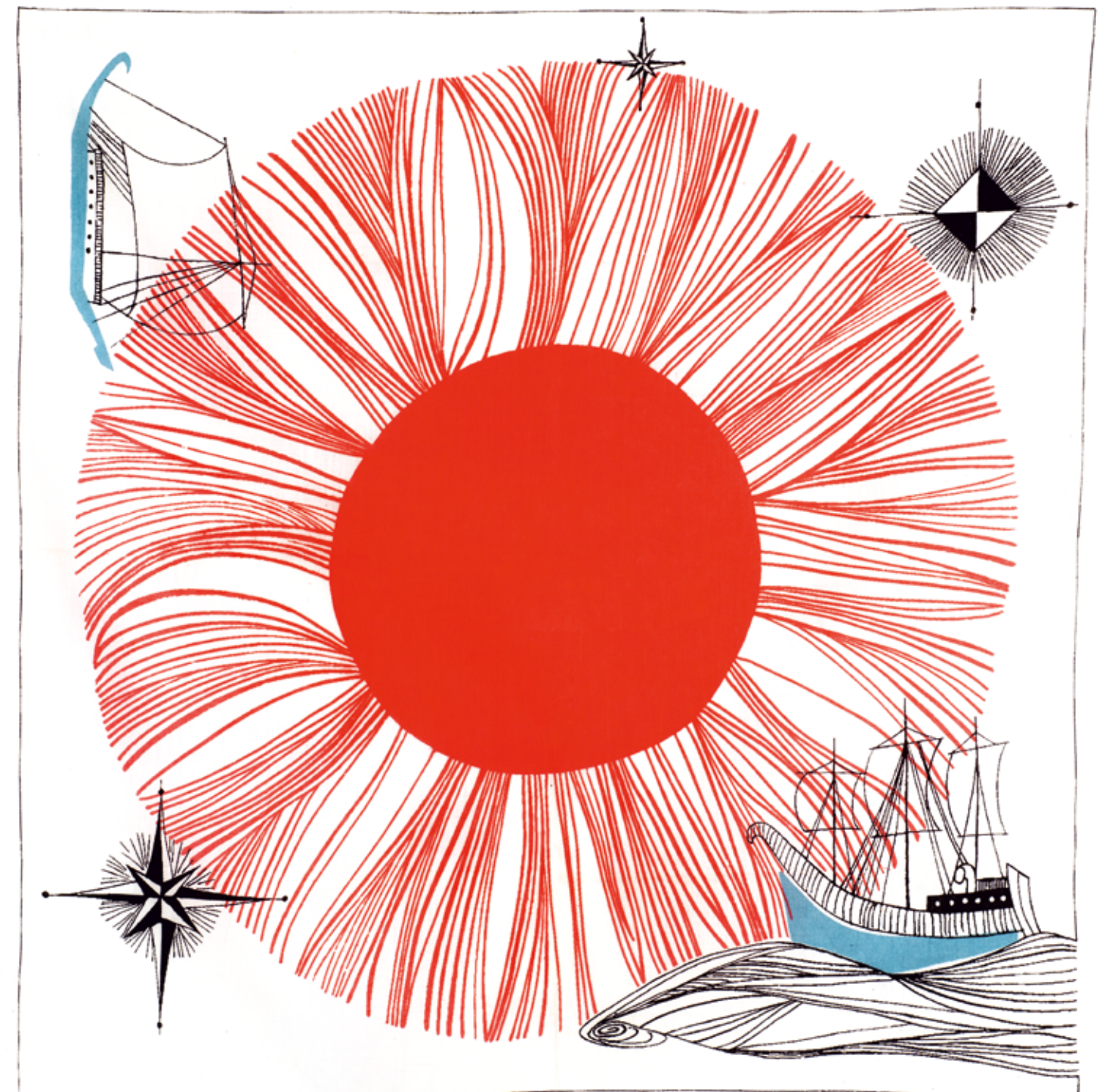
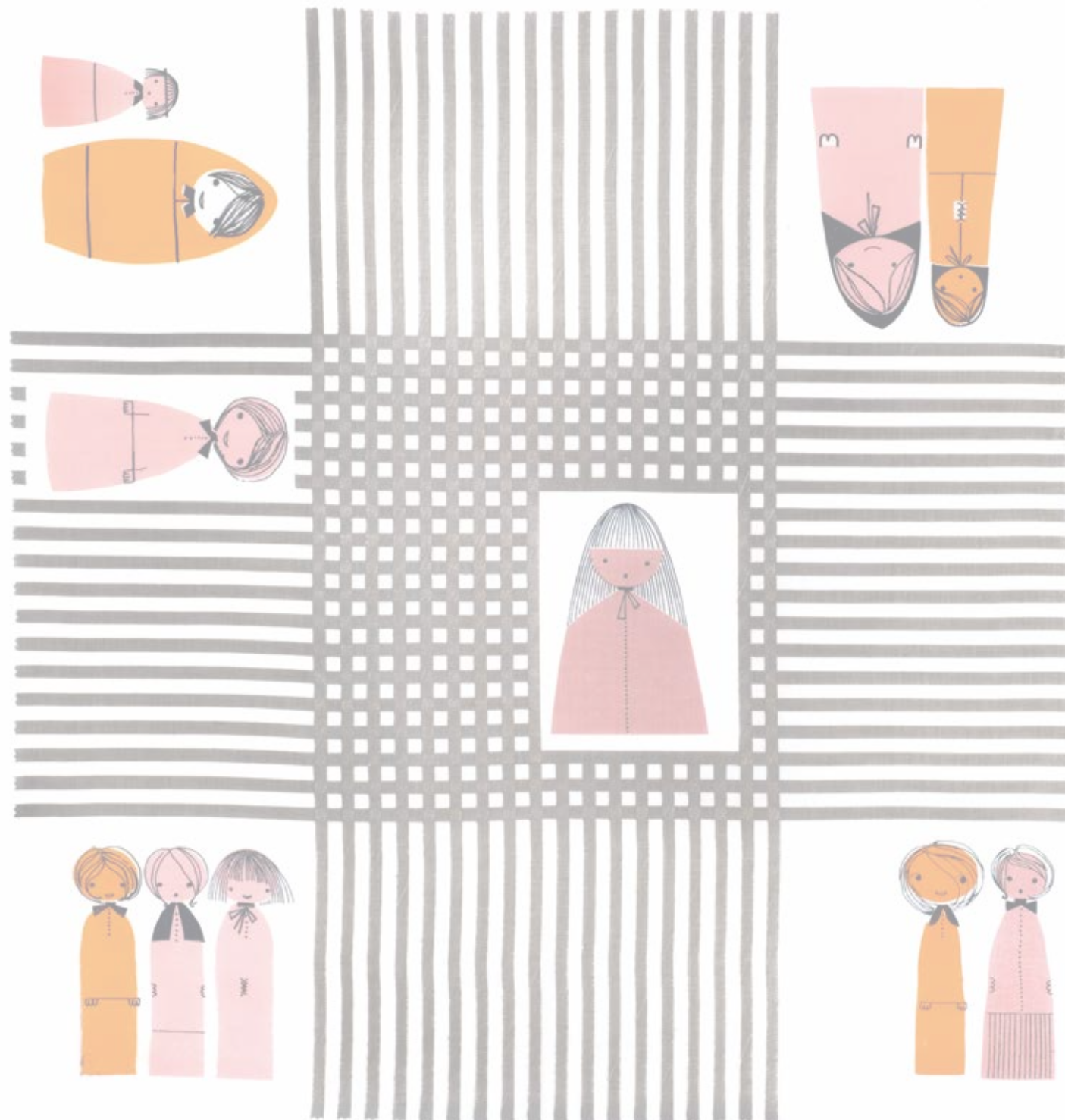


Album

Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

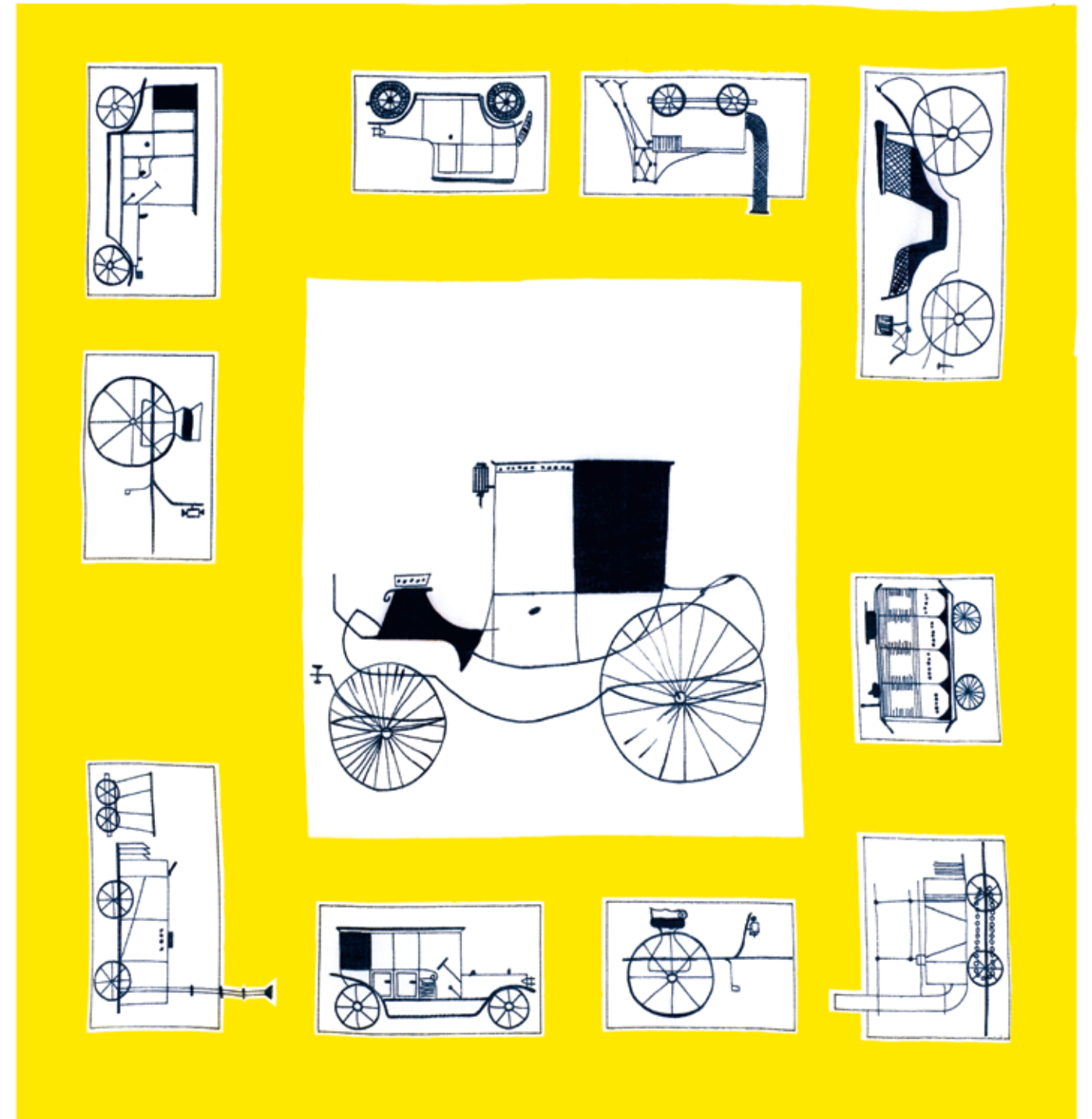
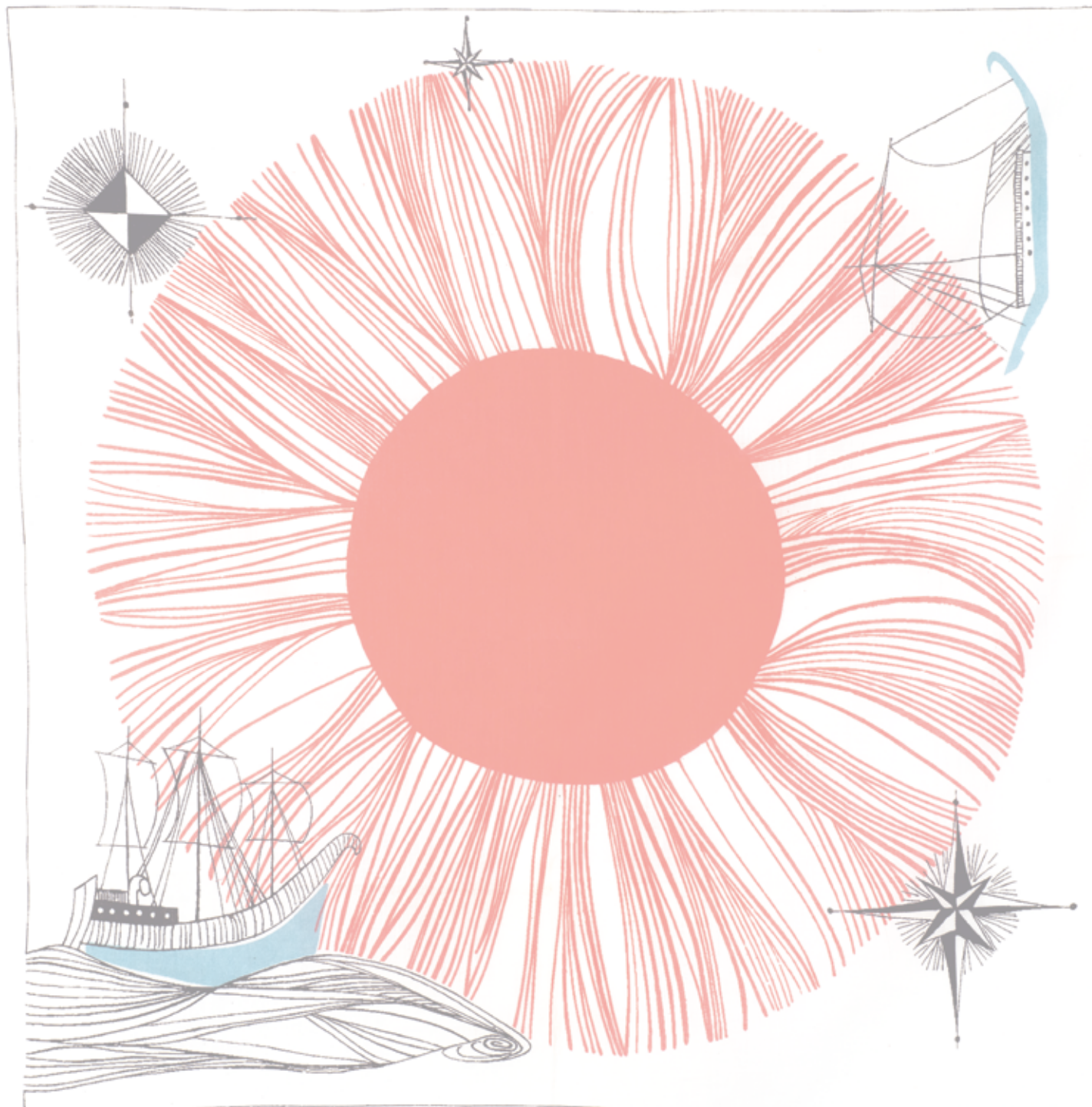
Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive



Album Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

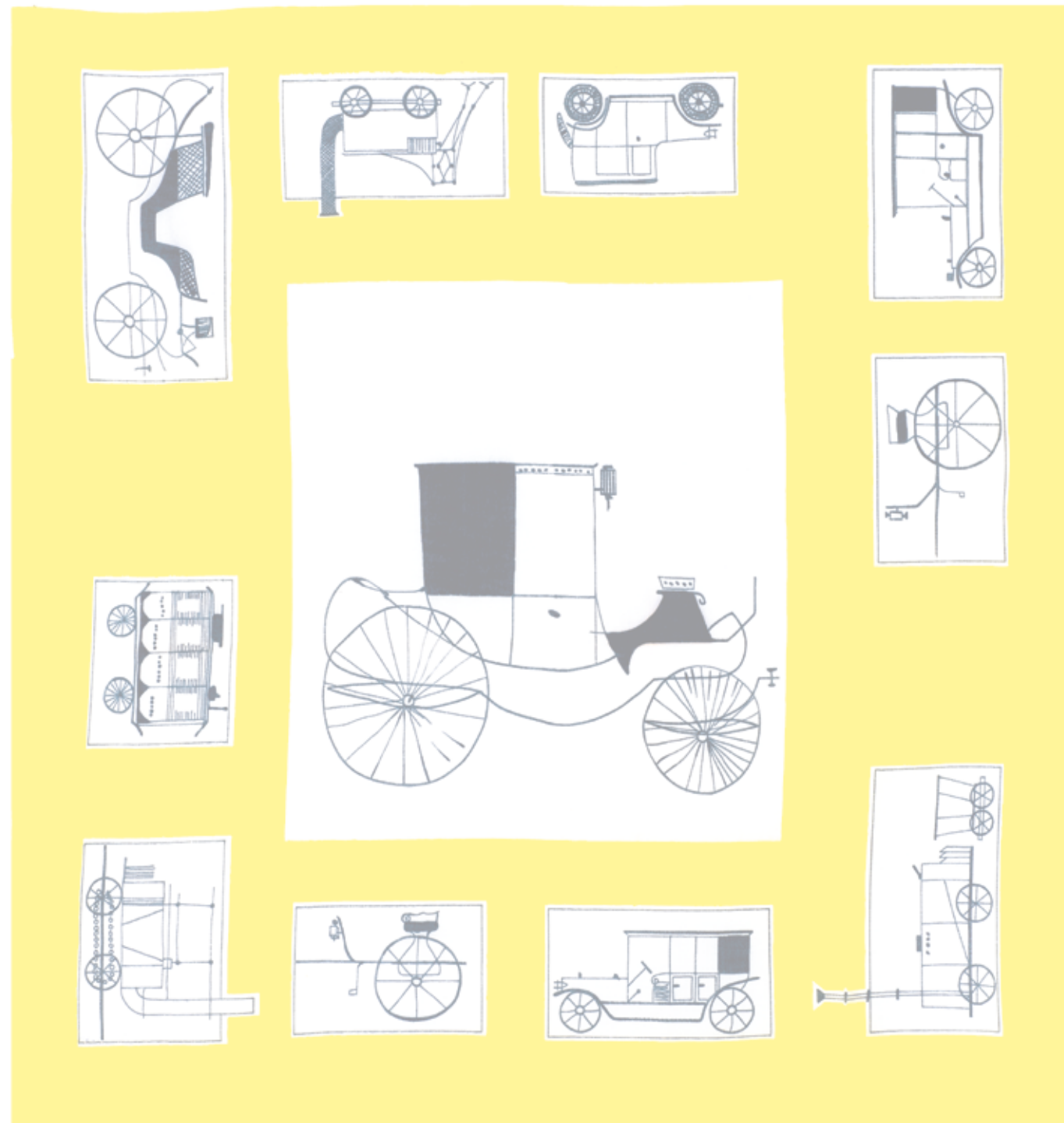


Album

Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

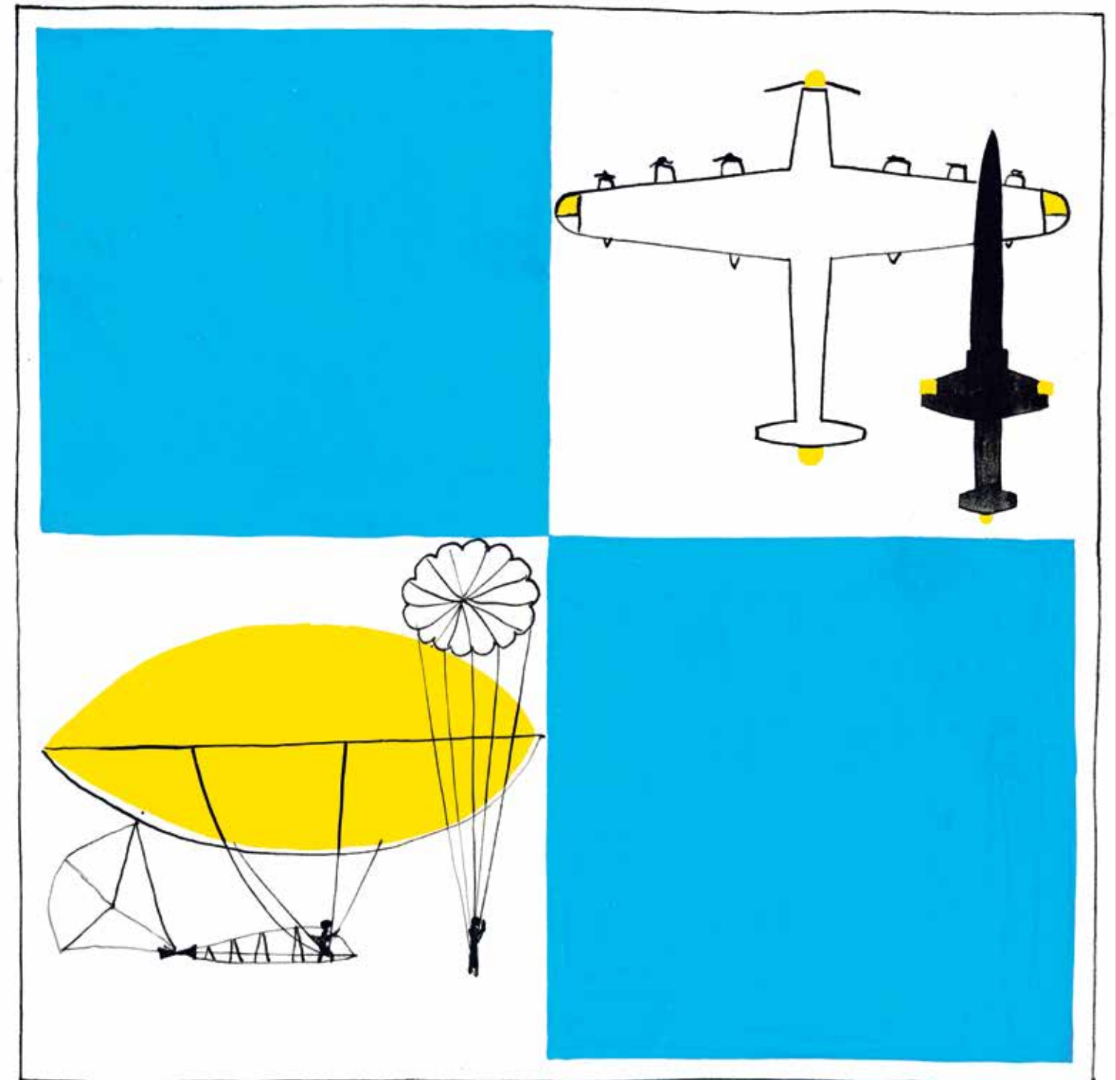
Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive



