

Identyfikacja wizualna wystawy
Duch ukryty w drzewach.
Tradycja i sztuka japońskiego
rzeźbiarstwa

autorka: Marta Szmyd

promotorka: dr hab. Ewa Pawluczuk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Kraków 2023

Spis treści

5	Podziękowania
7	Abstrakt
9	Wstęp
	Część I
13	1. <i>Research</i> i faza badawcza
15	1.1. O wystawie
17	1.2. Odniesienia do przykładów identyfikacji. Jak japońskie tradycje rzemieślnicza i ciesielska były i są prezentowane poza granicami kraju? Wybrane przykłady
17	1.2.1. Przykłady identyfikacji wystaw japońskiej ciesielki z Europy i świata w latach 2018–2022
33	1.2.2. Identyfikacje wizualne wystawy stałej i czasowej oraz publikacje Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe
58	1.3. Podsumowanie
59	1.4. Wnioski
	Część II
61	2. Opis dzieła
62	2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy
63	2.1.1. Typografia
70	2.1.2. Kolorystyka
72	2.1.3. Symbol
75	2.1.4. Fotografia
79	2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy
81	2.2.1. Założenia projektowe oraz tzw. <i>key visual</i>
82	2.2.2. Plakat

84	2.2.3. Druki ulotne i projekty internetowe
92	2.2.4. Elementy systemu identyfikacji wykorzystane w przestrzeni wystawy oraz na terenie muzeum
123	2.2.5. Publikacja towarzysząca wystawie
134	2.2.6. Gadżety i dodatki
139	2.2.7. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wykorzystane w przestrzeni miejskiej (kampania <i>outdoor</i>)
142	2.2.8. Promocja w sieci i na ekranach w muzeum
151	Zakończenie
153	Bibliografia

Podziękowania

Chciałabym serdecznie podziękować doktor habilitowanej Ewie Pawluczuk, która jako promotorka wspierała mnie podczas pisania pracy doktorskiej, dzieląc się swoją wiedzą i doświadczeniem na każdym etapie.

Podziękowania kieruję również do całego zespołu Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, który obdarzył mnie wielkim zaufaniem i wolnością twórczą, pozwalając na realizację projektu zgodnie z moimi założeniami, a także wspierał mnie, dzieląc się swoim doświadczeniem i wiedzą ekspercką z dziedziny kultury i sztuki Japonii. Cenny wkład w rozwój mojej pracy włożył zwłaszcza doktor Marcelo Nishiyama, udostępniając mi materiały Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe. Szczególne podziękowania chciałam złożyć na ręce kuratora i aranżera wystawy doktora Dominika Lisika, który zaprosił mnie do pracy nad tym przedsięwzięciem. To z jego inicjatywy stałam się częścią tej realizacji.

Niniejsza rozprawa doktorska jest powiązana z identyfikacją wizualną wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa*, będącą moim dziełem doktorskim. Wystawa miała miejsce w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie od 19 czerwca do 15 października 2022 roku. W pierwszej części dysertacji dokonuję analizy identyfikacji wystaw poświęconych tradycyjnej ciesielce japońskiej, prezentowanych poza granicami Japonii, oraz ekspozycji Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe, z którego zbiorów pochodzi kolekcja prezentowana w muzeum Manggha.

W drugiej części rozprawy prezentuję i opisuję założenia projektowe (wsparte wnioskami wynikającymi z wyżej wspomnianej analizy oraz konsultacji eksperckich), proces projektowy oraz wszystkie elementy składające się na system identyfikacji wizualnej wystawy. Każdy z elementów jest zaprezentowany na fotografiach dokumentacyjnych i/lub makietach, i/lub w formie plików produkcyjnych.

Celem dzieła oraz rozprawy było stworzenie spójnego systemu identyfikacji wizualnej wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa*, poprzedzonego badaniami nad tematyką ekspozycji oraz historią sposobu prezentowania analogicznych wystaw w innych muzeach.



1. Drzewa *yorishiro*, których pień ozdobiono papierowymi proporcami *shide*. Według pradawnych wierzeń religii shintō drzewa mogą zamieszkiwać bóstwa, proporce mają je chronić przed ścięciem; fot. Dreamstime

Sztuka i rzemiosło japońskie goszczą regularnie w galeriach muzeów i instytucji kulturalnych Europy i świata. Egzotyczny charakter, kunszt najwyższej próby i wpływ, jaki kultura kraju kwitnącej wiśni wywarła na współczesny świat, sprawiają, że jest ona źródłem inspiracji i obiektem fascynacji kultur spod każdej szerokości geograficznej. Cyklicznie w muzeach całego świata prezentowane są dzieła mistrzów drzeworytnictwa, tradycyjnego malarstwa czy przedmioty i stroje pochodzące z Cesarstwa Wielkiej Japonii. Jednak szczególne miejsce w szerokim wachlarzu zdobyczy kultury i sztuki tego kraju zajmuje stolarka i ciesielka japońska, która zdaje się być dziedziną nieodkrytą na szeroką skalę. To złożone zagadnienie, trudne w odbiorze dla zachodniego widza, nie pojawia się często w muzeach poza granicami Japonii. Złożona specyfika i techniczny aspekt tej dyscypliny, mocno osadzonej w kulturze i historii Japonii, powodują, że zagraniczni kuratorzy i dyrektorzy muzeów niechętnie sięgają do tego tematu. Przyczynia się do tej sytuacji również fakt, iż tradycyjna ciesielka japońska jest dziedziną zawieszoną pomiędzy rzemiosłem a sztuką, między tym, co materialne, a światem duchowym. Tradycyjne rzemiosło japońskie wymyka się zatem jednoznaczному kategoryzowaniu, co może być trudne do zrozumienia dla odbiorcy, który nie wyrósł w tej kulturze.

Aspekt spirytualny jest niezwykle silną składową japońskiej kultury. Japończycy od pokoleń wierzą, że ziemia, rośliny czy budowle są zamieszkiwane przez bóstwa, które koegzystują z ludźmi, z tego przekonania wynika szczególne podejście mistrzów ciesielstwa do surowca, jakim jest drewno. Wierzą oni, że drzewa są zamieszkiwane przez duchy (*kami*), aby je sobie zjednać i zaskarbić ich przychylność, należy odmawiać szczególne modły i odprawiać określone rytuały. Drzewa darzone szczególną czcią Japończycy przewiązują sznurem, na którym zawieszają różne symbole.

Na przestrzeni wieków w budownictwie zachowało się wiele rytuałów, co czyni ciesielkę rzemiosłem balansującym na pograniczu twardego realizmu i metafizyki. Z jednej strony mówimy o obiektach architektonicznych i elementach konstrukcyjnych budowli, a z drugiej obcujemy z obiektami kultu i tradycją pielęgnowaną od pokoleń. Drewno, użyte w procesie ich powstawania, jest materiałem

darzonym niezwykle szacunkiem, naznaczonym obecnością bóstw, jednocześnie na wskroś materialnym, solidnym budulcem. Wspominam o tym nie bez przyczyny – to właśnie ta dwoista natura tradycyjnej ciesielki japońskiej stanowi wiodący motyw przewodni ekspozycji i stała się punktem wyjścia moich projektowych decyzji.



2. Mistrz ciesielstwa (*daiku*) podczas ceremonii sygnalizującej oficjalne rozpoczęcie budowy świątyni; fot. Archiwum Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka

W ramach dzieła doktorskiego skupiam się na opracowaniu języka wizualnego do zaprezentowania kolekcji Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe w Japonii w przestrzeni Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. Głównym założeniem projektu jest przedstawienie tej dziedziny dziedzictwa kulturowego Japonii polskiemu odbiorcy, zachowując spójność środków wyrazu, osadzając odległą kulturowo kolekcję w oprawie łączącej elementy kultury europejskiej z poszanowaniem wzorców i prawideł kulturowych Japonii. Język wizualny dzieła ma mieć unikatowy charakter oraz budować w odbiorcy wrażliwość, która otwóży go na świadome obcowanie z eksponatami.

Założenia kuratorskie, struktura ekspozycji i specyfika kolekcji nie były jedynymi filarami koncepcji projektowej identyfikacji wizualnej. Inspiracji i uzasadnienia podjętych kroków szukałam również w historii wystaw, poświęconych tej tematyce na całym świecie oraz w konsultacjach z ekspertami związanymi z kulturą japońską. Obserwacje i wnioski wynikające z tych poszukiwań stanowią pierwszą część niniejszej rozprawy. Odnoszę się w niej do przykładów identyfikacji wystaw tradycyjnej stolarki i ciesielki japońskiej, które wywarły wpływ na moje założenia i proces projektowy, a co za tym idzie, na efekt końcowy, czyli system identyfikacji wizualnej wystawy.

Należy zaznaczyć, że nie było wiele przykładów tego typu ekspozycji na świecie, co czyni wystawę w krakowskim muzeum Manggha swego rodzaju ewenementem. Niszowa i trudna tematyka wystawy sprawia, że poszukiwanie odniesień i referencji projektowych było nie lada wyzwaniem. Ze względu na bardzo małą dostępność materiałów i dokumentacji zdobyty materiał referencyjny niejednokrotnie jest owocem bezpośrednich rozmów z przedstawicielami instytucji, gdzie były prezentowane poprzednie wystawy ciesielki japońskiej, przy wsparciu zespołu muzeum Manggha. Dużą część powyższych rozważań zajmuje analiza ekspozycji Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe (Muzeum Narzędzi Ciesielskich), placówki, która od 1984 roku z powodzeniem promuje tradycję japońskiego ciesielstwa w kraju i poza jego granicami, z kolekcji którego pochodzą wszystkie prezentowane na wystawie eksponaty. Poddaję analizie zarówno stałe ekspozycje muzeum, jak i wystawy czasowe i zagraniczne oraz publikacje towarzyszące ekspozycjom.

W drugiej części rozprawy przechodzę do opisu procesu projektowego, sformułowania założeń dla całości identyfikacji oraz opisu poszczególnych elementów identyfikacji. Powołuję się na konsultacje eksperckie, współpracę z zespołem muzeum Manggha oraz przedstawicielem muzeum Takenaka, założenia kuratorskie, a także wnioski wynikające z analizy części teoretycznej. Całość materiałów jest podzielona na kluczowe sekcje, takie jak: środki wyrazu (tzw. *key visual*), publikacja towarzysząca wystawie, druki ulotne, materiały promocyjne do mediów, identyfikacja i *wayfinding* w przestrzeni galerii, identyfikacja w przestrzeni miasta (tzw. kampania *outdoor*) oraz drobne druki i gadżety promocyjne towarzyszące wystawie i warsztatom z nią związanym.

Dokumentacja opisowa dzieła jest zilustrowana fotografiami zaprojektowanych obiektów oraz przestrzeni wystawy, makietami niektórych elementów oraz, w wybranych przypadkach, prezentacją projektu w formie produkcyjnej. W podpisach wszystkich fotografii oraz makiet dodałam informacje o autorstwie lub źródle. Celowo brak ich w przypadku przedstawionych w drugiej części pracy projektów, ponieważ wszystkie niniejsze są mojego autorstwa.

1. *Research* i faza badawcza

O ile założeniom kuratorskim, tematyce wystawy czy aranżacji ekspozycji poświęca się w materiałach informacyjnych o danej wystawie stosunkowo dużo uwagi, o tyle opis czy prezentacja samej identyfikacji wydarzenia są traktowane w sposób drugorzędny. Fakt ten czyni dotarcie do materiałów na ten temat zadaniem niezwykle utrudnionym. Dokumentacja wystaw rzadko, żeby nie powiedzieć nigdy, skupia się na tym aspekcie i często jest możliwa do poznania wyłącznie wówczas, gdy mamy dostęp do projektanta czy projektantki identyfikacji lub jeżeli dana instytucja wykonała wnikliwą dokumentację wydarzenia, uwzględniając w niej również elementy systemu identyfikacji. Dodatkowo sama tematyka japońskiej ciesielki nie jest popularna, w związku z czym muzea i instytucje wystawienne nie sięgają do niej niezwykle rzadko, przez co nie ma wielu punktów odniesienia do analogicznych ekspozycji prezentowanych w murach zachodnich galerii. Dlatego oprócz odniesień do wystaw tradycyjnej japońskiej stolarki i ciesielki poza granicami Japonii, które miały miejsce w latach 2018–2022, w mojej rozprawie opisuję również stałe ekspozycje muzeum Takenaka oraz publikacje poświęcone tradycyjnej japońskiej stolarce, wydane przez tę instytucję.

W mojej pracy badawczej opieram się głównie na materiałach, które udało mi się zdobyć dzięki uprzejmości pracowników muzeum Takenaka, w tym japońskiego kuratora doktora Marcelo Nishiyama, dzięki wiedzy i materiałom udostępnionym przez doktora Dominika Lisika – kuratora wystawy oraz badacza kultury i sztuki Japonii, a także w czasie konsultacji z zespołem Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Nie miały wpływ na moje badania miała także dokumentacja konkretnych wystaw, dostępna w sieci i zasobach bibliotecznych.

1. *Research* i faza badawcza

1.1. O wystawie



3. Budynek Galerii Europa – Daleki Wschód; fot. Archiwum Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie

Ekspozycje prezentowane w ramach wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa* przyjechały do Polski dzięki uprzejmości głównego partnera projektu – Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe (Muzeum Narzędzi Ciesielskich). Przekrojowa wystawa przedmiotów z kolekcji muzeum z Kobe w przestrzeniach Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zorganizowana została w formie ośmiu płynnie przenikających się sekcji. Techniczno-estetyczna opowieść rozpoczyna się od prądnika kultury materialnej, jakim jest wieczna i potężna natura. Kolejne sekcje ekspozycji stopniowo wprowadzają zwiedzających w świat rzemiosła, a historia kończy się punktem kulminacyjnym wystawy, parawanem *kumiko*, stanowiącym zwieńczenie ekspozycji.

W przestrzeniach Galerii Europa – Daleki Wschód zaprezentowanych zostało ponad 600 oryginalnych japońskich obiektów, takich jak elementy konstrukcji budynków, ciesielskie stroje i narzędzia, obiekty ceremonialne, makiety i rysunki architektoniczne, modele konstrukcji w dużej skali oraz pawilon herbaciany w oryginalnych rozmiarach. Ekspozycja została podzielona na dwie główne części: pierwszą, na parterze galerii, traktującą o aspekcie duchowym prezentowanych obiektów, oraz drugą, na pierwszym piętrze galerii, która poświęcona była sztuce i precyzji warsztatu mistrzów rzemiosła. Tę dualistyczną naturę tematyki opisuje fragment wstępu do wystawy, autorstwa jednego z kuratorów, doktora Marcelo Nishiyama, który napisał:

Często się mówi, że charakterystyczną cechą japońskiego ciesielstwa i stolarstwa jest niesamowita precyzja. Warto też jednak zwrócić uwagę na sztukę i ducha tych rzemiosł, płynące ze specyficznie japońskiego, nabożnego wręcz podziwu dla przyrody i środowiska naturalnego. W obliczu konieczności ponownego przemysłowania globalnego środowiska życia ludzi wierzę, że będziemy w stanie odnaleźć przenikającą historię ponadczasową mądrość.

1. *Research* i faza badawcza

1.2. Odniesienia do przykładów identyfikacji. Jak japońskie tradycje rzemieślnicza i ciesielska były i są prezentowane poza granicami kraju?
Wybrane przykłady

1.2.1. Przykłady identyfikacji wystaw japońskiej ciesielki z Europy i świata w latach 2018–2022

W tej części rozprawy zdecydowałam się na opisanie wystaw stolarki i ciesielki japońskiej z lat 2018–2022, ponieważ są to względnie dobrze udokumentowane i możliwe do przeanalizowania przykłady ekspozycji o tematyce, która jest zagadnieniem niniejszej rozprawy. Sama kolekcja muzeum Takenaka po raz drugi w historii opuściła Japonię, aby zostać zaprezentowana w muzeum Manggha. Do tej pory tylko raz była prezentowana poza granicami kraju, miało to miejsce w Nowym Jorku. W planach na rok 2023 jest wystawa kolekcji w Paryżu.

Tytuł wystawy: *Shiguchi: The Hidden Art of Japanese Joinery* (Shiguchi: ukryta sztuka japońskiej stolarki)
Organizator: The Gamble House
Czas trwania: 2 grudnia–31 grudnia 2018
Miejsce: The Gamble House, 4 Westmoreland Place, Pasadena, USA

Pierwszą, którą chciałabym opisać w zestawieniu, jest wystawa *Shiguchi: The Hidden Art of Japanese Joinery* (Shiguchi: ukryta sztuka japońskiej stolarki), która miała miejsce w 2018 roku w Stanach Zjednoczonych, w Pasadenie. Instytucja prezentująca wystawę jest ciekawą inicjatywą – szerzy w społeczeństwie pojęcie architektury jako dziedziny sztuki. Sama siedziba The Gamble House jest świetnym tego przykładem, będąc flagowym dziełem amerykańskiego ruchu Arts and Crafts, autorstwa architektów Charlesa i Henry’ego Greene’ów. Rodzeństwo architektów, wykształconych w Massachusetts Institute of Technology w Bostonie, w swojej twórczości eksplorowało neokolonialne motywy, bazując na ideach angielskiego ruchu Arts & Crafts. Ruch ten, założony w 1888 roku przez Waltera Crane’a i Charlesa Roberta Ashbeego, głównie inspirowany twórczością pisarza Johna Ruskina, głosił przekonanie, iż należy powrócić do idei sztuki i rzemiosła wykonywanych ręcznie. Najbardziej znanym liderem tego ruchu jest William Morris, który w swojej firmie Morris & Co. tworzył meble, witraże, tkaniny w duchu założeń Arts & Crafts. W Polsce ugrupowaniem działającym w tym nurcie były Warsztaty Krakowskie.

Każda z dwóch części ekspozycji składała się z czterech sekcji, które wprowadzają zwiedzających coraz głębiej w świat japońskiego rzemiosła. Podążając za założeniami strukturalnymi ekspozycji i aranżacji przestrzeni galerii, które zostały poczynione przez kuratora wystawy i jej aranżera doktora Dominika Lisika, identyfikacja ma wyodrębnić każdą z sekcji wystawy, podkreślać przynależność danej sekcji do jednej z dwóch części ekspozycji, jednocześnie zachowując spójność całego systemu wizualnego.

Korzenie i misja The Gamble House bardzo dobrze wpisują się w idee przyświecające tradycji japońskiej ciesielki. Nacisk na precyzję wykonania, odejście od używania zmechanizowanych narzędzi, pielęgnowanie tradycji pracy ręcznej – to wszystko cechy charakterystyczne dla tej dziedziny rzemiosła.



4. Budynek The Gamble House; fot. Alexander Vertikoff

Tytułowe pojęcie *shiguchi* odnosi się do techniki budowania japońskich domów na obszarach wiejskich, zamieszkiwanych przez pasterzy czy rolników. Kurator wystawy Yoshihiro Takishita, z wykształcenia architekt, od lat zaangażowany jest w ratowanie dziedzictwa tradycyjnej farmerskiej architektury Japonii oraz typowych dla okresu Edo domów *minka* (dom ludu, zamieszkiwany przez jedną z 3 kast nie-samurajów: rolników, rzemieślników lub kupców). Zebrana przez niego kolekcja elementów stolarskich i narzędzi była pierwszy raz prezentowana w Stanach, właśnie na wystawie *Shiguchi: The Hidden Art of Japanese Joinery*.

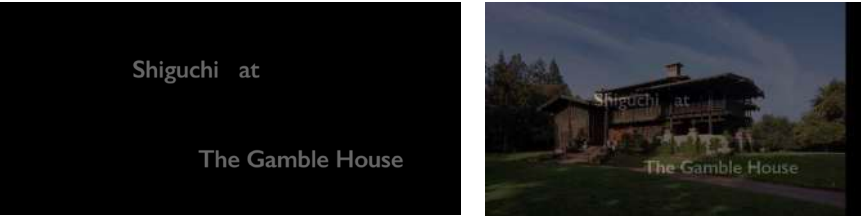
Aranżacja ekspozycji w The Gamble House została potraktowana w sposób bardzo swobodny, eksponaty, takie jak elementy konstrukcyjne budowli, narzędzia, przykłady drewnianych łącz, zostały nonszalancko „rozrzucone” po wnętrzu domu, co spowodowało, że wręcz się wtopiły w jego codzienny wystrój. Niestety identyfikacja wizualna niemalże nie powstała – jedynym jej przejawem jest zapis tytułu wystawy na stronie The Gamble House oraz prosta plansza tytułowa filmu promocyjnego wystawy. Również w przestrzeni ekspozycji opisy czy tytuły eksponatów albo nie pojawiały się wcale, albo miały formę ciemnozielonych papierowych tabliczek, położonych obok obiektów. Katalog nie powstał.

5. Aranżacja we wnętrzu The Gamble House – detale; fot. The Gamble House





6. Baner internetowy promujący wystawę *Shiguchi: The Hidden Art of Japanese Joinery*; fot. The Gamble House



7. Plansze z filmu promującego wystawę; fot. The Gamble House



8. Aranżacja wystawy *Shiguchi: The Hidden Art of Japanese Joinery*. Na fotografii widoczne kartoniki z opisami eksponatów; fot. The Gamble House

9. Aranżacja we wnętrzu The Gamble House; fot. The Gamble House

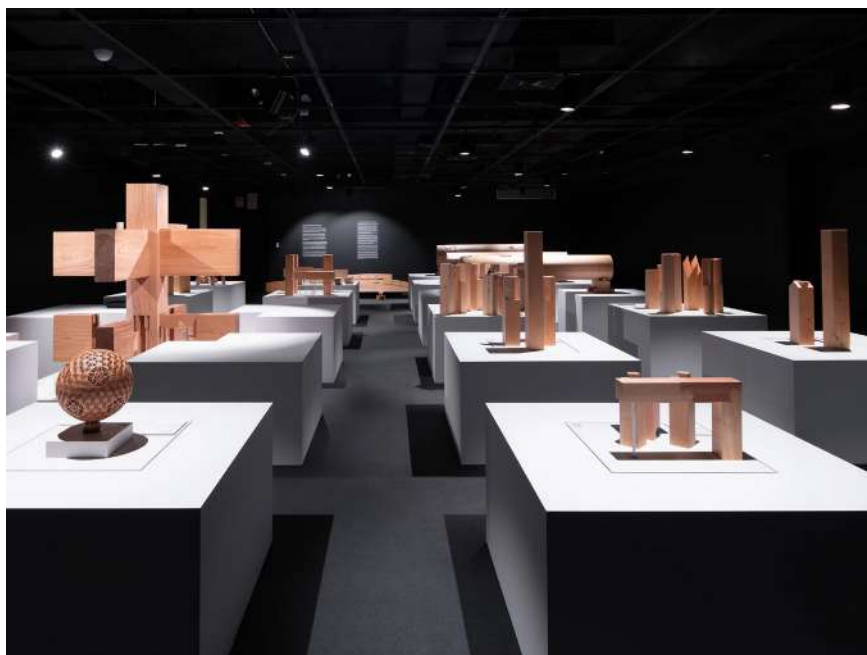
Tytuł wystawy: *When practice becomes form: carpentry tools from Japan* (Kiedy praktyka staje się formą: narzędzia stolarskie z Japonii)

Organizator: Japan Society we współpracy z Takenaka Carpentry Tools Museum

Czas trwania: 11 marca–11 czerwca 2021

Miejsce: 333 east 47th street new york, NY 10017, US

Kolekcja Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe (Muzeum Narzędzi Ciesielskich) w roku 2021 prezentowana była w Nowym Jorku na jedynej (dotychczas) wystawie poza granicami Japonii. Wystawa nosiła tytuł *When practice becomes form: carpentry tools from Japan* (Kiedy praktyka staje się formą: narzędzia stolarskie z Japonii), a jej organizatorem było Japońskie Stowarzyszenie (*Japan Society Inc.*). Jak piszą organizatorzy wydarzenia, głównym założeniem było wyeksponowanie trwałego połączenia tradycyjnego budownictwa drewnianego z nowoczesną architekturą. Stąd też nacisk ekspozycyjny został położony na prezentację eksponatów w jak najczystszej formalnie przestrzeni, jedyne podziały to strefa jasna i ciemna, gdzie intensywne snopy światła oświetlają łączenia *kigumi*.



10. Wystawa *When practice becomes form: carpentry tools from Japan*. Fragment ekspozycji prezentujący różne rodzaje łączeń (*kigumi*) oraz technikę *kumiko*; fot. Japan Society

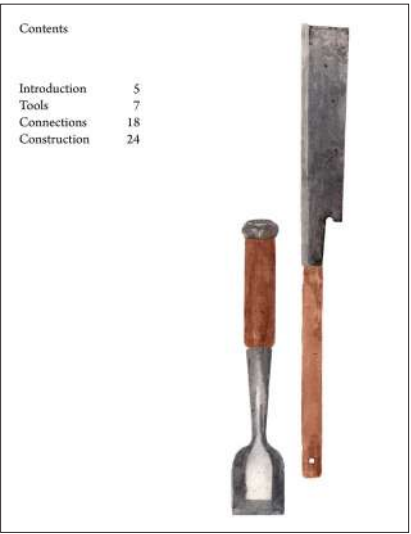
Sama identyfikacja wystawy *When practice becomes form: carpentry tools from Japan* została opracowana w tradycyjny sposób, bez ingerowania w otoczenie prezentowanych obiektów. Wszystkie informacje odnoszące się do eksponatów są zaprezentowane zwiedzającym na białych tabliczkach, umiejscowionych w pobliżu obiektów. Ciekawym zabiegiem, jedynym mocnym akcentem kolorystycznym ekspozycji, była niebieska ściana, na której zaprezentowane zostały narzędzia ciesielskie. Jednocześnie kolor ten nie został wykorzystany w innych elementach wnętrza czy identyfikacji wystawy.



11, 12. Fragmenty ekspozycji, na których widoczne są tabliczki informacyjne, umieszczone bezpośrednio przed obiektami; fot. Japan Society



Wystawie towarzyszy trzydziestoczcerostronicowa publikacja, wydana przez Japan Society Inc., dostępna również w wersji cyfrowej, w formie dokumentu PDF. Złożona szeryfowym krojem, o klasycznym charakterze, na jednołamowym, asymetrycznym gridzie, przedstawia wstęp oraz trzy rozdziały: *Tools* (Narzędzia), *Connections* (Połączenia), *Constructions* (Konstrukcje).

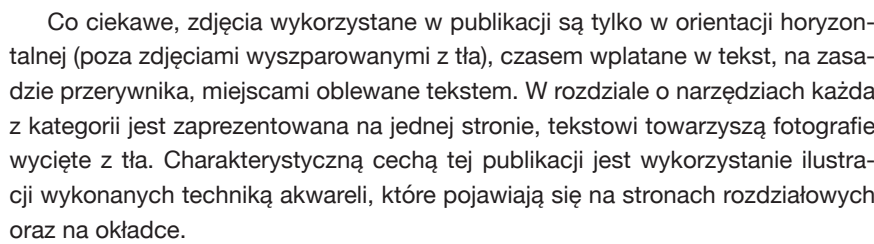
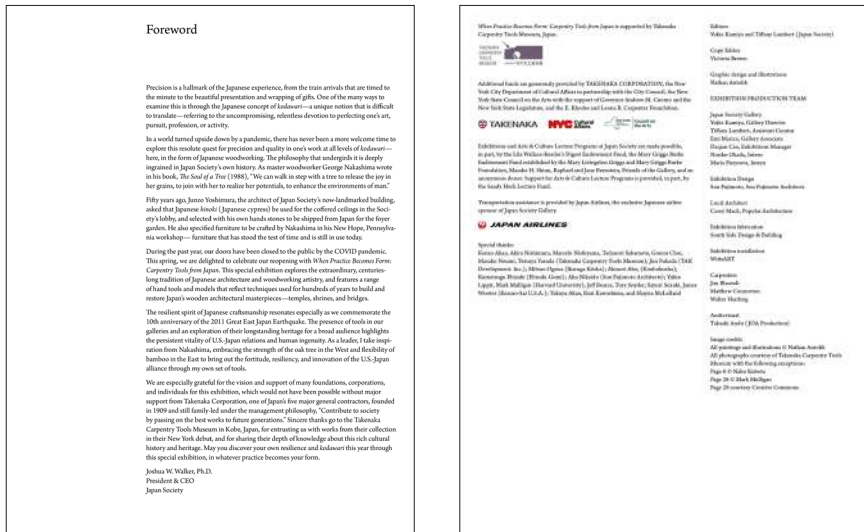


13, 14. Okładka i strona ze spisem treści publikacji towarzyszącej wystawie *When practice becomes form: carpentry tools from Japan*; aut. il. Nathan Antolik



15, 16. Strony rozdziałowe; aut. il. Nathan Antolik

17. Fragment strony rozdziałowej; aut. il. Nathan Antolik



Tytuł wystawy: *The Carpenters' Line: Woodworking Heritage in Hida Takayama*

Organizator: JAPAN HOUSE London

Czas trwania: 29 września–29 stycznia 2023

Miejsce: 333 east 47th street new york, NY 10017, US

Wystawa *The Carpenters' Line: Woodworking Heritage in Hida Takayama* (Linia cieśli: Dziedzictwo obróbki drewna w Hida Takayama), otwarta 29 września 2022 roku w Galerii JAPAN HOUSE, w Londynie, jest przykładem odmiennego podejścia ekspozycyjnego niż wspomniana wystawa nowojorska. Tytuł wystawy nawiązuje zarówno do rodowodu obróbki drewna w Hidzie (miasto w prefekturze Gifu, na wyspie Honsiu), jak i do *sumi-tsubo* – linii stolarskiej, podstawowego japońskiego narzędzia stolarskiego służącego do wyznaczania linii prostych na drewnie. Opierając się na materiałach promocyjnych dotyczących wystawy, udostępnionych przez organizatorów, można przypuszczać, że ekspozycja będzie miała interaktywny charakter, a zwiedzający będą mogli zanurzyć się w świat ciesielstwa i przyrody Japonii. Identyfikacja, przepływająca się z elementami aranżacyjnymi przestrzeni, tworzy oniryczny świat, o nieco baśniowym charakterze. Grafika promująca wystawę składa się z dwóch połączonych ze sobą elementów – lasów oraz wizerunku rąk japońskiego cieśli przy pracy. Klasyczne, szeryfowe liternictwo oraz stonowana kolorystyka, będąca połączeniem ciemnej zieleni z jasnym różem, nadają całości subtelny charakter. Zdjęcia użyte w identyfikacji wystawy są kadrowane za pomocą organicznych kształtów, grafika promująca wydarzenie sugeruje, że zwiedzający będą mieli okazję zobaczyć ekspozycję łączącą świat natury ze światem rzemiosła.

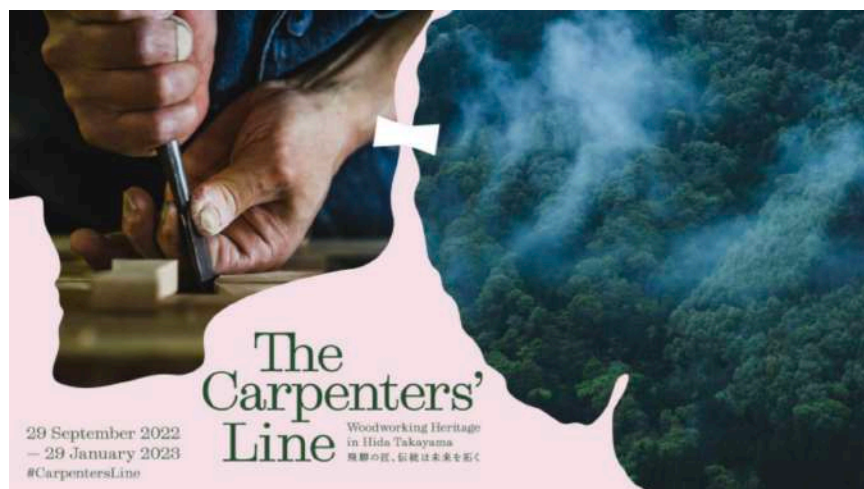


26. Tytuł wystawy w formie projekcji na panelach tekstylnych w lobby galerii. Typograficzny zapis na tle fotografii przedstawiającej lasy Japonii; fot. Japan House



27. Wejście na wystawę przez korytarz zaaranżowany tekstylnymi panelami, ozdobionymi fotografiami przedstawiającymi lasy Japonii; fot. Japan House

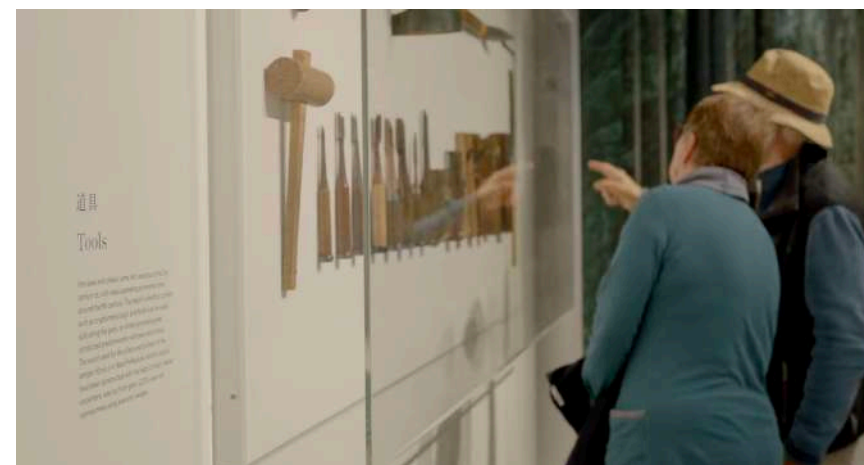
W przestrzeni wystawy zwraca uwagę zastosowany w tytułach szeryfowy krój pisma, zestawiony z bezszeryfową typografią, stosowaną w opisach eksponatów. Wszystkie opisy umieszczono na ścianach galerii lub na ekspozytorach w formie wyklejanych z folii transferowej liter. Projektant/ka zdecydował/a się nie stosować napisów w kolorze mocnej czerni, wszystkie są w spektrum szarości lub w kolorze ciemnozielonym, nawiązującym do grafiki głównej wydarzenia. Zrezygnowano z długich opisów, pozostawiając jedynie wprowadzenie do danego zagadnienia, bardziej rozbudowane treści umieszczono online, można je odczytać po zeskanowaniu kodu QR przy danym ekspozycie. Rozwiązanie to pozwala na bardzo estetyczne i przejrzyste zagospodarowanie przestrzeni galerii tekstami informacyjnymi, niemniej jednak może być wykluczające dla osób, które nie są biegłe w używaniu najnowszych technologii (np. osoby starsze) lub mają ograniczenia sprzętowe (np. brak telefonu, dostępu do szybkiego internetu). Ciekawym zabiegiem jest projekcja tytułu wystawy na tkaninę zadrukowaną motywem lasu, podkreśla ona baśniowy charakter ekspozycji.



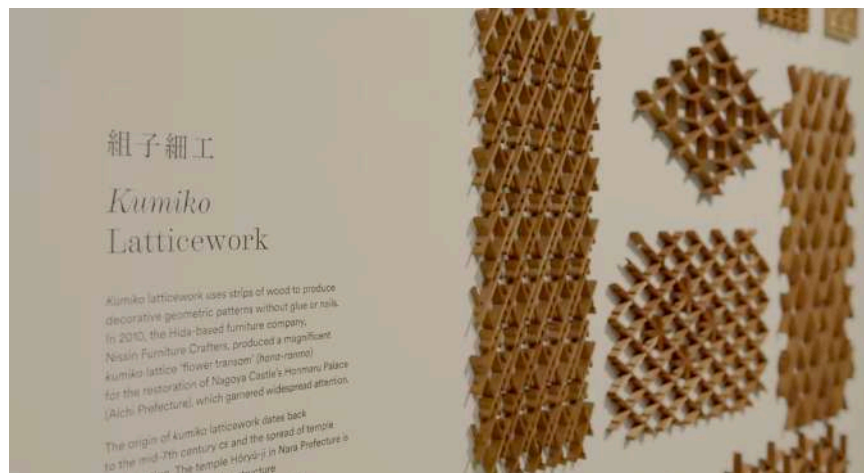
28. Baner promocyjny wystawy *The Carpenters' Line*; fot. Japan House



29. Wyklejenie witryny głównej galerii; fot. Japan House



30–32. Numeracja eksponatów wyklejona na ekspozytorze oraz informacje wprowadzające zwiedzających do kolejnych sekcji wystawy w formie liter wyklejonych na ścianach galerii; fot. Japan House



33, 34. Informacje o eksponatach oraz wprowadzające zwiedzających do kolejnych sekcji wystawy w formie liter wyklejonych na ścianach galerii; fot. Japan House



35. Aranżacja wystawy *The Carpenters' Line*; fot. Japan House

Część I

1. *Research* i faza badawcza

1.2. Odniesienia do przykładów identyfikacji. Jak japońskie tradycje rzemieślnicza i ciesielska były i są prezentowane poza granicami kraju?

Wybrane przykłady

1.2.2. Identyfikacje wizualne wystawy stałej i czasowej oraz publikacje
Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Wystawa stała muzeum Takenaka

Wystawa stała muzeum Takenaka jest podzielona na siedem części. Cztery pierwsze działają: *A Journey through History* (Podróż przez historię), *Learning from a Master Carpenter* (Ucząc się od Mistrza), *Tools and Handwork* (Narzędzia i praca ręczna) oraz *Tools Around the World* (Narzędzia na całym świecie) przedstawiają historię i różnorodność narzędzi stolarskich. Pierwszy z nich prezentuje w przystępny i łatwy do zrozumienia sposób historię narzędzi i architektury od czasów prehistorycznych po czasy współczesne. Prezentowane są zarówno oryginały, jak i reprodukcje, na szczególną uwagę zasługują modele w dużej skali. Druga część prezentuje rysunki techniczne oraz modele konstrukcji, natomiast trzecia jest zbiorem narzędzi, posegregowanych według kategorii oraz zastosowania – prezentowany jest sposób użycia i działanie każdego z nich. W kolejnej sekcji zwiedzający mogą poznać narzędzia z pozostałych części świata, takich jak inne państwa Azji (np. Chiny) czy Europa, i porównać je z tymi pochodzącymi z Japonii. Trzy pozostałe części: *The Traditional Beauty of Japanese Wa* (Tradycyjne piękno Japońskiego Wa), *Exquisite Works of Master Craftsmen* (Wybitne dzieła mistrzów rzemieślników) oraz *Making the Most of Wood* (Optymalne wykorzystanie drewna) poświęcone są owocom pracy mistrzów ciesielstwa oraz samemu surowcowi, z jakim pracują. Jest to część szczególnie interesująca, ponieważ porusza temat początku drogi cieśli, skupia się na umiejętnościach rzemieślników, którzy „czytają” drewno, jednocześnie zapraszając odwiedzających do podziwiania jego pięknych i zróżnicowanych rodzajów. Japońscy mistrzowie wierzą, że każdy kawałek drewna ma niepowtarzalny charakter, tak jak ludzie mają własną osobowość. Aby maksymalnie wydobyć tę cechę, rzemieślnicy badają specyfikę każdego z nich i używają odpowiedniego kawałka drewna we właściwym miejscu.

Przestrzeń ekspozycji jest zaaranżowana w tradycyjny sposób, podobnie opisy eksponatów, prezentowane w formie szarych tabliczek przytwierdzonych do samych obiektów. Ciężko oprzeć się odczuciu pewnego dysonansu, patrząc na opisywane z takim pietyzmem i czułością pnie drzew, do których przymocowano w sposób dość chaotyczny, naruszając ich strukturę, plastikowe tabliczki.



36–39. Aranżacja wystawy stałej w Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Kolejne sekcje ekspozycji są zapowiadane panelami umieszczonymi na ścianach, wykonanymi prawdopodobnie z zadrukowanego technologii sitodruku PCV, na których znajduje się tytuł sekcji oraz ilustracja.



40, 41. Panele informacyjne kolejnych sekcji aranżacji wystawy stałej w Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Wystawy czasowe organizowane przez muzeum Takenaka

Tytuł wystawy: *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint* (KIGUMI: odkrywanie stolarki, która kryje się za łączeniami)

Organizator: Takenaka Carpentry Tools Museum

Edycja 1

Czas trwania: 11 stycznia–5 kwietnia 2020

Miejsce: Takenaka Carpentry Tools Museum

7-5-1 Kumochi-cho, Chuo-ku, Kobe 651-0056, Japan

Edycja 2

Czas trwania: 12 października–15 grudnia 2019

Miejsce: Toyota Commemorative Museum of Industry and Technology

1-35, Noritake Shinmachi 4-chome, Nishi-ku, Nagoya 451-0051 Japan

Należy w tym miejscu przytoczyć bardzo ciekawy przykład identyfikacji oraz aranżacji wystawy czasowej *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint* (KIGUMI: odkrywanie stolarki, która się kryje za łączeniami), mającej dwie edycje – pierwszą w muzeum, skąd pochodzi całość prezentowanej kolacji (Takenaka w Kobe), oraz drugą w Muzeum Przemysłu i Technologii, ufundowanym przez firmę Toyota (Toyota Commemorative Museum of Industry and Technology) w Nagoi. Identyfikacja, której bazę w całości zaprojektowano w czerni i bieli z wiodącym motywem przeskalowanej typografii, na wystawie w Nagoi uzupełniona została wielobarwną kompozycją typograficzną otwierającą ekspozycję. Ten właśnie motyw powtórzono na okładce publikacji towarzyszącej wystawie, o której mowa w kolejnej części rozprawy, poświęconej pozycjom wydanych przez muzeum Takenaka. Panel wprowadzający zwiedzających na ekspozycję w Kobe został utrzymany w czerni i bieli.



42. Wejście na wystawę *KIGUMI*, edycja w Kobe; po lewej charakterystyczny typograficzny panel z tytułem; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe



43. Wejście na wystawę *KIGUMI*, edycja w Nagoi; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Białe panele informacyjne, na tle których prezentowane były łączenia *kigumi*, umieszczone zostały w mocnych drewnianych ramach, świetnie korespondujących z tematyką wystawy. Informacje na panelach są zakomponowane w wyjustowanych w pełni blokach tekstu, w wersji japońskiej oraz angielskiej. Japońskie tytuły paneli zapisano mocno przeskalowanym stopniem pisma, co nadaje dynamiki i ekspresji całości kompozycji typograficznej. Angielskie tytuły zostały umieszczone bezpośrednio w bloku tekstu, wkomponowano je większym stopniem pisma niż treść właściwą.



44. Tytuły kolejnych sekcji zapisane w języku japońskim i angielskim; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Ciekawym zabiegiem projektowym jest zakomponowanie z tytułów opisów na ścianach galerii. Tytułowi japońskiemu zapisanemu w dużej skali towarzyszy nieco mniejszy tytuł angielski, w zapisie obróconym o 90 stopni, co stanowi subtelne nawiązanie do japońskiego zapisu tekstu. Miejscami tytuły kolejnych sekcji ekspozycji w Kobe i Nagoi różnią się od siebie. Wystawa w Kobe konsekwentnie utrzymana jest w monochromatycznej tonacji, podczas gdy w Nagoi w aranżacji możemy się dopatrzeć barwnych akcentów.



45, 46. Ten sam fragment ekspozycji, czyli ściana działowa otwierająca kojene części aranżacji – po lewej Kobe, po prawej Nagoi; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe



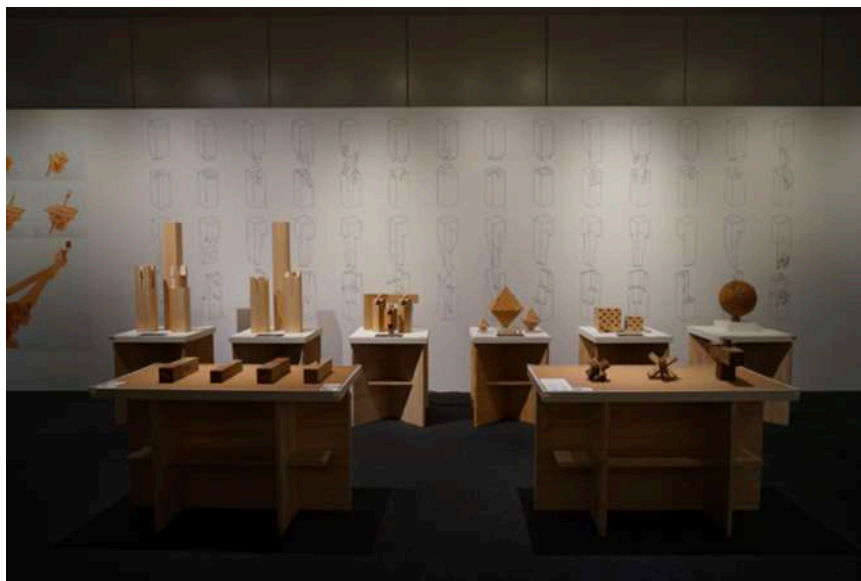
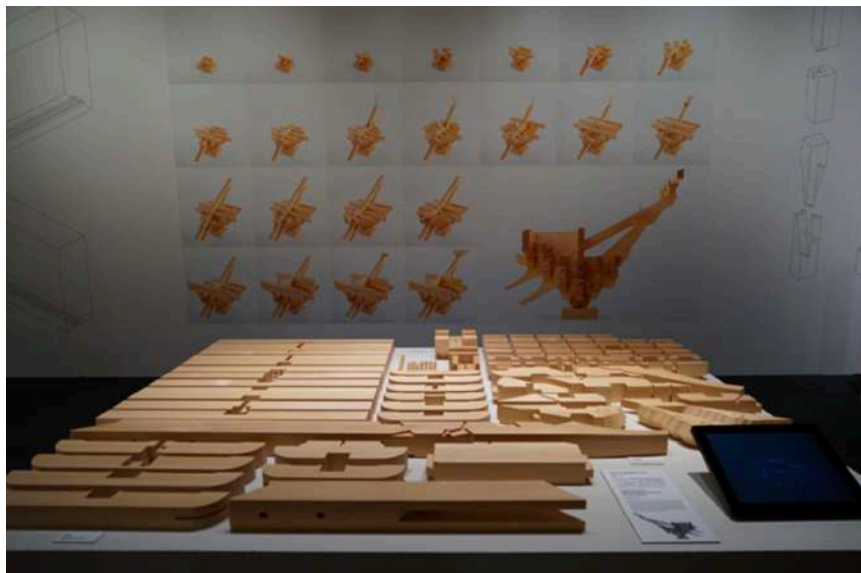
47. Ekspozycja w Kobe, na fotografii dobrze widoczny zapis tytułu oraz wprowadzenia do danej części ekspozycji; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Kolejny element identyfikacji wystaw *KIGUMI* został zaprojektowany w raczej konwencjonalny sposób. Tekst na dwujęzycznych tabliczkach przy eksponatach złożono w wyjustowanych blokach, miejscami wzbogacono go o ilustrację obiektu, którego dotyczy. Tam, gdzie jest to uzasadnione aranżacyjnie, tabliczki są w negatywie (białe litery na czarnym tle). Technologicznie zastosowano typowe rozwiązanie – tabliczki są podklejane na PVC.



48–51. Tabliczki informacyjne przy eksponatach na wystawach w Kobe i Nagoi; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Na szczególną uwagę zasługują dwa elementy wizualne, zastosowane w aranżacji ekspozycji w Nagoi. Pierwszym z nich jest zaprezentowanie kolejnych etapów powstawania łączenia wspornika zadaszenia, przedstawione w formie fotografii umieszczonych na ścianie, na tle której zobaczyć można komplet elementów składowych tego łączenia. Realizacja ta sąsiaduje z drugim motywem graficznym, również umieszczonym na ścianie galerii: linearnym zobrazowaniem wszystkich rodzajów łączeń, prezentowanych w ramach wystawy.



52, 53. Wystawa *KIGUMI* w Nagoi; fot. Takenaka Carpentry Tools Museum w Kobe

Wybrane publikacje wydane przez muzeum Takenaka

Muzeum Takenaka jest wydawcą ciekawych publikacji poświęconych japońskiej stolarce, będących niezwykle interesującym punktem odniesienia do rozważań projektowych związanych z komunikacją wizualną opowiadającą o tej dziedzinie rzemiosła. Książki wydane przez tę instytucję są zaprojektowane w sposób bardzo nowoczesny, szczególnie w relacji do opisywanej w nich tradycji, zrealizowane z użyciem wyszukanych technik introligatorskich, z wykorzystaniem niekonwencjonalnych zabiegów formalnych. Dzięki uprzejmości doktora Marcela Nishiyamy, który na moją prośbę, przy okazji wizyty w celu demontażu ekspozycji w muzeum Manggha, przywiózł i udostępnił mi do wykonania dokumentacji fotograficznej kilka publikacji muzeum Takenaka, mogę zaprezentować w tej części wybrane przykłady książek towarzyszących japońskim wystawom. Poniższy wybór pochodzi w całości ze zbiorów publikacji wydanych przez Takenaka Carpentry Tools Museum.

Tytuł publikacji: *Master Carpenters in Japan, China and Korea*

Rok wydania: 2014

Publikacja jubileuszowa z okazji 30-lecia muzeum, poświęcona jest zagadnieniu tradycyjnej ciesielki trzech krajów – Japonii, Chin oraz Korei. Wydana w twardej oprawie, z wykorzystaniem trzech rodzajów papierów barwionych w masie, uszlachetniona tłoczeniem metodą hot stampingu (pierwsza strona okładki z tłoczeniem złotą farbą, czwarta strona okładki z tłoczeniem białą farbą) stanowi niezwykle ciekawy przykład zarówno projektowy, jak i introligatorski. Skład tekstu jest przeważnie dwujęzyczny, miejscami przechodzi w jeden łam, co nadaje całości dynamiki. Layout fotografii skomponowano swobodnie, zachowując jednocześnie klarowność i spójność kompozycji.



54. Oprawa publikacji *Master Carpenters in Japan, China and Korea*; fot. Marta Szmyd



55–57. Tył oprawy twardej, na zbliżeniach widoczne łączenia różnego rodzaju papierów oraz hot stamping wykonany z użyciem białej farby; fot. Marta Szmyd

58. Przód oprawy twardej, widoczne łączenia różnego rodzaju papierów oraz hot stamping wykonany z użyciem złotej farby; fot. Marta Szmyd



59. Rozkładówka rozpoczynająca kolejny rozdział, z charakterystycznym przeskalowanym tytułem. Podpisy do fotografii zostały zakomponowane bardzo blisko grzbietu książki, co nieco utrudnia ich przeczytanie. Publikacja została uszlachetniona trzema wstążkami do oznaczania stron, oczywiście w trzech wiodących kolorach – czerwonym, granatowym i zielonym; fot. Marta Szmyd



60. Rozkładówka prezentująca elementy konstrukcyjne świątyń, podpis do zdjęcia zakomponowany jest blisko spadu, dodatkowo uzupełniony wyimkiem z tekstu w kolorze czerwonym; fot. Marta Szmyd



61, 62. Rozkładówki prezentujące narzędzia. Fotografie komponowane są w różnorodny sposób, do spadu, przechodzą przez środek publikacji (co w przypadku tego typu oprawy powoduje „utratę” fragmentu zdjęcia), z odstępem lub bezpośrednio ze sobą sąsiadując; fot. Marta Szmyd

Kompozycja fotografii i ilustracji jest dynamiczna, swobodna, często zdjęcia są do spadu formatu. Ciekawym zabiegiem było stosowanie ramek okalających zdjęcia i ryciny oraz przeplatanie materiału fotograficznego aplami barwnymi o 100% nasyceniu lub w wersji *multiply* (mieszanie). Kolorystyka obramowań odpowiada kolorowi okładki i całości publikacji (czerwień, zieleń i granat). Na rozkładówkach tytułowych projektant wykorzystuje zabieg przeskalowania typografii, co podkreśla nowoczesny wydzźwięk całości publikacji.

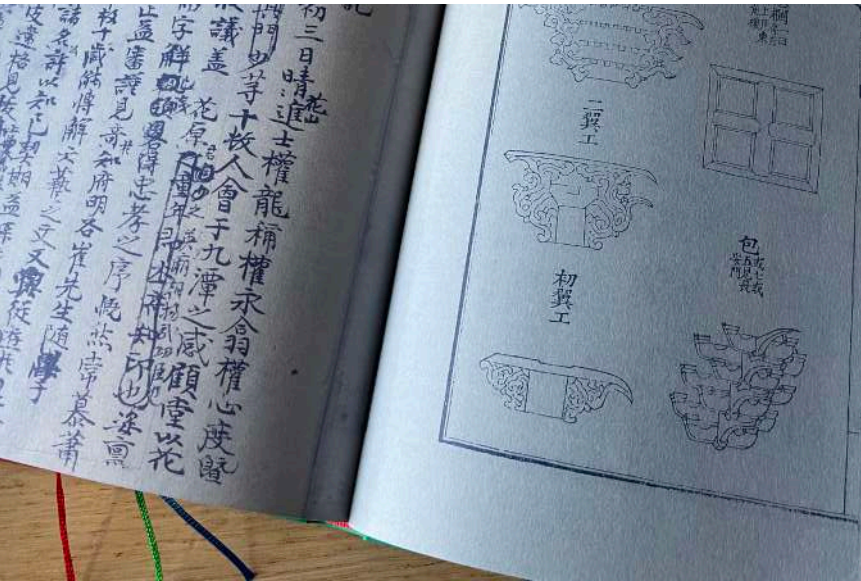
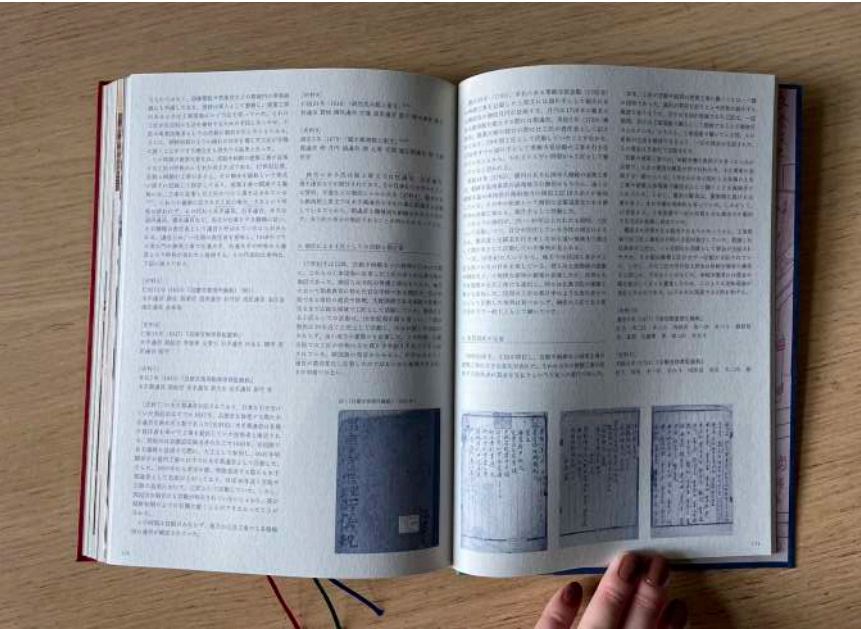


63–65. Rozkładówki publikacji *Master Carpenters in Japan, China and Korea* z barwnymi ramkami; fot. Marta Szmyd



66, 67. Rozkładówki publikacji *Master Carpenters in Japan, China and Korea* z aplami koloru, w pełnym nasyceniu oraz z efektem *multiply*. Dolna fotografia przedstawia rozkładówkę tytułową; fot. Marta Szmyd

Warto również zwrócić uwagę na zabieg stosowany w wielu japońskich publikacjach – monochromatyczną kolorystykę stron poświęconych zagadnieniom technicznym. W tym przypadku jest to zadruk kolorem niebieskim wszystkich treści na stronach „technicznych”. W niektórych publikacjach strony te są drukowane na papierze barwionym w masie (patrz: publikacja *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*).