Album Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive

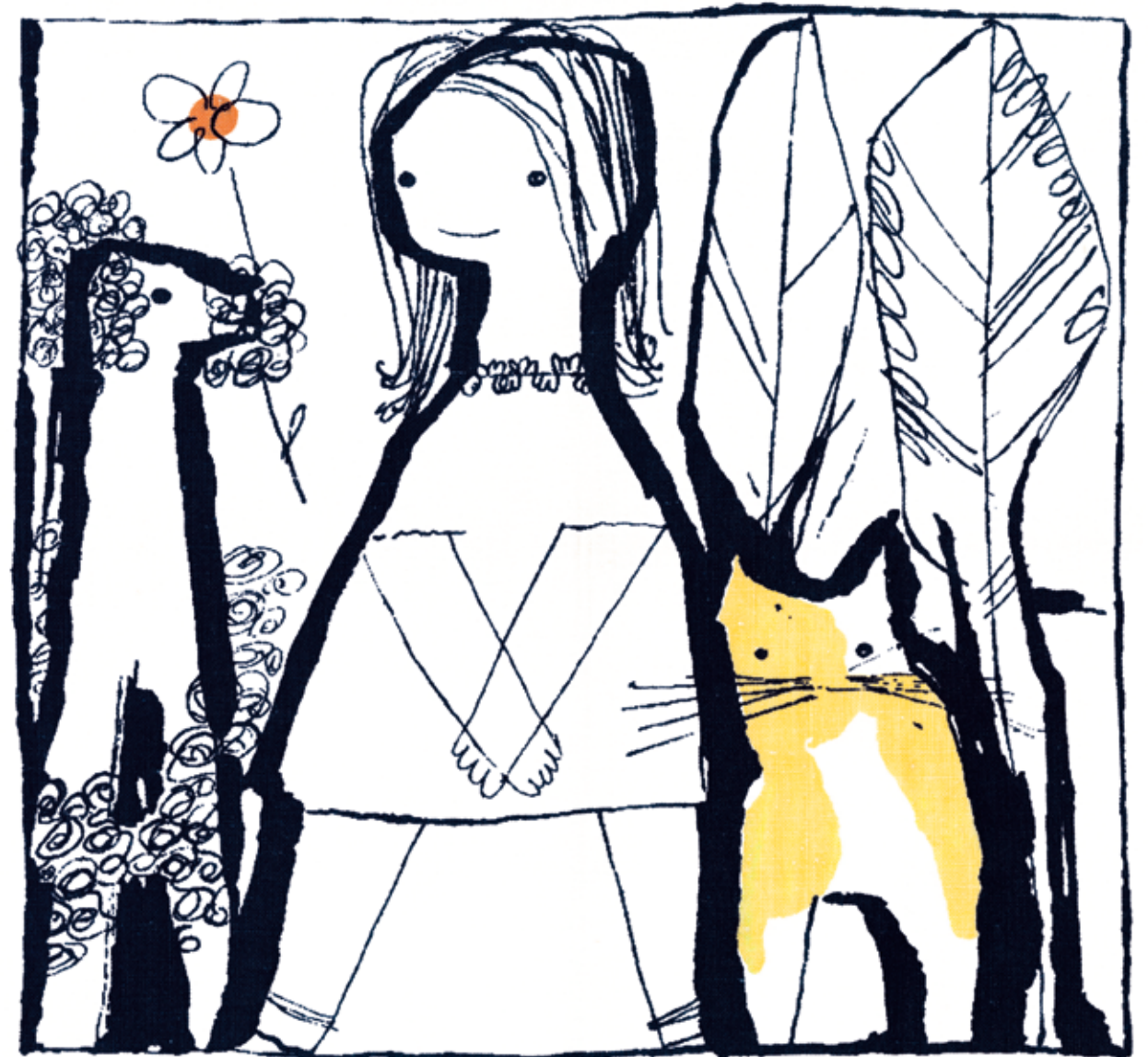
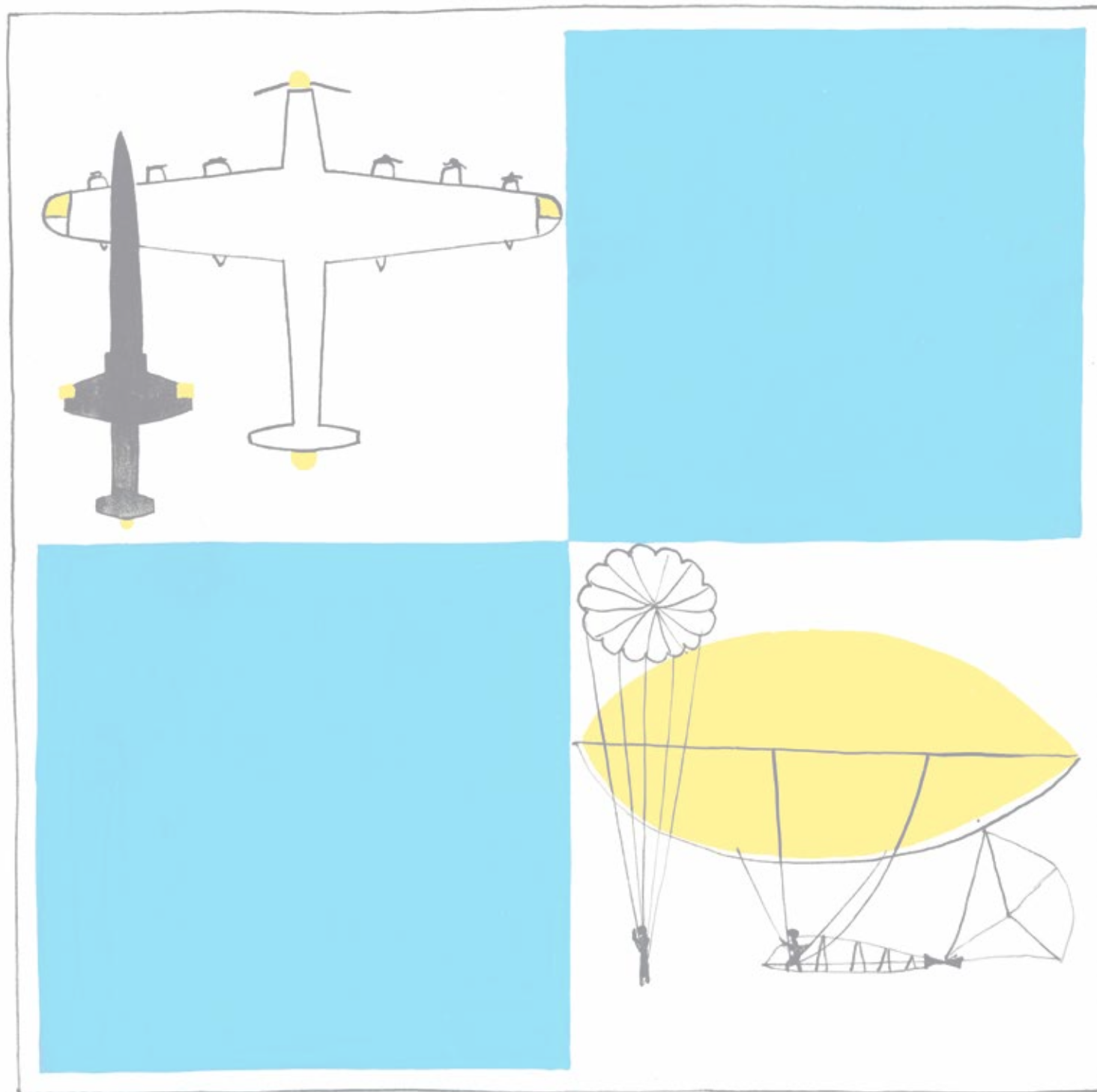


Album

Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive



Album

Catalogue

Alicja Wyszogrodzka, Dziecięce chusteczki do nosa, Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60. XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Children handkerchiefs, Central Office for Light Industry Design, 1960s, printed cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, *Słoń*, ekolina/papier, lata 50. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, *Elephant*, 1950s, ecoline on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, *Zebry*, lata 50. i 60.
XX w., ecolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, *Zebras*, 1950s and 1960s,
ecoline on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, *Żyrafy*, lata 50. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, *Giraffes*, 1950s,
tempera on paper, artist's archive





Alicja Wyszogrodzka, *Ptaki*, lata 50. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, *Birds*, 1950s,
tempera on paper, artist's archive





Alicja Wyszogrodzka, Projekt ilustracji do czasopisma „Kontynenty” 1969, nr 4, ekolina, kolaż/kalka, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Illustration design for the *Kontynenty* magazine 1969, No. 4, ecoline and collage on tracing paper, artist's archive

Alicja Wyszogrodzka, Projekt ilustracji do czasopisma „Kontynenty” 1969, nr 6, ekolina, ołówek/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Illustration design for the *Kontynenty* magazine 1969, No. 6, ecoline and pencil on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka

Kontynenty



Alicja Wyszogrodzka, Projekty ilustracji do czasopisma „Kontynenty” 1969, nr 7, ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Illustration designs for the *Kontynenty* magazine 1969, No. 7, ecoline on paper, artist's archive



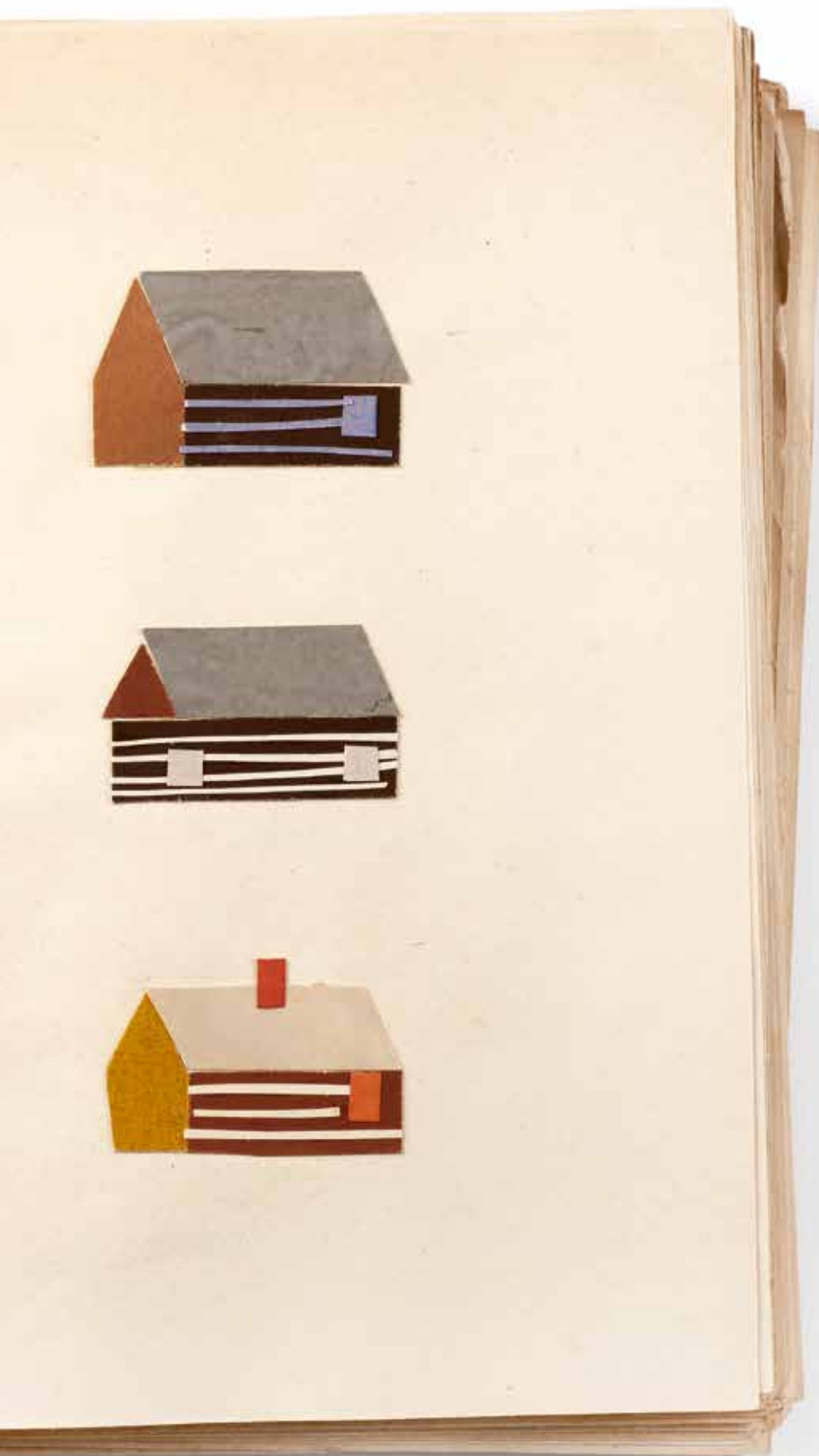
Alicja Wyszogrodzka, Projekt ilustracji do czasopisma „Kontynenty” 1969, nr 6, ołówek/ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Illustration design for the *Kontynenty* magazine 1969, No. 6, ecoline and pencil on paper, artist's archive



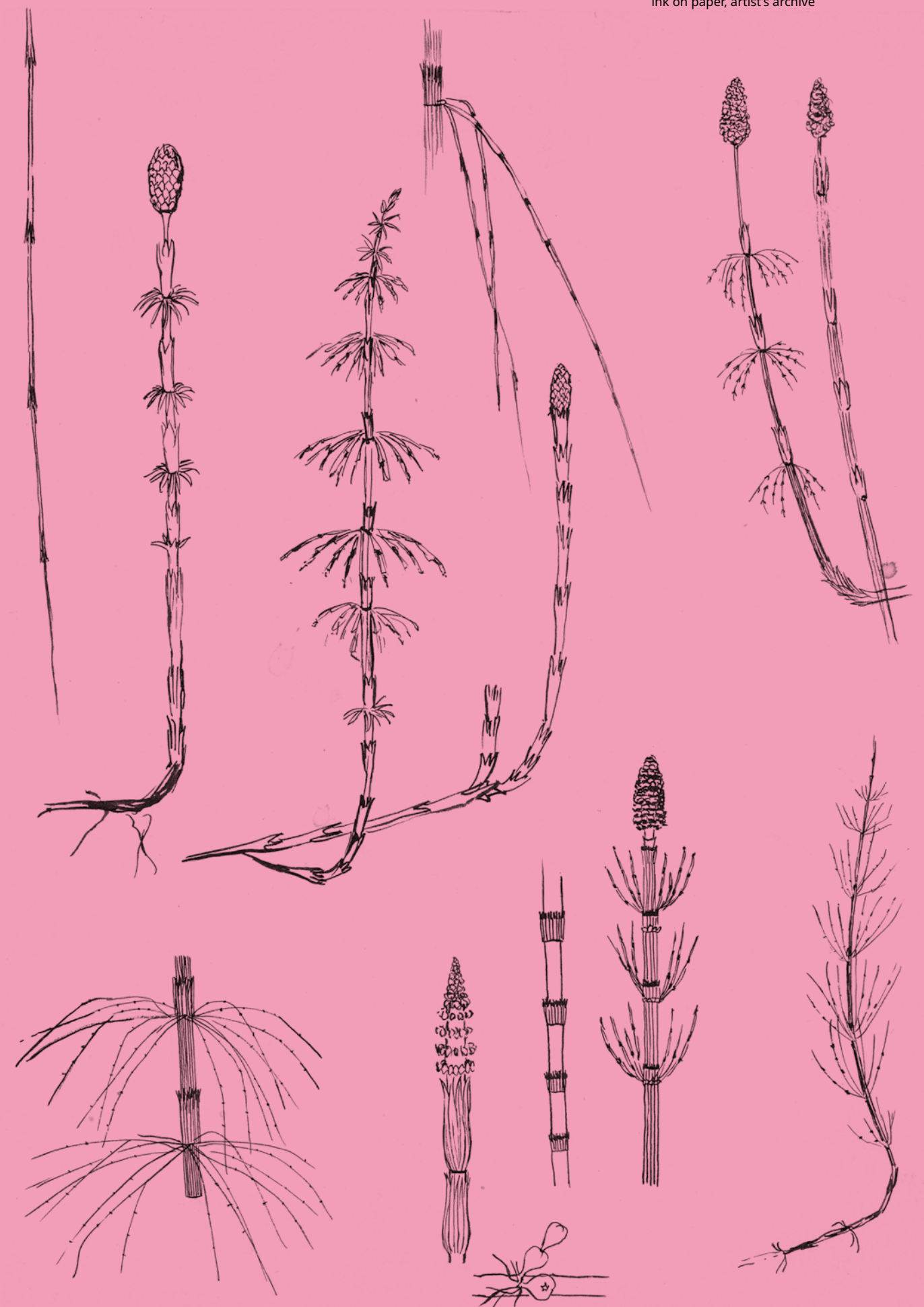
Alicja Wyszogrodzka, Projekt ilustracji do czasopisma „Kontynenty” 1969, nr 9, ekolina/tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Illustration design for the *Kontynenty* magazine 1969, No. 9, ecoline and tempera on paper, artist's archive



Ilustracje z tekstu *Materiały przyczynkarskie do zestawów kolorystycznych w tkaninach ludowych*, oprac. Alicja Wyszogrodzka i Anna Nikołajczyk, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, 1957, dzięki uprzejmości IWP

Illustrations from the text *Contributive materials for the analysis of colour sets in folk textiles*, compiled by Alicja Wyszogrodzka and Anna Nikołajczuk, Institute of Industrial Design, 1957, courtesy of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, *Skrzypy*, lata 50. XX w., tusz/papier, wł. archiwum artystki

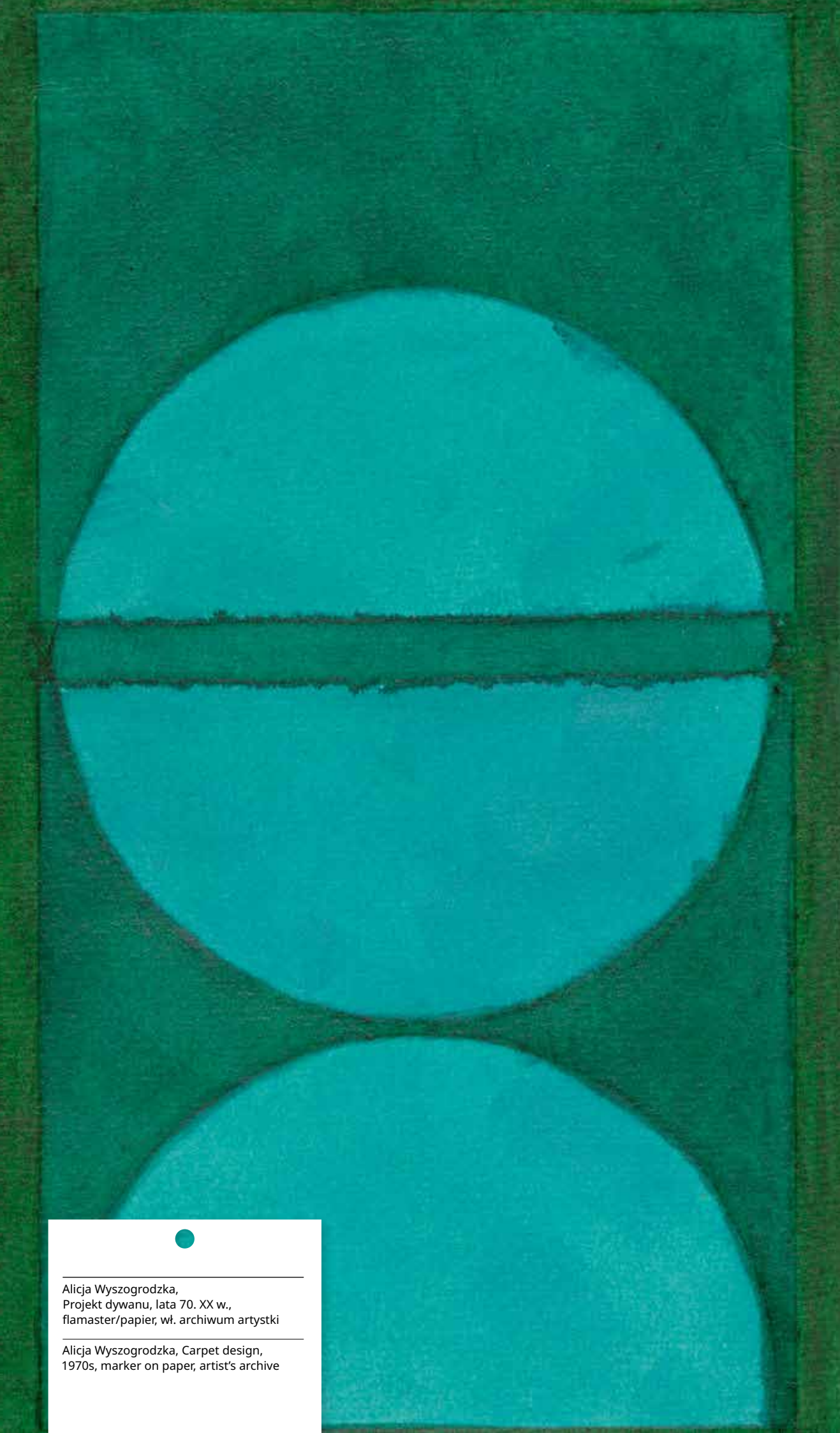
Alicja Wyszogrodzka, *Horsetail*, 1950s, ink on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna
Skrzypy, 1963, wzór nr 6018, Centralne
Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego,
druk/bawełna, dzięki uprzejmości IWP