68, 69. Monochromatyczne rozkładowki techniczne publikacji *Master Carpenters in Japan, China and Korea*, drukowane na błękitnym papierze, barwionym w masie; fot. Marta Szmyd

70, 71. Rozkładowki publikacji *Master Carpenters in Japan, China and Korea*; fot. Marta Szmyd



Tytuł publikacji: *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint* (KIGUMI: odkrywanie stolarki, która się kryje za łączeniami)

Rok wydania: 2019

Katalog *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint* został wydany jako towarzyszący wystawie o tym samym tytule, która miała dwie edycje, w Kobe oraz w Nagoi. Barwna, eksperymentalna w warstwie typograficznej okładka, która składa się z okładki właściwej i obwoluty, daje odbiorcy przedsmak tego, z jak ciekawie zaprojektowaną publikacją będzie mieć do czynienia. Obwoluta wydrukowana na kalce, lekko transparentna, okrywa okładkę właściwą, której kompozycja jest powtórzeniem typograficznej kombinacji z obwoluty, jednak z wykorzystaniem jedynie tekstury drewna oraz czerni i bieli. Oprawa książki jest oprawą otwartą, z widocznym na grzbiecie szyciem i strukturą całości książki.



72, 73. Obwoluta publikacji *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*; fot. Marta Szmyd



74. Obwoluta publikacji *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*; fot. Marta Szmyd

Wyklejka jest kolejnym zaskakującym czytelnika elementem, wykonana z perłowego różowego papieru, zadrukowanego białym sitem, stanowi element mocno kontrastujący z okładką, utwierdzający odbiorcę w przekonaniu, że jest to publikacja złożona z wielu niekonwencjonalnych środków wyrazu.



75, 76. Wyklejka publikacji *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*; fot. Marta Szmyd



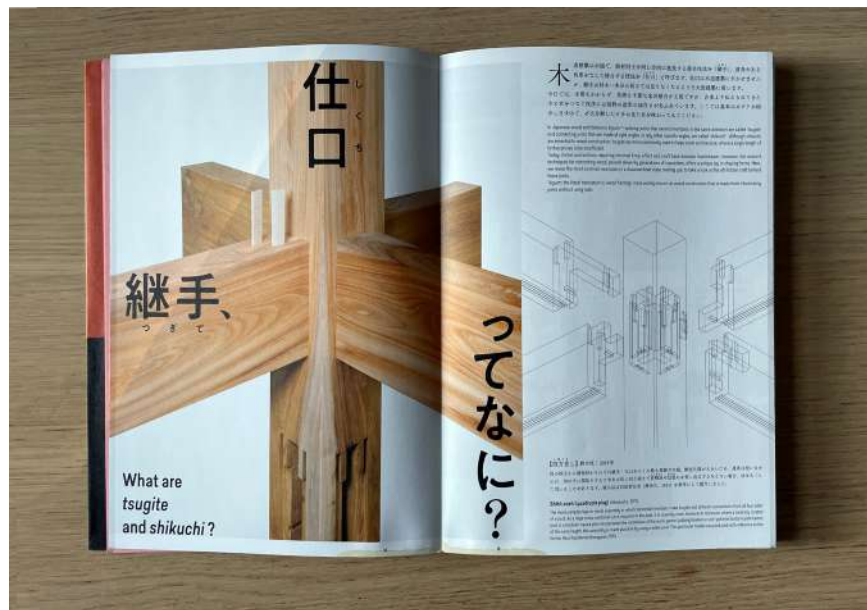
Kolejny rozdział jest sekcją wprowadzającą, w której zastosowano zabieg użycia innego papieru niż w reszcie książki. Wspominałam o tej tendencji przy okazji analizy poprzedniej publikacji. W tym przypadku jest ona wydrukowana w całości na papierze barwionym w masie, w kolorze intensywnego różu, zadrukowanym czernią. W tej części znajdują się wprowadzenie, spis treści, kolofon wystawy oraz stopka redakcyjna publikacji.



77–79. Rozdział publikacji KIGUMI: revealing the carpentry behind joint wydrukowany na różowym papierze, barwionym w masie; fot. Marta Szmyd

80. Szybie oprawy otwartej w publikacji KIGUMI: revealing the carpentry behind joint; fot. Marta Szmyd

Część właściwa książki jest zakomponowana na dwułamowym gridzie, z odstępstwami od tego układu na rzecz jednego łamu, na 3/4 lub 1/4 szerokości formatu. Projektant używa fotografii w dużej skali, unikając typowych dla japońskich publikacji ilustracji w małym formacie, umieszczonych w dużej liczbie na stronie. Zastosowane są również alonże (zaginane i rozkładane wkładki, większe od kartek książki), na których możliwe jest zaprezentowanie materiału fotograficznego w dużej skali lub zestawienie ze sobą dużej liczby zdjęć obiektów, które razem tworzą merytoryczną całość. Miejscami typografia tytułarna komponowana jest na zdjęciu, co podkreśla dynamikę i różnicowany charakter całości publikacji.



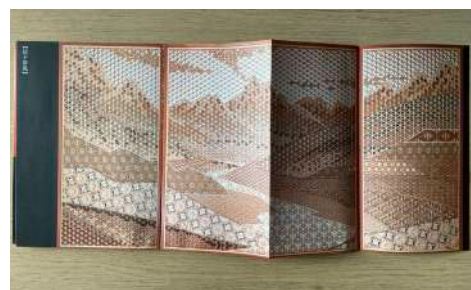
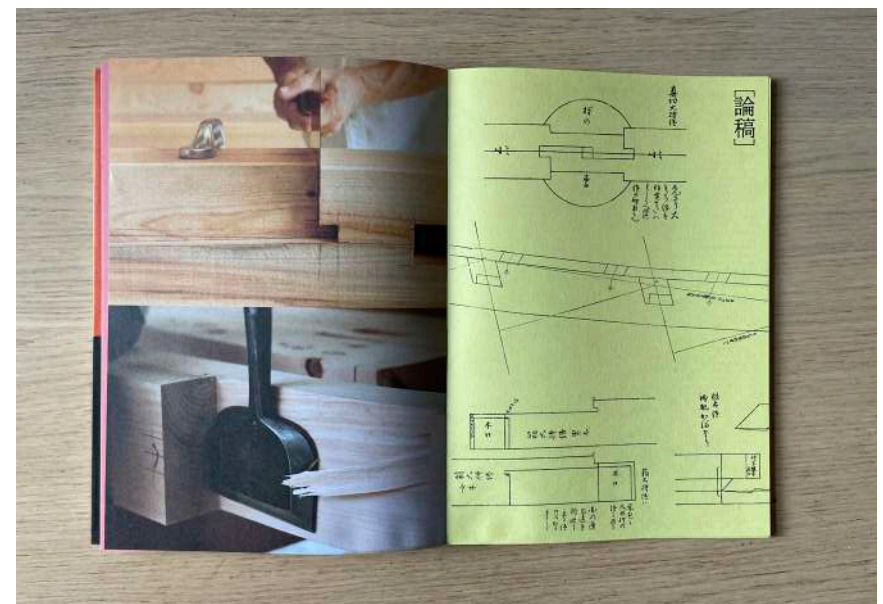
81, 82. Rozkładówki publikacji KIGUMI: revealing the carpentry behind joint; fot. Marta Szmyd



83–87. Rozkładówki publikacji KIGUMI: revealing the carpentry behind joint; fot. Marta Szmyd



Ostatnią częścią książki jest sekcja informacyjna, opisująca językiem technicznym łączenia. Wydrukowana została na papierze barwionym w masie, tym razem w kolorze żółtym, a zadrukowana czernią.



88–92. Alonże zastosowane w publikacji *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*; fot. Marta Szymid



93, 94. Rozkładowki sekcji technicznej publikacji *KIGUMI: revealing the carpentry behind joint*; fot. Marta Szymid

1. *Research* i faza badawcza

1.3. Podsumowanie

Faza badawcza oraz poszukiwanie materiałów referencyjnych do pracy nad identyfikacją wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i kunszt japońskiego ciesielstwa* oraz nad niniejszą rozprawą stanowiły duże wyzwanie ze względu na małą dostępność materiałów, niewielką liczbę wystaw poświęconych tematyce tradycyjnej ciesielki japońskiej poza granicami Japonii oraz niszowy charakter zagadnienia. Dodatkowe utrudnienie stanowi fakt, iż nie ma publikacji poświęconych problematyce identyfikacji wizualnej wystaw, a w dokumentacji wystaw identyfikacji wizualnej poświęca się niewiele uwagi, skupiając się na aranżacji czy na samych eksponatach. Elementy identyfikacji, o ile w ogóle ujęte w dokumentacji, muszą być „wytławiane” z drugiego planu fotografii przedstawiającej obiekt czy aranżację przestrzeni ekspozycyjnej. Mimo tych trudności wierzę, że powyższa analiza nie tylko stworzyła podwaliny rozważań projektowych podczas pracy nad identyfikacją wystawy, ale również pomogła mi zrozumieć specyfikę prezentowanych obiektów i tematykę opisywanej wystawy. Wielowątkowość tego zagadnienia, trwałość i niezmienność tradycji, precyzja, będąca ewenementem na skalę światową, były tym, co mnie motywowało do obszernych poszukiwań.

1. *Research* i faza badawcza

1.4. Wnioski

Badając historię wystaw tradycyjnej stolarki i ciesielki japońskiej oraz publikacji z nimi związanych, trudno oprzeć się wrażeniu, że identyfikacje ekspozycji często pełniły drugorzędną, o ile nie marginalną rolę w całości przedsięwzięcia. Poza wyjątkami, jak w przypadku wystawy w Japan House czy *KIGUMI* w Kobe oraz Nagoi, gdzie identyfikacja była kompletnym, spójnym z ekspozycją projektem, pozostałe wydarzenia związane z badaną tematyką nie posiadały systemu identyfikacji na wysokim poziomie. Czytelność tabliczek i podpisów przy eksponatach często balansowała na granicy możliwości odczytania, brak spójności w materiałach informacyjnych i promocyjnych, brak relacji identyfikacji do aranżacji ekspozycji – to główne mankamenty opraw wizualnych (ciężko w tym przypadku użyć określenia „identyfikacja wizualna”) tych wydarzeń. Uważam, że po części wynika to z niszowego charakteru tematyki, co z kolei powoduje, że poza granicami Japonii wystawy te są organizowane w kameralnych galeriach, prawdopodobnie budżety na ich organizację są ograniczone, a niestety w takich sytuacjach ogranicza się koszty związane z identyfikacją, a nie z samą aranżacją czy promocją wystawy. Szczęśliwie w przypadku wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i kunszt japońskiego ciesielstwa*, która jest przedmiotem mojego dzieła doktorskiego, instytucja organizująca wydarzenie jest dużym ośrodkiem propagującym kulturę i sztukę Japonii od lat, dbającym o identyfikację wizualną wystaw przez siebie organizowanych. Na realizację materiałów graficznych jest przeznaczony odpowiedni budżet, a dyrekcja oraz zespół Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha ma świadomość faktu, że wystawę odbieramy jako całość, której nieodłączny element to system identyfikacji.

Szczególnym przypadkiem są publikacje towarzyszące wystawom muzeum Takenaka, będące świetnymi przykładami sztuki projektowej. Nawiązują one do wielowiekowej tradycji pracy z papierem, która w Japonii, podobnie jak wszystkie gałęzie rzemiosła, stanowi emanację kunsztu najwyższej próby. Bogactwo użytych materiałów, uszlachetnienia druku, w połączeniu z odważnym layoutem i nowoczesnym podejściem do typografii są cechami charakterystycznymi tych wydawnictw. Z ogromną przyjemnością obcuje się z książkami, które dzięki dbałości o najdrobniejszy szczegół stanowią nie tylko fantastyczne uzupełnienie wystaw, ale są publikacjami mogącymi świetnie funkcjonować w oderwaniu od nich jako źródło wiedzy o poruszanej tematyce. Ten kierunek będzie mi bliski w procesie projektowania publikacji do wystawy będącej tematem mojego dzieła doktorskiego.

Opis i dokumentacja dzieła artystycznego czy projektowego są niezwykle istotnymi elementami całości każdej realizacji. Na przestrzeni 15 lat aktywności zawodowej w dziedzinie projektowania komunikacji wizualnej wyspecjalizowałam się w projektowaniu identyfikacji wizualnych dla marek, instytucji kultury, wydawnictw oraz dla klientów biznesowych. Bez względu na to, dla kogo dany projekt powstawał, jego nieodłączną częścią jest rzetelna, kompletna dokumentacja, zawierająca komplet elementów systemu identyfikacji oraz zalecenia dotyczące używania i ewentualnego rozbudowywania systemu o kolejne elementy. Było to szczególnie istotne w przypadkach, gdy identyfikacja wraz z tzw. brand bookiem, czyli publikacją zawierającą pełną dokumentację wraz z wytycznymi dotyczącymi stosowania identyfikacji, trafiała do instytucji czy firmy, gdzie już ktoś inny był odpowiedzialny za stosowanie systemu. Dzięki dobrze skonstruowanym i kompletnym dokumentacjom projekty mojego autorstwa, takie jak identyfikacja Muzeum w Gliwicach czy identyfikacja Teatru Nowego im. Stanisława Witkiewicza w Słupsku, mimo upływu lat od ich powstania służą instytucjom i są rozwijane przez osoby zajmujące się ich promocją i wizerunkiem. W tej części rozprawy doktorskiej wykorzystuję te i wiele innych doświadczeń zawodowych, szczegółowo dokumentując identyfikację wizualną wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa*.

Część II

2. Opis dzieła

2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy

Z uwagi na to, że identyfikacja, podobnie jak sama wystawa, miała na celu oswojenie odbiorców z trudnym tematem ekspozycji, konieczne było zachowanie czytelności i przejrzystości w materiałach promocyjnych oraz nadanie im lekkości i charakteru zrozumiałego dla odbiorcy europejskiego. W poszukiwaniu języka wizualnego dla całości oparłam się na czterech podstawowych elementach identyfikacji, których charakterystyczna forma miała stać się znakiem rozpoznawczym systemu:

- typografia,
- kolorystyka,
- symbol,
- fotografia.

Określenie założeń dla każdej z powyższych pozycji, zbudowanie na ich podstawie charakterystycznego, rozpoznawalnego wizerunku wystawy oraz stosowanie systemu adekwatnie do potrzeb komunikacyjnych to były główne cele procesu koncepcyjno-projektowego. W tej części rozprawy szczegółowo opisuję każdy z elementów składowych systemu oraz przedstawiam, jak dzięki tym składowym funkcjonowała całość identyfikacji.

Część II

2. Opis dzieła

2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy

2.1.1. Typografia

Od roku 2020, kiedy zaprojektowałam identyfikację inicjatywy Kraków Culture – projektu Krakowskiego Biura Festiwalowego, którego celem jest porządkowanie różnorodności oferty kulturalnej miasta i czynienie jej dostępną dla turystów obcojęzycznych – eksploruję tematykę łączenia ze sobą różnych krojów pism w ramach jednego znaku identyfikującego daną inicjatywę czy wydarzenie. W swoich projektach często sięgam do tego typu rozwiązań, badając jak różnego rodzaju zestawienia wpływają na ton, w jakim wybrzmiewa dany znak czy komunikat (tzw. *tone of voice*). Jest to zabieg znajdujący się w kanonie środków wyrazu stosowanych przez współczesnych projektantów pracujących z typografią. Efektowne łączenia różnych krojów możemy podziwiać w pracach rodzimych projektantów, takich jak Mateusz Machalski czy Joanna Fidler-Wieruszewska (świetnym przykładem jest jej projekt identyfikacji dla Akademii Muzycznej Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie). Przykładów eksperymentalnych, nieraz niezwykle odważnych zestawień nie brakuje również w twórczości projektantów światowej sławy, jak Jessica Walsh (obecnie prowadząca agencję &Walsh), Lotta Nieminen czy studio Collins.



95–97. Joanna Fidler-Wieruszewska, identyfikacja wizualna Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie; źródło: behance.net



98, 99. Joanna Fidler-Wieruszewska, identyfikacja wizualna Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie; źródło: behance.net



100. Mateusz Machalski, identyfikacja wizualna wykładów i dyskusji „Jaki znak nasz?”; źródło: behance.net



101. Mateusz Machalski, publikacja *Title goes here* poświęcona pracowni typografii warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych; źródło: behance.net



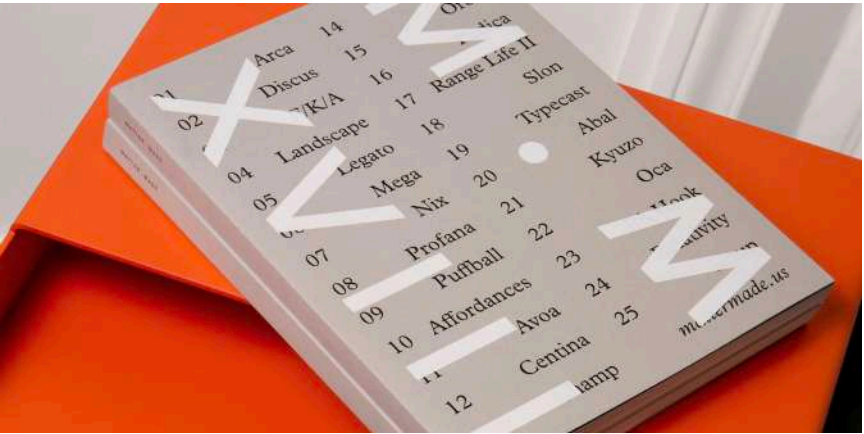
102–104. Studio Collins, identyfikacja wizualna Instytutu Designu w Chicago, USA; źródło: wearecollins.com



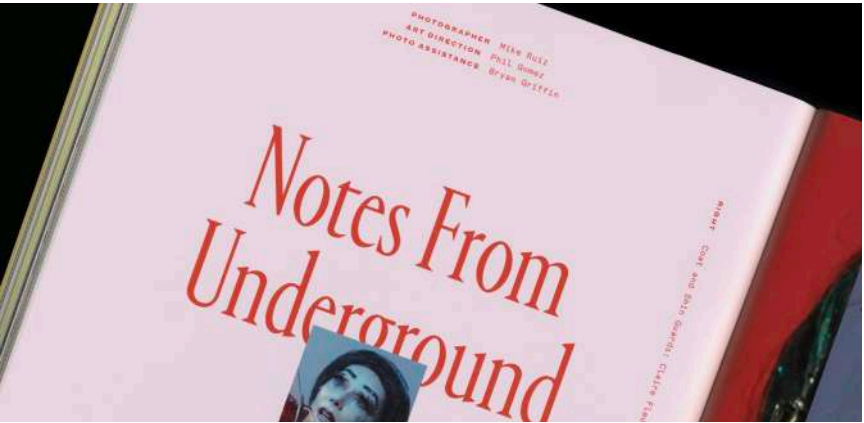
105. Studio Collins, identyfikacja wizualna marki Crane; źródło: wearecollins.com



106–110. Identyfikacja studia &Walsh; źródło: andwalsh.com



111, 112. Studio Lotta Nieminen, identyfikacja wizualna i katalog marki Matter Made; źródło: lottanieminen.com



113–115. Studio Lotta Nieminen, identyfikacja wizualna i katalog Notes From Underground; źródło: lottanieminen.com

Typografia zastosowana w całości identyfikacji wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa* to połączenie europejskiego kroju o bardzo wysokim stopniu czytelności – Helvetica Neue, z krojem Glittther Syavina.

Pierwszy z nich, bezszeryfowy krój Helvetica Neue, wywodzi się od kroju Helvetica (oryginalnie Neue Has Grotisque), zaprojektowanego przez Maxa Miedingera, pod dyktando Edwarda Hoffmanna, w roku 1956 (publikacja w roku 1957). Krój ten stał się na przestrzeni lat flagowym krojem szwajcarskiej szkoły typografii lat 50. i 60. XX wieku (sama nazwa pochodzi od słowa *Helvetia*, łacińskiej nazwy Szwajcarii). Na przestrzeni lat krój Helvetica był rozbudowywany o kolejne odmiany, jedną z nich jest ta, na której użycie zdecydowałam się w tym projekcie. Użyta odmiana, a właściwie nowy krój Helvetica Neue, powstała w 1983 roku, w studiu typograficznym D. Stempel AG, mającym siedzibę we Frankfurcie, będącym studium ściśle współpracującym z gigantem rynku typograficznego Linotype Type Foundry. W stosunku do swojego pierwowzoru Helvetica Neue ma podniesiony stopień czytelności poszczególnych znaków, zmiany uległy proporcje i światło między nimi. Można było sobie pozwolić na taką modyfikację ze względu na zmieniającą się technologię użycia krojów – wcześniejsze kompromisy, które były udziałem kroju Helvetica, wynikały bezpośrednio z technologii druku lat 50. i można było myśleć o ich modyfikacji wraz z przeskokiem technologicznym. Poza zmianami w proporcjach znaków projektanci nowej wersji kroju zaproponowali również bardziej harmonijne łuki, znaki interpunkcyjne o podniesionym ciężarze, zwiększony kerning między cyframi, czyli regulowanie odległości pomiędzy konkretnymi parami znaków w danym kroju pisma. Zmiany te zaowocowały krojem o bardzo wysokim stopniu czytelności, wzbogaconym o wiele odmian i wariantów.

Aa

Aą Bb Cc Ćć Dd Ee Ęę Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Łł Mm Nn Óó Oo
Óó Pp Qq Rr Ss Śś Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz Żż Žž

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

116. Helvetica Neue Regular

Drugim krojem użytym w identyfikacji jest ozdobny szeryfowy krój Glittther Syavina, zaprojektowany i opublikowany przez niezależny dom typograficzny Sansakerta, założony przez Deana Nugrahę, z siedzibą w Indonezji. Kroje pochodzące z jego kolekcji wyróżnia ozdobny charakter, podkreślający azjatyckie korzenie projektantów, duży nacisk stawiany jest na ligatury, co z czasem stało się znakiem rozpoznawczym krojów wypuszczanych na rynek przez tę organizację. Wybrany przeze mnie krój swoją formą nasuwa skojarzenia z drzewami i gałęziami, a proporcjami doskonale współgra z Helvetica Neue, tworząc duet harmonijnie funkcjonujących ze sobą skrajnie różnych składowych. Właśnie na tym zróżnicowaniu, również w warstwie typograficznej projektu, bardzo mi zależało. Dla odbiorców wrażliwych na typografię ten kontrast i dopełnienie będą dodatkowo podkreślać dualistyczny charakter eksponatów, aranżacji i samej tematyki wystawy.

Aa

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss
Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

117. Glittther Syavina

Część II

2. Opis dzieła

2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy

2.1.2. Kolorystyka

Każda z dwóch części wystawy ma przypisany kolor, który buduje nastrój danej strefy ekspozycyjnej. Konsultacje w kwestiach kolorystycznych kodów kulturowych odbyłam z panem Masakazu Miyanagą, artystą, absolwentem wydziału malarstwa uniwersytetu w Fukuoce, współpracującym z muzeum Manggha. Brałam również pod uwagę założenia kuratorskie doktora Dominika Lisika oraz jego sugestie związane z aranżacją wystawy.

Pierwsza część wystawy, zaprezentowana na parterze budynku galerii, wprowadzającą odbiorcę w duchową część ekspozycji, została przeze mnie opisana kolorystycznie barwą jasnego błękitu, który w kulturze europejskiej jest kojarzony z duchowością, boskością. W Biblii różne odcienie koloru niebieskiego są określane mianem koloru „wybranego przez Boga”, a nasycony błękit jako kolor firmamentu uważany jest za symbol nieba. W starożytności uważano, że sklepienie niebieskie jest nieruchome, mocno osadzone na swych fundamentach, dlatego błękit jest też symbolem trwania, stałości i wierności. Jest kolorem chłodnym, niematerialnym, uważanym za barwę „duchową”, kontemplacyjną, symbol wieczności i nieskończoności. W kulturze japońskiej kolorem najbardziej kojarzonym z duchowością jest kolor purpurowy/fioletowy, aczkolwiek nasuwa on również skojarzenia z kapłaństwem i cesarzem, co nie jest kierunkiem, który szedłby w parze z tematyką wystawy oraz założeniami projektowymi identyfikacji. Dodatkowo również w kulturze europejskiej purpura jest mocno korelowana ze stanem kapłańskim, co nie jest w tym przypadku kierunkiem duchowości, który jest poruszany w ramach ekspozycji.

C: 30
M: 10
Y: 5
K: 0

R: 189
G: 212
B: 232

Druga część wystawy, prezentowana na pierwszym piętrze galerii, została opisana barwą pomarańczową, o wysokim stopniu nasycenia. Co ciekawe, przez pochodzenie samej nazwy (od owocu drzewa pomarańczowego) kolor ten w kulturze europejskiej był kojarzony z czymś egzotycznym, inspirującym, ekscytującym. W Azji często utożsamiany jest z przemianą duchową jako kolor będący pomiędzy barwą żółtą, symbolizującą doskonałość, a czerwoną, symbolizującą szczęście. Jest kolorem środka – łączącym to, co najlepsze z cech obu tych barw. W buddyzmie kolor pomarańczowy pełni szczególną rolę, jest to kolor oświecenia i doskonałości w najczystszy wymiarze. Starożytna chińska praktyka planowania przestrzeni fengshui wskazuje, iż kolor pomarańczowy prezentuje siłę życiową, kreatywność, ale też zmysłowość, żywioł trudny do opanowania. Wszystkie powyższe interpretacje barwy świetnie wpisują się w założenia ekspozycyjne i przekaz tej części wystawy.

C: 0
M: 80
Y: 95
K: 0

R: 233
G: 78
B: 27

Analizując formalny aspekt tego zestawienia kolorystycznego, można dojść do wniosku, że para barwna jasny błękit–intensywny pomarańcz doskonale odzwierciedla dualizm, będący główną cechą ekspozycji: zestawienie koloru ze spektrum ciepłego z zimnym, barwy o niskim natężeniu z bardzo intensywną i nasyconą.