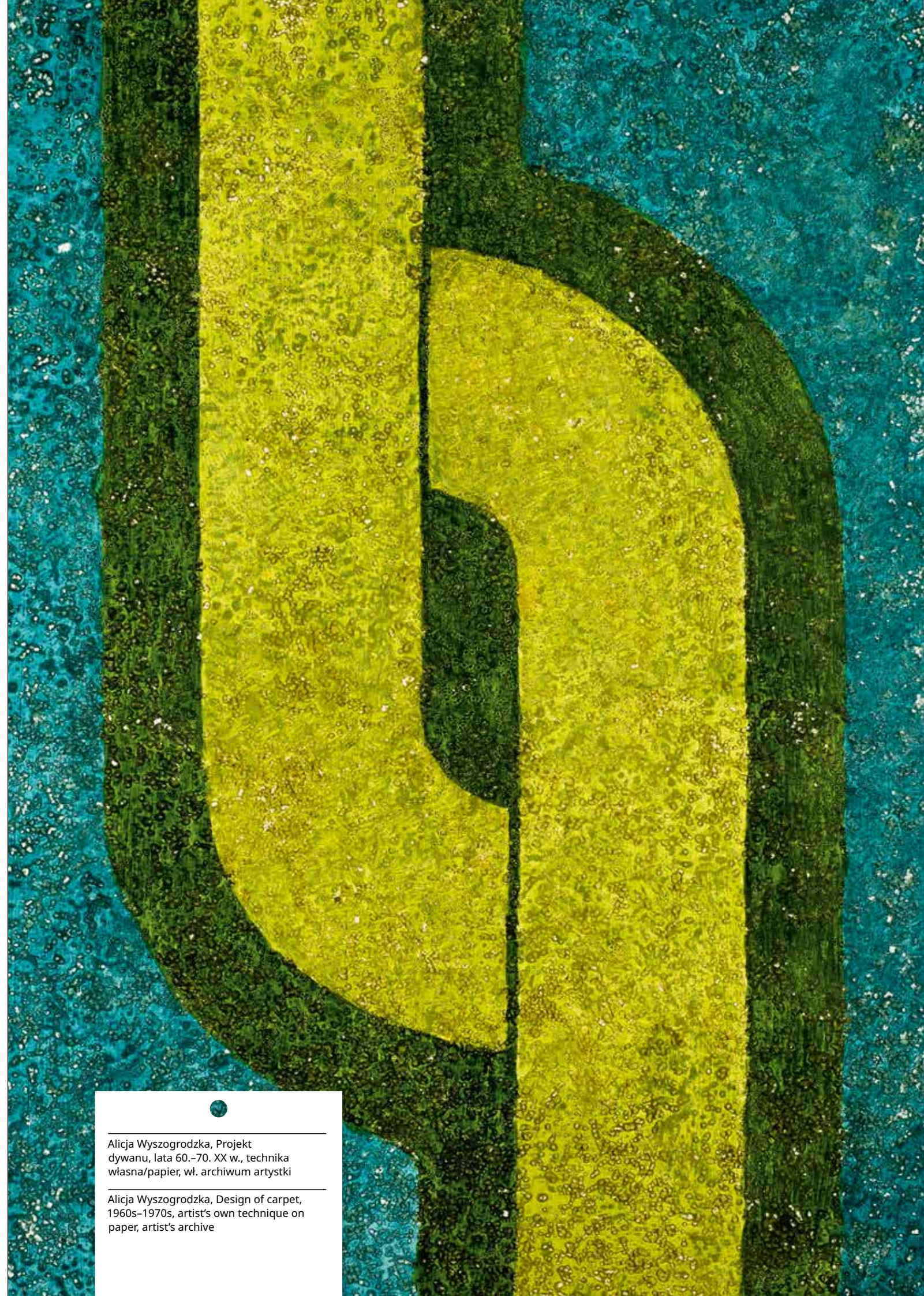
Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Horsetail, design no. 6018, 1963, Central
Office for Light Industry Design, printed
cotton, courtesy of the IWP

Alicja Wyszogrodzka



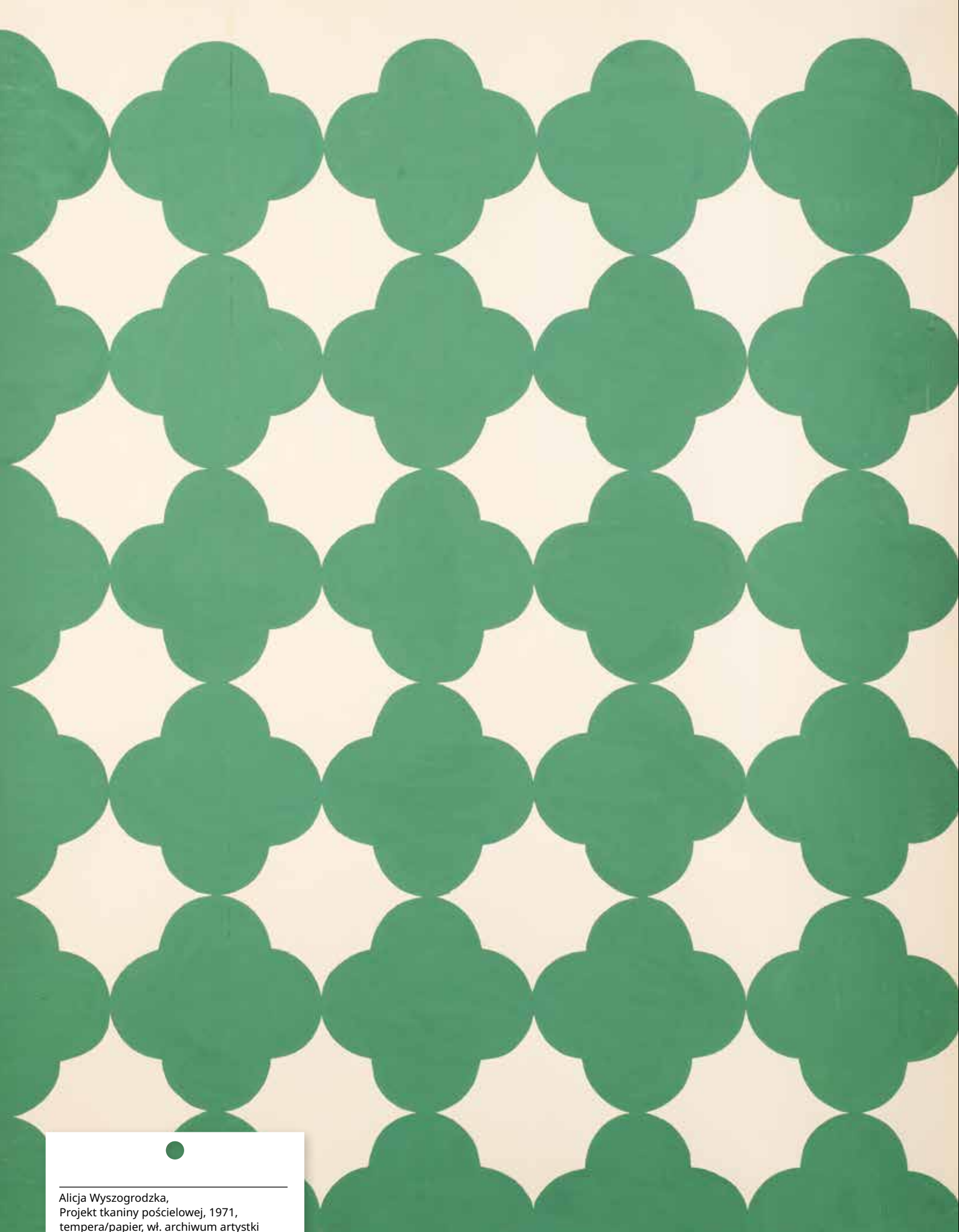
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt dywanu, lata 70. XX w.,
flamaster/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Carpet design,
1970s, marker on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt
dywanu, lata 60.–70. XX w., technika
własna/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of carpet,
1960s–1970s, artist's own technique on
paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny pościelowej, 1971,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Design of bed linen set, 1971,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1970s,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna
Telewizory, wzór nr 49/64, Centralne Biuro
Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, 1964,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Television Sets, design no. 49/64, Central
Office for Light Industry Design, 1964,
printed cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna
Renesans, wzór nr 13/64, 1964,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Renaissance, design no. 13/64, 1964,
printed cotton, artist's archive



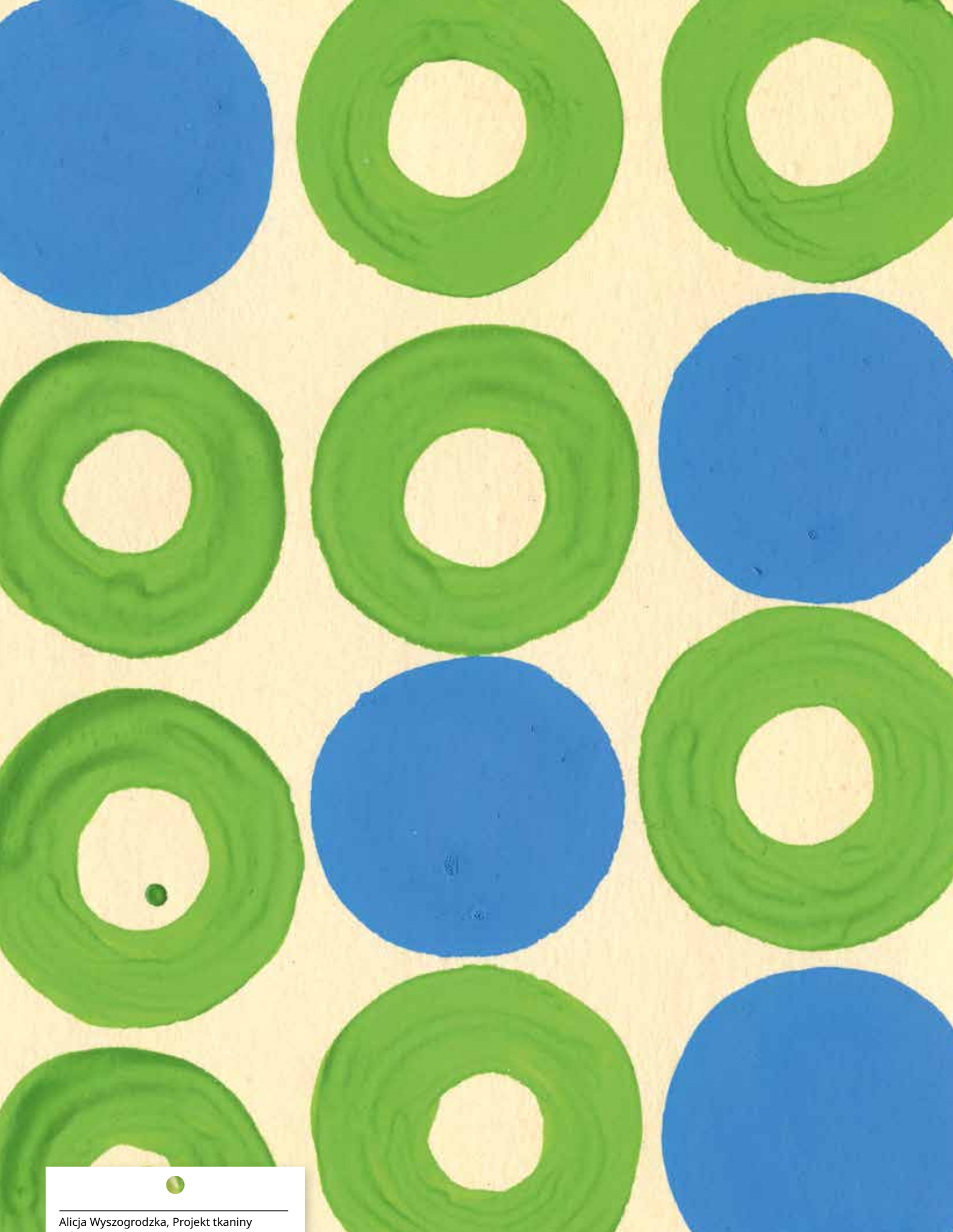
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60–70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
tempera on paper, 1960s–1970s,
artist's archive



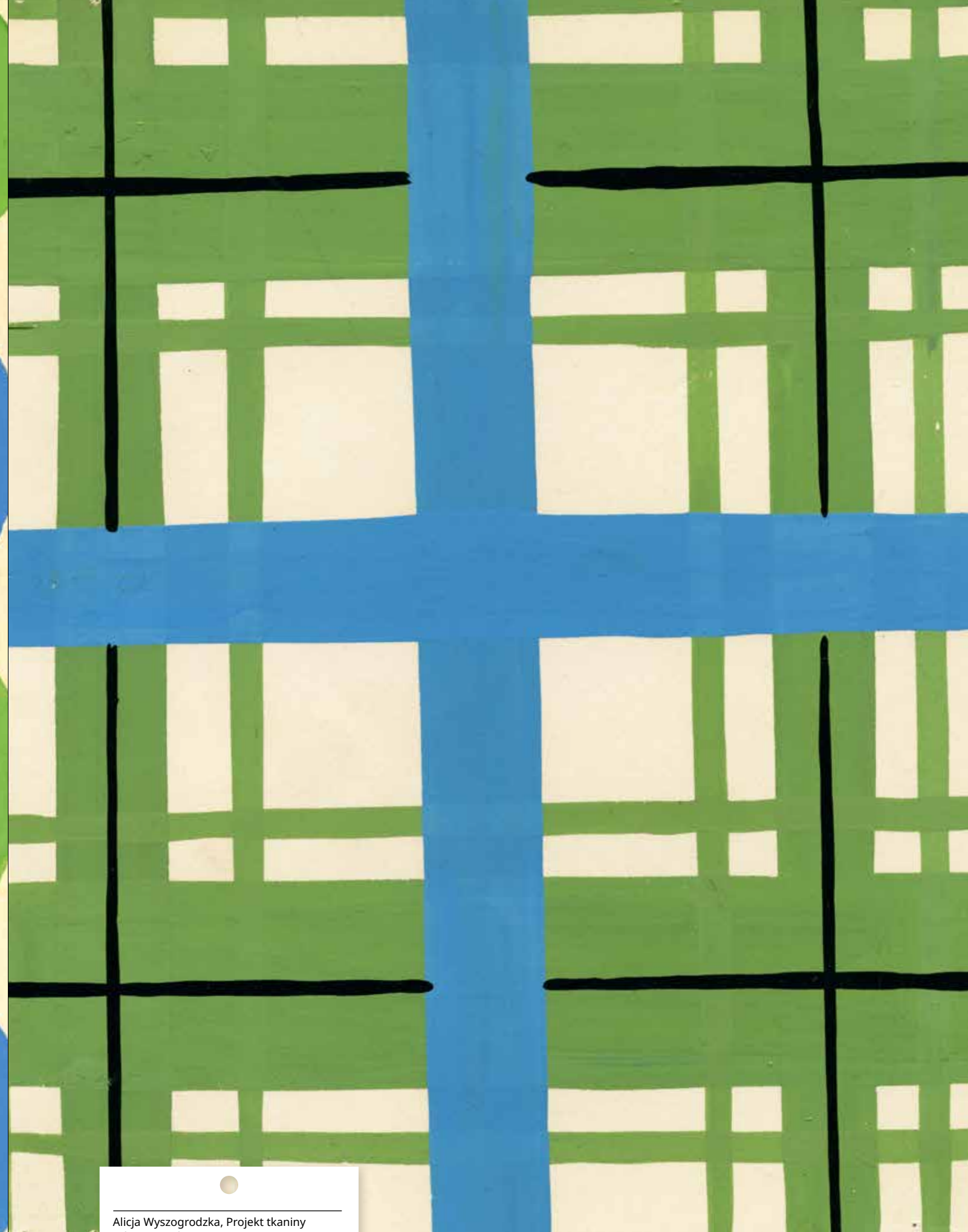
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60.–70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960s–1970s, tempera on paper,
artist's archive



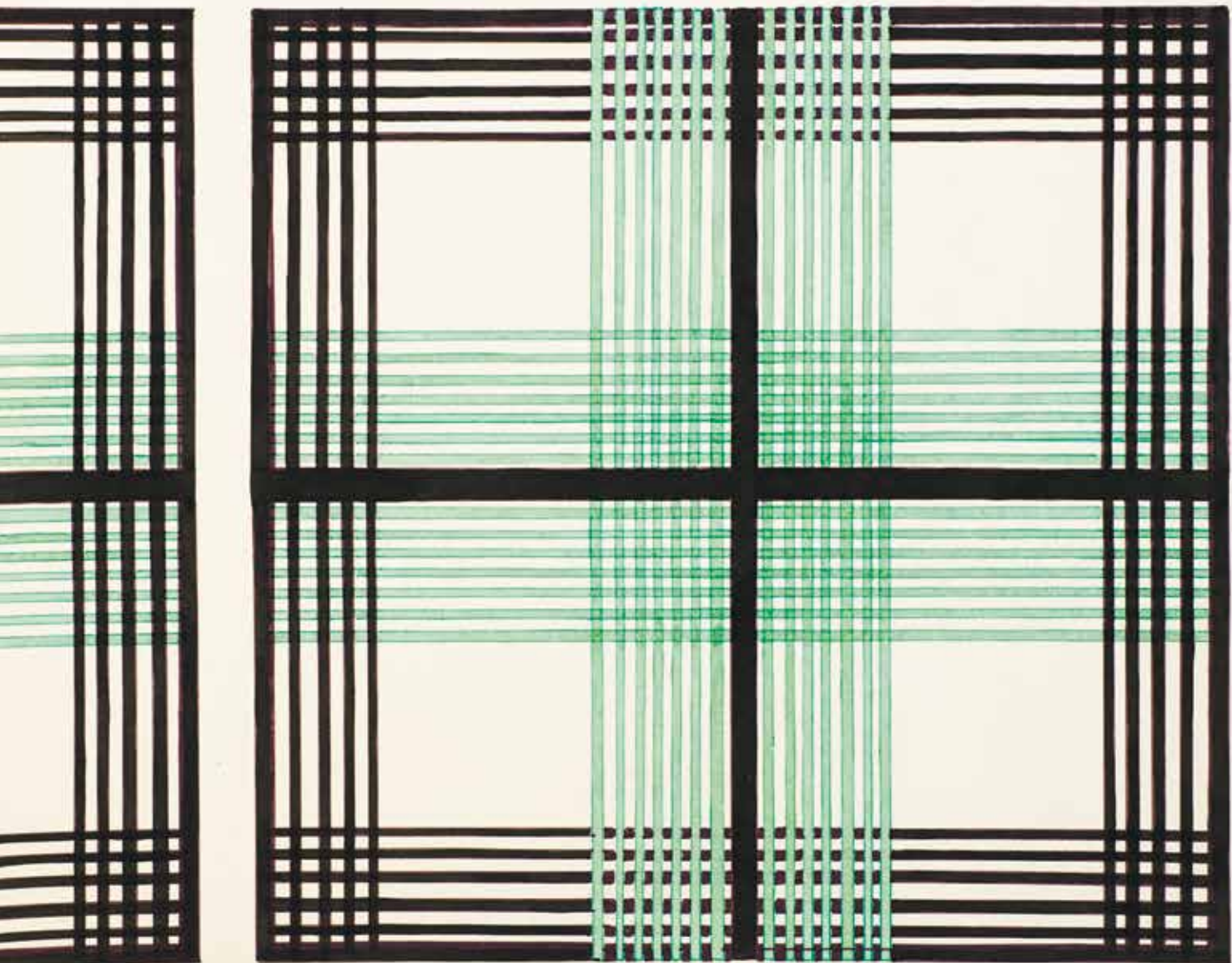
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



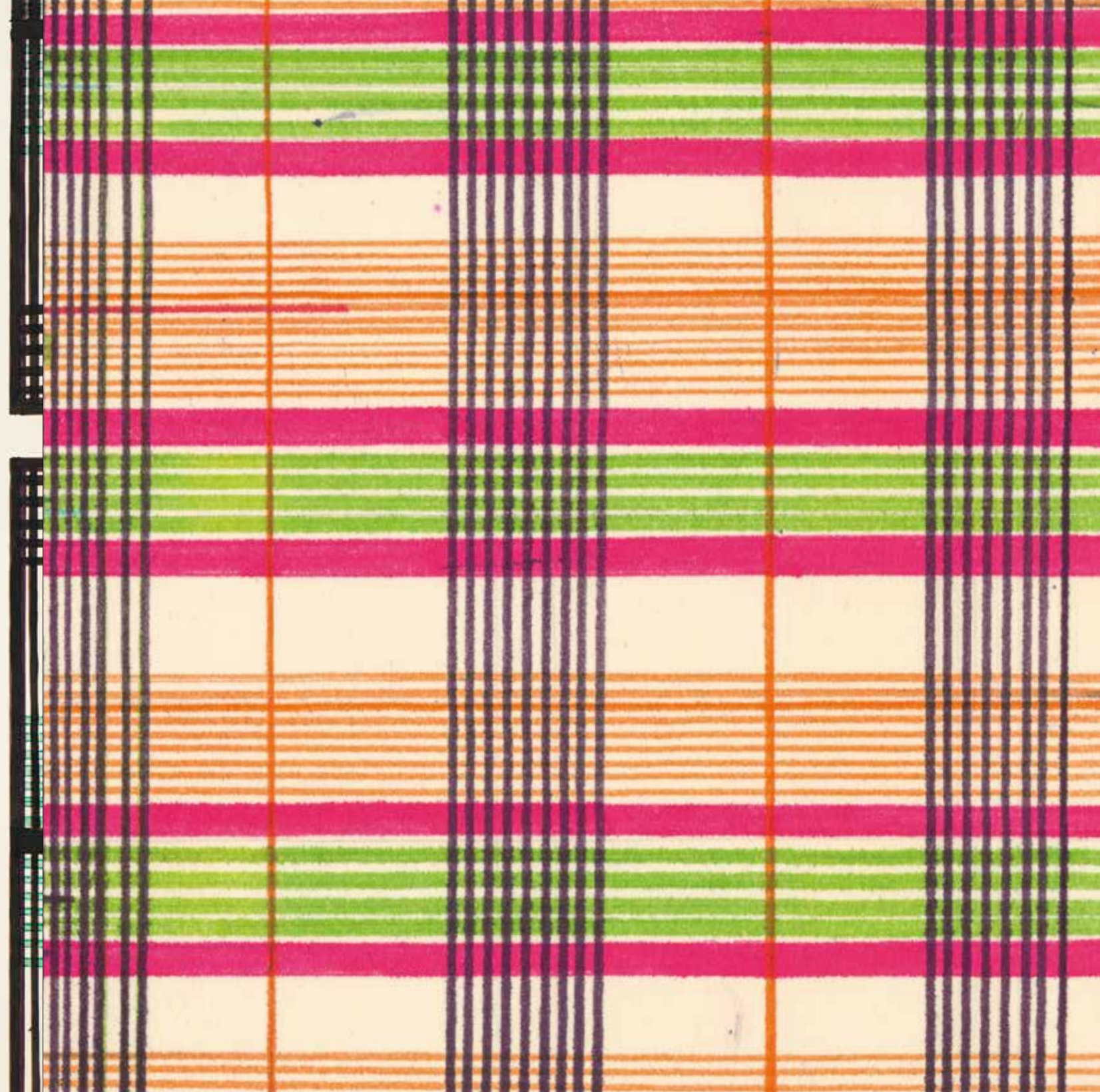
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, 1977,
ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1977,
ecoline on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60. i 70. XX w.,
ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960s and 1970s, ecoline on paper,
artist's archive