- Zastosowanie barwy błękitnej w elementach identyfikacji:
- tekstylne panele informacyjne na parterze galerii,
 - tekstylne panele w lobby galerii z tekstami wprowadzającymi do wystawy,
 - druki ulotne (zaproszenia, pocztówki pamiątkowe),
 - publikacja towarzysząca wystawie,
 - kampania *outdoor* (baner, miejskie słupy reklamowe, plakaty),
 - panele promocyjne w witrynie galerii,
 - materiały promocyjne w prasie, *press kit*.
- Zastosowanie barwy pomarańczowej w elementach identyfikacji:
- tekstylne panele informacyjne na piętrze galerii,
 - tekstylny panel wieńczący wystawę, przy obiekcie zamykającym ekspozycję (parawan *kumiko*),
 - pamiątkowe gadżety promocyjne (torba, zeszyty, japoński woreczek *kinchak*, kubki ceramiczne),
 - flagi przed muzeum Manggha oraz po stronie bulwarów wiślanych, za budynkiem muzeum.

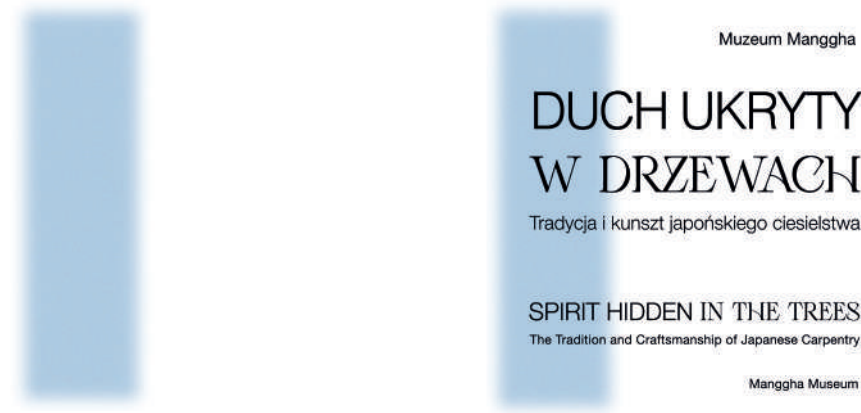
Część II

2. Opis dzieła

2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy

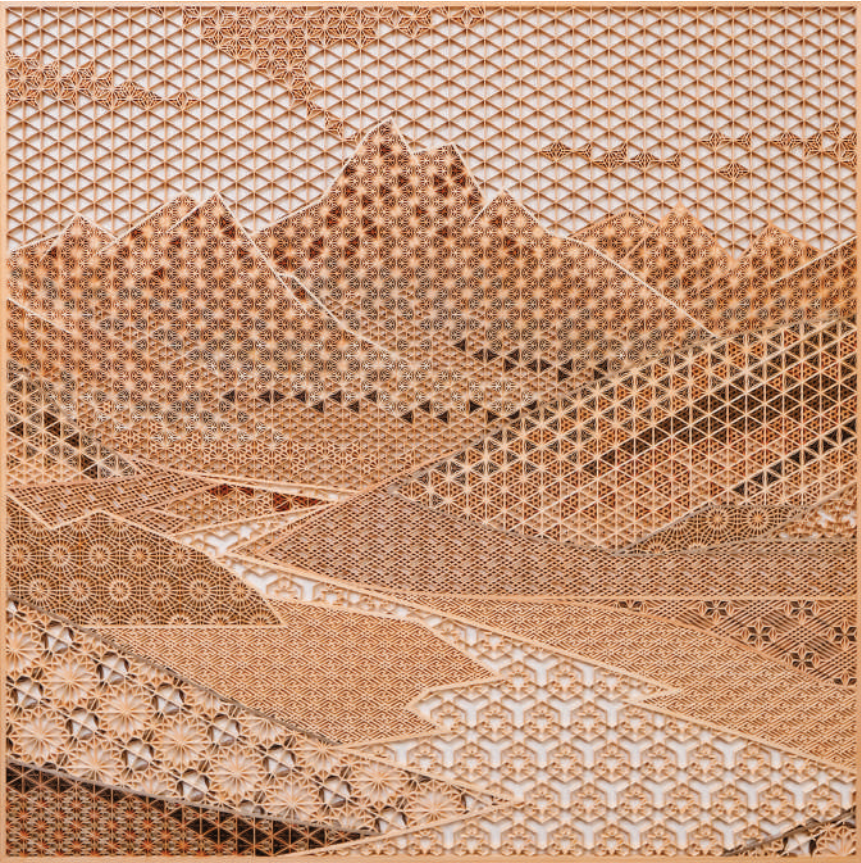
2.1.3. Symbol

W pierwszej części wystawy, na parterze galerii, zwiedzającym towarzyszy wędrujący prostokąt o rozmytych, nieostrych krawędziach. W założeniu jest on „duchem” wystawy, prowadzącym zwiedzających przez ekspozycję, nienachalnie towarzyszącym podczas zwiedzania. Zwiedzający wystawę spotykają się z tym motywem już przed wejście do galerii, widząc panele umieszczone na witrynie budynku oraz w lobby galerii, gdzie znajdują się teksty wprowadzające, autorstwa dyrektorki obu instytucji: Bogny Dziechciaruk-Maj, dyrektorki Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, i Akira Nishimura, dyrektora Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe. W przestrzeni wystawy błękitny, rozmyty kształt pojawia się na 4 tekstylnych panelach informacyjnych, otwierających kolejne sekcje ekspozycji. Przeskalowany fragment prostokąta stanowi subtelne tło dla dwujęzycznych tekstów, opowiadających o danej części wystawy. Jest on również wizualnym motywem przewodnim druków ulotnych, identyfikacji wystawy w przestrzeni miasta (w promocji *outdoor*), materiałów promocyjnych w mediach oraz paneli kuratorów wystawy, doktora Dominika Lisika i doktora Marcela Nishiyamy. W publikacji towarzyszącej wystawie prostokąt pojawia się nie tylko na okładce, ale również na każdej stronie rozdziałowej, a ponadto jest elementem żywej paginy.

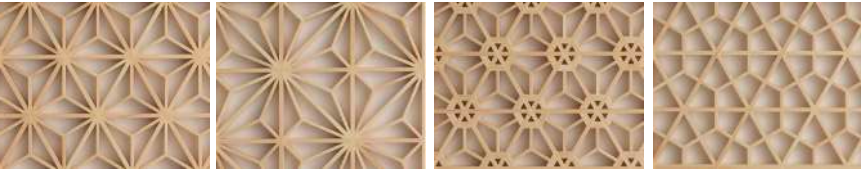


118. Prostokąt o rozmytych krawędziach, będący głównym elementem systemu identyfikacji, użyty w materiałach promocyjnych wystawy. Po prawej prostokąt zakomponowany z blokiem tytułowym.

W drugiej części wystawy, na pierwszym piętrze galerii, pojawiają się 4 symbole, każdy z nich przypisany do jednej z sekcji ekspozycji. Znaki zostały wykreślone rozmytą linią (nawiązanie do nieostrych krawędzi błękitnego prostokąta), a ich forma wywodzi się bezpośrednio z techniki *kumiko*, którą zostało wykonane dzieło wieńczące całą ekspozycję – parawan. Technika ta ma swoje początki w VII wieku i jest odzwierciedleniem niezwykłego kunsztu i precyzji japońskich rzemieślników. Polega ona na konstruowaniu misternych ornamentów na bazie konstrukcji drewnianej, złożonej najczęściej z trójkątnych modułów. Wzory *kumiko* często przypominają gwiazdy lub rozety, ze względu na koncentryczny charakter budowania poszczególnych elementów.



119. Technika *kumiko*, fragment parawanu z kolekcji muzeum Takenaka; fot. Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe



120–123. Przykłady wzorów *kumiko*, od lewej: *asanoha*, *kakuasa*, *sakura*, *mitsukude*; fot. Nagomi International Pty Ltd

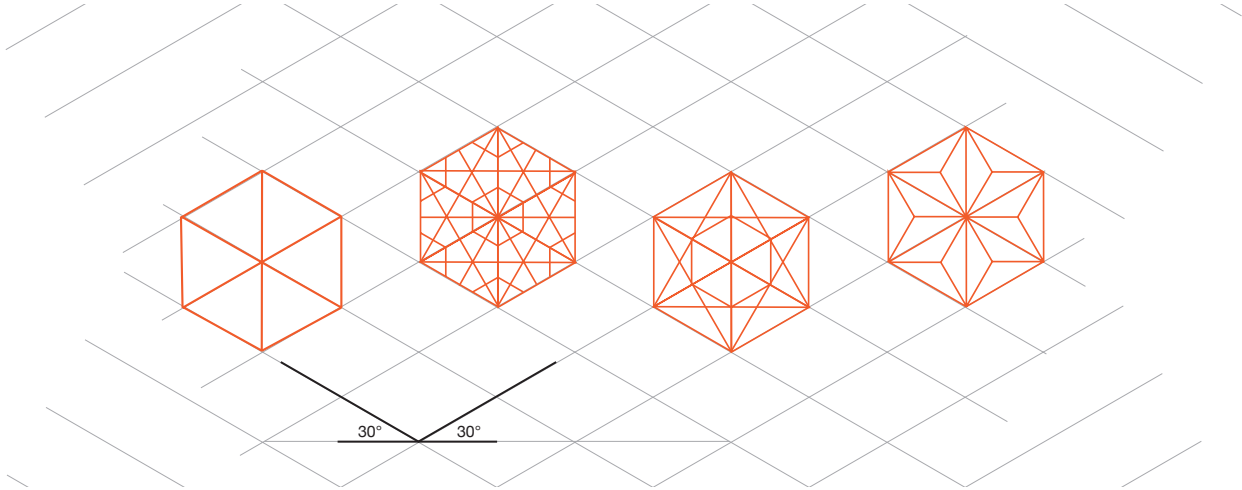
2. Opis dzieła

2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy

2.1.4. Fotografia

Wykreślając kolejne symbole, postawiłam sobie za cel projektowy selekcję wzorów o największym stopniu zróżnicowania, od bardzo prostych, złożonych jedynie z trójkątnych elementów, po bardzo skomplikowane. Miały one na tyle różnić się od siebie, żeby zwiedzający bez problemu identyfikowali dany symbol z przypisaną mu częścią ekspozycji. Z drugiej zaś strony zależało mi na stworzeniu spójnego zestawu, który będzie mógł zostać wykorzystany nie tylko w przestrzeni galerii, ale również w gadżetach promocyjnych towarzyszących wystawie i w promocji w social mediach. Podobnie jak w przypadku barwnych wyborów, kształt symboli i ich ostateczną formę konsultowałam z artystą japońskiego pochodzenia, współpracującym z muzeum Manggha Masakazu Miyanagą oraz z kuratorem wystawy po stronie japońskiej doktorem Marcelem Nishiyamą. Konsultacje były istotną częścią procesu projektowego ze względu na specyfikę kultury japońskiej opierającej się na symbolach i znakach, którym niejednokrotnie przypisywane są niezwykle istotne znaczenia. Mimo iż wystawa skierowana była w założeniu do odbiorcy europejskiego, symbole jej towarzyszące musiały zachować neutralny charakter i nie nasuwać skojażeń znaczeniowych znawcom kultury Japonii czy samym Japończykom.

Tak powstał zestaw, który pojawił się na 4 panelach informacyjnych każdej z dwóch części ekspozycji oraz na zestawie pamiątek związanych z wystawą, dostępnych w ogólnej sprzedaży sklepu muzealnego.



124. Zestaw symboli wykorzystanych w systemie identyfikacji



125, 126. Fotografia na panelu tekstylnym w przestrzeni wystawy. Ta sama fotografia została wykorzystana w katalogu, w rozdziale poświęconym temu fragmentowi ekspozycji; fot. Przemysław Szuba

Fotografie pojawiają się również na flagach i banerach promocyjnych w przestrzeni miasta i wokół budynku muzeum. W tym przypadku zdecydowałam się na wykorzystanie fotografii kolorowej. W zestawieniu z dużą ilością bieli, która jest cechą charakterystyczną wszystkich wielkoformatowych druków towarzyszących wystawie, kolorowe przedstawienia fotograficzne przeskalowanych narzędzi ciesielskich czy główne zdjęcie promujące wystawę, przedstawiające drewnianą kolumnę świątyni, dodają całości dynamiki i świetnie się sprawdzają w przestrzeni miejskiej.



127. Flaga umieszczona na tyłach budynku muzeum, od strony bulwarów wiślanych; fot. Marta Szmyd

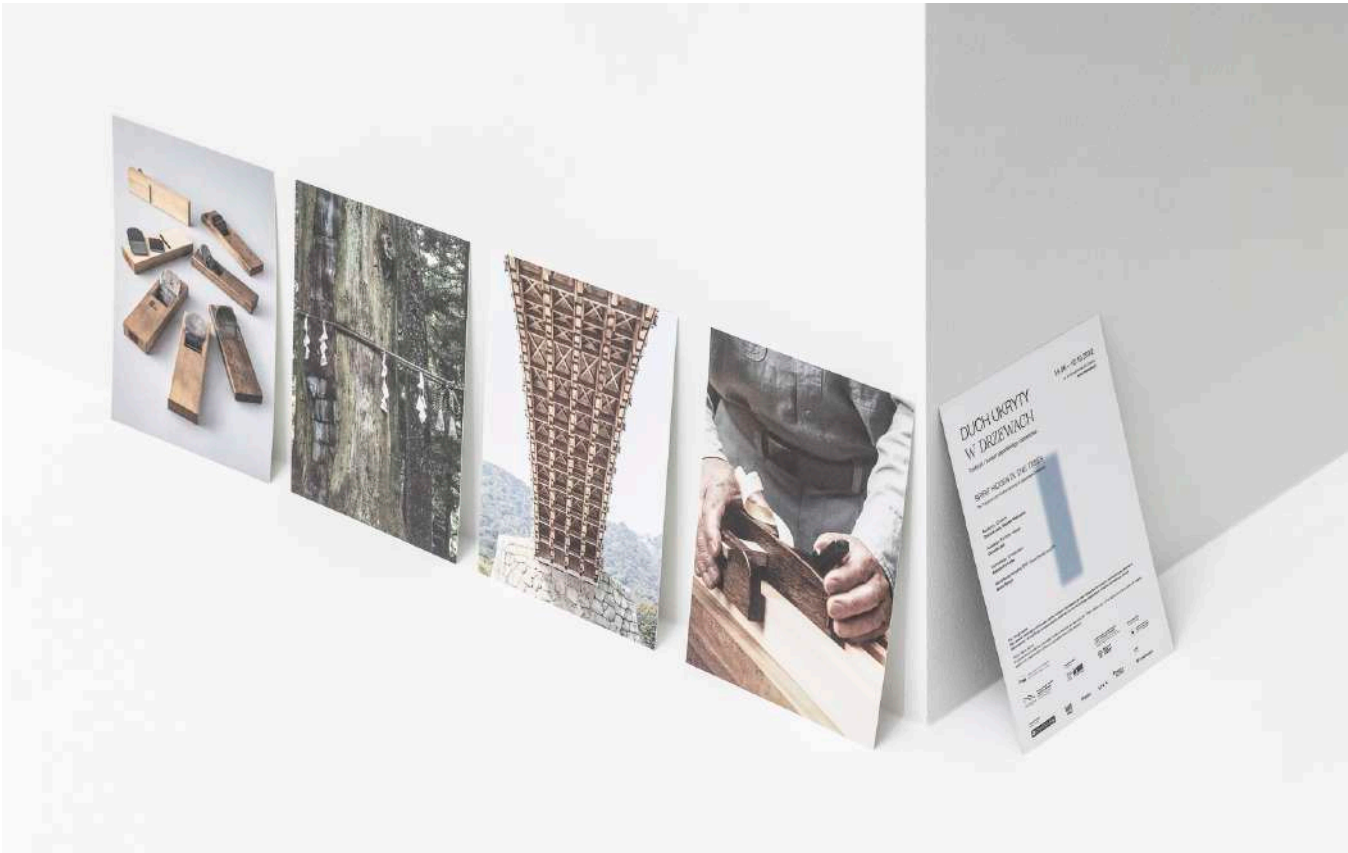
Zdjęcia zawarte w publikacji towarzyszącej wystawie pojawiają się w różnych formach, w zależności od ich zastosowania. Fotografie w skali szarości to zdjęcia archiwalne oraz te otwierające rozdziały, przedstawiające zazwyczaj obiekty architektury drewnianej lub mistrzów ciesielstwa przy pracy. Fotografie pozostałych obiektów architektonicznych zostały wstawione w kolorze, chyba że są zdjęciami archiwalnymi, wtedy są jedynie w skali szarości. Zdjęcia eksponatów pokazywanych na wystawie są publikowane w kolorze, często, o ile ich forma na to pozwala, wycięte z tła.



128–131. Przykłady wykorzystania fotografii w katalogu; fot. Przemysław Szuba

2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy



132. Przykłady zastosowania zdjęć w kolorze; fot. Kamil Krajewski

W ramach identyfikacji wizualnej wystawy powstały następujące elementy:

- 1) Założenia wizualne (tzw. *key visual*) dla kompletu elementów identyfikacji wizualnej, język komunikacji wszystkich materiałów promocyjnych oraz informacyjnych związanych z wystawą;
- 2) Plakat;
- 3) Druki ulotne i projekty internetowe:
 - zaproszenie drukowane, format A5, dwujęzyczne (polsko-angielskie),
 - zaproszenie w wersji internetowej, wersja językowa polska oraz angielska,
 - ulotka, w 4 wariantach, format A5, dwujęzyczna (polsko-angielska),
 - reklamy prasowe (różne formaty),
 - *press pack*, wersja językowa polska oraz angielska;
- 4) Elementy systemu identyfikacji wykorzystane w przestrzeni wystawy oraz na terenie muzeum:
 - tekstylne panele w przestrzeni ekspozycji: panele informacyjne, panel kuratorski,
 - tekstylne panele z tekstami dykcji obu instytucji,
 - tekstylne panele promocyjne w witrynie galerii,
 - oznaczenia eksponatów w przestrzeni wystawy,
 - drukowany indeks eksponatów, format A3, składany do DL, wersja językowa polska oraz angielska,
 - flagi (4 wzory);
- 5) Publikacja towarzysząca wystawie, format 240 x 310 mm, 124 strony, oprawa otwarta, dwujęzyczna (polsko-angielska);
- 6) Gadżety i dodatki:
 - gadżety promocyjne: torba ekologiczna, notes, woreczek *kinchak*, identyfikatory dla uczestników warsztatów i tłumaczy;
- 7) Elementy systemu identyfikacji wizualnej wykorzystane w przestrzeni miejskiej (kampania *outdoor*):
 - baner reklamowy, format 230 x 330 cm,
 - słup reklamowy miejski;

- 8) Promocja w sieci i na ekranach w muzeum:
- grafika na totemy reklamowe,
 - grafika na *videowall*,
 - grafika na ekrany za recepcją galerii,
 - plansze do filmu promocyjnego,
 - slider na stronie internetowej muzeum Manggha,
 - baner na stronie internetowej muzeum Manggha,
 - grafiki do social mediów (Facebook, Instagram),
 - grafika na ekran w auli, w której odbywał się wernisaż wystawy.
- W kolejnych rozdziałach rozprawy opisuję poszczególne elementy identyfikacji wizualnej wystawy, skupiając się na formalnych aspektach każdego z nich.

Key visual został opisany w poprzedniej części rozprawy – w rozdziale **2.1. Środki wyrazu użyte w systemie identyfikacji wizualnej wystawy**. Wspominam o nim tutaj dla porządku rzeczy, ponieważ jest pierwszym etapem procesu projektowego, na podstawie którego powstał każdy kolejny element.

Budując system identyfikacji wizualnej, nie sposób nie wyprowadzić założeń projektowych z analizy nośników informacji, które chcemy wykorzystać w przestrzeni ekspozycji, jak i poza nią. Zakres prac do wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa* opracowałam na podstawie dwóch elementów:

- analizy możliwości technologiczno-produkcyjnych na rynku (w tym ich dostępności i czasu potrzebnego na realizację), w odniesieniu do skali budżetu przewidzianego na produkcję,
- tendencji i trendów w dziedzinie ekspozycyjnej, zarówno w kraju, jak i za granicą.

Powszechnie przyjętym rozwiązaniem przedstawiania treści informacyjnych jest wyklejanie tekstów opisujących wystawę i poszczególne eksponaty na ścianach galerii, poprzez przeniesienie wyciętych z folii liter metodą transferu bezpośrednio na podłogę. Często teksty o wystawie stanowią jednocześnie element aranżacji, wykorzystując ozdobną lub przeskalowaną typografię, stanowiącą w takim przypadku istotny element identyfikujący ekspozycję. Równie często stosowanym zabiegiem jest umieszczanie opisów na polipropylenowych tabliczkach (alternatywny materiał to PCV) metodą sitodruku lub druku cyfrowego (tańszego w produkcji, ale cechującego się mniejszą precyzją). Niektóre muzea (min. Muzeum Narodowe w Warszawie – Galeria Sztuki XIX wieku) decydują się na uzupełnienie warstwy informacyjnej wystawy audioprzewodnikiem, którego można słuchać, zwiedzając przestrzeń galerii.

Jedną z tendencji w muzealnictwie jest kierunek, w którym tradycyjne sposoby umieszczania informacji są zastępowane nowymi technologiami, gdzie dostęp do treści uzyskuje się za pomocą kodów QR, przenoszących odbiorców na *landing page* (samodzielne mikrostrony internetowe, zawierające treści uzupełniające ekspozycję). Tego typu rozwiązania, tzw. *self guided tours*, są wykorzystywane np. przez British Museum czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Należy jednak pamiętać o aspekcie powszechnej dostępności tego typu rozwiązań, aby uniknąć cyfrowego wykluczenia poszczególnych grup społecznych.

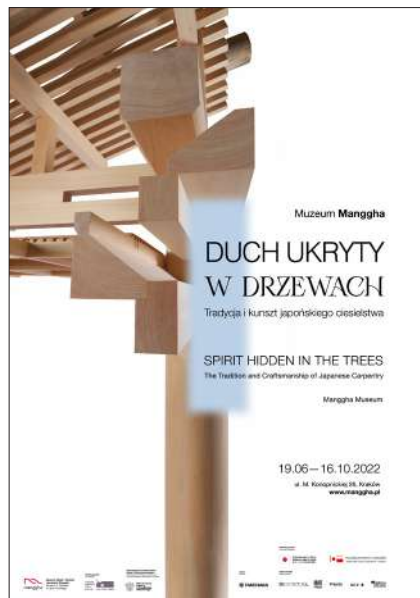
W tej części pracy opisuję poszczególne nośniki, na których wykorzystanie zdecydowałam się w przypadku wystawy będącej tematem niniejszej rozprawy.

Część II

2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.2. Plakat



Plakat, projekt niewydrukowany
format: B1, 7000 x 1000 mm,
papier: –
gramatura: –
zadruk: 4+0

Plakat powstał jako pierwszy element identyfikacji, co ciekawe, finalnie nie był on wykorzystany w promocji, ponieważ w całości stworzono ją na słupach miejskich i nośnikach sąsiadujących z muzeum, takich jak baner czy flagi. Niemniej jednak w fazie początkowej prac nad identyfikacją zespół promocyjny muzeum Manggha zakładał, że to właśnie plakat będzie drukiem, realizowanym w pierwszej kolejności. Projekt plakatu, choć niezrealizowany, stał się bazą, z której wynikały wszystkie kolejne elementy identyfikacji. Określał kierunek, w jakim pójdzie system identyfikacji, i stanowił kluczowy element *key visual*, na którym budowałam całość projektu.

Ze względu na trudną i nieoczywistą tematykę wystawy w pierwszych materiałach promocyjnych istotne było przedstawienie kwintesencji ekspozycji, nakreślenie tego, o czym będzie wystawa. Z tej przyczyny w projekcie plakatu

zdecydowałam się na wykorzystanie zdjęcia przedstawiającego detal sali Tōindō w świątyni Yakushi-ji. Fotografia ta przedstawia esencję tematyki wystawy: materiał, jakim jest drewno, świątynię, będącą pomostem między światem materialnym a duchowym, oraz konstrukcję jako owoc najwyższej próby kunsztu i precyzji japońskich mistrzów ciesielki.

Typografia ujęta w blok umiejscowiona jest na tle błękitnego prostokąta, który będąc centralnym punktem kompozycji, nieco z innego świata, przyciąga uwagę odbiorcy właśnie do części informacyjnej. W bloku tym znajdują się tytuły i podtytuły wystawy w dwóch wersjach językowych (polskiej oraz angielskiej) oraz daty trwania ekspozycji. Całość zakomponowana jest na białym tle, z dużą ilością przestrzeni i „oddechu”. Zabieg ten zastosowałam celowo, zakładając funkcjonowanie druku w krajobrazie miasta, gdzie biel świetnie się wyróżnia na tle wszechobecnej szarości i ciemnych barw. Dodatkowo biel podnosi czytelność komunikatu, co w przestrzeni miasta jest niezwykle istotne.