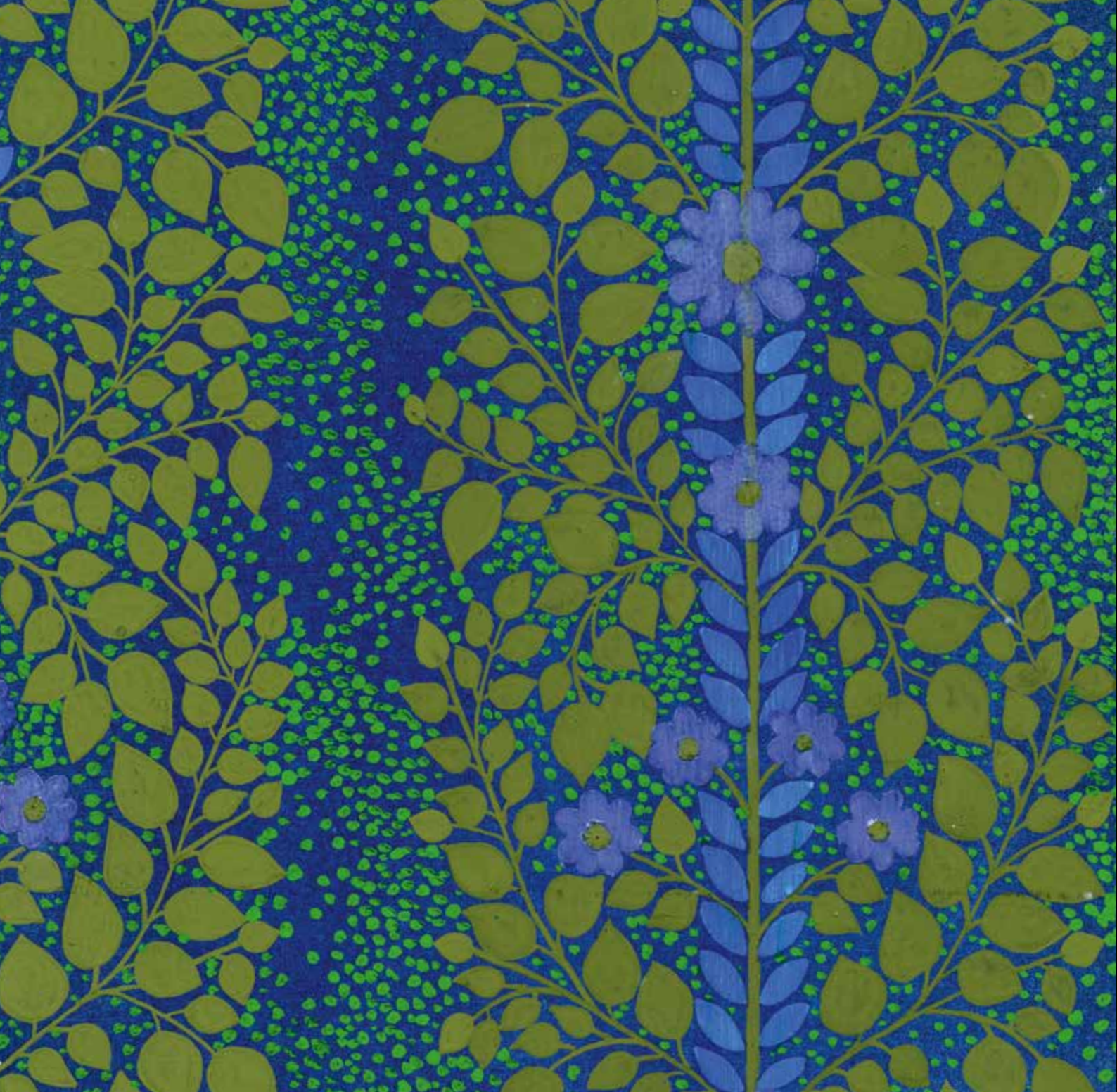
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej,
lata 60. XX w., papierowa wycinanka,
klej/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Design of a decorative fabric, 1960s, paper
cutout and glue on paper, artist's archive



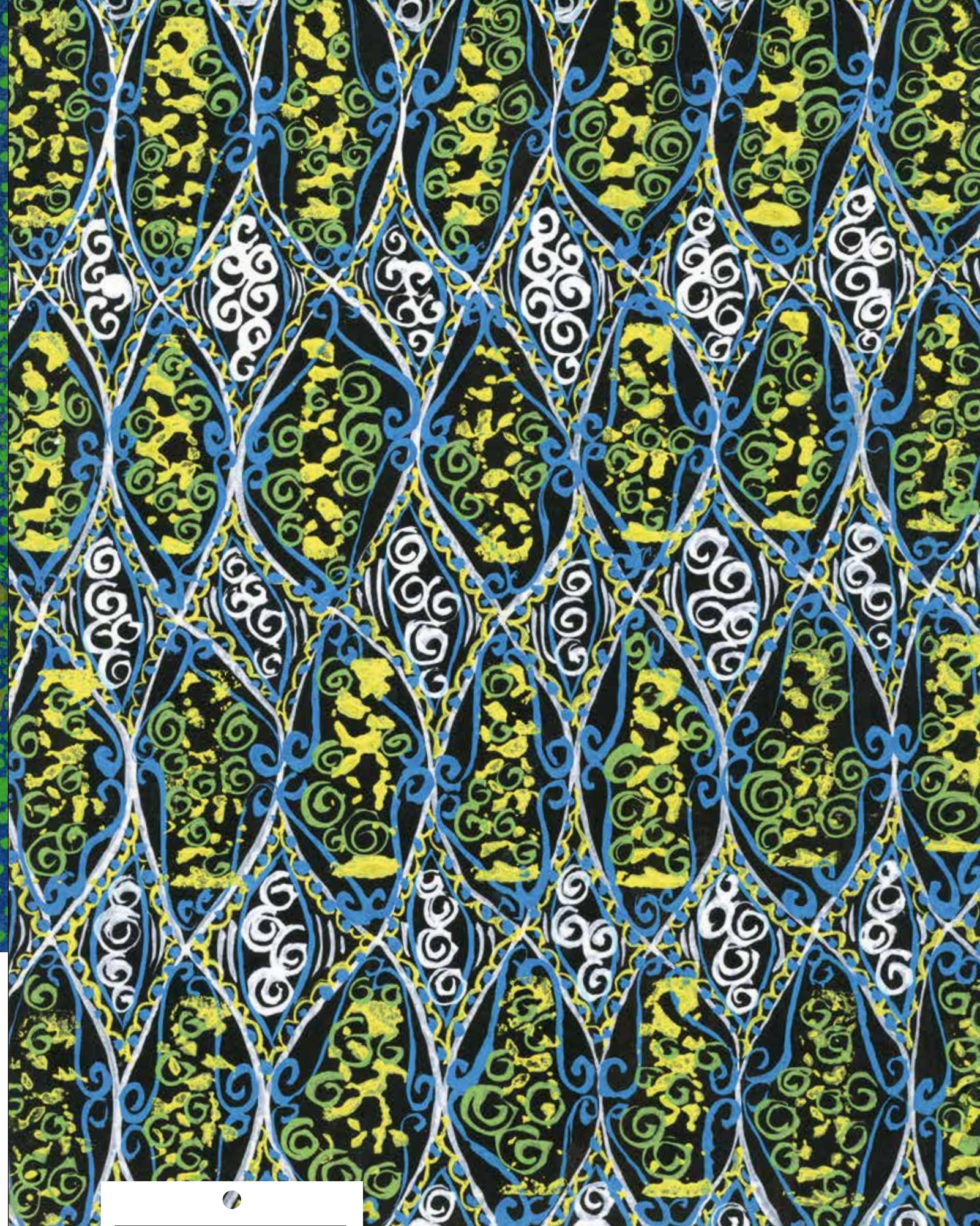
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, wzór nr 6023, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w.,
tempera/papier, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
design no. 6023, Institute of Industrial
Design, 1950s, tempera on paper, courtesy
of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



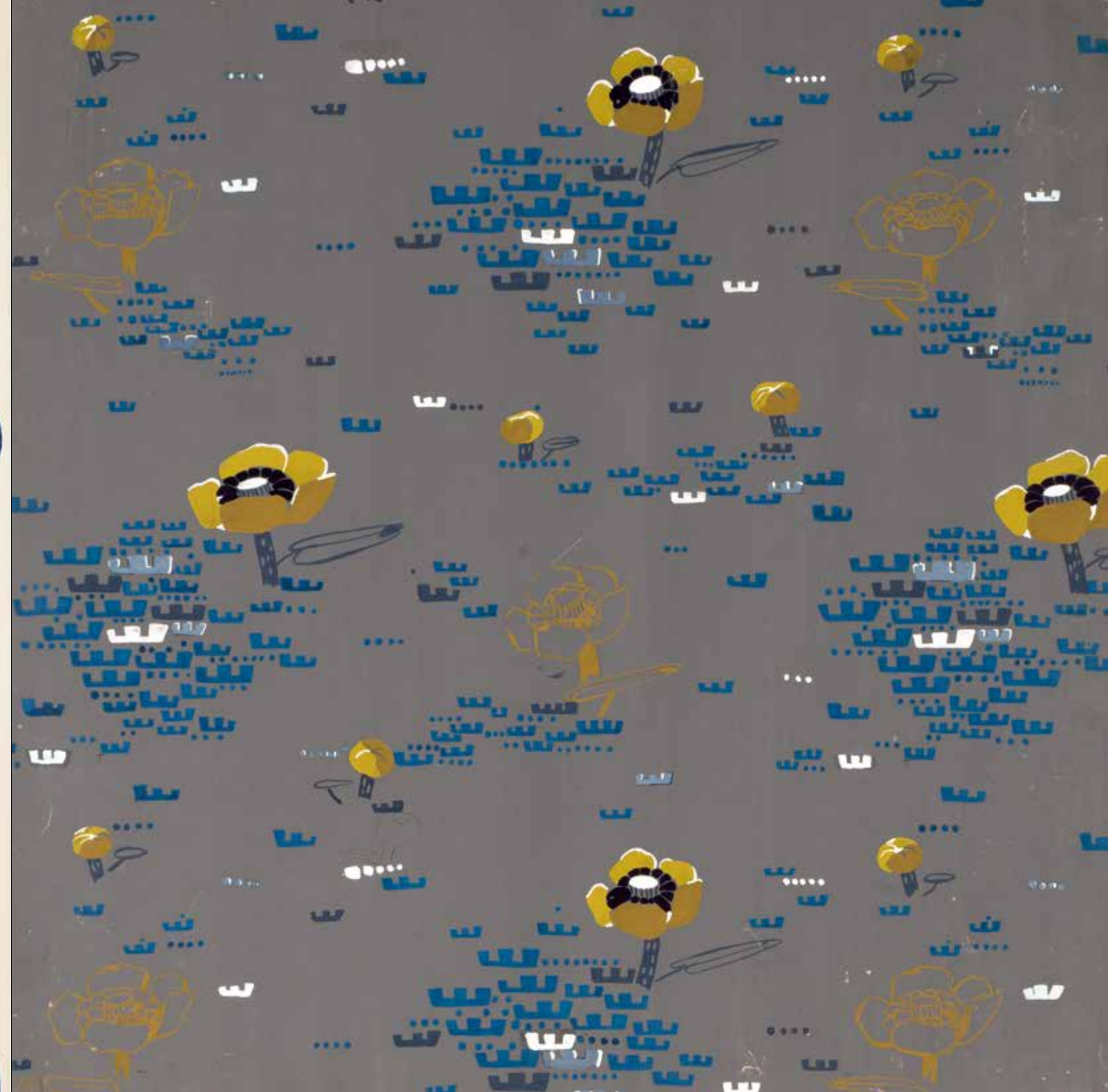
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
dekoracyjnej, Centralne Biuro Wzornictwa
Przemysłu Lekkiego, wzór nr 144/63, 1963,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
design, Central Office for Light Industry
Design, design no. 144/63, 1963,
tempera on paper, artist's archive



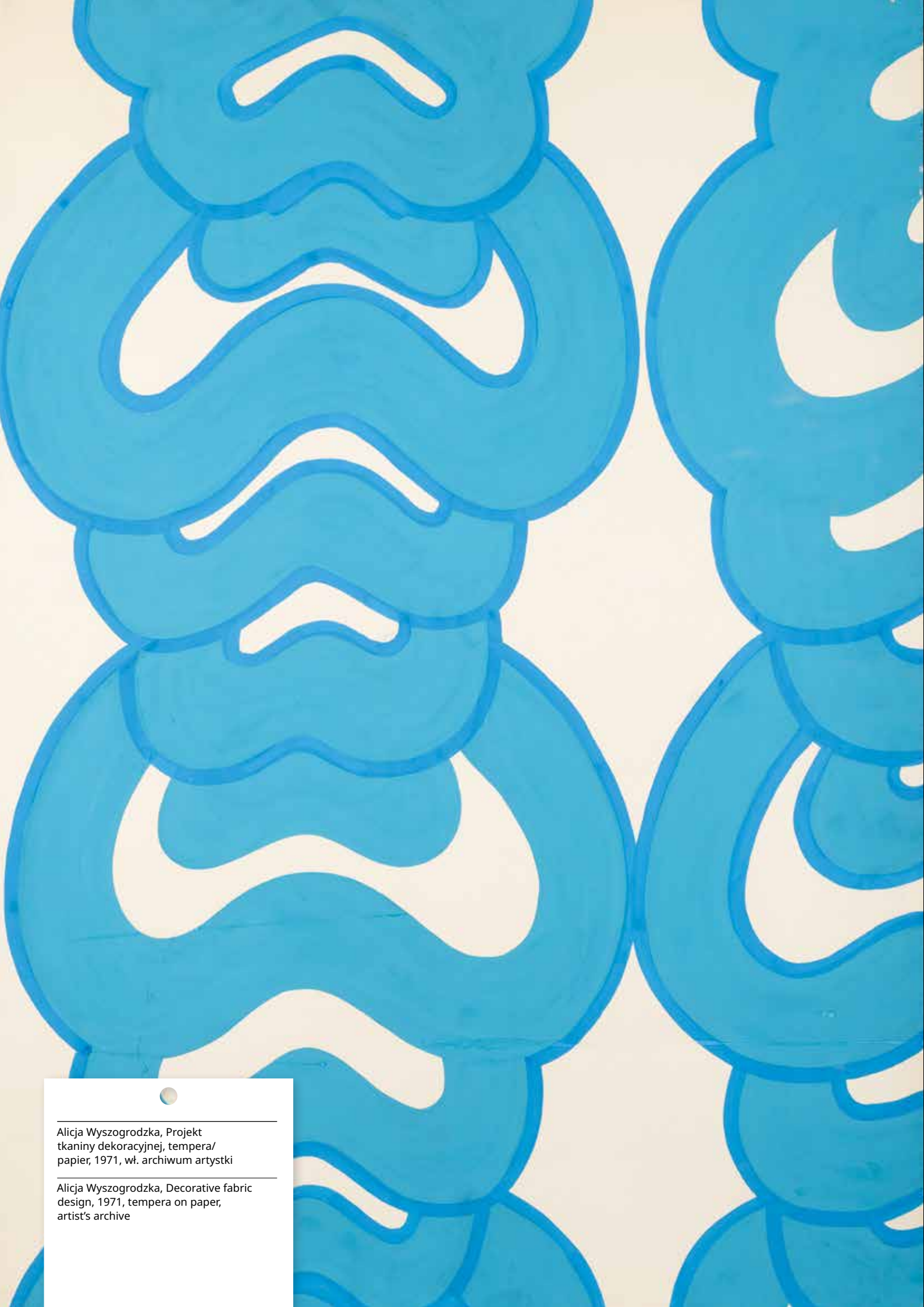
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, 1971,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1971,
tempera on paper, artist's archive



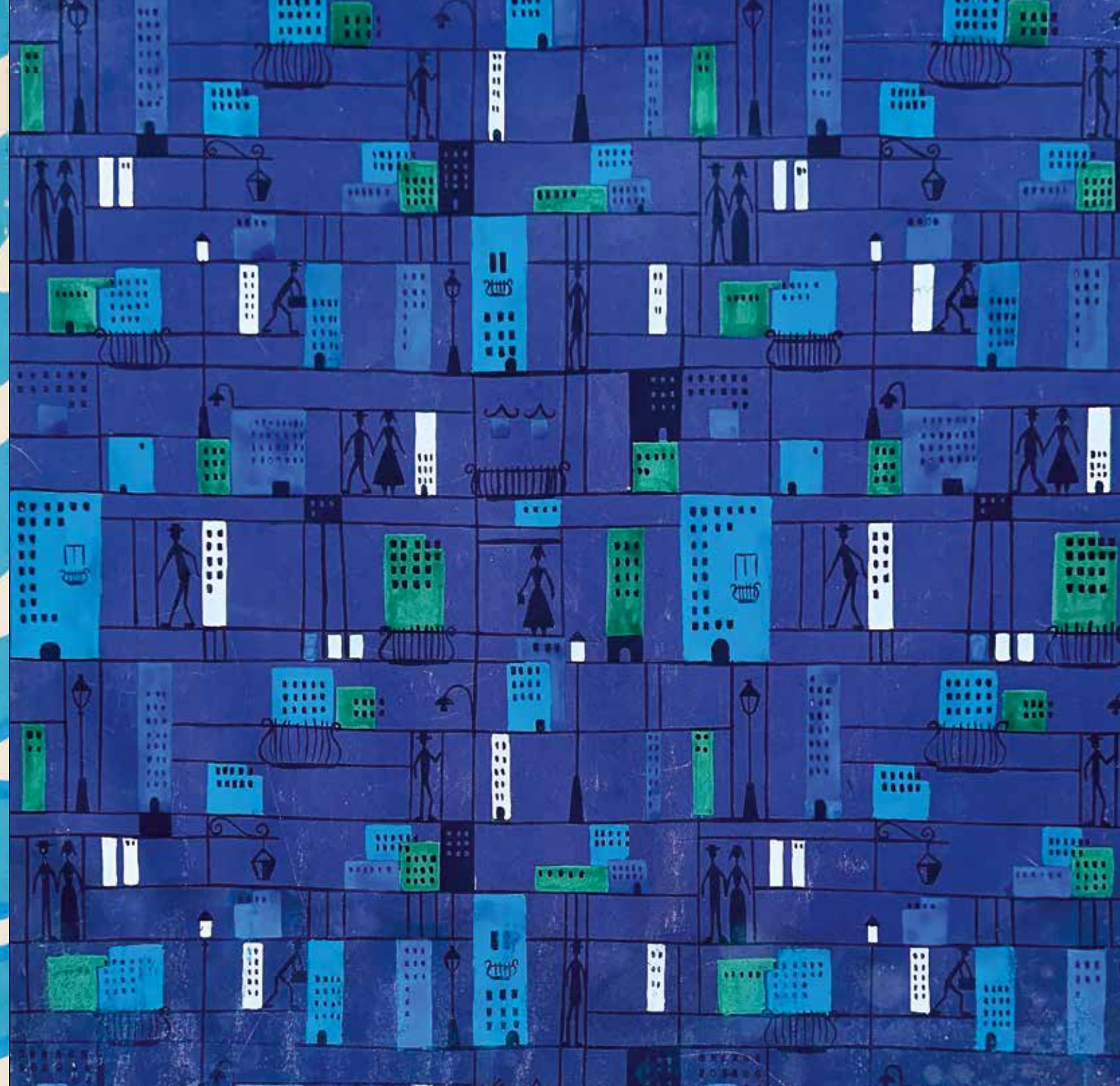
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej *Nenufary*, wzór nr 6012,
Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
lata 50. XX w., dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric
design *Water Lilies*, design no. 6012,
Institute of Industrial Design,
1950s, courtesy of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny dekoracyjnej, tempera/papier, 1971, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric design, 1971, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny odzieżowej MDM, wzór nr 6005, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, 1955, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, *MDM* clothing fabric design, design no. 6005, Institute of Industrial Design, 1955, courtesy of the IWP



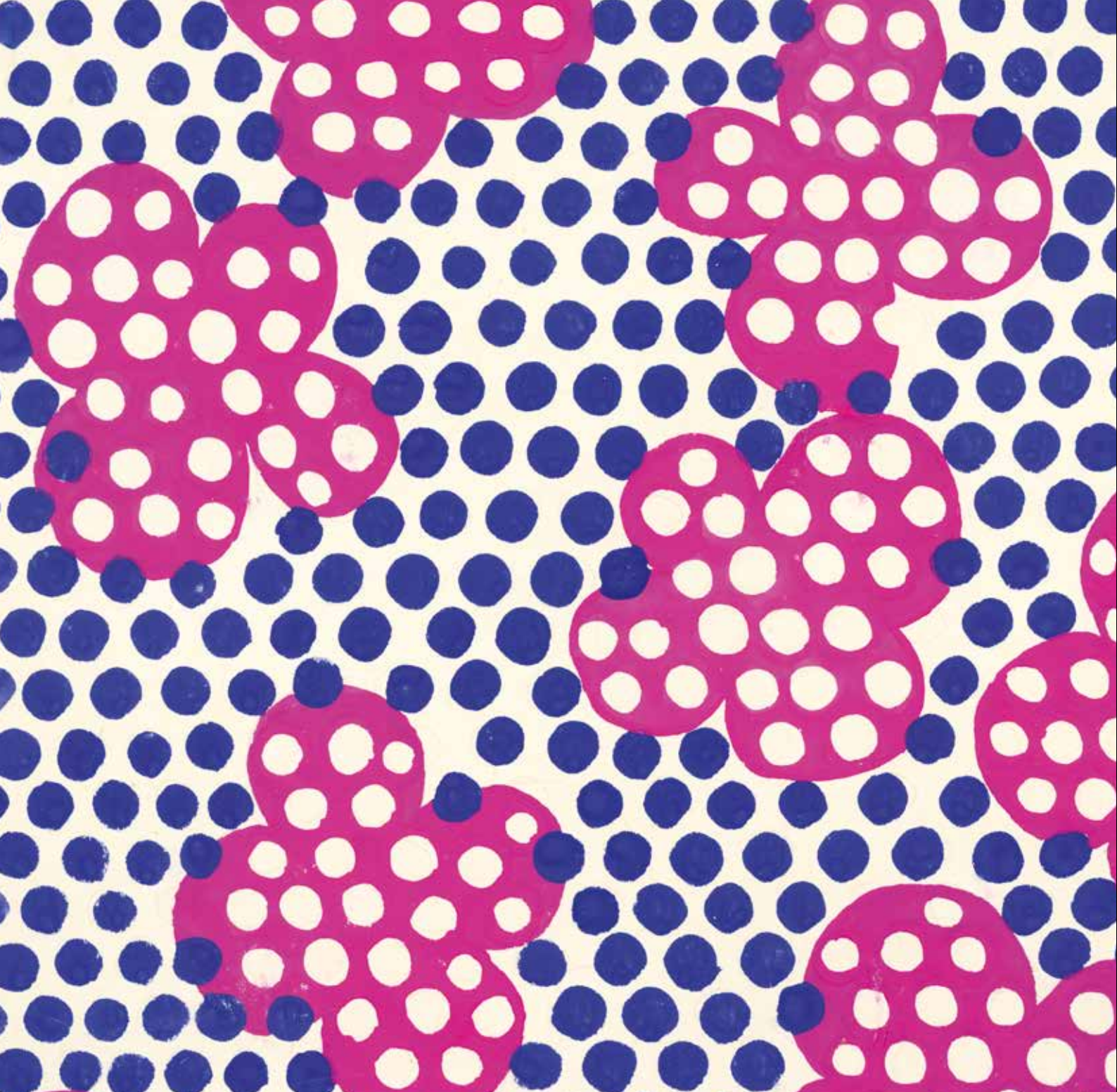
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960s, tempera on paper, artist's archive