133. Fotografia wykorzystana jako motyw główny w plakacie oraz blok tytułowy; fot. Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe

Część II

2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

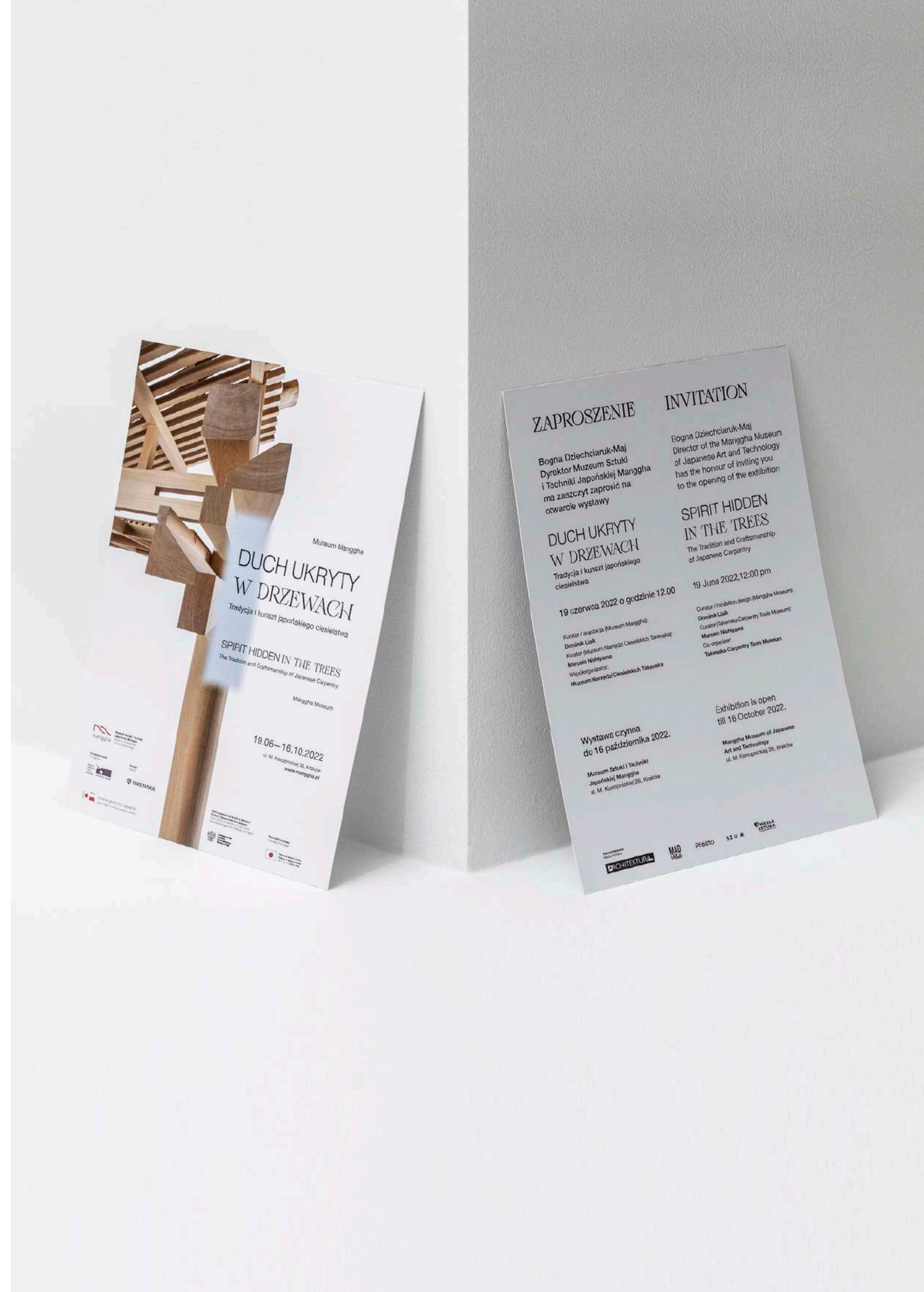
2.2.3. Druki ulotne i projekty internetowe

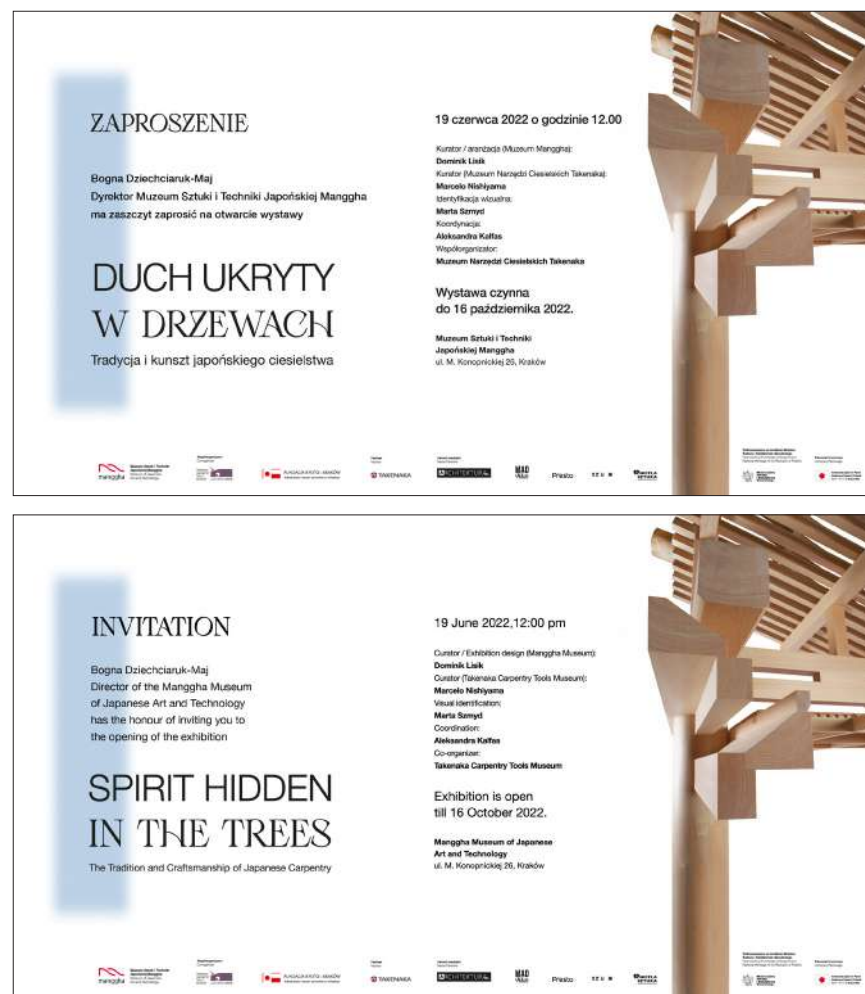


Zaproszenie drukowane,
format: 145 x 210 mm,
papier: Munken Lynx Raw,
gramatura: 300 g/m²,
zadruk: 4+1

Awers zaproszenia bezpośrednio nawiązuje do plakatu wydarzenia, przedstawia główne zdjęcie promujące wystawę – detal sali Tōindō w świątyni Yakushi-ji. Typografia i całość kompozycji bezpośrednio wynikają z grafiki plakatu, są *de facto* jej powieleniem.

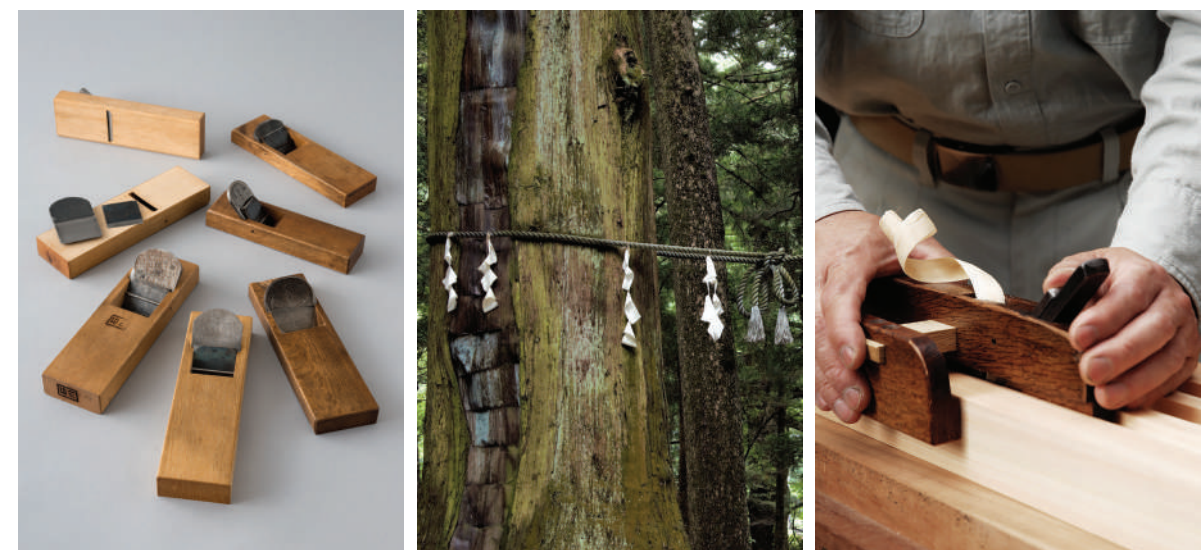
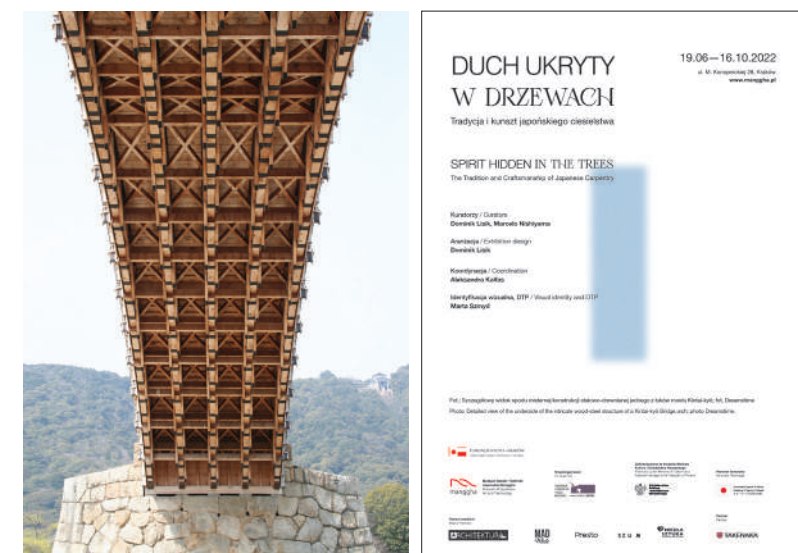
Rewers zaproszenia jest *stricto* informacyjny, dwujęzyczny, jak wszystkie materiały towarzyszące wystawie.





Zaproszenie w wersji elektronicznej,
format: 1920 x 1080 px,
rozdzielczość: 100 dpi

W formie elektronicznej zaproszenia, wysyłanej mailem do odbiorców, odeszłam od dwujęzyczności, zakładając, że wysyłający może wybrać wersję językową adekwatną do języka odbiorcy. Pozwoliło to na większą swobodę podczas projektowania, a konieczne przeformatowanie, wynikające ze specyfiki proporcji ekranu w stosunku do formatu drukowanej wersji, zaowocowało kompozycją horyzontalną, z wielkościami dostosowanymi do środowiska ekranowego.



Ulotki drukowane,
format: 145 x 210 mm,
papier: Munken Lynx Raw,
gramatura: 300 g/m²,
zadruk: 4+1

Zestaw ulotek dla zwiedzających składał się z 4 kart pocztówkowych. Fotografie wykorzystane do tych druków przedstawiały różne motywy związane z tematyką wystawy: cieśla przy pracy, święte drzewa, most Kintai oraz zestaw strugów. Wybór ten był podyktowany chęcią przedstawienia na kartach różnych aspektów poruszanych w ramach ekspozycji. Ich atrakcyjna wizualnie forma zakładała, że zwiedzający mogą potraktować druki kolekcjonersko i zabrać jako pamiątkę po wystawie komplet 4 kart. Dwujęzyczny rewers zawierał informacje o wystawie wraz z opisem fotografii.



135. Komplet ulotek do wystawy w formie pocztówek; fot. Kamil Krajewski



136. Makieta ulotki z mostem Kintai; źródło makiety: freepic.com

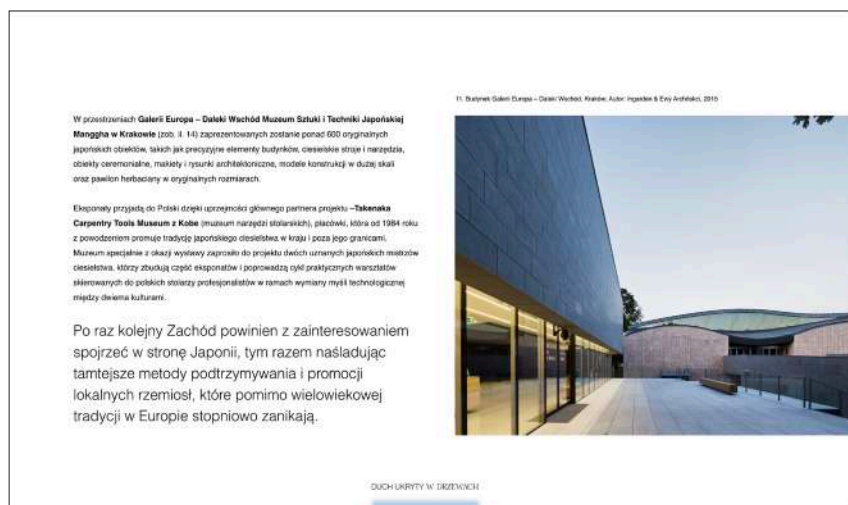


Reklama drukowana,
magazyn „Presto”,
format: 202 x 262 mm,
zadruk: 4+4



Reklama drukowana,
magazyn „Szum”,
format: 210 x 133,5 mm,
zadruk: 4+4

W reklamach prasowych wykorzystano motyw rozmytego prostokąta, typografię nawiązującą swoim układem do pozostałych druków związanych z wystawą oraz kolorowe fotografie narzędzi ciesielskich w dużej skali. Ze względu na specyfikę druku w prasie i bardzo zróżnicowane formaty docelowe (podyktowane specyfikacją dostarczoną przez konkretnego wydawcę) układy poszczególnych reklam różniły się między sobą, zachowując jednak elementy stałe, czyli układ typograficzny, błękitny rozmyty kształt oraz odpowiednio zakomponowane narzędzia.



Press pack w wersji elektronicznej,
format: 1920 x 1080 px,
rozdzielczość: 72 dpi

Press pack (lub press kit) to zestaw materiałów o danym wydarzeniu, przedsięwzięciu czy inicjatywie, zawierający komplet informacji niezbędnych do promocji w mediach. W przypadku wystawy *Duch ukryty w drzewach* był to dokument PDF rozsyłany przez dział promocji muzeum Manggha do redakcji w kraju i za granicą. Zestaw przeznaczony dla mediów zawierał informacje o muzeum, krótki tekst kuratorski, wstęp do wystawy, notkę o dwóch muzeach zaangażowanych w to przedsięwzięcie (muzeum Manggha i muzeum Takenaka), fotografie obiektów i ekspozycji oraz zdjęcia nawiązujące do tematyki ekspozycji. Całość, zgodnie z założeniami tej formy promocji, była zwięzła, zamykała się w 9 stronach interaktywnego pliku PDF, w dwóch wersjach językowych, polskiej i angielskiej.



137–139. Press pack – przykładowe screenshoty

Część II

2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.4. Elementy systemu identyfikacji wykorzystane w przestrzeni wystawy oraz na terenie muzeum

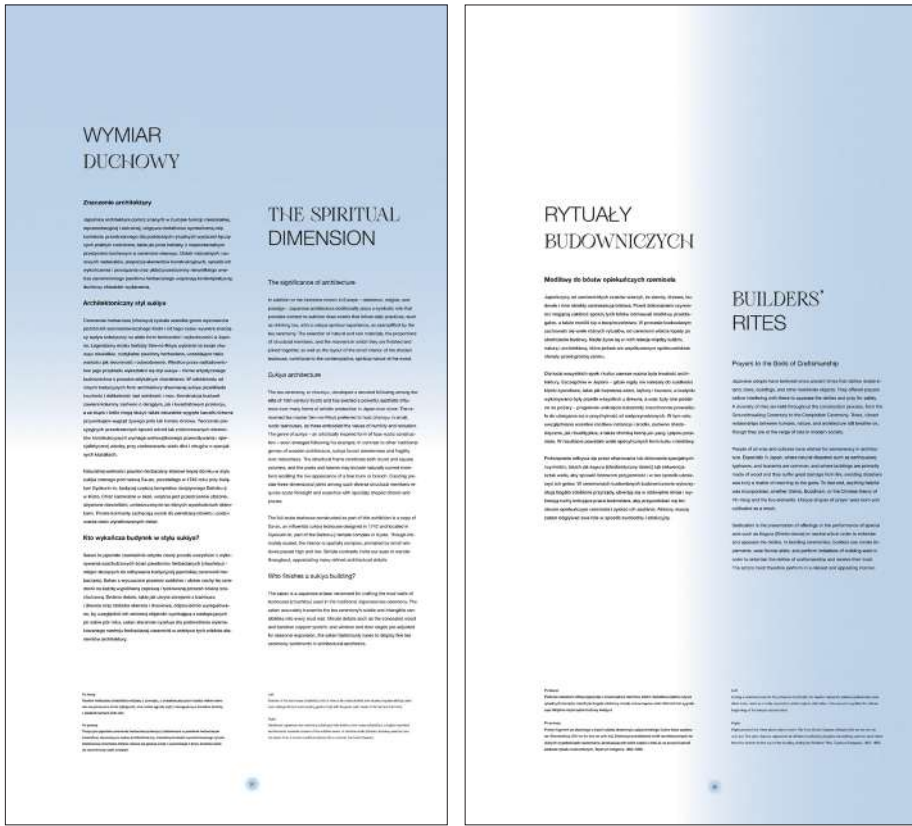
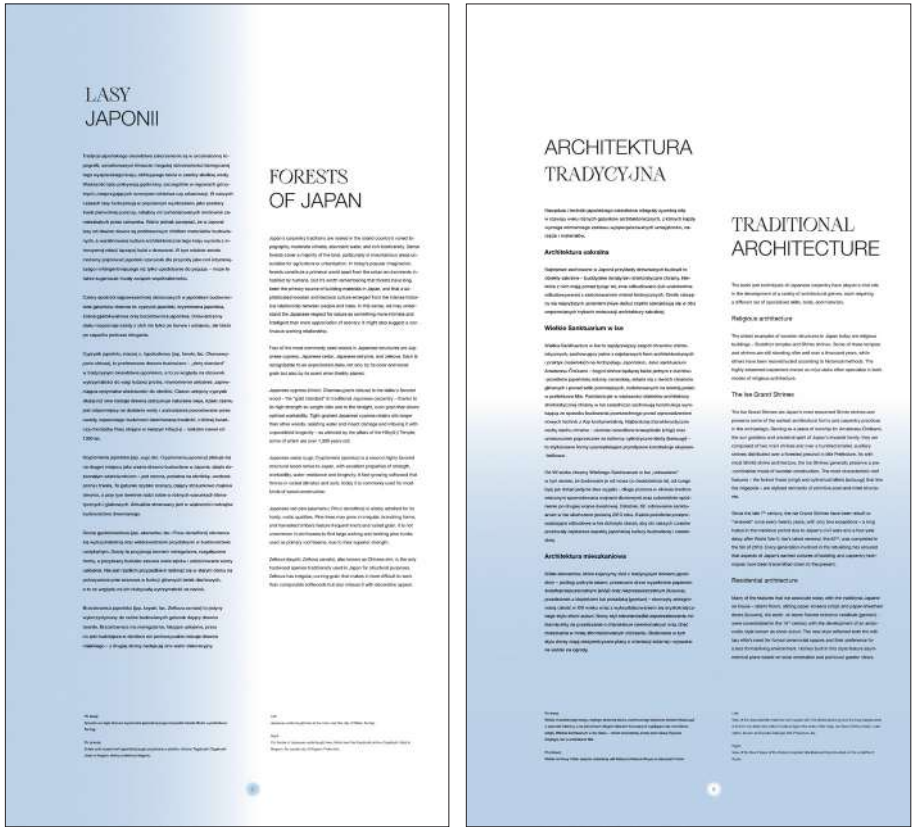
Tekstylne panele w przestrzeni ekspozycji

- Panele informacyjne

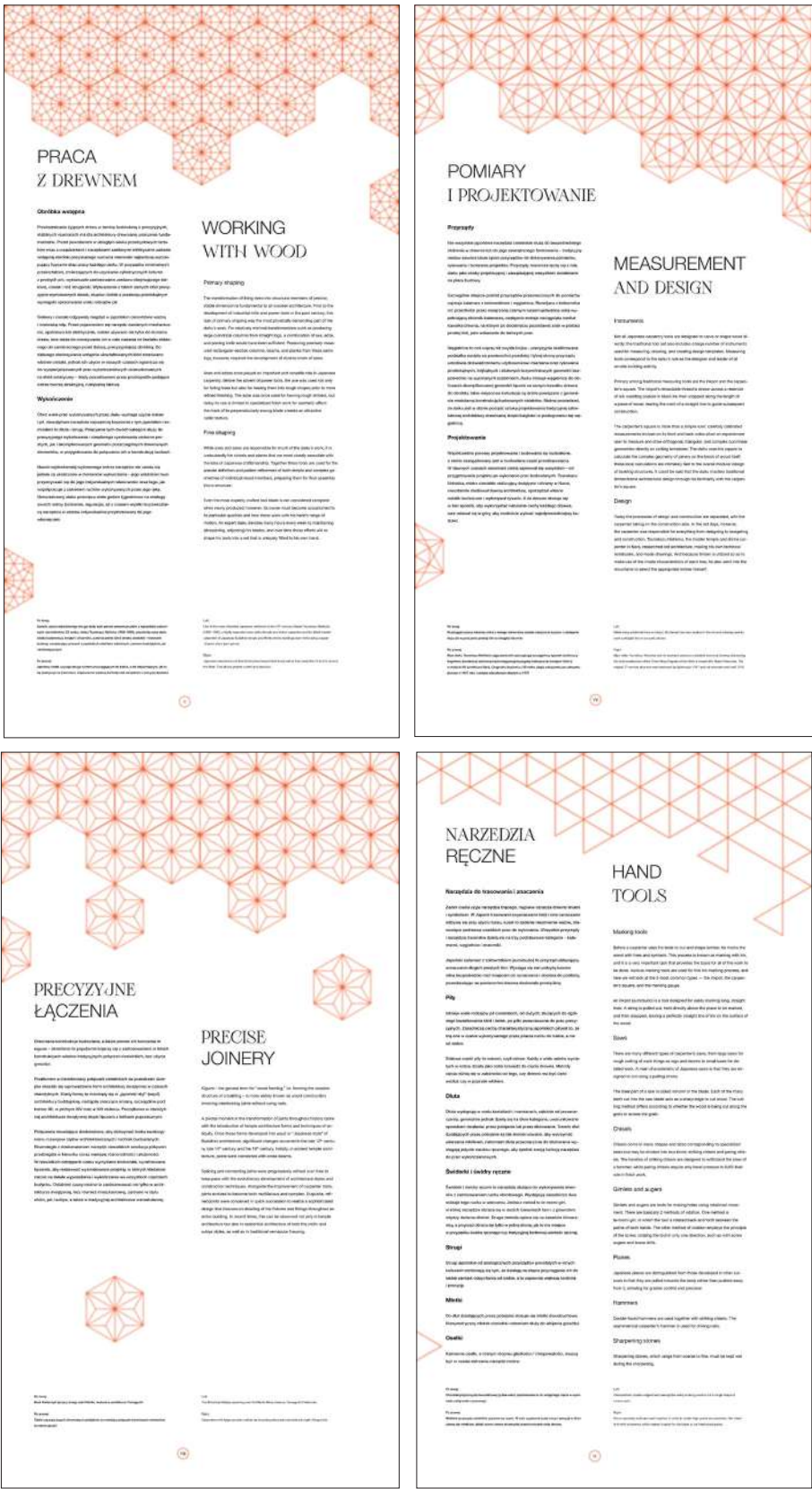
Ekspozycja w swojej strukturze składała się z 2 części, z których każda podzielona była na 4 sekcje. Aby podział ten był widoczny, ale jednocześnie nie ingerował zbyttnio w przestrzeń, sale zostały podzielone tekstylnymi panelami, które wprowadzały widzów w kolejne sekcje ekspozycji, jednocześnie stanowiąc lekkie i subtelne dopełnienie dla dużych drewnianych obiektów, prezentowanych na wystawie.



140, 141. Panele w aranżacji; fot. Kamil Krajewski

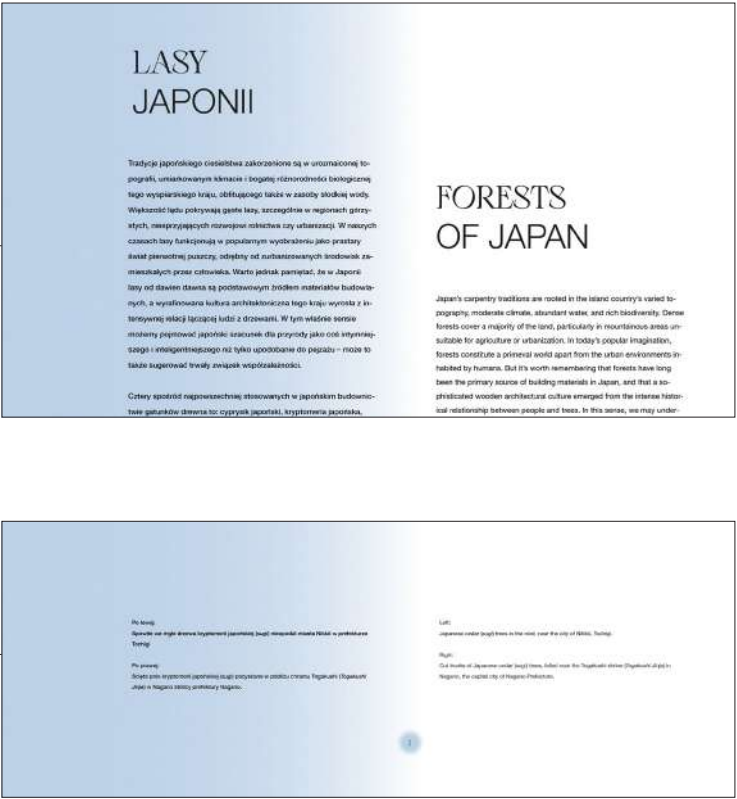


Panele drukowane tekstowe (parter),
format: 1350 x 2500 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, RGB



Panele drukowane tekstowe (piętro),
format: 1350 x 2500 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, RGB

Wszystkie panele informacyjne zakomponowane były dwułamowo, lewy łam był w języku polskim, prawy w angielskim, złożone dwiema odmianami kroju Helvetica Neue (teksty polskie: odmiana Medium, teksty angielskie: odmiana Regular). Wielkość stopnia pisma musiała być odpowiednia do czytania z odległości 1–3 metrów od panelu. Zależało mi na zachowaniu dużej czytelności nawet z większego dystansu, aby uniknąć gromadzenia się osób blisko panelu, co uniemożliwiałoby zapoznanie się z jego treścią większej liczbie osób jednocześnie. Stopień pisma użyty w tekstach ciągłych to 40 pkt, w tytułach 55 pkt. Tytuły sekcji wystawy znajdujące się na panelach złożone zostały stopniem 174 pkt. Każdy dwuwyrazowy tytuł był kompozycją dwóch krojów pisma: Helvetica Neue i Glitter Syavina.



142. Zbliżenia detali na panelach informacyjnych z parteru galerii

Panele informacyjne na parterze miały na sobie element rozmytego, zanikającego błękitnego tła (zob. il. 142), będącego przeskalowanym prostokątem przewodnim identyfikacji, natomiast na piętrze były ozdobione jednym z czterech symboli zaczerpniętych z parawanu *kumiko*, w kolorze pomarańczowym, układających się w zanikający wzór. Każdy z motywów powstałych z symboli miał inną gęstość i charakter wynikające ze zróżnicowania znaków, będących jego częściami składowymi. Dzięki temu nawet z odległości można było zauważyć, że panele różnią się od siebie. Jednak każdy z nich w przestrzeni ekspozycji był dwujęzyczny.



143. Zbliżenia detali na panelach informacyjnych z piętra galerii

• Panele fotograficzne

Każdy panel informacyjny (zarówno w części pierwszej, na parterze budynku, jak i w części drugiej, na piętrze) był zestawiony z dwoma panelami zdjęciowymi, które nawiązywały do tematyki danej części ekspozycji oraz odpowiadały adekwatnym rozdziałom w publikacji towarzyszącej wystawie.



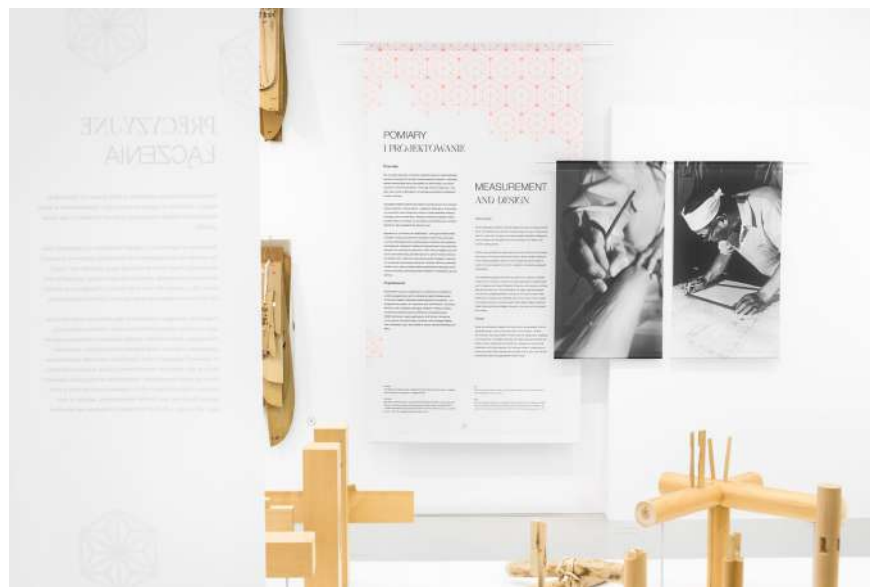
Panele drukowane fotograficzne (parter, piętro),
format: 660 x 1200 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, skala szarości



144, 145. Panele informacyjne i fotograficzne w aranżacji wystawy, sala na parterze; fot. Przemysław Szuba



146. Panele informacyjne i fotograficzne w aranżacji wystawy, sala na parterze; fot. Przemysław Szuba



147, 148. Panele informacyjne i fotograficzne w aranżacji wystawy, sala na piętrze; fot. Przemysław Szuba

149. Panele informacyjne i fotograficzne w aranżacji wystawy, sala na piętrze; fot. Przemysław Szuba



- W przestrzeni ekspozycji mam trzy specyficzne panele, różniące się formatem i rodzajem treści od paneli informacyjnych. Na parterze jest to panel ze wstęgami kuratorskimi obu kuratorów wystawy, nawiązujący do paneli parterowych z rozmytą błękitną apłą w tle. Natomiast na piętrze I jest to panel „Mistrzowie cielsielstwa”, który otwiera tę część ekspozycji, i panel „Piękno konstrukcji”, zamykający całość wystawy. Ze względu na istotę treści na nich zawartych konieczne było podkreślenie rangi tych druków. Zastosowałam tutaj zabieg „zalanía” ich kolorem pomarańczowym, pozostawiając jedynie rozmyte brzegi apli koloru. Dzięki temu zostały one dodatkowo wyróżnione na tle paneli informacyjnych na tym piętrze.

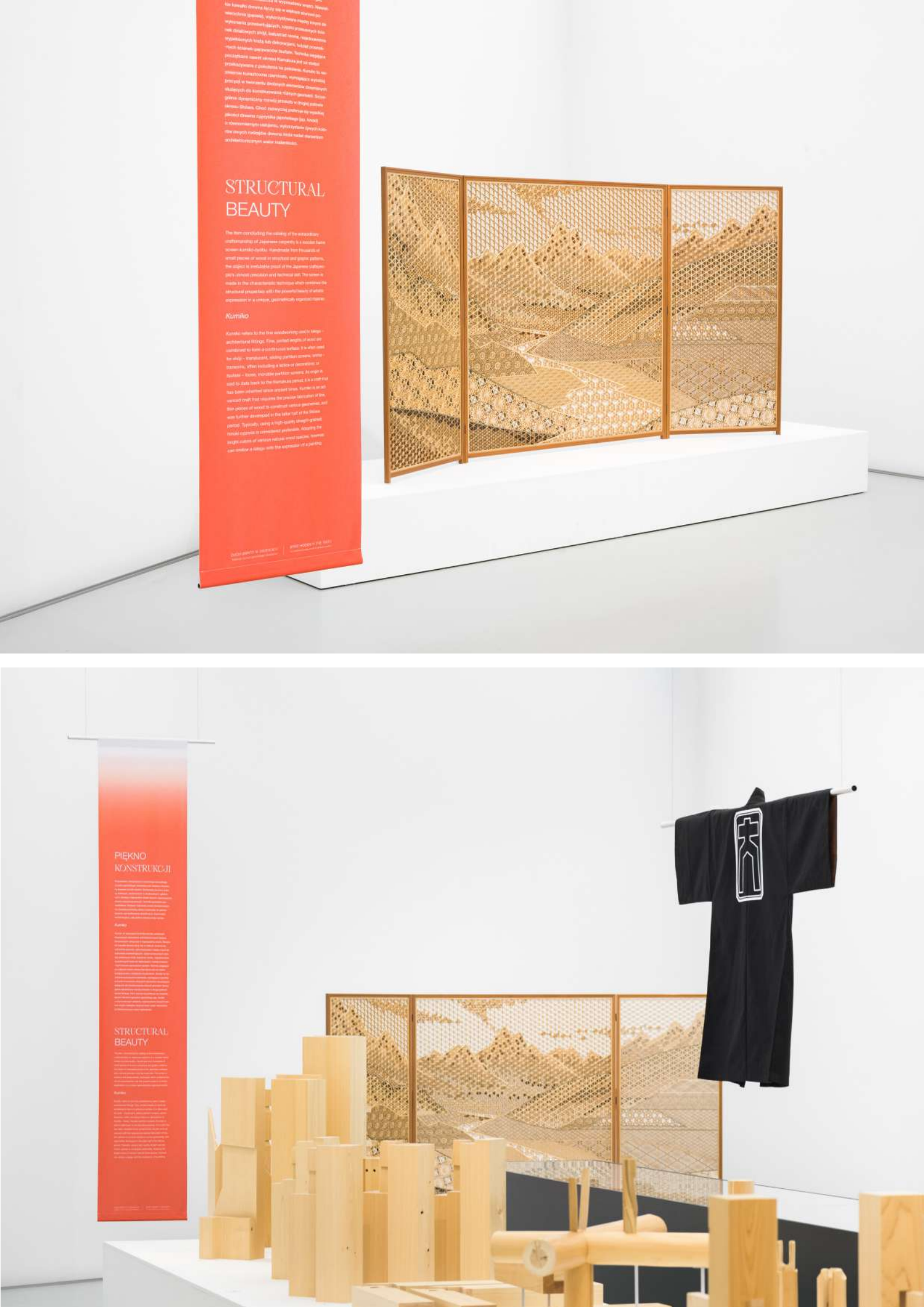
Panel z tekstami kuratorów (parter),
format: 2100 x 1350 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, RGB

Panel z „Mistrzowie ciesielstwa” (piętro I),
format: 2100 x 1350 mm,
materiał: Coala (zadruk na lewej stronie),
zadruk: jednostronny, RGB



Panel z „Piękno konstrukcji” (pietro I),
format: 470 x 2500 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, RGB

150, 151. Panel „Piękno konstrukcji”, sala na piętrze; fot. Przemysław Szuba



Tekstylne panele w lobby galerii

- Panele promocyjne w witrynie galerii

Witryna galerii jest dobrze widoczna z perspektywy ulicy oraz chodnika, więc istotnym było, z promocyjnego punktu widzenia, aby zagospodarować jej przestrzeń grafiką zwracającą uwagę. Jednakowoż komunikat na witrynie musiał być prosty, czytelny i możliwy do odczytania z pojazdu będącego w ruchu, czy z dużego dystansu. Dlatego właśnie zdecydowałam się na dwa panele, zajmujące całą wysokość witryny. Jeden z nich przedstawiał przeskalowany wizerunek piły ciesielskiej, natomiast na drugim umieściłam tytuł wystawy, również przeskalowany. Panele szczególnie dobrze były widoczne po zmroku, gdy lobby galerii było podświetlone. Dzięki zastosowaniu tkaniny dobrze przepuszczającej światło, przy jednoczesnym zachowaniu wysokiej czytelności zadruku, panele wręcz świeciły, zwracając uwagę przechodniów i kierowców.



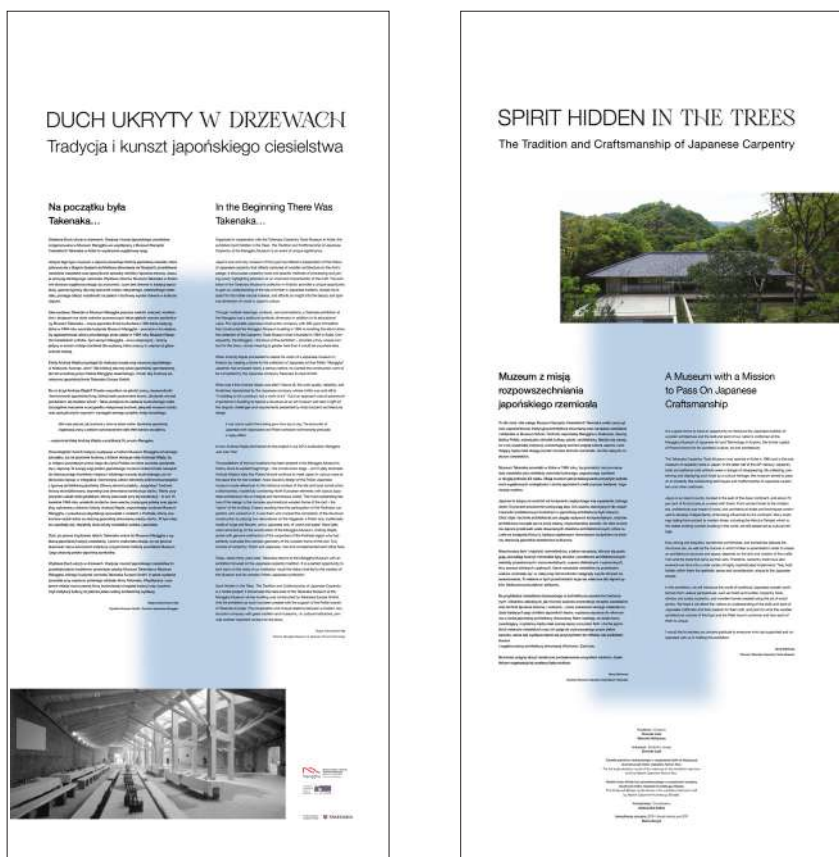
Panele w witrynie galerii,
format: 1350 x 3000 mm,
materiał: Coala (zadruk na stronie lewej),
zadruk: jednostronny, RGB

152. Panele w witrynie galerii, sala na piętrze; fot. Kamil Krajewski



- Panele z tekstami dyrektorów obu instytucji

Panele z tekstami dyrektorów obu placówek, Bogny Dziechciaruk-Maj z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggħa i Akira Nishimura, dyrektora Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka w Kobe, wisiały we wnętrzu lobby galerii. Każdy z nich w centralnej części miał rozmyty błękitny prostokąt, motyw przewodni identyfikacji, który był tłem dla tekstów w języku polskim i angielskim. Dodatkowo na panelach zostały umieszczone zdjęcia instytucji: historyczne zdjęcie w skali szarości, przedstawiające muzeum Manggħa, oraz współczesna fotografia w kolorze, przedstawiająca muzeum w Kobe.



Panele w witrynie galerii, format: 1350 x 3000 mm, materiał: Coala (zadruk na stronie lewej), zadruk: jednostronny, RGB

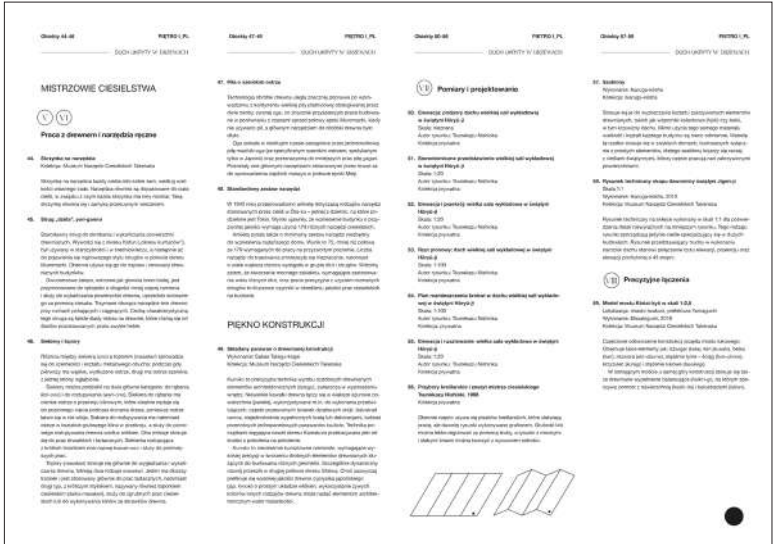
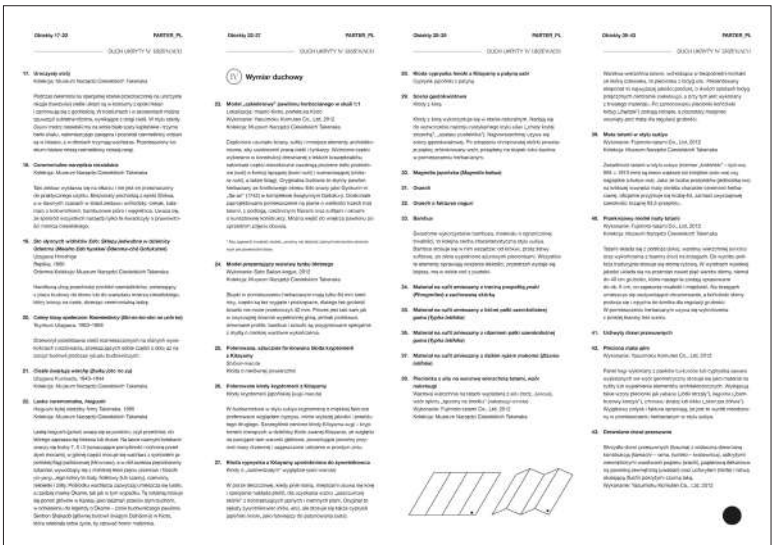
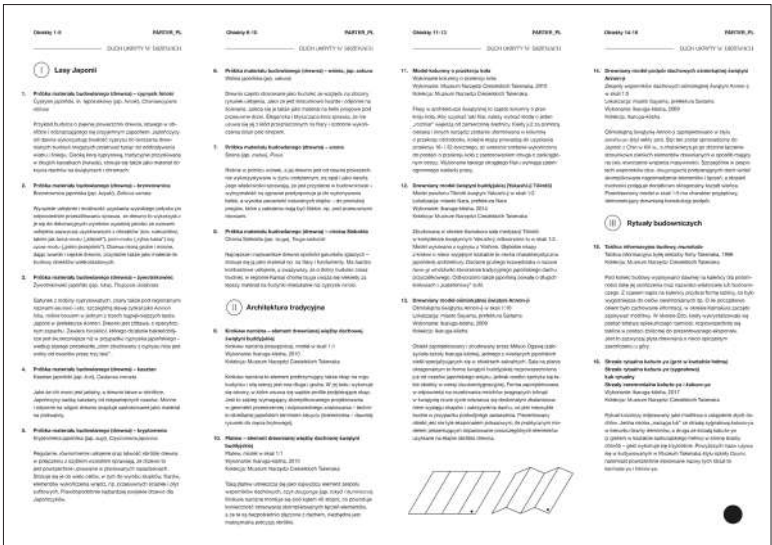
153. Panele w witrynie galerii, sala na pietrze; fot. Kamil Krajewski



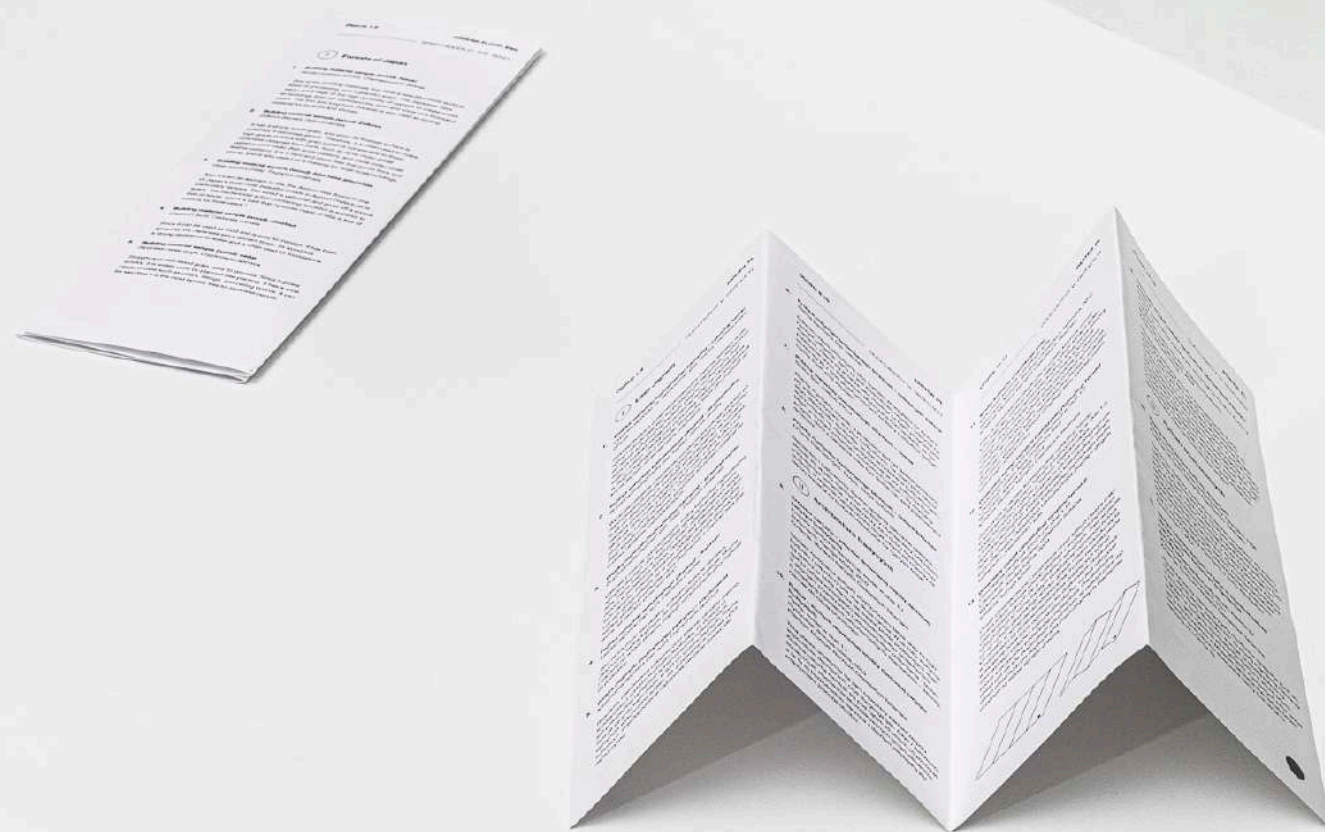
Drukowany indeks eksponatów, format A3, składany do DL, wersja językowa polska oraz angielska

Ze względu na specyfikę wystawy szczegółowe opisy eksponatów są bardzo istotnym elementem, pokazującym kontekst kulturowy, historię oraz znaczenie prezentowanych obiektów. Aby nie skracać wartościowych i interesujących tekstów, ale również nie zaburzyć przestrzeni wystawy ich dużą liczbą, postanowiliśmy zrezygnować z opisów poszczególnych eksponatów bezpośrednio w przestrzeni wystawy na rzecz oznakowania numerycznego, uzupełnionego indeksem z opisem obiektów. Indeks ten, w formie arkusza A3, który zwiędzający samodzielnie mogli złożyć i traktować jak mapę prowadzącą ich po kolejnych częściach wystawy, swoją niezobowiązującą formą miał zachęcać do kreślenia, notowania, zaznaczania szczególnie interesujących fragmentów.

Warto również zwrócić uwagę na ekonomiczny i ekologiczny aspekt tego elementu identyfikacji – technologią powielania indeksu jest ksero, zadruk 100% czerni, a papier wykorzystany przy tym procesie jest papierem ekologicznym, o niskiej gramaturze. Ma to istotne znaczenie w kontekście dużego zapotrzebowania na ten druk.



Indeks eksponatów, j. polski, format: 210 x 420 mm, papier: ekologiczny papier ksero, gramatura: 80 g/m², zadruk: 1+1



II

Architektura tradycyjna

8. **Próbka materiału budowlanego (drewna) – choina Siebolda**
Choina Siebolda (jap. tsuga), Tsuga sieboldii
Najcięższe i najtwardsze drewno spośród gatunków iglastych – stosuje się ją jako materiał np. na filary i fundamenty. Ma bardzo kontrastowe usłojenie, a zważywszy, że o dobry budulec coraz trudniej, w regionie Kansai choinę tsuga uważa się niekiedy za lepszy materiał na budynki mieszkalne niż cyprysik hinoki.

9. **Krokiew narożna – element drewnianej więźby dachowej świątyni buddyjskiej**

Krokiew narożna (krawężnica), model w skali 1:1
Wykonanie: Ikaruga-kōsha, 2010
Kolekcja: Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka

Krokiew narożna to element podtrzymujący także okap na rogu budynku i siłą rzeczy jest ona długa i gruba. W jej boku wykonuje się otwory, w które wsuwa się wąskie profile podpierające okap. Jest to zabieg wymagający skomplikowanego projektowania w geometrii przestrzennej i odpowiedniego znakowania – techniki określonej japońskim terminem kikujutu (stereotomia – dawniej: wsunek do cięcia bryłowego).

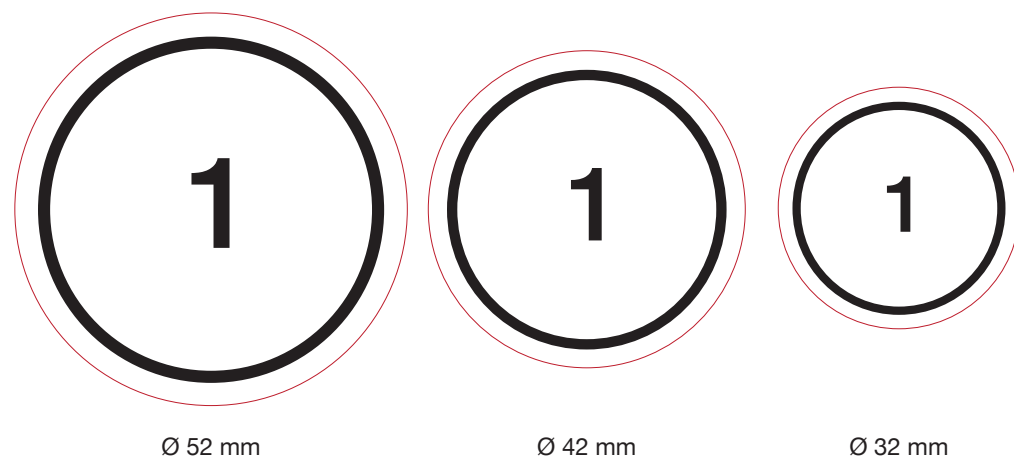
Krokiew narożna – element drewnianej więźby dachowej świątyni buddyjskiej
Model w skali 1:1
Ikaruga-kōsha, 2010
Muzeum Narzędzi Ciesielskich Takenaka

13. Drewno
Ośmiokąt
Lokalizacja: n
Wykonanie: Ikaruga-kōsha
Kolekcja: Ikaruga-kōsha

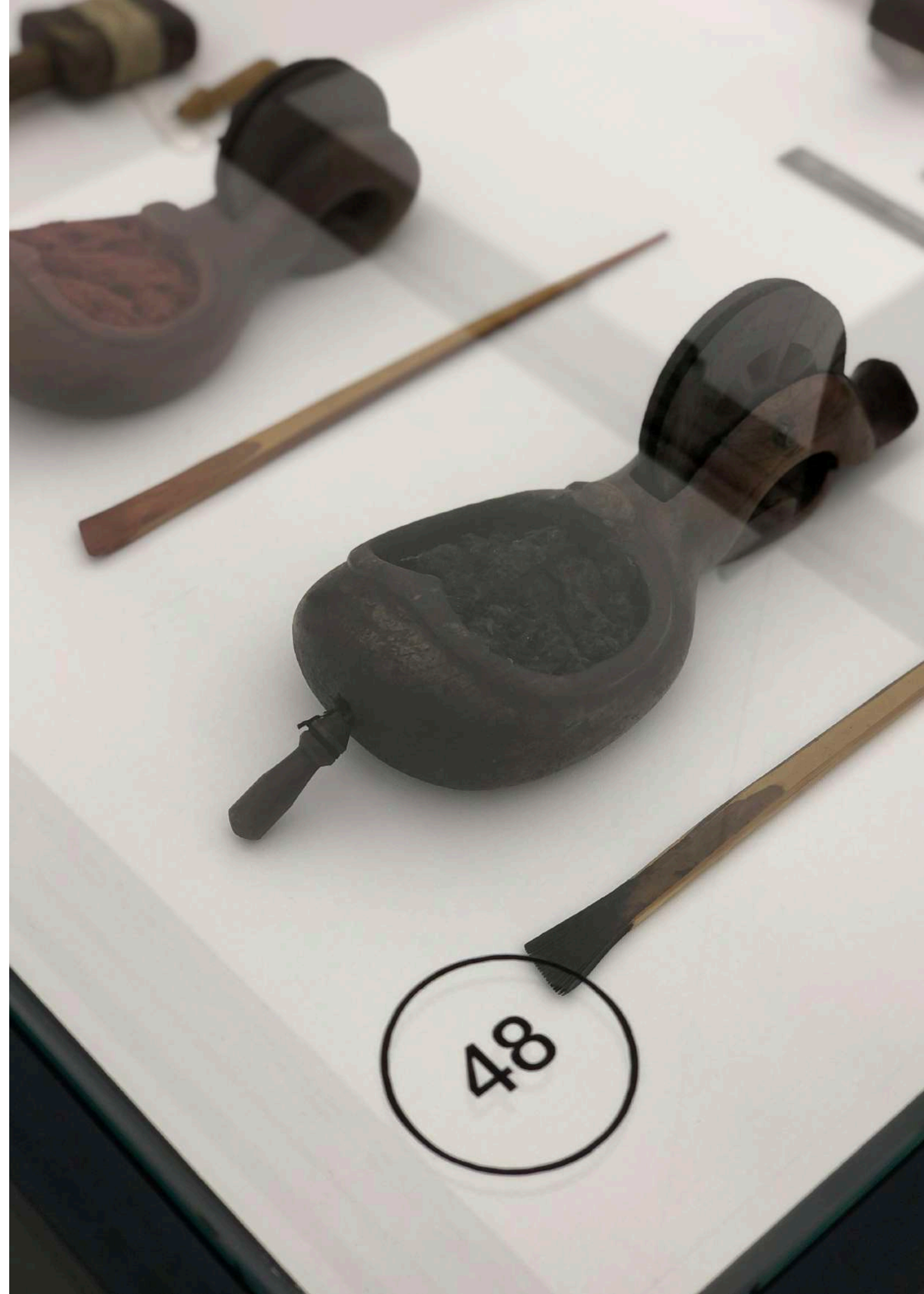
Obiekt zaprojektowany i zbudowany przez
zyciela szkoły Ikaruga-kōsha, jest to obiekt
ciężko specjalizujący się w obiektach
oktagonalnych to forma świątyni buddyjskiej
już od czasów japońskiego antyku, jednak
kie obiekty w wersji dwukondygnacyjnej. Formy
w odpowiedzi na oczekiwania mnichów pragnących
w świątyni nowe życie odznacza się doskonałym
niem wysięgu okapów i zakrzywienia dachu, co jest niez
trudne w przypadku podwójnego zadania. Prezentowany
obiekt jest nie tyle eksponatem pokazowym, ile praktycznym m
delem prezentującym dopasowanie poszczególnych elementów

Oznaczenia eksponatów w przestrzeni wystawy

Oznaczenia numeryczne przy eksponatach są naklejkami wykonanymi z czarnej folii transferowej. Ich subtelna i prosta forma miała na celu przede wszystkim zachowanie wysokiej czytelności, przy jednoczesnej niewielkiej ingerencji w przestrzeń ekspozycji. Krój pisma wykorzystany przy oznaczeniach numerycznych to Helvetica Neue Regular. Zdecydowałam się na stosowanie trzech wielkości oznaczeń ze względu na wielkość eksponatów, których dotyczą. Przy wielkoformatowych elementach architektonicznych stosowane były kółka o największej średnicy 52 mm, pośrednie, o średnicy 42 mm, stosowane były na witrynach oraz przy obiektach średniej wielkości, które oglądamy z dystansu, a najmniejsze, o średnicy 32 mm, przy obiektach w niewielkiej skali, oglądanych z małej odległości.