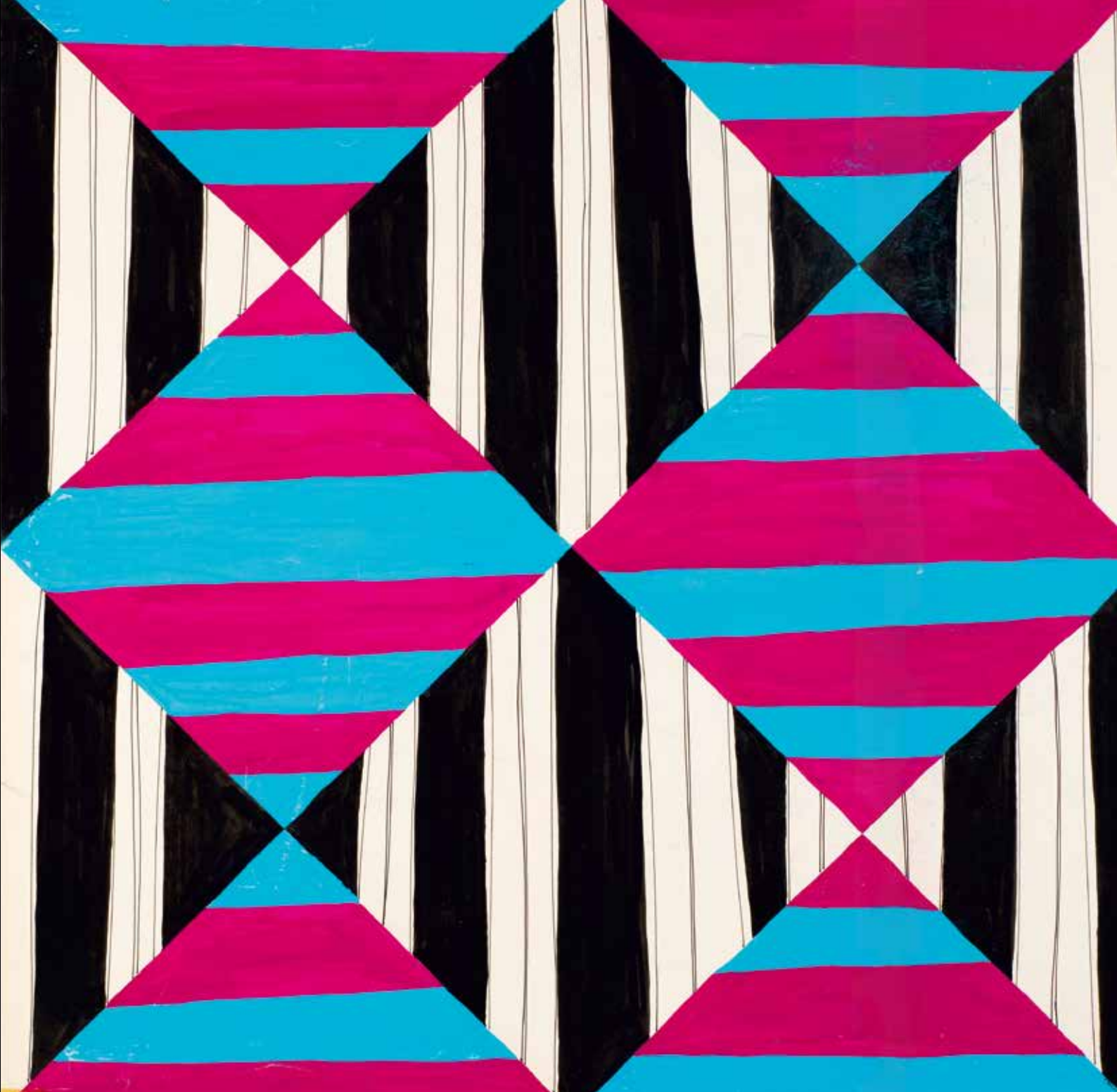
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



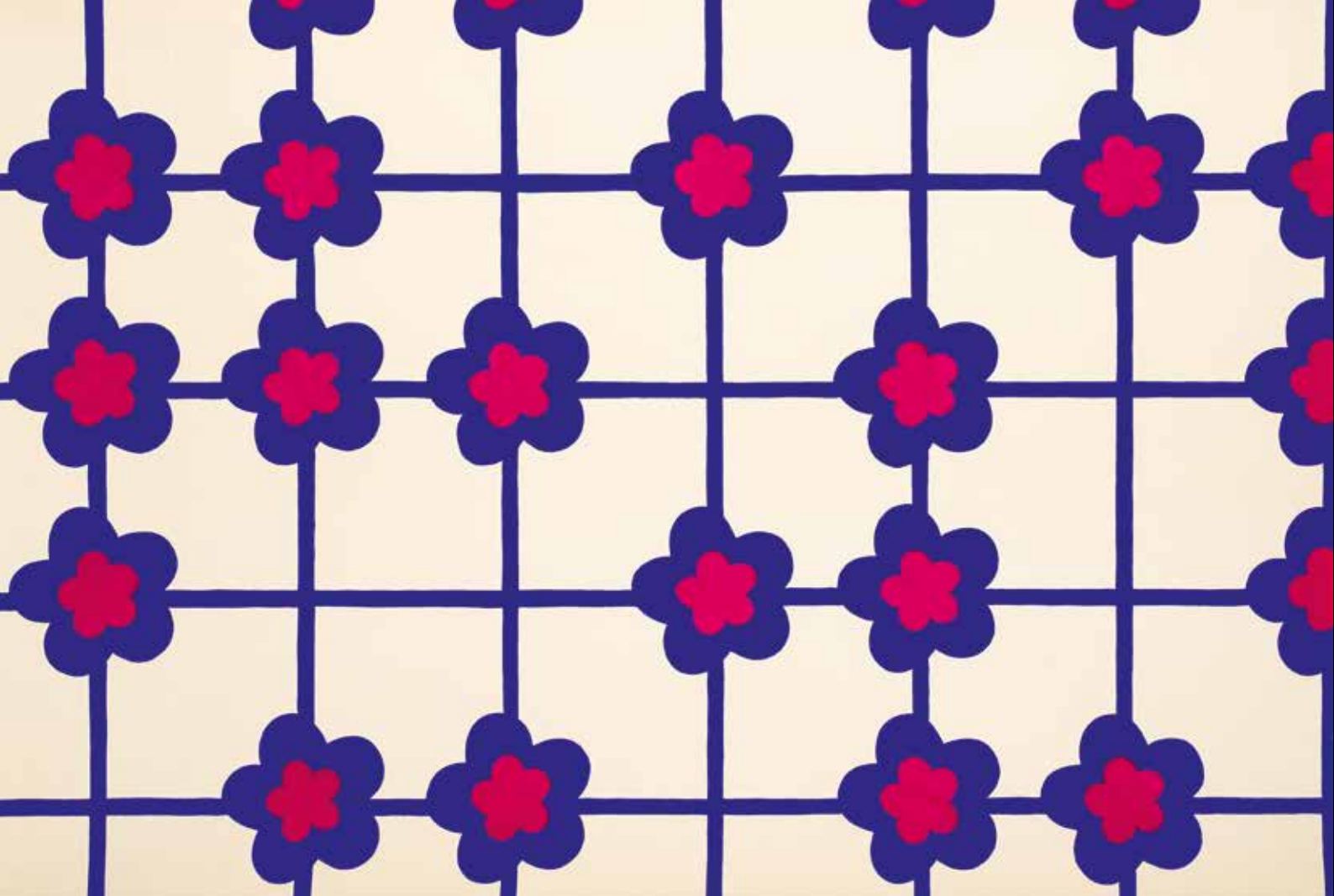
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60.–70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960–1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
dekoracyjnej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



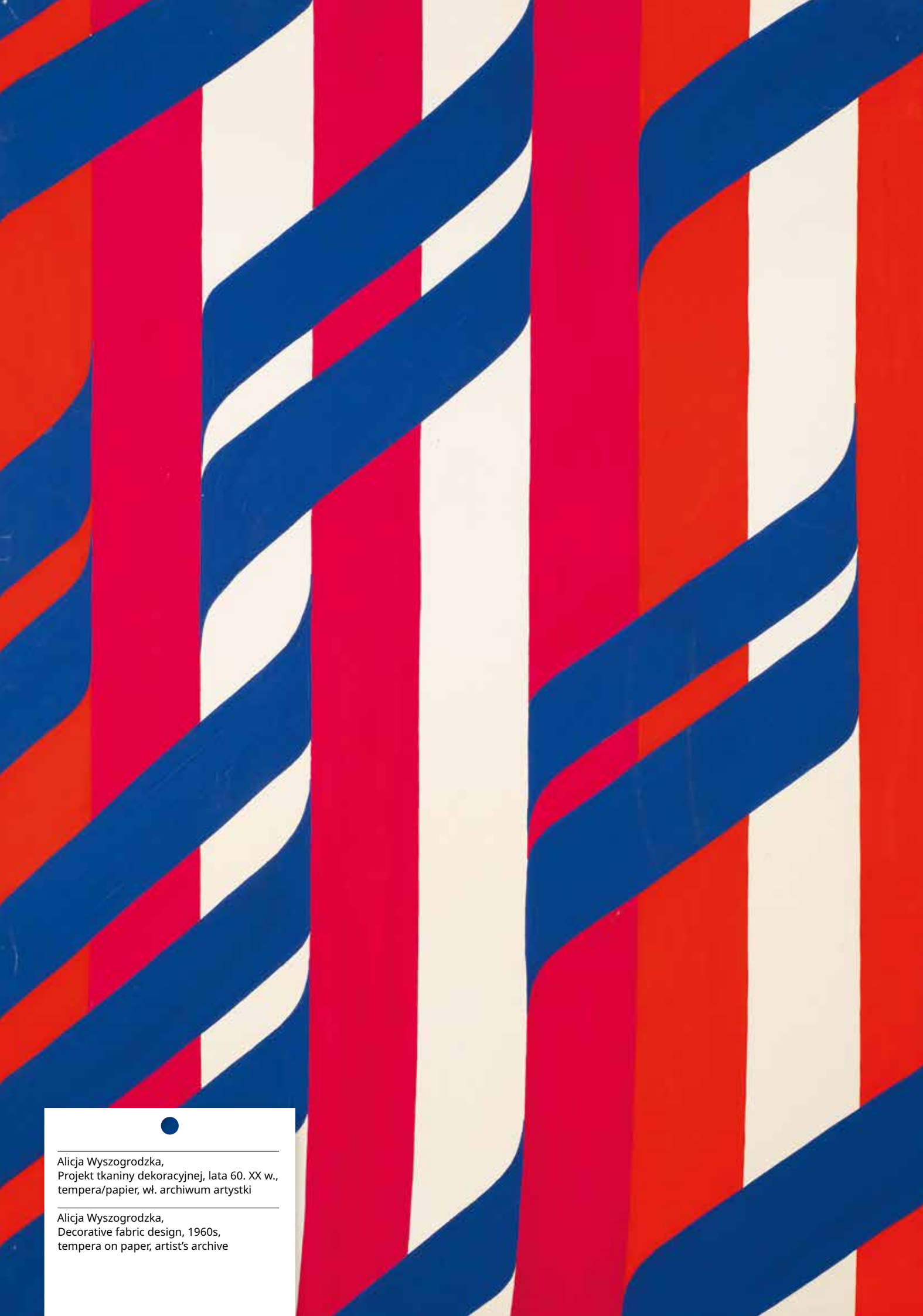
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkanin pościelowych, 1973,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Designs of bed linen sets, 1973,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkanin pościelowych, 1973,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Designs of bed linen sets, 1973,
tempera on paper, artist's archive



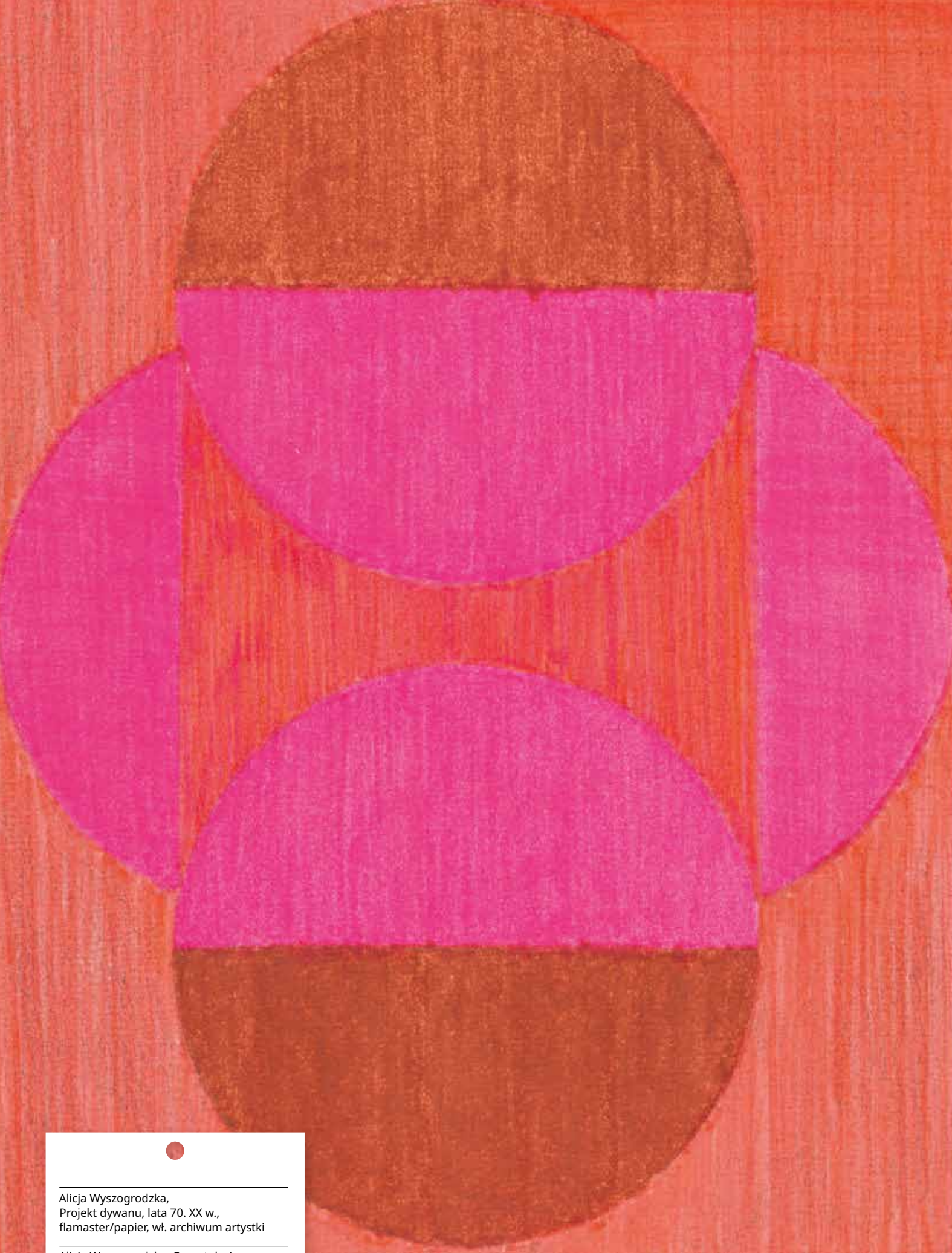
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



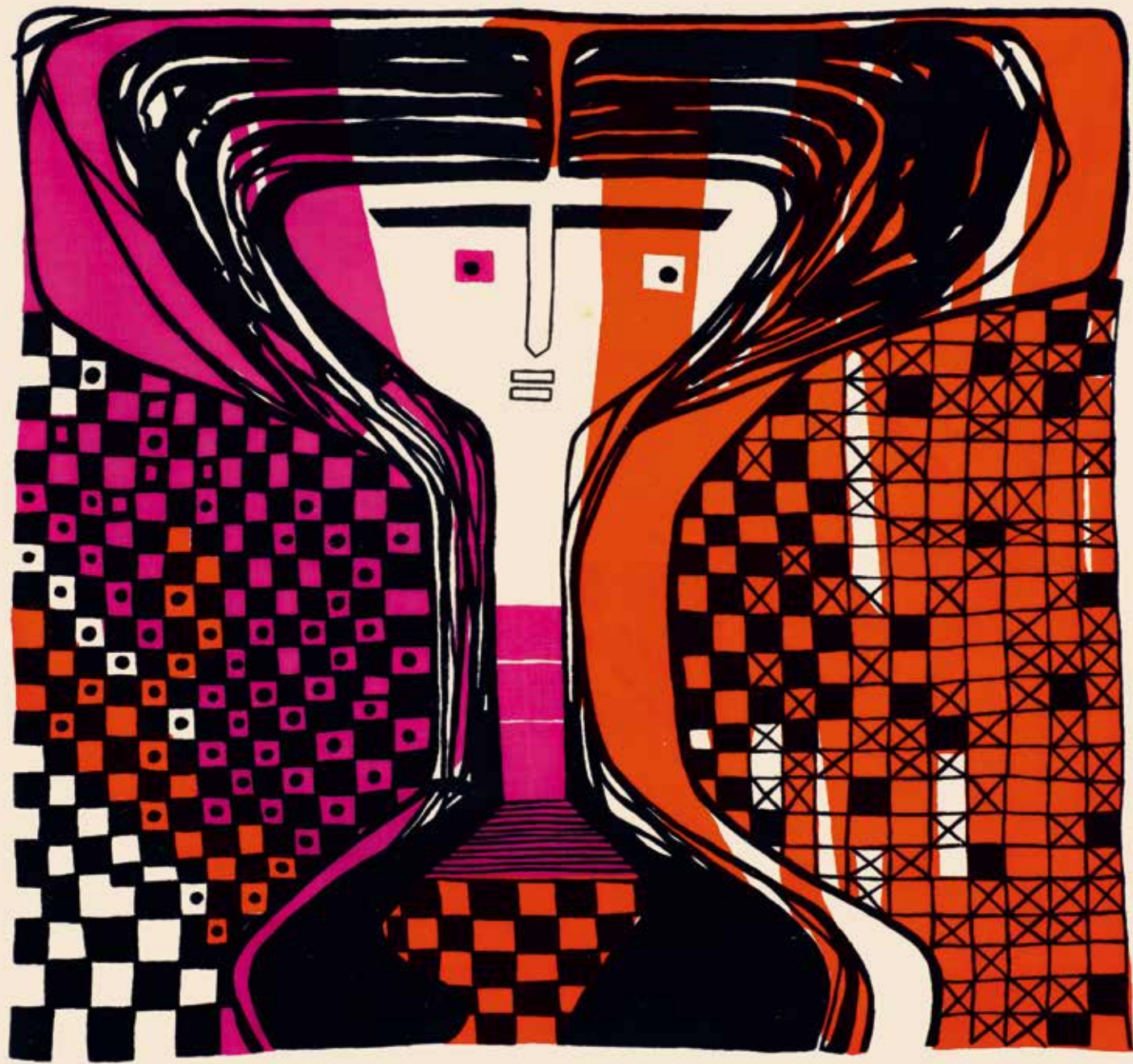
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt dywanu, lata 70. XX w.,
flamaster/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Carpet design,
1970s, marker on paper, artist's archive



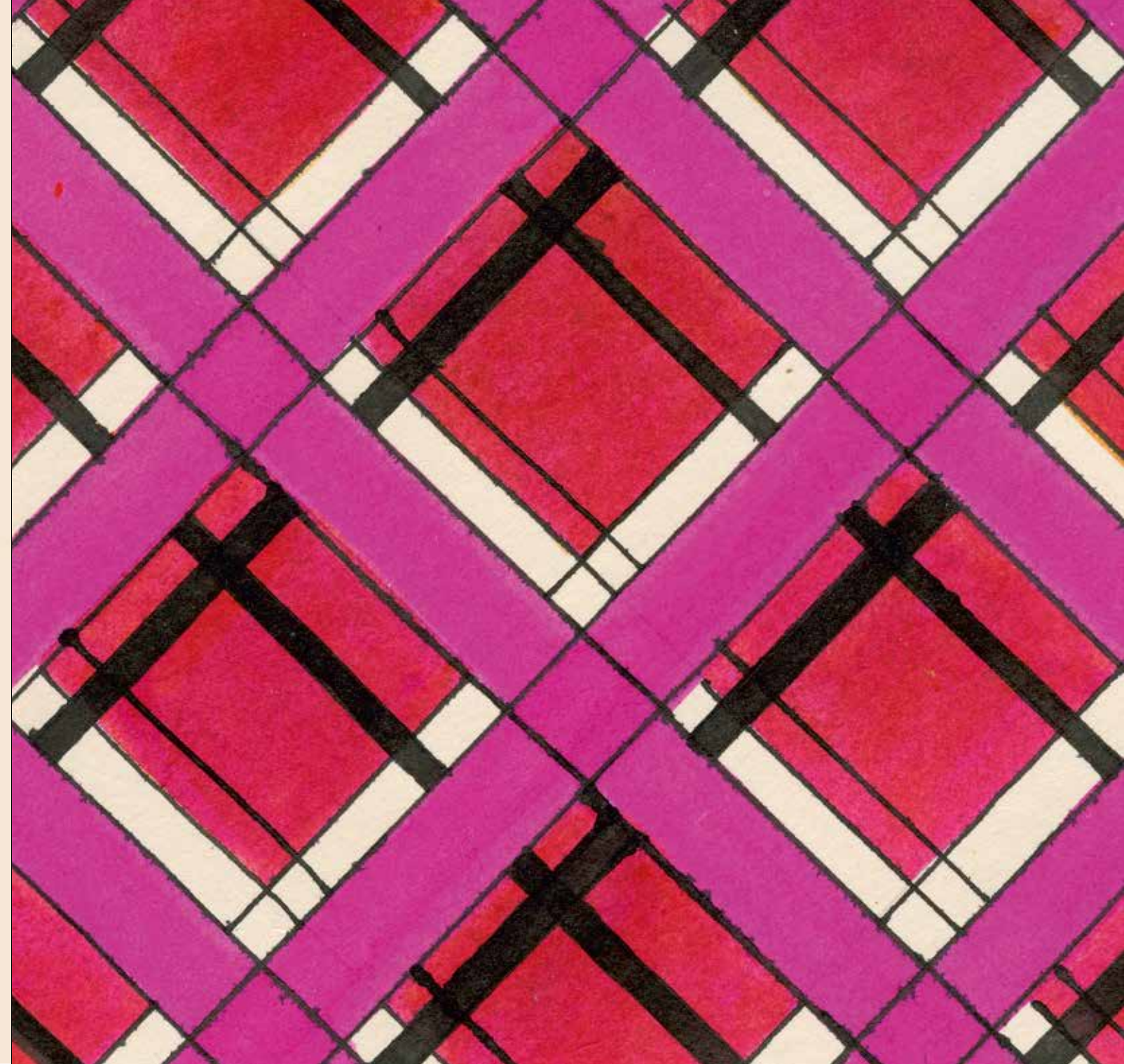
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60.–70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960–1970s, tempera on paper,
artist's archive