157–159. Oznaczenia eksponatów; fot. Marta Szmyd



Inne oznaczenia w przestrzeni wystawy

Dodatkowymi oznaczeniami w przestrzeni galerii były:

- podpisy do trzech filmów wyświetlanych w jednej z sal, które swoją formą nawiązywały do typografii wykorzystanej w całości systemu identyfikacji,
- piktogramy informacyjne dla zwiedzających, informujące o konieczności zdjęcia butów przed wejściem do pawilonu herbacianego, o zakazie dotykania eksponatów czy o możliwości powąchania prezentowanych strużyn drewnianych.



160–162. Oznaczenia specjalne w przestrzeni wystawy; fot. Marta Szmyd



**Zachęcamy do otwarcia
pojemników i powąchania**



**Prosimy, by nie wyjmować
strużyn z pojemników**



**Prosimy o zdjęcie butów
przed wejściem do pawilonu**

Flagi

Muzeum Manggha przy okazji wystawy *Duch ukryty w drzewach* powróciło do stosowania flag jako elementów promujących wystawę. Zdecydowano się na postawienie nowych masztów, dwóch od strony bulwarów wiślanych, trzech od strony ul. Konopnickiej. Ze względu na specyfikę tego nośnika: wertykalne proporcje oraz fakt, że jest on w ciągłym ruchu, wystawiony na zmienne warunki atmosferyczne, zaproponowałam grafikę prostą w formie, dobrze widoczną na tle nieba i zabudowań.

Każdy z zestawów miał jedną flagę w kolorze intensywnego pomarańcza (jednego z kolorów identyfikujących wystawę) z polskim tytułem wystawy, zakomponowanym w dwóch wierszach, obróconym o 90 stopni. Pozostałe flagi przedstawiały różnorodne przeskalowane narzędzia ciesielskie oraz tytuł wystawy (polski lub angielski) obrócony o 90 stopni, biegnący po dłuższym boku flagi.



Flagi przed budynkiem muzeum, od strony ul. Konopnickiej,
format: 1200 x 3500 mm,
materiał: poliester flagowy,
zadruk: jednostronny, RGB

163. Flagi od strony ul. Konopnickiej; fot. Marta Szmyd





Flagi za budynkiem muzeum, od strony bulwarów wiślanych,
format: 1500 x 4000 mm,
materiał: poliester flagowy,
zadruk: jednostronny, RGB



164. Flagi od strony bulwarów wiślanych; fot. Marta Szmyd

Część II

2. Opis dzieła

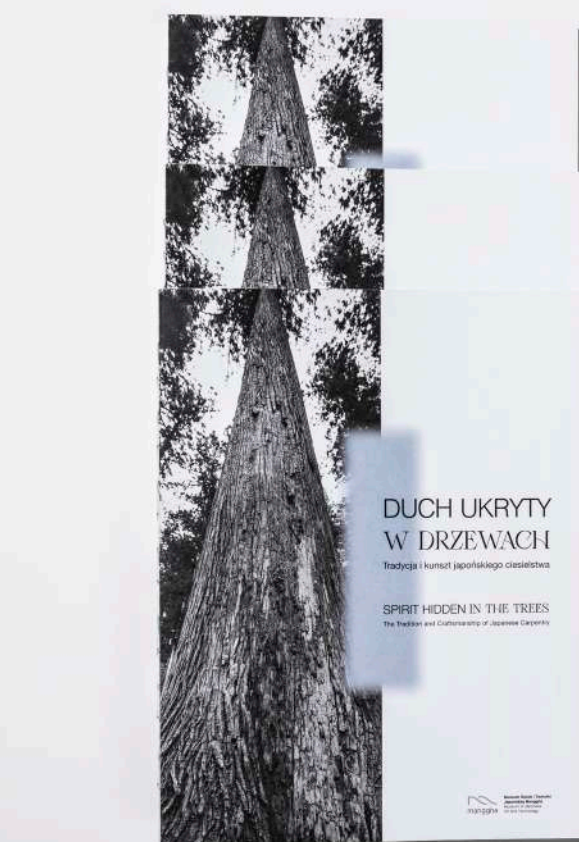
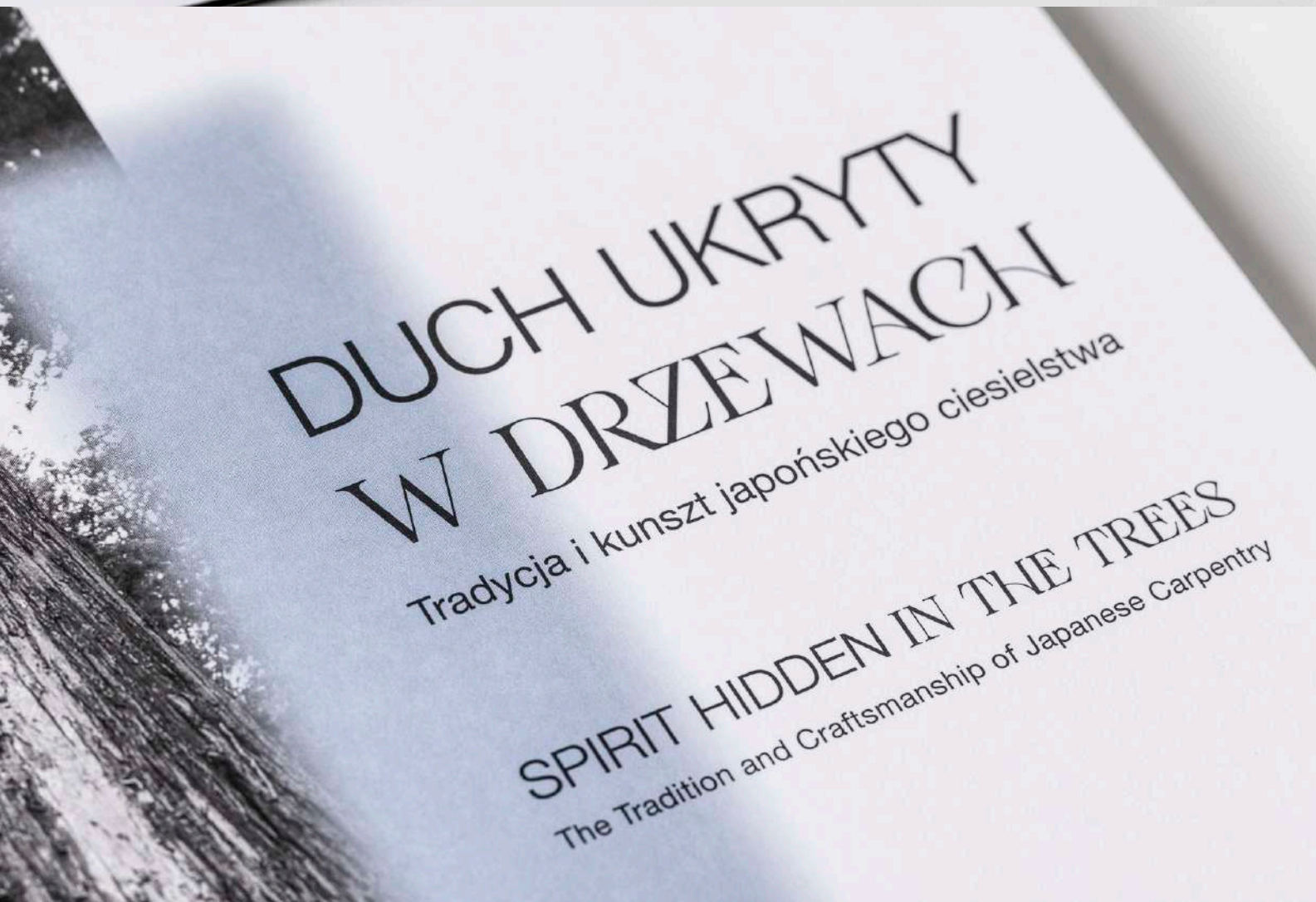
2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.5. Publikacja towarzysząca wystawie



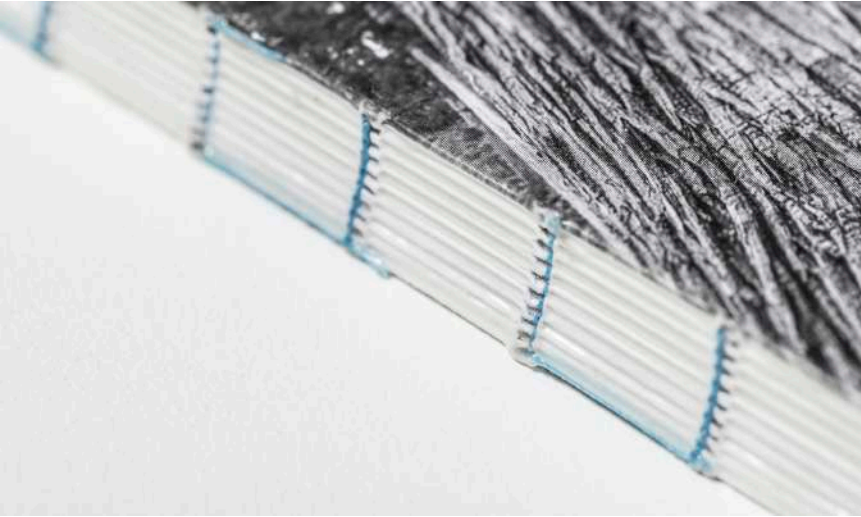
Publikacja *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa*,
format: 240 x 310 mm,
papier: Munket Lynx Raw,
gramatura: 100 g/m²,
zadruk: 4+4,
oprawa otwarta, klejenie, szycie nicią,
papier okładkowy: Munket Lynx Raw,
gramatura: 300 g/m²,
nakład: 1000 sztuk

Przy okazji wystawy muzeum Manggha wydało książkę poświęconą tematyce tradycji stolarki i ciesielki japońskiej. Jest ona powiązana z wystawą, aczkolwiek w założeniu ma stanowić stały element biblioteki muzealnej, poświęcony



tematyce wystawy oraz rozwijający jej zagadnienia. Publikacja opowiada o każdej z części ekspozycji w taki sposób, aby osoby, które wystawy nie odwiedziły, mogły zapoznać się z historią i kunsztem tej dziedziny rzemiosła, niekoniecznie odnosząc treści do samej ekspozycji. Kolejne rozdziały rozpoczynają się tekstem wprowadzającym, któremu towarzyszą czarno-białe fotografie związane z omawianym zagadnieniem. Następnie prezentowane są wybrane eksponaty z wystawy wraz z krótkim opisem i charakterystyką. Elementem graficznym pojawiającym się w publikacji jest błękitny rozmyty prostokąt, który na stronach rozdziałowych umieszczono centralnie w osi książki. Widnieje również na okładce, stronie ze spisem treści oraz stronie redakcyjnej – w tych przypadkach umieszczony jest na środku strony.

Format katalogu (240 x 310 mm) oraz surowy papier, o stosunkowo niskiej gramaturze i szorstkiej strukturze, nawiązują swoją formą do magazynów o sztuce i designie. W projekcie zastosowałam oprawę otwartą, która jest jedną z częściej stosowanych opraw introligatorskich w Japonii (oprócz opraw typowo maszynowych i tradycyjnej oprawy metodą „szycia japońskiego”). Ten typ oprawy pozwala odbiorcy zobaczyć konstrukcję i strukturę książki, co jest aspektem korespondującym z tematyką wystawy. Dodatkowo oprawa otwarta umożliwia otwarcie publikacji „na płasko”, dzięki czemu mamy możliwość obejrzenia fotografii na całości formatu, bez straty fragmentów obrazu przy wewnętrznych marginesach. Szycie nicią w kolorze niebieskim jest subtelnym akcentem, podkreślającym spójność publikacji z całością identyfikacji.



169. Szycie publikacji w oprawie otwartej; fot. Kamil Krajewski

Ze względu na dwujęzyczność publikacji zdecydowałam się na zastosowanie dwukolumnowego layoutu, gdzie kolumna lewa jest w języku polskim, natomiast prawa w angielskim.

Typografia użyta do składu to krój Helvetica Neue, którego odmiany zróżnicowałam w zależności od komunikowanych treści.

1. Tytuły rozdziałów

Język polski:

Helvetica Neue Bold, 24 pkt

Język angielski:

Helvetica Neue Regular, 24 pkt

2. Lead wprowadzający do tekstu głównego rozdziału

Język polski:

**Helvetica Neue Bold, 18 pkt,
interlinia 26 pkt,
justowanie w chorągiewkę do lewej**

Język angielski:

**Helvetica Neue Regular, 18 pkt,
interlinia 26 pkt,
justowanie w chorągiewkę do lewej**

3. Tekst ciągły

Język polski:

**Helvetica Neue Medium, 10 pkt, interlinia 16 pkt,
justowanie w chorągiewkę do lewej**

Język angielski:

**Helvetica Neue Regular, 10 pkt, interlinia 16 pkt,
justowanie w chorągiewkę do lewej**

4. Opisy zdjęć i ilustracji

Język polski:

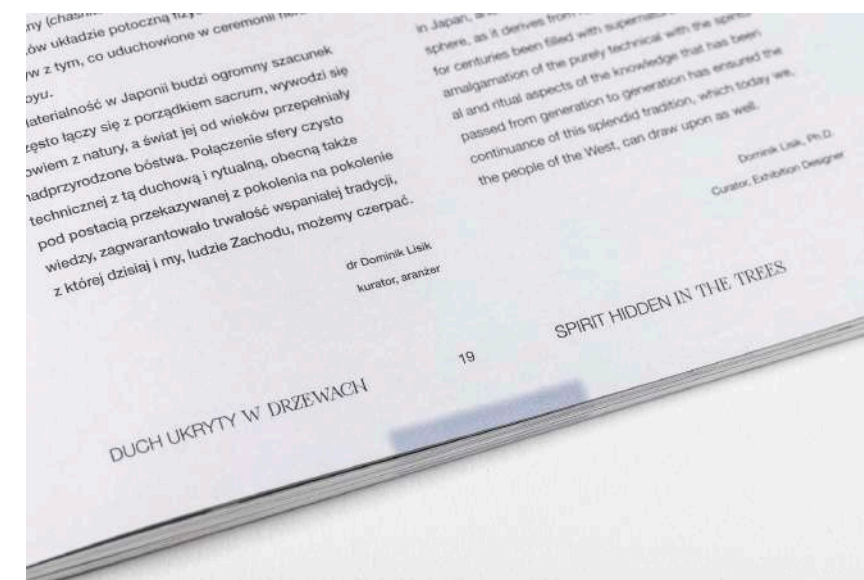
**Helvetica Neue Medium, 8 pkt, interlinia 13 pkt, justowanie w chorągiewkę do lewej
lub prawej, w zależności od tego, po której stronie znajduje się opisywana ilustracja**

Język angielski:

**Helvetica Neue Regular, 8 pkt, interlinia 13 pkt, justowanie w chorągiewkę do lewej
lub prawej, w zależności od tego, po której stronie znajduje się opisywana ilustracja**



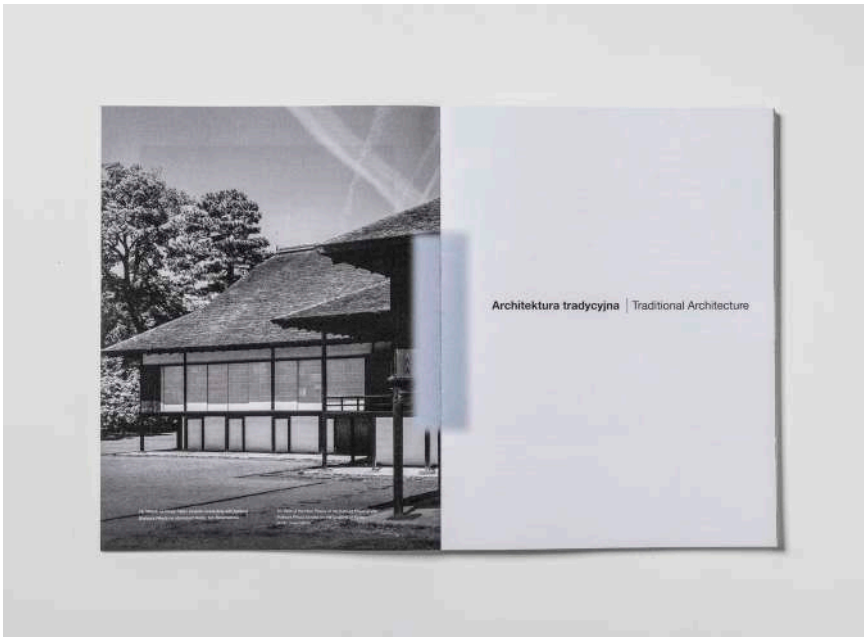
Całość składu złożono na dwułamowym gridzie, w chorągiewkę do lewej, dlatego paginacja nie jest ustawiona w osi strony tylko przesunięta na zewnątrz formatu, dzięki czemu znajduje się w osi pomiędzy kolumnami składu. Towarzyszy jej element ozdobny w postaci rozmytego błękitnego prostokąta, zakomponowanego do dolnej krawędzi książki. Pagina martwa jest zestawiona z paginą żywą, która informuje czytelnika, w jakim rozdziale publikacji się znajduje, i powtarza tytuł publikacji (będący także tytułem wystawy), złożona krojem Helvetica Neue oraz Glitter Syavina, analogicznie do wszystkich elementów identyfikacji wizualnej wystawy.



170. Paginacja; fot. Kamil Krajewski

Fotografie rozdziałowe oraz okładkowe są zakomponowane do spadu, na całość formatu. Pozostałe materiały ilustracyjne oraz fotografie są osadzone na gridzie z uwzględnieniem marginesów, zaprojektowanych w layoutcie. W szczególnych przypadkach dotyczy to obiektów prezentowanych na wystawie, zdjęcia są wyszparowane z tła, co nadaje dynamiki i różnorodności całości publikacji.

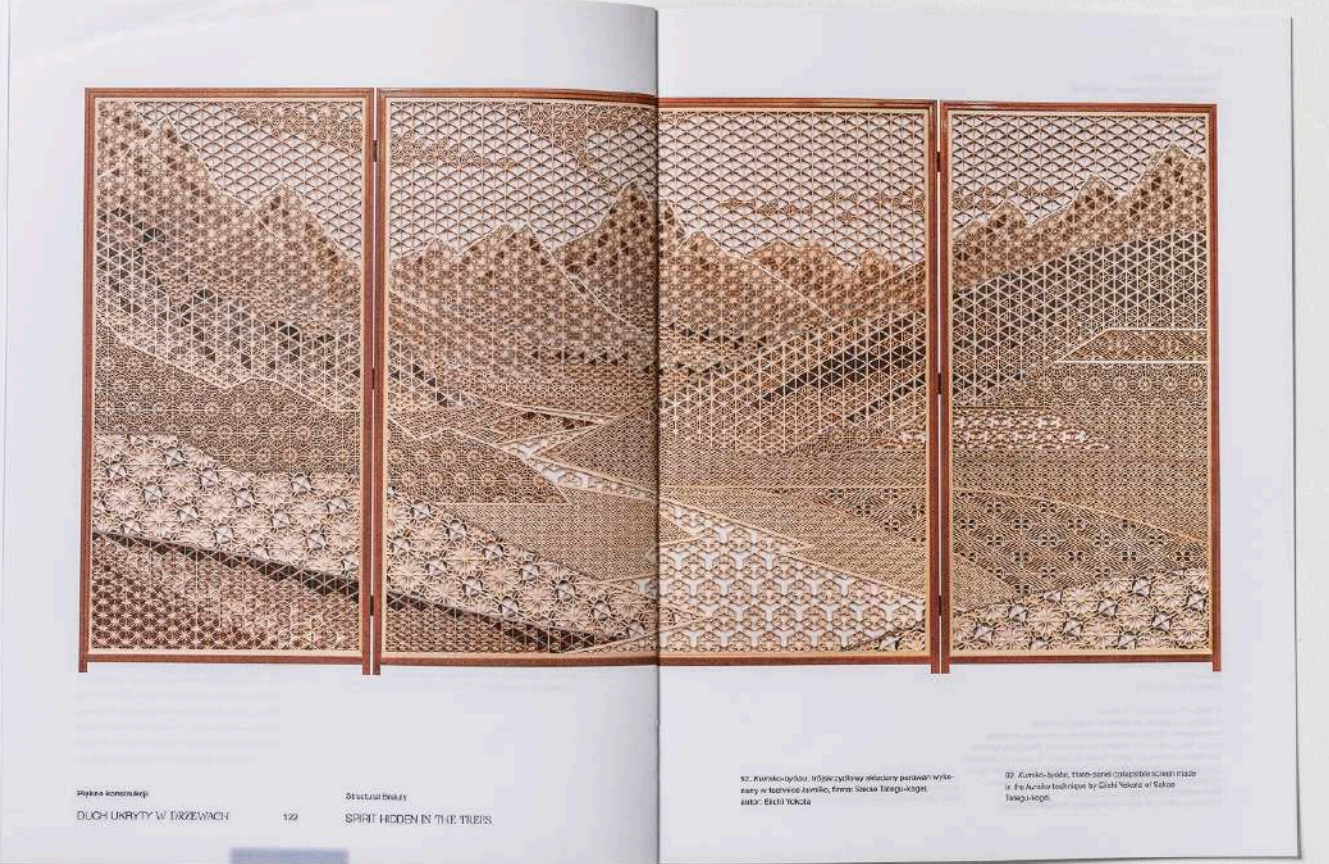
171, 172. Zbliżenie na szycie i 2 oraz 3 stronę okładki; fot. Kamil Krajewski



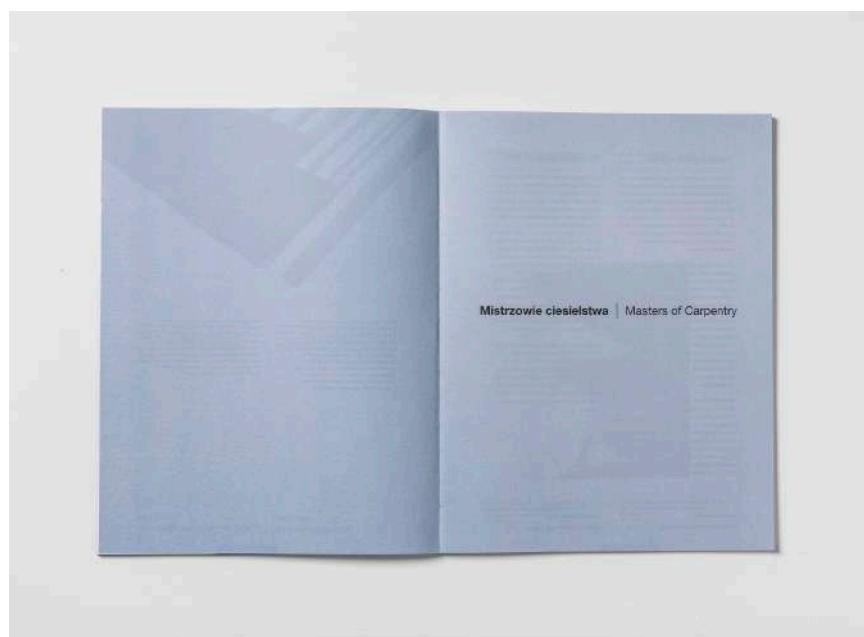
173, 174. Rozkładówki z fotografiami rozdziałowymi; fot. Kamil Krajewski

W składzie wykorzystuję również fotografie przechodzące przez oś rozkładówki, korzystając z możliwości prezentacji zdjęć, jakie daje oprawa otwarta.

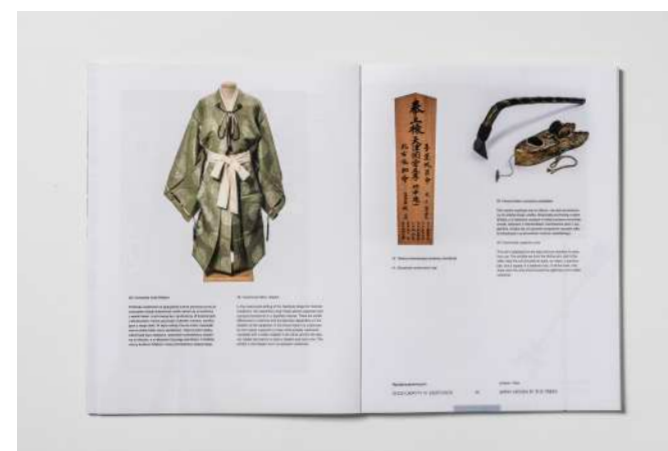
175, 176. Rozkładówki z fotografiami przechodzącymi przez oś publikacji; fot. Kamil Krajewski



W publikacji są dwa wyjątkowe rozdziały. Pierwszy z nich: „Mistrzowie ciesielstwa | Masters of Carpentry” opowiada o warsztacie, tradycji i narzędziach cieśli japońskiego i jest powiązany z tekstem, który w przestrzeni wystawy otwierał górną część ekspozycji. Drugi to „Piękno konstrukcji | Structural Beauty”, w całości poświęcony składanemu drewnianemu parawanowi *kumiko-byōbu*, który jest emanacją kunsztu ciesielskiego i najwyższej precyzji, a w przestrzeni był zwieńczeniem ekspozycji. Ze względu na specyficzny charakter tych rozdziałów, idąc za sugestią redaktora publikacji i kuratora wystawy doktora Dominika Lisika, postanowiłam je wyraźnie odróżnić wizualnie od pozostałych. Ich rozkładówki rozdziałowe są w całości pokryte błękitną aplą, jedynie forma zapisu tytułu jest tożsama z pozostałymi rozdziałami.