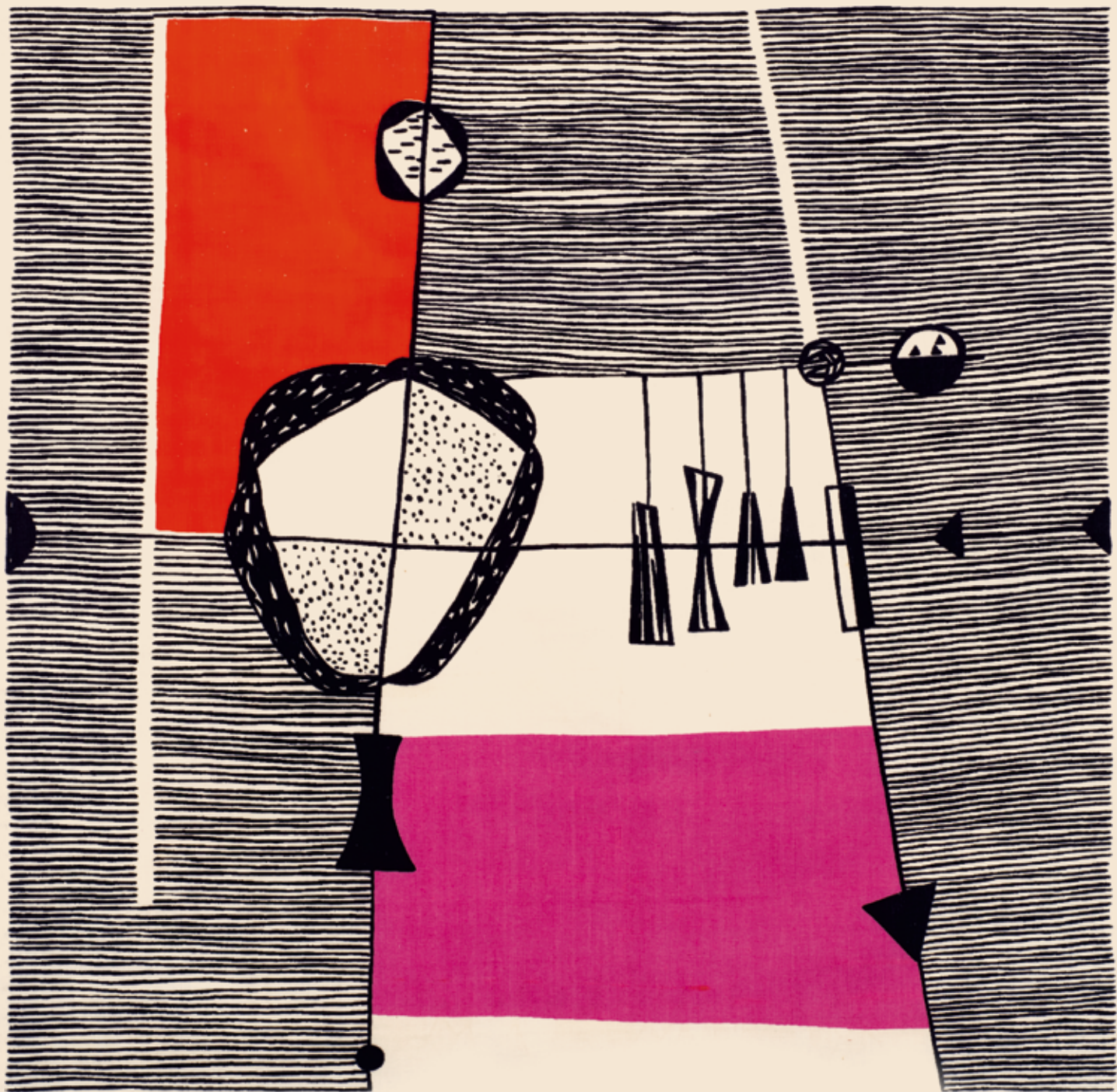
Alicja Wyszogrodzka,
Chustka dziecięca, lata 60. XX w.,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Children handkerchief, 1960s,
printed cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60.–70. XX w.,
ekolina/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960–1970s, ecoline on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Chustka, 1957–1958, druk/
bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Scarf, 1957–1958, printed cotton,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
dekoracyjnej *Lampy*, Instytut Wzornictwa
Przemysłowego, 1957, tempera, tusz/papier,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
design *Lamps*, Institute of Industrial Design,
1957, tempera and ink on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej,
lata 60. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 60. XX w.,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1960s, tempera on paper, artist's archive



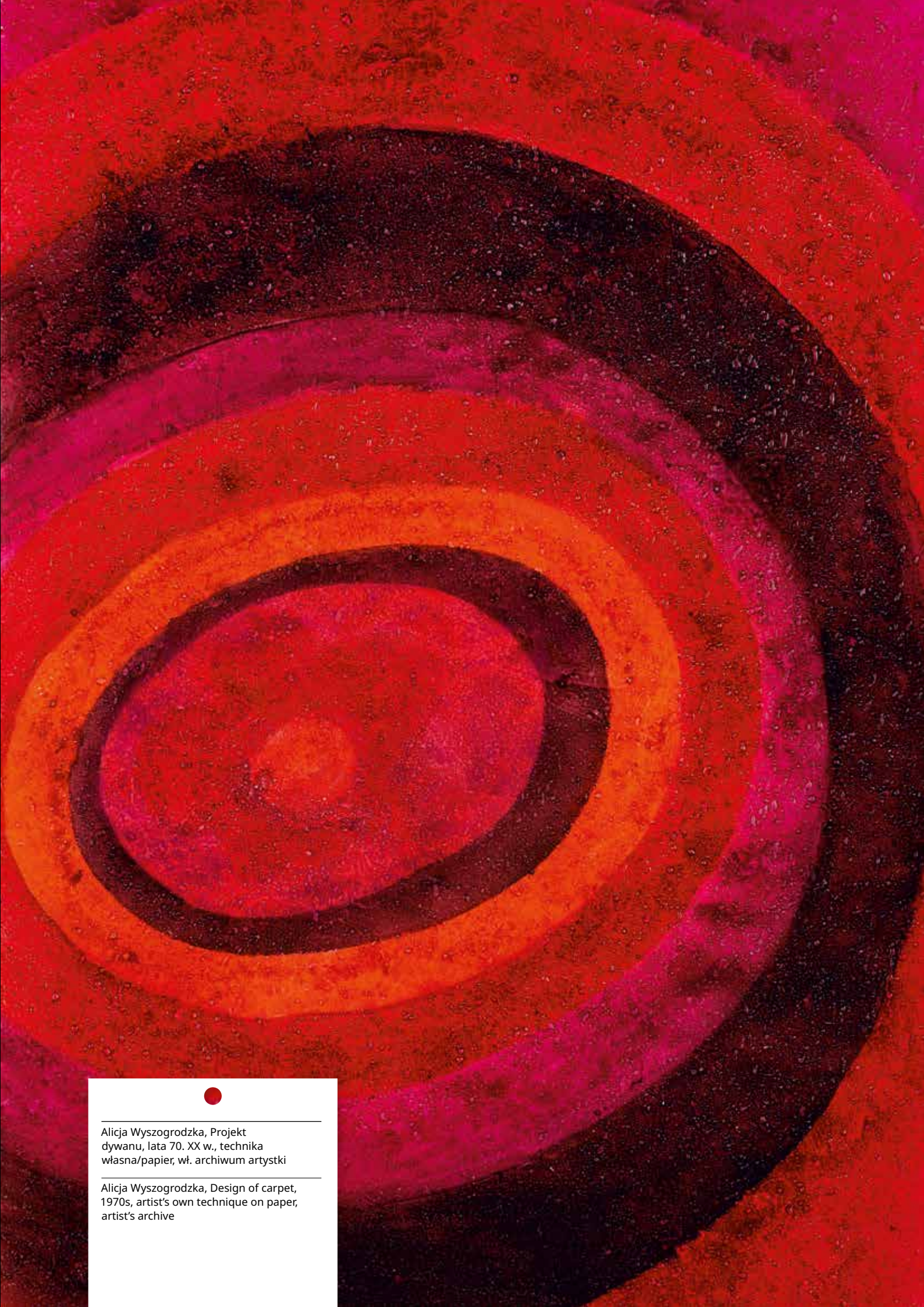
Projekt tkaniny umieszczony w tekście
*Opracowanie wzorów na tkaniny
odzieżowe wełnopodobne*, oprac. Alicja
Wyszogrodzka i Danuta Dybowska,
Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
lata 50. XX w., dzięki uprzejmości IWP

Fabric designs from the text *Development
of designs for wool-like clothing fabrics*,
compiled by Alicja Wyszogrodzka and
Danuta Dybowska, Institute of Industrial
Design, 1950s, courtesy of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny,
wzór nr 6008, Instytut Wzornictwa
Przemysłowego, lata 50. XX w., tempera/
papier, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric,
design no. 6008, Institute of Industrial
Design, 1950s, tempera on paper, courtesy
of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, Projekt
dywanu, lata 70. XX w., technika
własna/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of carpet,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wysogrodzka, Projekt dywanu,
lata 70. XX w., technika własna/papier,
wł. archiwum artystki

Alicja Wysogrodzka, Design of carpet,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wysogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wysogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej *Pisanki*, wzór nr 6000, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, 1958,
druk/bawełna, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design
Easter Eggs, design no. 6000, Institute of
Industrial Design, 1958, printed cotton,
courtesy of the IWP



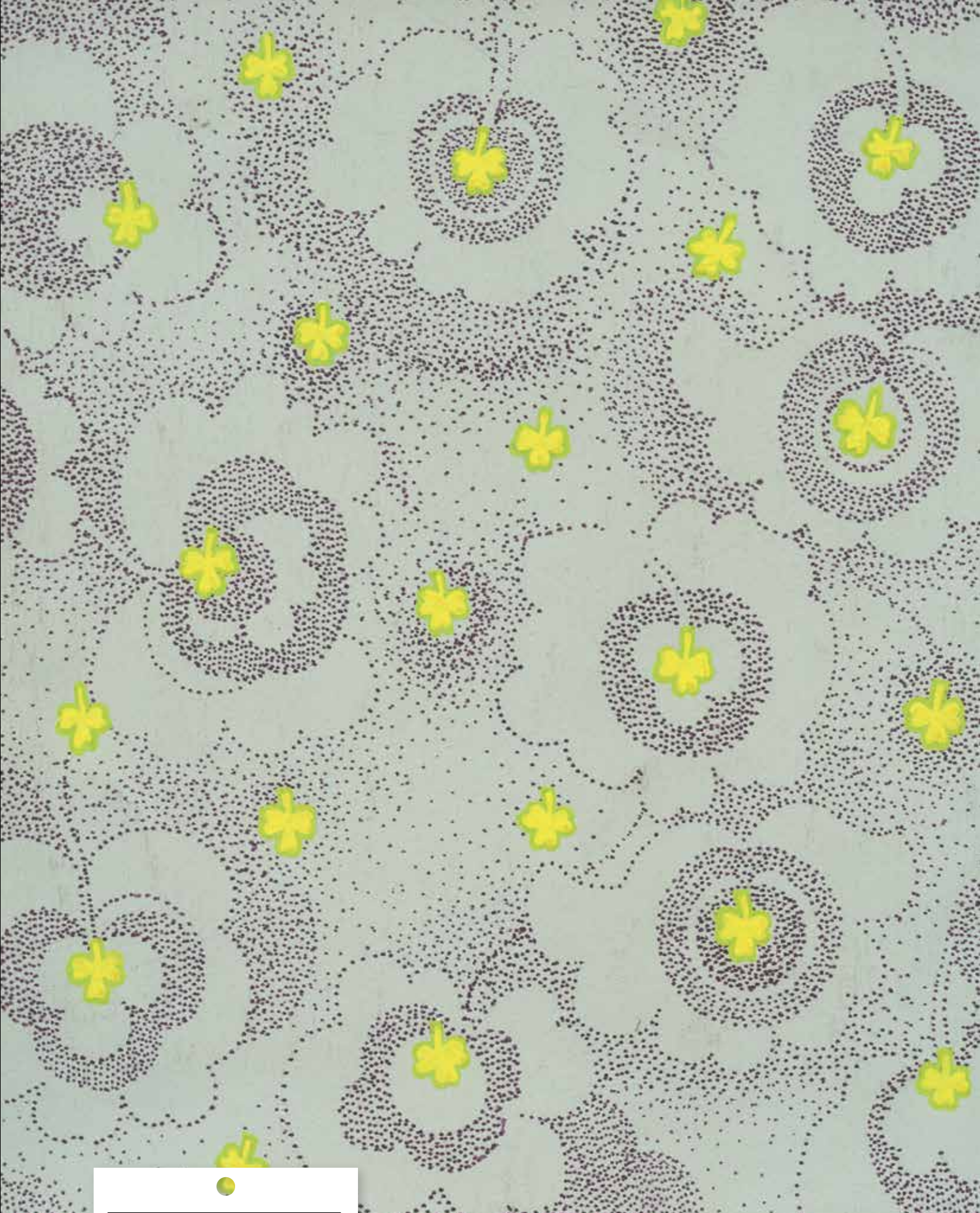
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, wzór nr 7016, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w.,
tempera/papier, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
design no. 7016, Institute of Industrial
Design, 1950s, tempera on paper, courtesy
of the IWP



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej *Orient*, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design
Orient, 1960s, tempera on paper,
artist's archive



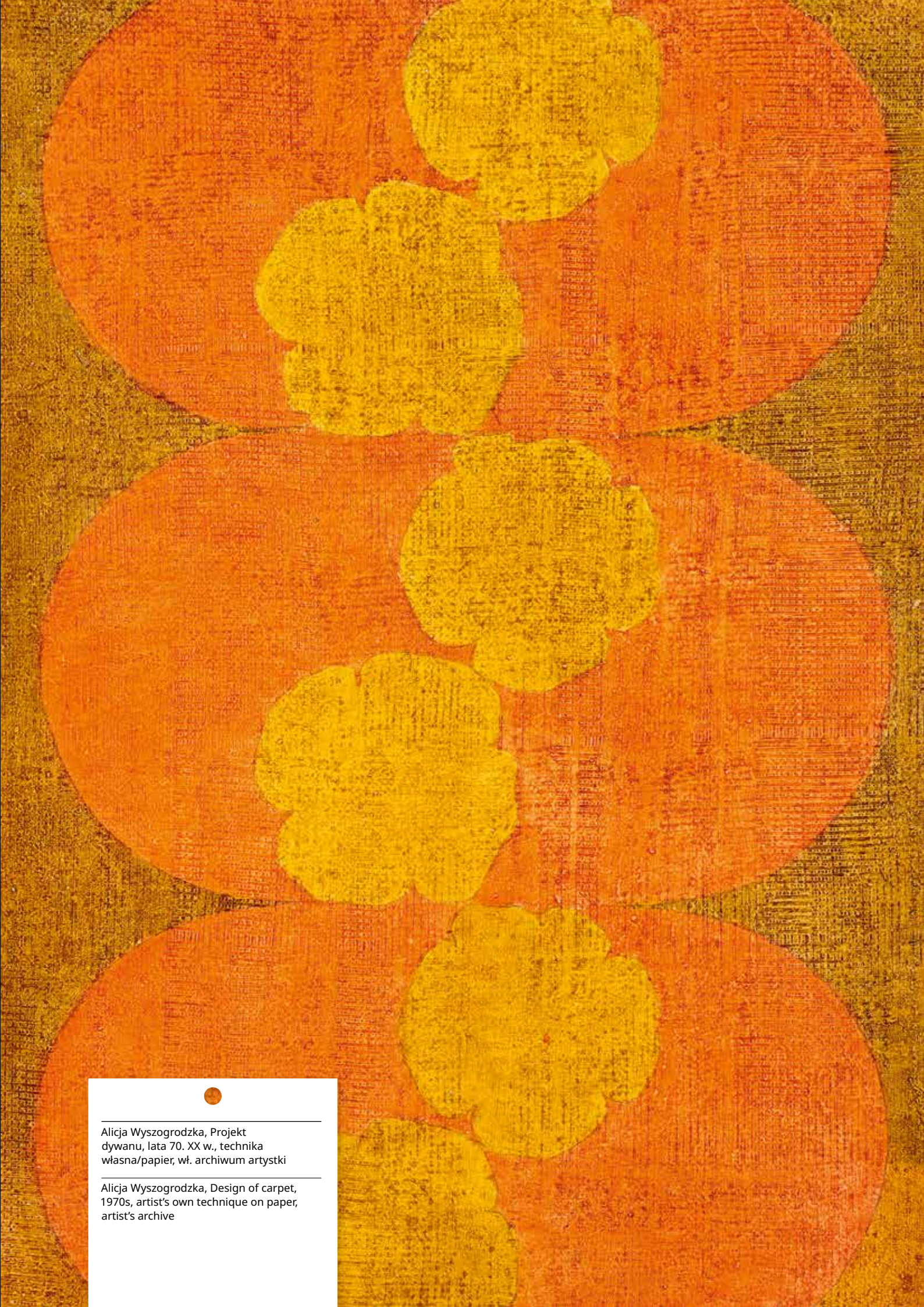
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



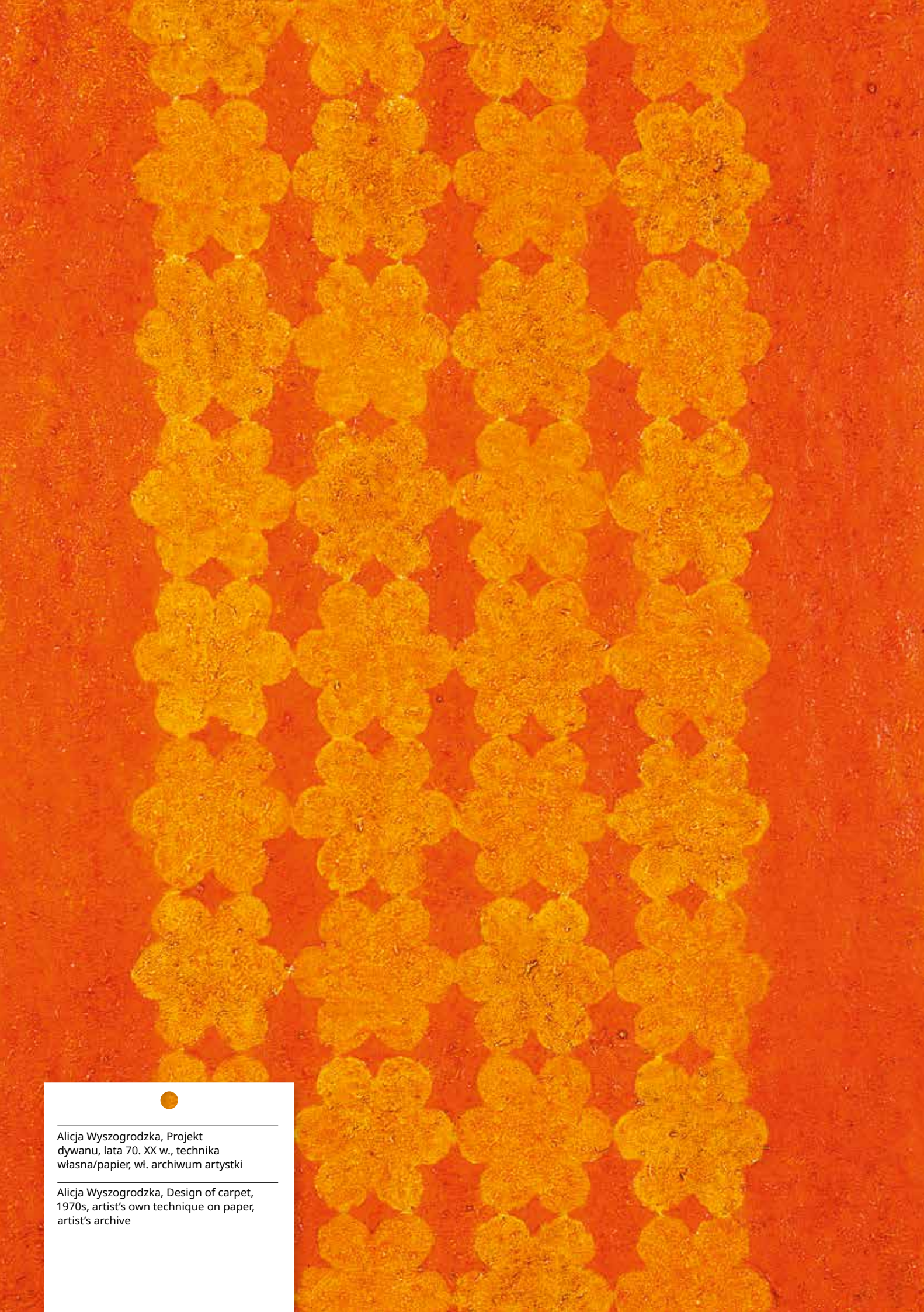
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej *Stare Miasto*, wzór nr 7015,
Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
lata 50. XX w., tempera/papier,
dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric
design *Old Town*, design no 7015,
Institute of Industrial Design,
tempera on paper, courtesy of the IWP



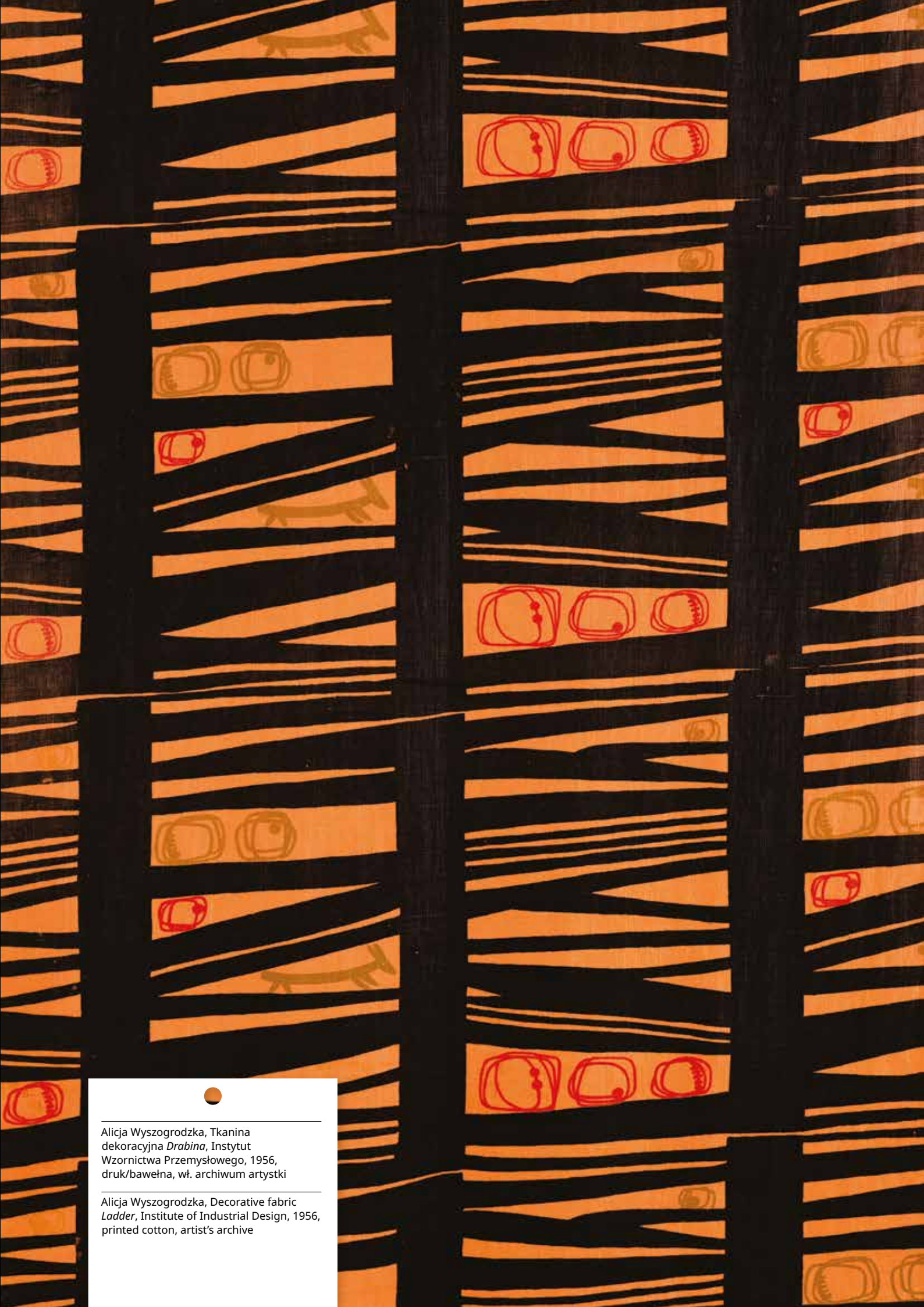
Alicja Wyszogrodzka, Projekt
dywanu, lata 70. XX w., technika
własna/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of carpet,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt
dywanu, lata 70. XX w., technika
własna/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of carpet,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina
dekoracyjna *Drabina*, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, 1956,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Ladder, Institute of Industrial Design, 1956,
printed cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna
Nauczycielska Spółdzielnia Mieszkaniowa
Świat, wzór nr 181/64, Centralne Biuro
Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, 1964,
druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
Teachers' Housing Cooperative Świat,
design no. 181/64, Central Office for Light
Industry Design, 1964, printed cotton,
artist's archive



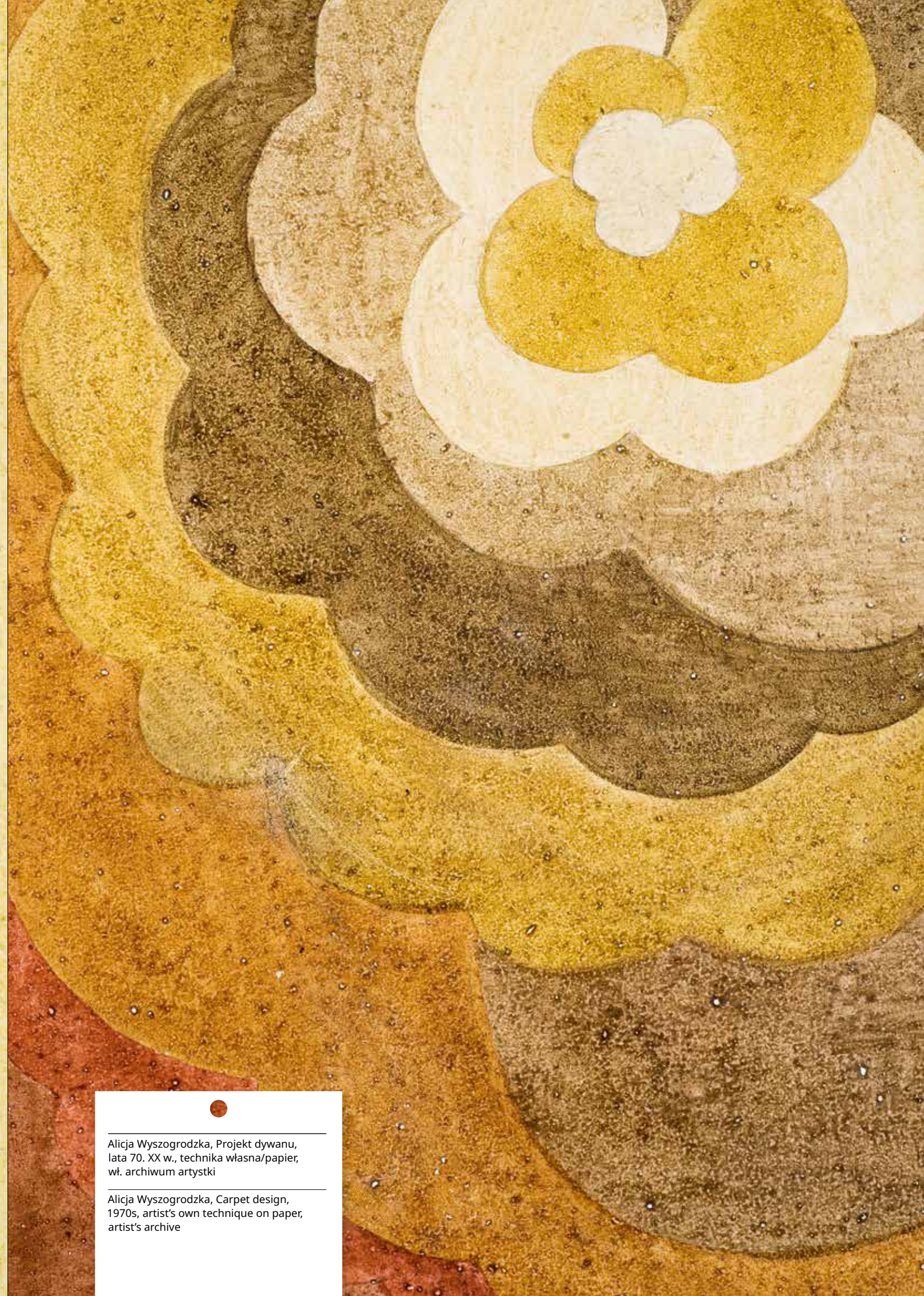
Alicja Wyszogrodzka, Tkanina dekoracyjna,
wzór nr 53/61/K46, Centralne Biuro
Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, lata 60.
XX w., druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric,
design no. 53/61/K46, Central Office for
Light Industry Design, 1960s, printed
cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt dywanu,
lata 70. XX w., technika własna/papier,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Carpet design,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt dywanu,
lata 70. XX w., technika własna/papier,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Carpet design,
1970s, artist's own technique on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny odzieżowej, lata 70. XX w., tempera, wosk/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design, 1970s, tempera and wax on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 60. XX w., ołówek, ekolina, tempera, wosk/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric design, 1960s, pencil, ecoline, tempera and wax on paper, artist's archive



Alicja Wysogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej
Rycerze, lata 70. XX w., tempera/
papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wysogrodzka,
Design of a clothing fabric *The Knights*,
1970s, tempera on paper, artist's archive



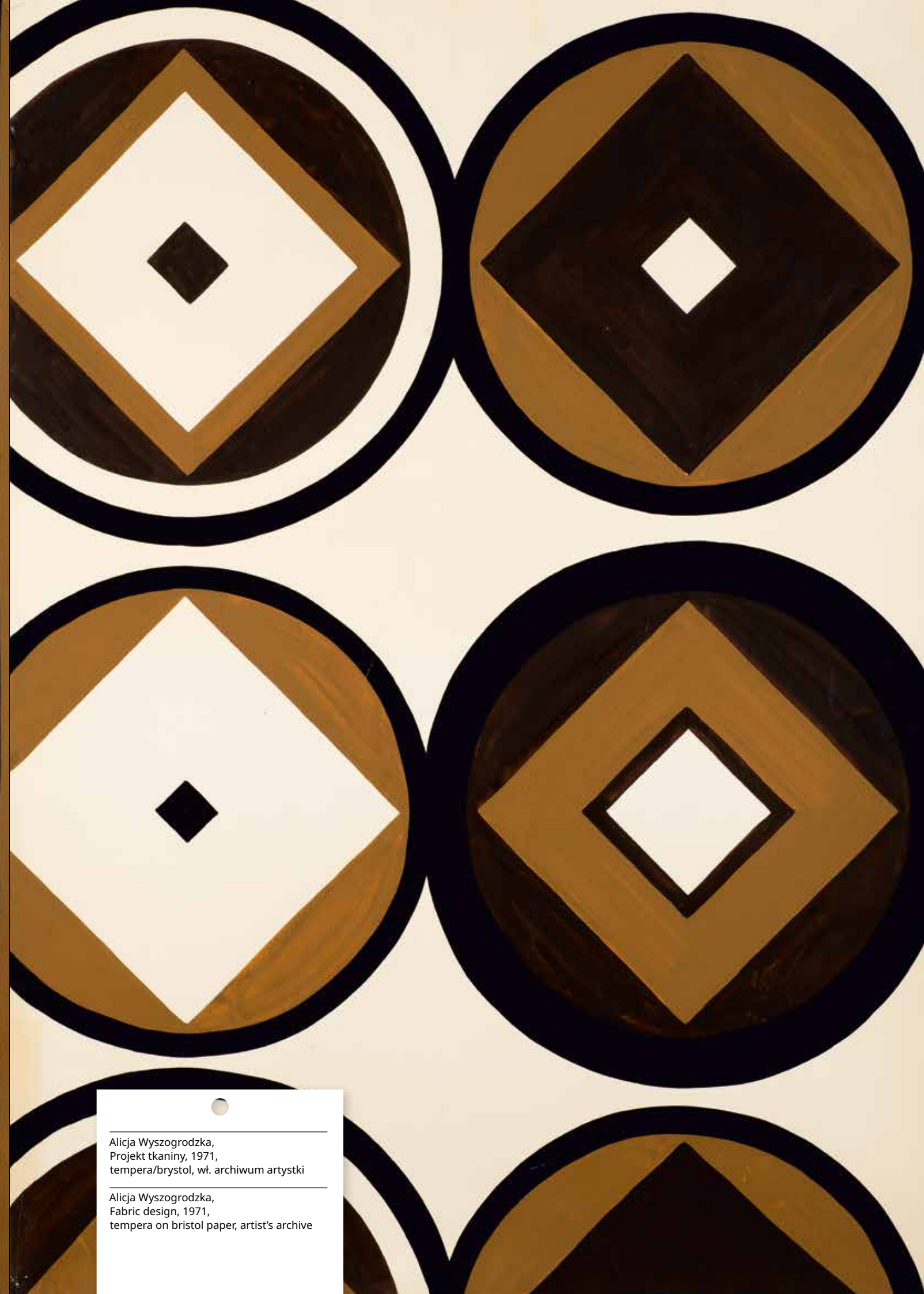
Alicja Wysogrodzka, Projekt tkaniny
dekoracyjnej *Katedra*, 1968,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wysogrodzka, Decorative fabric
design *Cathedral*, 1968, tempera on paper,
artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny, 1972, tempera/bristol,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Fabric design, 1972,
tempera on bristol paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny, 1971,
tempera/bristol, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Fabric design, 1971,
tempera on bristol paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Tkanina dekoracyjna, lata 80. XX w.,
druk/len, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1980s,
printed linen, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



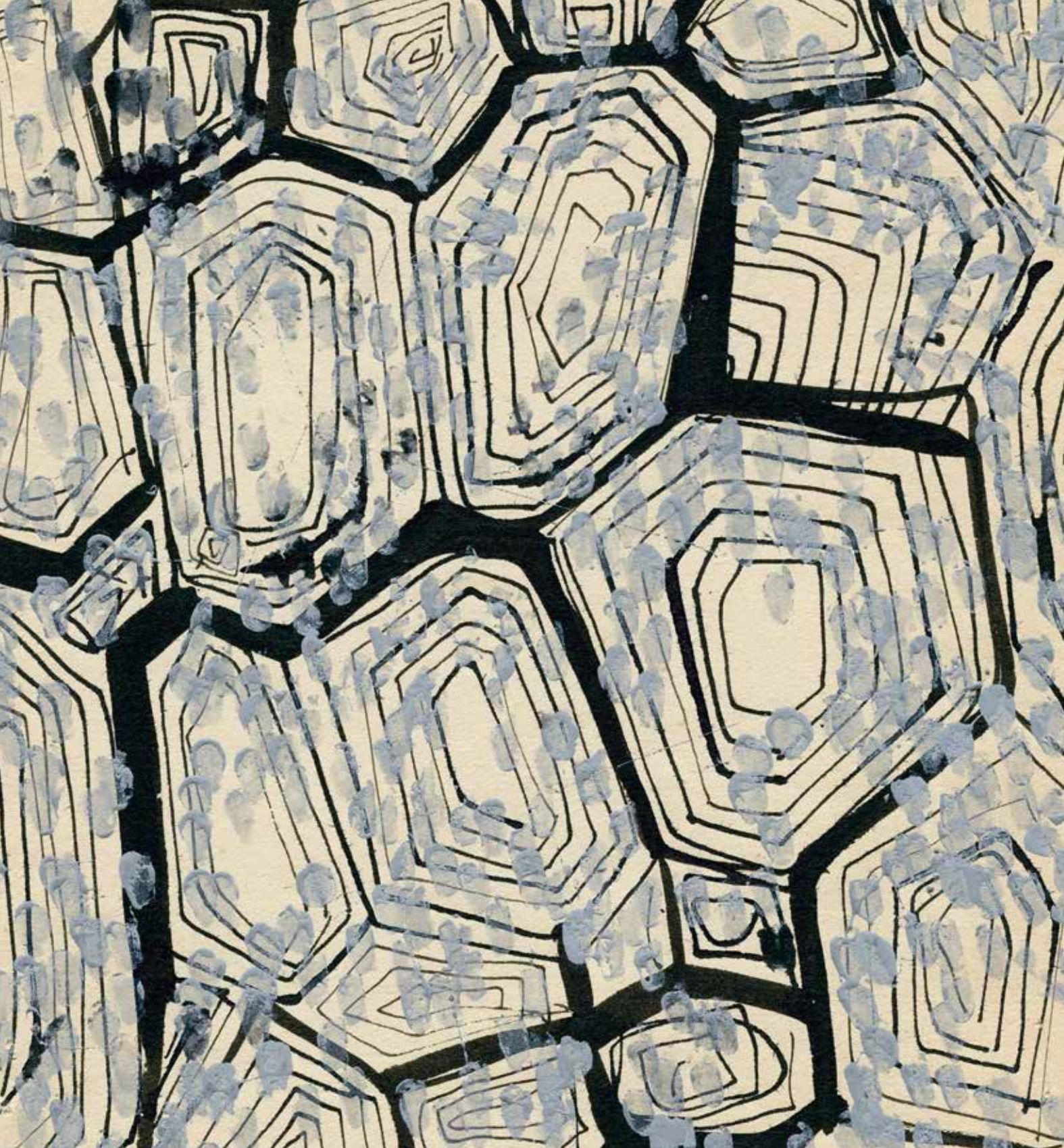
Alicja Wyszogrodzka,
Tkanina dekoracyjna, lata 80. XX w.,
druk/len, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1980s,
printed linen, artist's archive



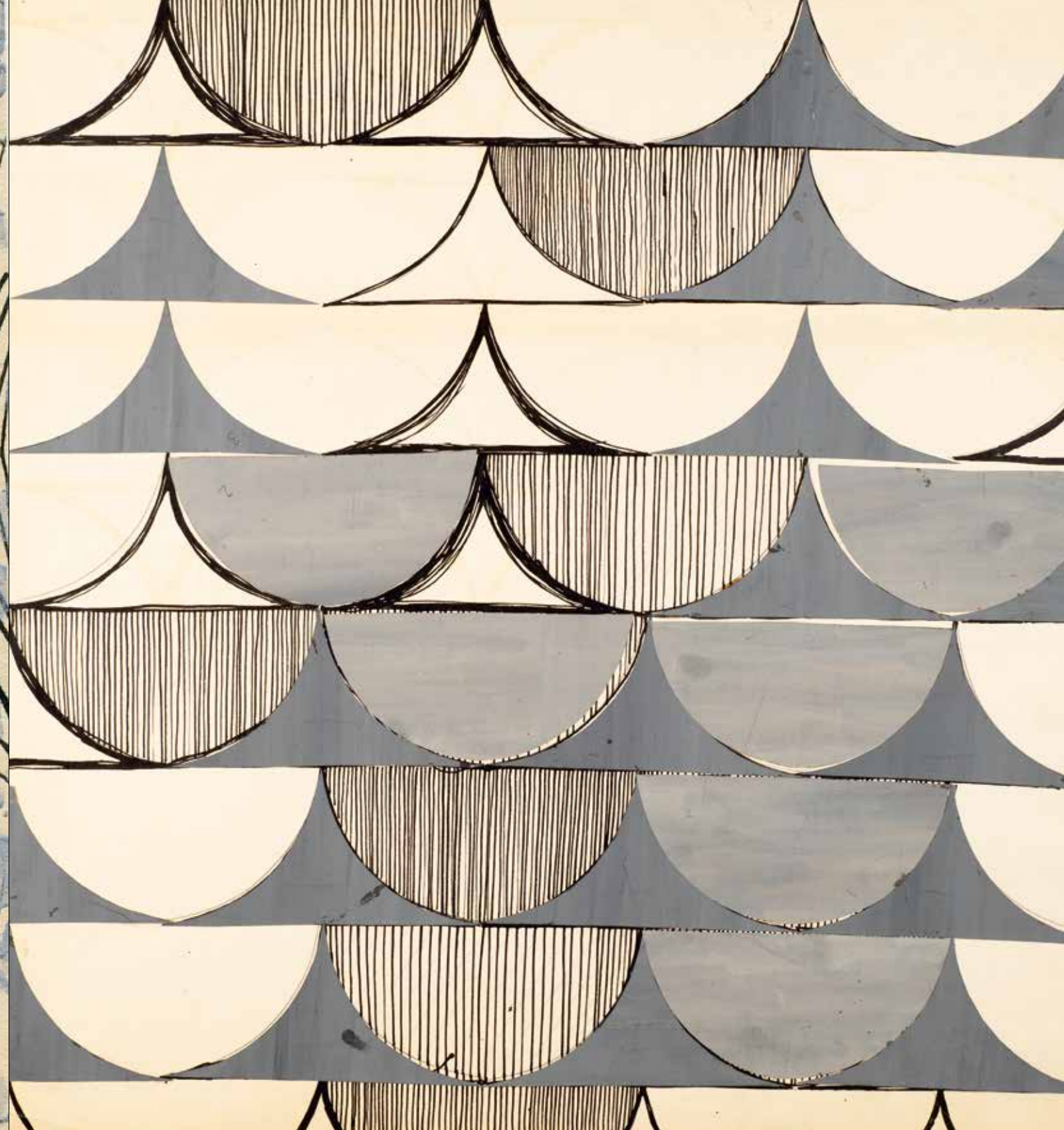
Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
pościelowej, lata 60.–70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Design of bed linen
fabric, 1960s–1970s, tempera on paper,
artist's archive



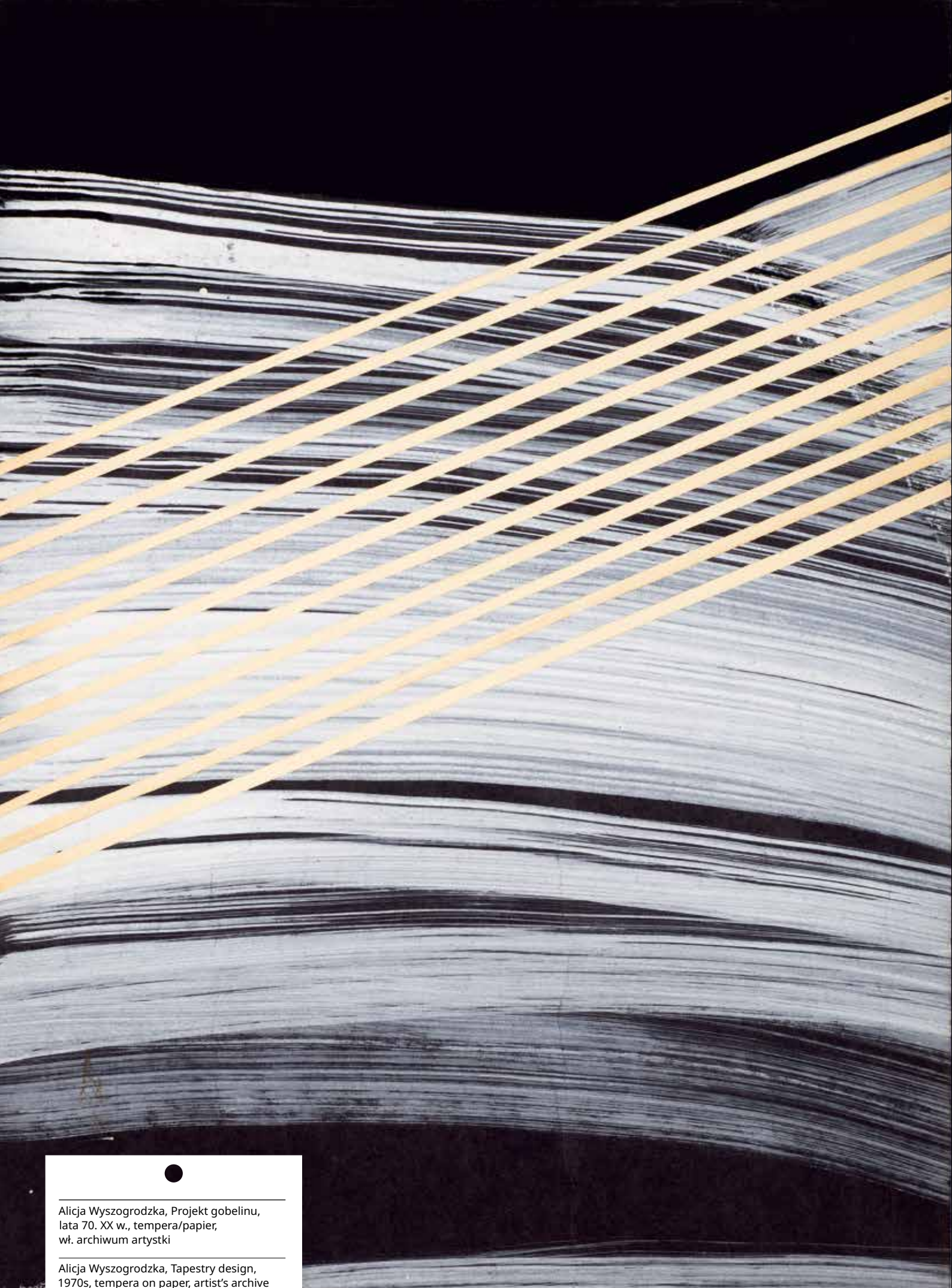
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Clothing fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt gobelinu,
lata 70. XX w., tempera/papier,
wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Tapestry design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt gobelinu, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Tapestry design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



Alicja Wysogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej *Perliczki*, wzór nr 7007, Instytut
Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w.,
tempera/papier, dzięki uprzejmości IWP

Alicja Wysogrodzka, Clothing fabric design
Guinea fowls, design no. 7007, Institute of
Industrial Design, 1950s, tempera on paper,
courtesy on the IWP



Alicja Wysogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wysogrodzka,
Clothing fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



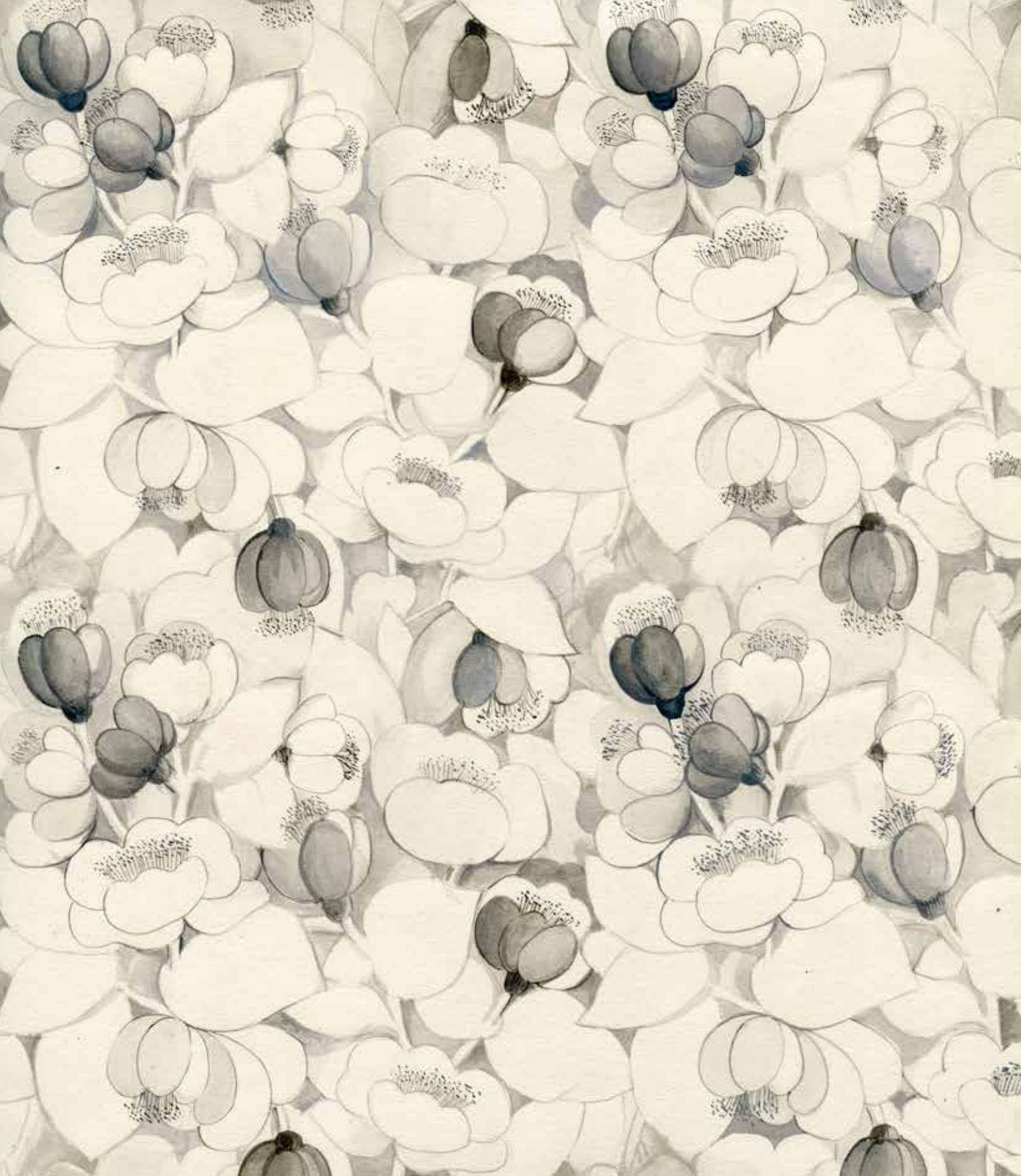
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Clothing fabric design, 1960s,
tempera on paper, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka, Projekt tkaniny
odzieżowej, lata 70. XX w.,
tempera/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Clothing fabric design,
1970s, tempera on paper, artist's archive



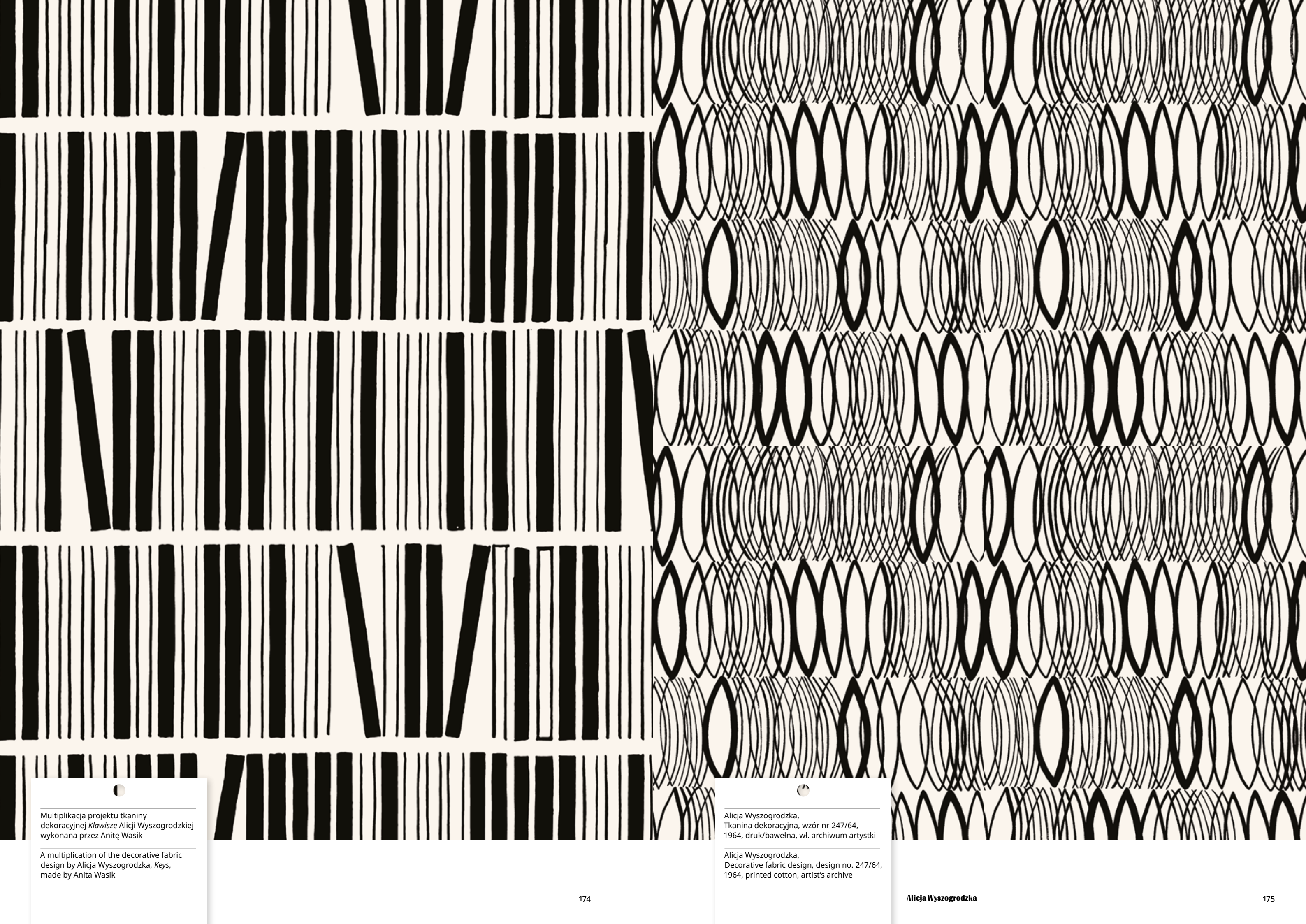
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. XX w.,
ołówek, tusz/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Clothing fabric design, 1960s,
pencil and ink on paper, artist's archive



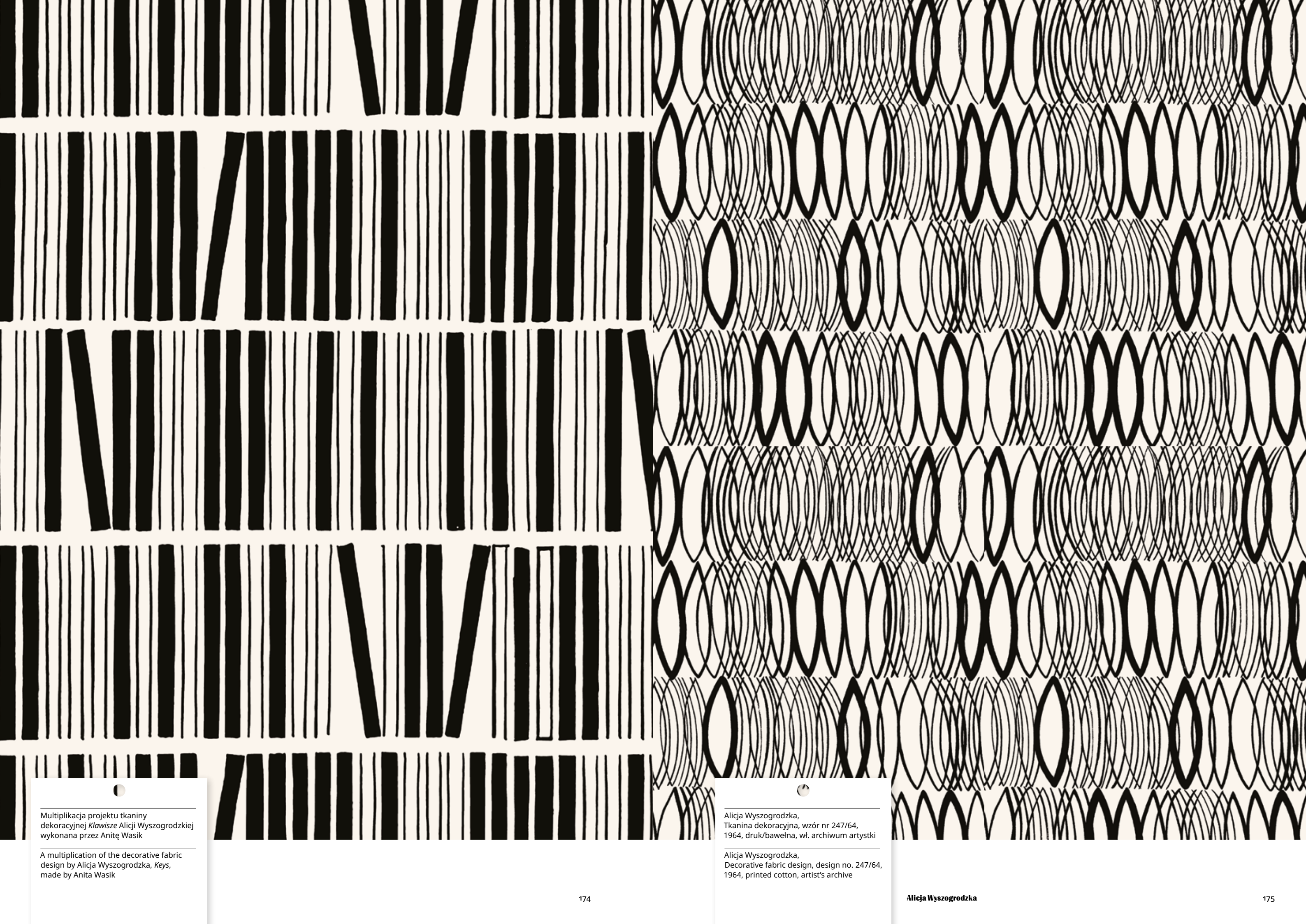
Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny odzieżowej, lata 60. XX w.,
tuszu/papier, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Clothing fabric design, 1960s,
ink on paper, artist's archive



Multiplikacja projektu tkaniny
dekoracyjnej *Klawisze* Alicji Wyszogrodzkiej
wykonana przez Anitę Wasik

A multiplication of the decorative fabric
design by Alicja Wyszogrodzka, *Keys*,
made by Anita Wasik



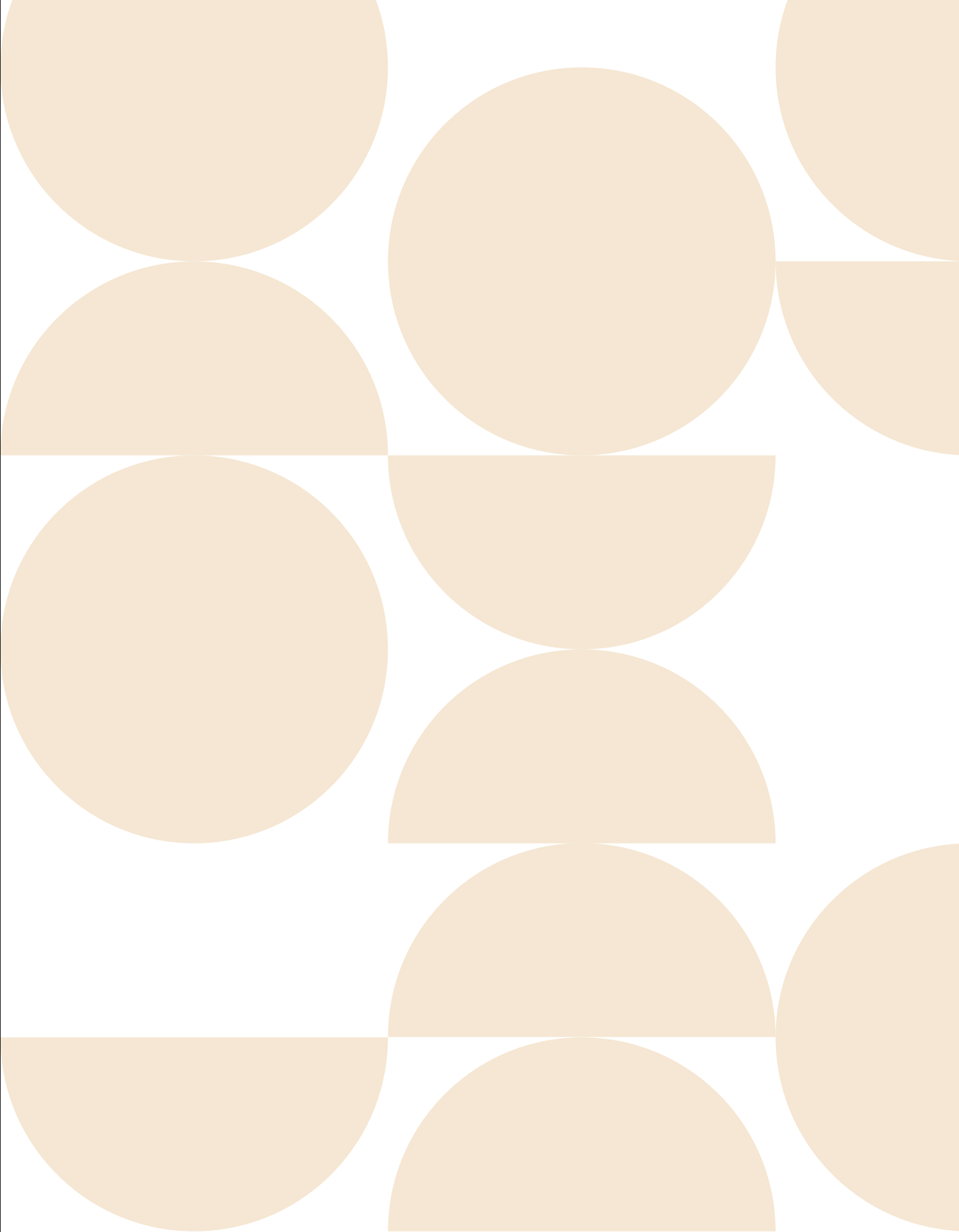
Alicja Wyszogrodzka,
Tkanina dekoracyjna, wzór nr 247/64,
1964, druk/bawełna, wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka,
Decorative fabric design, design no. 247/64,
1964, printed cotton, artist's archive



Alicja Wyszogrodzka,
Projekt tkaniny dekoracyjnej,
lata 70. XX w., wł. archiwum artystki

Alicja Wyszogrodzka, Decorative fabric
design, 1970s., artist's archive





Stoisko tkanin dekoracyjnych
na wystawie CBWPL, lata 60. XX w.,
wł. archiwum artystki

Decorative textiles stand at a CBWPL
exhibition, 1960s, artist's archive



Stoisko tkanin dekoracyjnych
na wystawie CBWPL, lata 60. XX w.,
wł. archiwum artystki

Decorative textiles stand at a CBWPL
exhibition, 1960s, artist's archive



Stoisko tkanin dekoracyjnych
na wystawie CBWPL, lata 60. XX w.,
wł. archiwum artystki

Decorative textiles stand at a CBWPL
exhibition, 1960s, artist's archive



Modelka w sukni projektu Jadwigi
Palmirskiej z tkaniny odzieżowej *Stare
Miasto*, wzór nr 7015, autorstwa Alicji
Wyszogrodzkiej, Instytut Wzornictwa
Przemysłowego, lata 50. XX w.,
fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

A model in a dress designed by Jadwiga
Palmirska from Alicja Wyszogrodzka's
clothing fabric Old Town, design no. 7015,
Institute of Industrial Design, 1950s, photo
by Franciszek Myszkowski/IWP/East News



Modelka w sukni projektu Jadwigi Palmirskiej z tkaniny odzieżowej *Geometryczna*, autorstwa Alicji Wyszogrodzkiej, wzór nr 6003, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w., fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

A model in a dress designed by Jadwiga Palmirska from Alicja Wyszogrodzka's Geometric clothing fabric, design no. 6003, Institute of Industrial Design, 1950s, photo by Franciszek Myszkowski/IWP/East News



Alicja Wyszogrodzka jako modelka w sukni projektu Jadwigi Palmirskiej, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, lata 50. XX w., fot. Franciszek Myszkowski/IWP/East News

Alicja Wyszogrodzka in a dress designed by Jadwiga Palmirska, Institute of Industrial Design, 1950s, photo by Franciszek Myszkowski/IWP/East News

KATALOG • CATALOGUE

Autorzy • Authors:
Weronika Mojska, Anna Demska,
Dorota Dombrowska-Wyżga,
Karin Moder

Redakcja • Editors:
Ewa Siwek, Anna Śliwa

Tłumaczenie • Translation:
Anna Moroz

**Korekta tekstów angielskich •
Proofreading of the English texts:**
Colin Phillips

Projekt graficzny • Graphic design:
Anita Wasik

Zdjęcia obiektów • Photos of the exhibits:
Leszek Żurek

Druk • Printed by:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

Papiery • Papers:
Europapier

ISBN: 978-83-969321-2-9

WYSTAWA • EXHIBITION

Zespół kuratorski • Curatorial team:
Dorota Dombrowska-Wyżga,
Cezary Lisowski, Weronika Mojska

**Projekt aranżacji wystawy •
Arrangement design:**
Dorota Terlecka, Natalia Ringwelska /
Biuro Kreacja

**Projekt graficzny oraz identyfikacja wizualna
wystawy • Graphic design
and ID:**
Anita Wasik

Teksty • Texts:
Dorota Dombrowska-Wyżga,
Cezary Lisowski, Weronika Mojska

Redakcja • Edition:
Ewa Siwek, Anna Śliwa

Tłumaczenie • Translation:
Anna Moroz

**Korekta tłumaczenia • Proofreading of the
English texts:**
Colin Phillips

Digitalizacja • Digitisation:
Gabriela Zbirohowska-Kościa,
Leszek Żurek

Licencje • Licences:
Gabriela Zbirohowska-Kościa

Film • Video:
Dorota Kaszuba, Michał Warda /
White Smoke Studio

Edukacja • Education:
Małgorzata Bujak,
Dorota Dombrowska-Wyżga,
Olga Lewandowska, Patrycja Wójcik

**Komunikacja i promocja • Communication
and promotion:**
Dorota Lewandowska, Michał Miegoń,
Antonina Tucka

Księgowość • Accountancy:
Ewa Skelnik

Współpraca • Collaboration:
Julia Bardziejewska, Anna Demska,
Katarzyna Gec-Leśniak,
Marzena Markowska, Karin Moder, Joanna
Mróz, Alicja Wyszogrodzka

Copyrights:
Conran Archive, Design Museum Gent,
East News, Fundacja Rodziny Staraków,
IKEA, Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
Marimekko, Muzeum Sztuki w Łodzi,
Robin and Lucienne Day Foundation,
Victoria and Albert Museum w Londynie,
Alicja Wyszogrodzka

**Konsultacje techniczne • Technical
consulting:**
Rafał Frankowski

Montaż • Installation:
Rafał Frankowski, Mateusz Kozielecki,
Mirosław Studniak / Wytwórnia,
Robert Szymanowski, Kacper Wiśniewski

Partner strategiczny • Strategic partner:

INVEST
KOMFORT

**Partnerzy technologiczni • Technological
partners:**



Partnerzy • Partners:



Twórcy wystawy dziękują:
Annie Demskiej, Instytutowi Wzornictwa
Przemysłowego oraz Muzeum Narodowemu
w Warszawie za użyczenie obiektów na
wystawę oraz Design Museum Gent, Fundacji
Rodziny Staraków, Muzeum Sztuki w Łodzi,
Robin and Lucienne Day Foundation oraz
Victoria and Albert Museum w Londynie
za udostępnienie cyfrowych wizerunków
obiektów na wystawę.

- The creators of the exhibition extend their
thanks to: Anna Demska, the Institute of
Industrial Design and the National Museum
in Warsaw for the lending of objects for the
exhibition, and to the Design Museum Gent,
the Starak Family Foundation, Muzeum Sztuki
w Łodzi, Robin and Lucienne Day Foundation
as well as the Victoria and Albert Museum in
London for providing digital images of objects
for the exhibition.

Specjalne podziękowania dla bohaterki
wystawy - Alicji Wyszogrodzkiej

- We extend special thanks to the inspirer of our
exhibition – Alicja Wyszogrodzka

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury – państwowego
funduszu celowego

- Co-financed by the funds of the Minister of
Culture and National Heritage originating from
the Fund for the Promotion of Culture – a state
special purpose fund.