177. Rozkładówka otwierająca rozdział „Mistrzowie ciesielstwa”; fot. Kamil Krajewski



178–183. Rozkładówki publikacji *Duch ukryty w drzewach*; fot. Kamil Krajewski

Część II

2. Opis dzieła

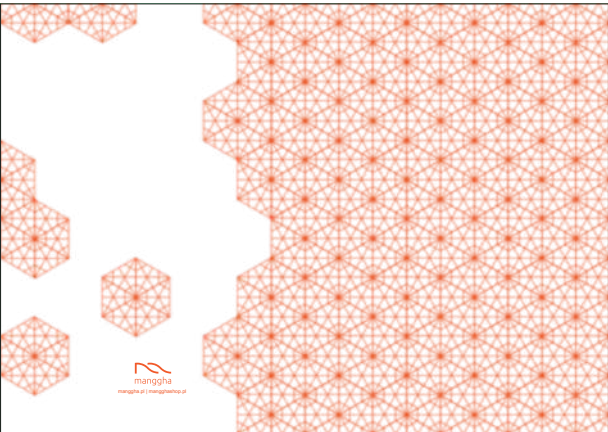
2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.6. Gadżety i dodatki

Gadżety promocyjne: zeszyt, torba ekologiczna, woreczek, kubki ceramiczne

Zestaw gadżetów promocyjnych, towarzyszących wystawie, składał się z torby wykonanej z bawełny ekologicznej, zeszytu w formacie B5, tradycyjnego japońskiego woreczka *kinchaku* oraz kubków ceramicznych. Każdy z tych elementów prezentował inny wzór, złożony z modularnych symboli, zaczerpniętych z parawanu *kumiko* – motywy te były wykorzystane na panelach w przestrzeni wystawy na pierwszym piętrze. Te modularne ornamenty o rozmytych krawędziach w różnych kompozycjach pojawiały się na każdym z gadżetów dostępnych w sprzedaży w sklepie muzeum Manggha, stanowiąc spójny zestaw, korespondujący z całością identyfikacji wizualnej. Symbole pojawiają się również na zestawie trzech kubków ceramicznych, każdy z nich ozdobiony jest innym wzorem.

• Zeszyt

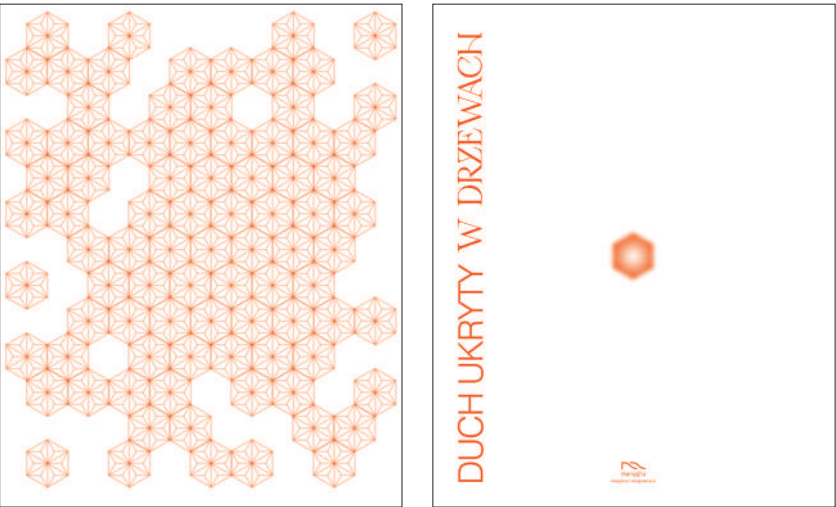


format: 148 x 210 mm,
ŚRODEK:
papier: ekologiczny papier z recyclingu,
gramatura: 80 g/m²,
OKŁADKA:
papier: kreda satynowana,
gramatura: 250 g/m²,
zadruk: 4 + 0,
uszlachetnienia: zaokrąglone rogi



184. Makieta zaszytu; źródło makiety: freepic.com

• Torba ekologiczna



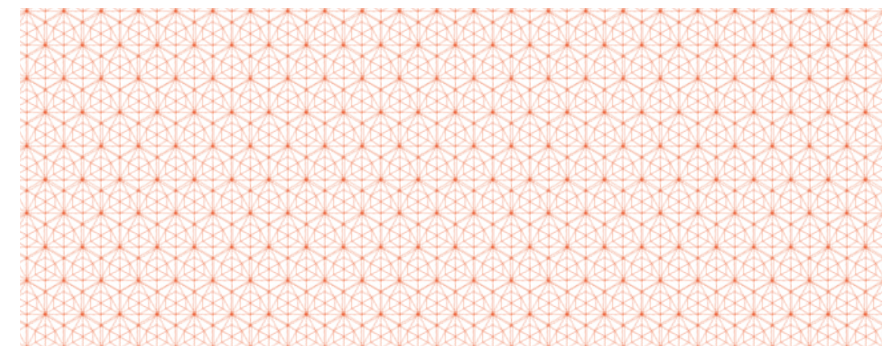
format: 280 x 350 mm,
materiał: bawełna ekologiczna



187. Zestaw gadżetów promocyjnych; fot. Kamil Krajewski

• Woreczek *kinchak*

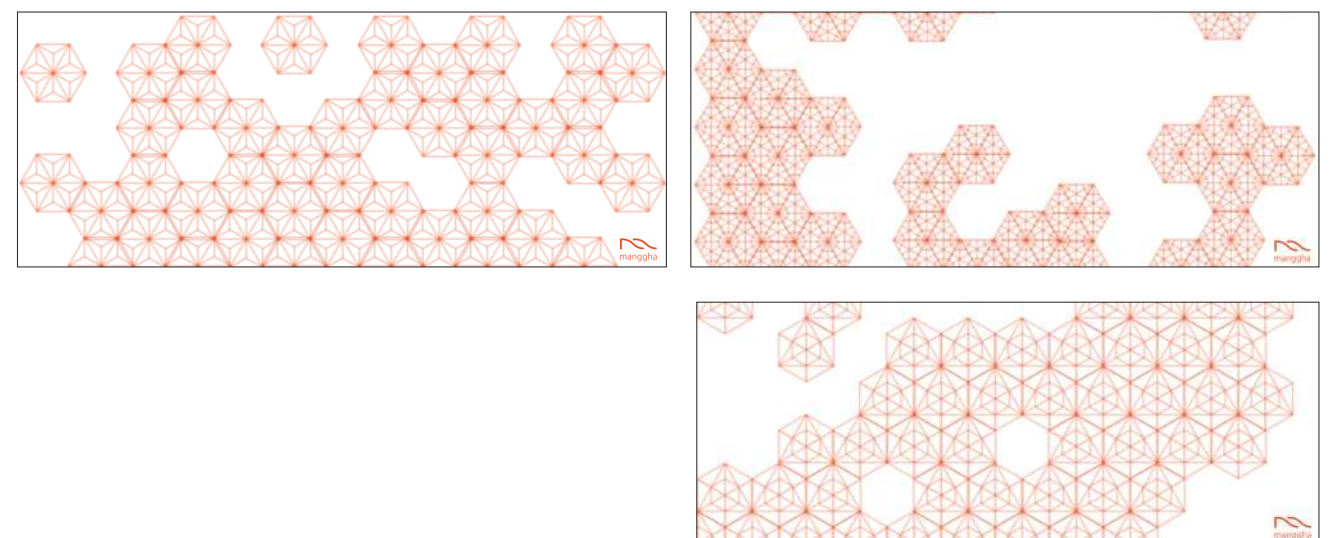
Kinchak to tradycyjny japoński worek, który kiedyś często noszono przeczepiony do *obi*, czyli pasa przy kimonie. Występuje w różnych rozmiarach, współcześnie często noszony jako dodatek do większej torby, w celu segregacji jej zawartości. Woreczek jest zamykany zaciąganyym sznureczkiem. Woreczki *kinchak* dla muzeum Manggha są produkowane z dużego zwoju materiału, zadrukowanego w całości wzorem, a nie jak torby z nadrukiem, gdzie wzór nanosi się na już uszyty produkt. Zewnętrzny nadruk stanowił jeden z wzorów inspirowanych *kumiko*, wewnątrz woreczka było w kolorze jasnego błękitu.



185. Wzór na zadruk tkaniny do uszycia woreczka *kinchak*

• Kubki ceramiczne

W sprzedaży w sklepie muzealnym dostępne były trzy wzory klasycznych kubków ceramicznych, każdy z inną grafiką przedstawiającą wybrany motyw złożony z symboli inspirowanych *kumiko*.



186. Wzór na kubki ceramiczne

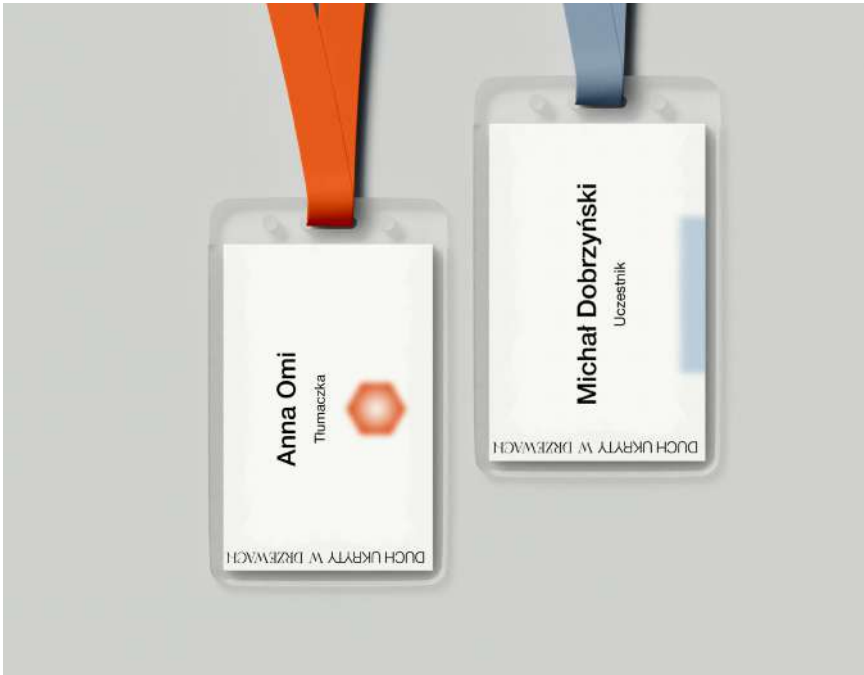
2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.7. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wykorzystane w przestrzeni miejskiej (kampania outdoor)

Identyfikatory dla uczestników warsztatów i tłumaczy

Kolejnym elementem systemu identyfikacji są identyfikatory dla uczestników i tłumaczy, biorących udział w kilkudniowych warsztatach, zorganizowanych przed otwarciem ekspozycji. Identyfikatory zostały zaprojektowane w dwóch wzorach, ułatwiających identyfikację osób ze względu na pełnioną funkcję (uczestnik/czka, tłumacz/ka). Plakietki były zróżnicowane kolorystycznie, adekwatnie do całości systemu identyfikacji i miały symbole dodatkowo podkreślające tę różnorodność. Tłumaczom i tłumaczkom został przypisany kolor pomarańczowy oraz symbol sześcioboku, natomiast uczestnikom i uczestniczkom kolor niebieski i rozmyty prostokąt, zakomponowany do spadu formatu. Z lewej strony został umieszczony tytuł wystawy w języku polskim, zapisany w jednej linii, obrócony o 90 stopni.



Identyfikatory,
format: 150 x 100 mm,
papier: ksero,
gramatura: 100 g/m²,
zadruk: 4 + 4

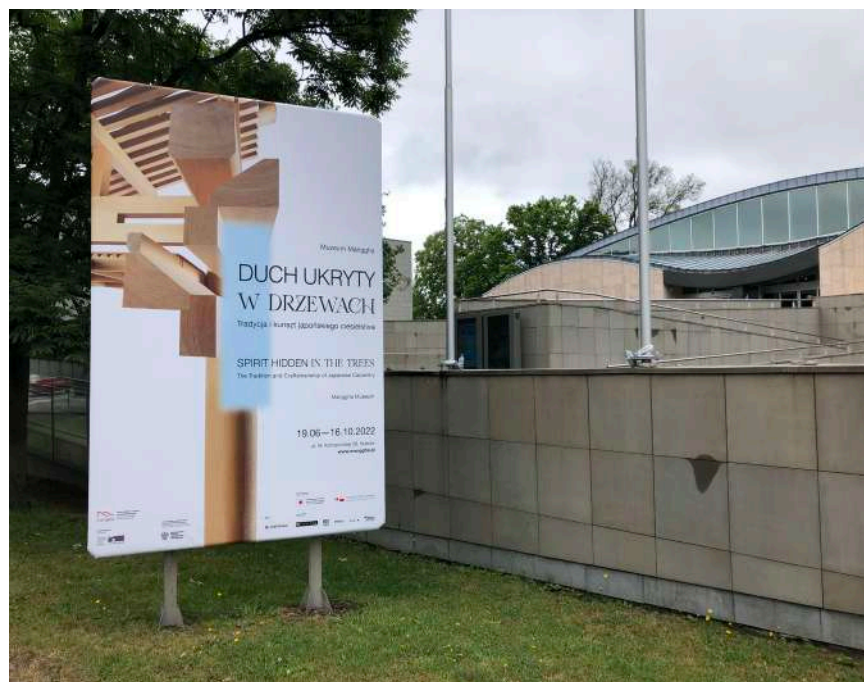
Baner reklamowy



format: 2300 x 3300 mm,
materiał: plandeka,
zadruk: jednostronny, CMYK

Baner promujący wystawę znajdował się przy ul. Konopnickiej, przed budynkiem muzeum Manggha. Przedstawiał główną grafikę wystawy, czyli detal sali Tōindō w świątyni Yakushi-ji wraz z kompozycją tytułów w dwóch wersjach

językowych, z datami trwania wystawy, zestawioną z centralnie umieszczonym rozmytym prostokątem, motywem przewodnim identyfikacji. Grafika na banerze jest odpowiednikiem grafiki, która powstała z myślą o ostatecznie niezrealizowanym plakacie (patrz: 2.2.2). Ze względu na format nośnika, 230 x 330 cm, grafika wraz z tekstem była dobrze widoczna z perspektywy samochodów jadących ulicą oraz z chodnika, nawet po drugiej stronie ulicy.



188. Baner przed budynkiem muzeum; fot. Marta Szmyd

Słup reklamowy miejski

Grafiki na słupy miejskie zdecydowałam się podzielić na 3 niezależne kompozycje, które razem stanowią całość. Decyzja ta była podyktowana specyfiką tego nośnika. Odbiorca, patrząc na słup, nigdy nie widzi całości formatu, obejmujemy wzrokiem maksymalnie 1/3 walca, stąd podział na 3 sekcje. Każda z nich miała dwujęzyczny blok tytułowy wraz z datami otwarcia i zamknięcia ekspozycji na tle błękitnego prostokąta oraz towarzyszące mu narzędzie lub fragment detalu świątyni z głównej grafiki promującej wystawę. Białe tło, podobnie jak w przypadku banera czy flag, podnosiło czytelność całości oraz dobrze się wyróżniało w przestrzeni miejskiej, gdzie dominują ciemne barwy. Również logotypy patronów i sponsorów zostały powielone trzykrotnie i zgrupowane w bloki.



format: 3750 x 2650 mm,
materiał: papier ploterowy,
zadruk: jednostronny, CMYK



189. Miejskie słupy reklamowe; fot. Marta Szmyd

Część II

2. Opis dzieła

2.2. Elementy systemu identyfikacji wizualnej wystawy

2.2.8. Promocja w sieci i na ekranach w muzeum

Grafika na totemy reklamowe



Totem reklamowy,
ekran LCD,
format: 1080 x 1920 px

Przed budynkiem muzeum, u podnóża schodów znajdują się dwa ekrany, tzw. totemy reklamowe, które cyklicznie wyświetlają treści promocyjne i informacyjne muzeum. Przygotowałam na nie dwa rodzaje grafik promujących wystawę: pierwsza z wykorzystaniem elementu świątyni z motywu przewodniego wystawy wraz z tytułem wystawy, druga przedstawiająca dłuto z warsztatu japońskiego cieśli, również zestawiona z tytułem wystawy. Grafiki wyświetlane były naprzemiennie z materiałami promującymi inne wystawy i inicjatywy muzeum.

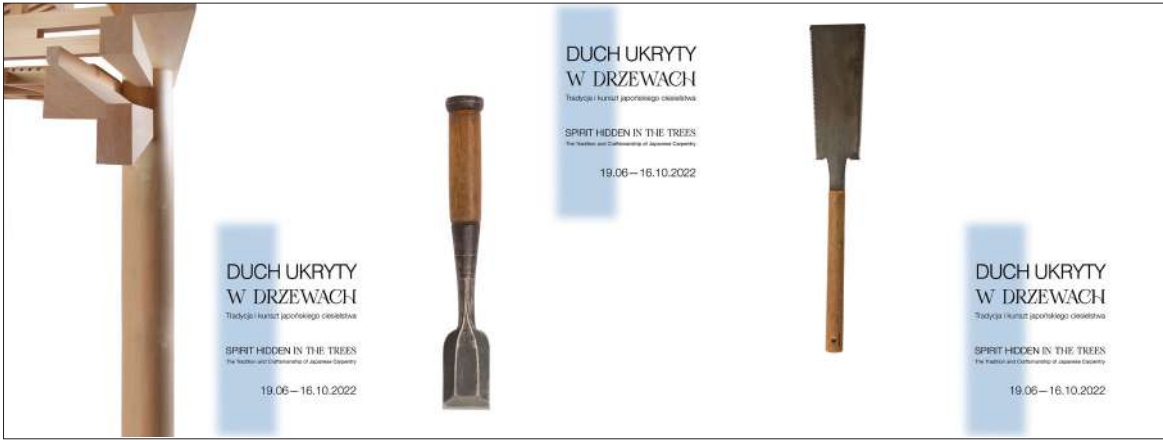
Grafika na videowall



Videowall,
ekran LCD,
format: 2000 x 422 px

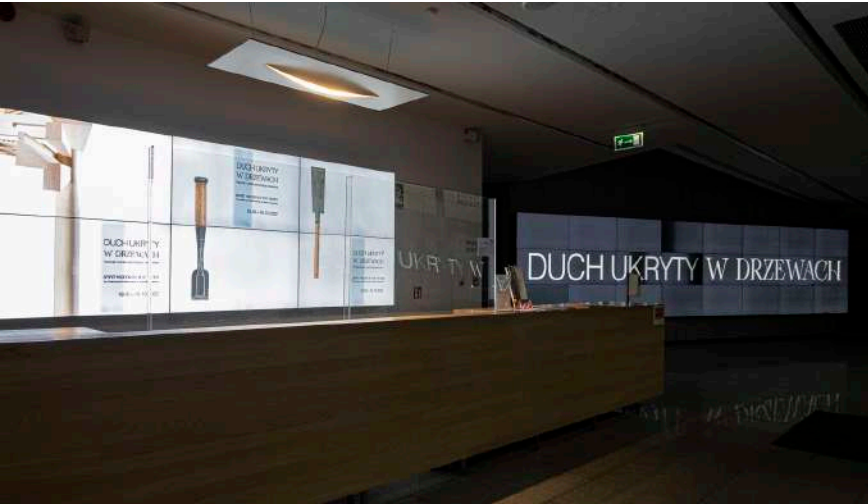
Videowall jest ścianą złożoną z kilkunastu ekranów tworzących razem dużych rozmiarów nośnik informacyjny w lobby Galerii Europa – Daleki Wschód. Ze względu na sąsiedztwo prezentowanych w lobby oraz w witrynie galerii paneli tekstylnych zdecydowałam, że grafika na ścianie wizualnej będzie maksymalnie uproszczona, dostosowana do technologii wyświetlania tego typu nośników. Biorąc pod uwagę fakt, że część ekranów była nierównomiernie „wyświetlona”, co wynikało z ich zużycia, najbardziej korzystnym kolorem tła była czerń – różnice w nasyceniu tej barwy na ekranie LCD są najmniej zauważalne. Dlatego właśnie grafika przygotowana na ten nośnik jest złożona z czarnego tła i biegnącego przez całość ekranu polskiego tytułu wystawy w kolorze białym. Wysoki kontrast i światlenie nośnika sprawiły, że tytuł był doskonale widoczny po zmroku, nawet z perspektywy jadącego samochodu czy przechodnia. Ponadto nie stanowił on zbyt inwazyjnego elementu we wnętrzu galerii, na czym również bardzo mi zależało.

Grafika na ekrany za recepcją galerii



Ekran za recepcją,
ekran LCD,
format: 2000 x 940 px

Na ścianie za recepcją galerii znajduje się ekran złożony z 6 modułów. Podobnie jak w przypadku słupów miejskich zdecydowałam się na umieszczenie na nim trójdzielnej kompozycji, prezentującej w każdej sekcji tekstowy blok tytułowy wystawy wraz z towarzyszącym mu motywem – fragmentem świątyni lub jednym z dwóch narzędzi promujących wystawę.



190. Ekrany recepcji i videowall; fot. Marta Szmyd

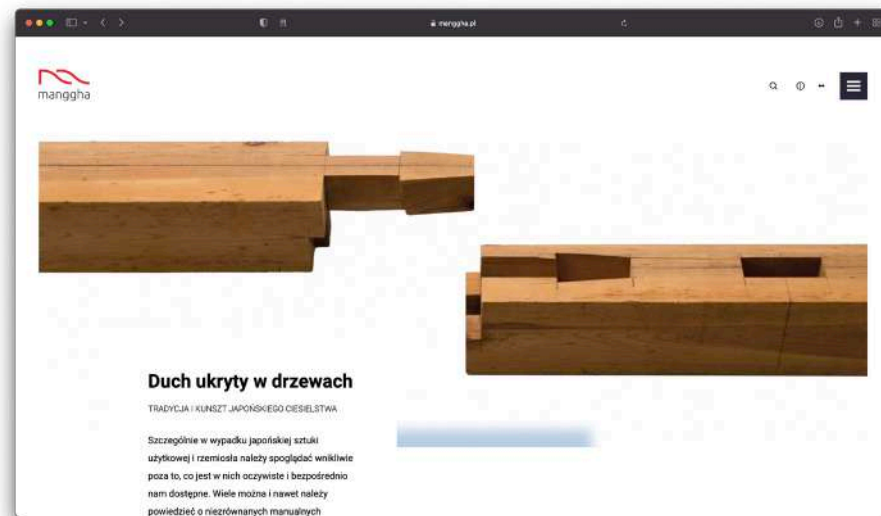
Plansze do filmu promocyjnego



Plansze do filmu,
format: 2500 x 1300 px

Film promujący wystawę opowiada historię jej powstania, od pomysłu profesora Waldemara Affelta na zaprezentowanie jej polskiemu odbiorcy przez organizację całego przedsięwzięcia i montaż ekspozycji po opowieść o tym, jak fascynującą tradycją jest ta gałąź japońskiego rzemiosła. Plansze otwierające do filmu oraz tzw. *credits* na jego końcu w całości wpisują się w założenia projektowe systemu – typografia, kompozycja, błękitny prostokąt wpisują się w spójny komplet materiałów promocyjnych. Zaprojektowane zostały dwa zestawy plansz: w języku polskim i angielskim.

Slider oraz baner na stronę internetową muzeum Manggha



Slider na stronę internetową muzeum Manggha,
format: 1743 x 745 px



Baner na stronę internetową muzeum Manggha,
format: 1108 x 528 px

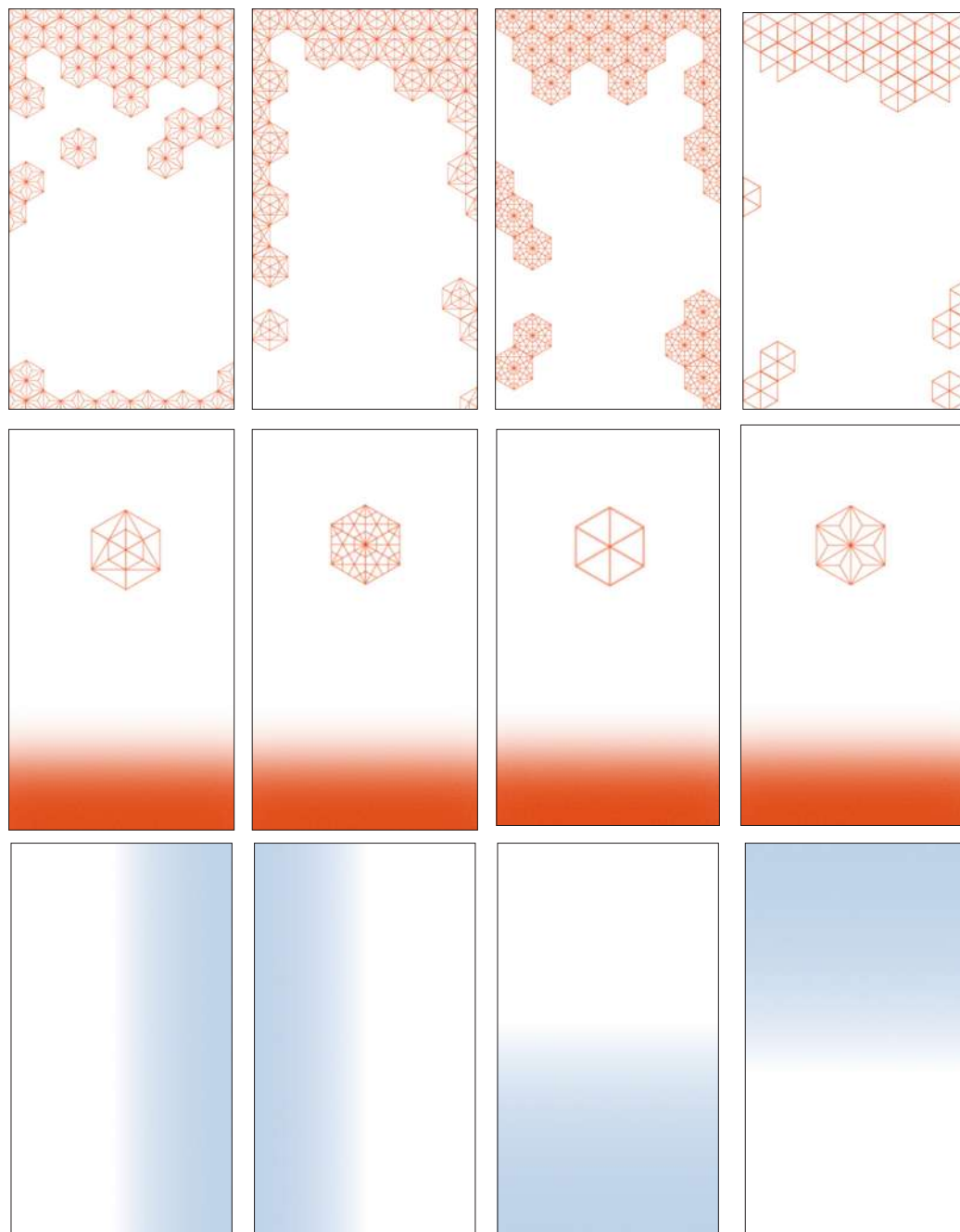
Ze względu na specyfikę środowiska internetowego baner oraz slider na stronę muzeum, informujące o wystawie, musiały zostać zakomponowane w proporcjach horyzontalnych. Zdecydowałam się na zaprezentowanie w tych grafikach charakterystycznego łączenia drewnianych belek – *kigumi*, które pomiędzy dwoma elementami mają wkomponowany tekstowy blok informacyjny o wystawie lub funkcjonują samodzielnie w towarzystwie błękitnego rozmytego prostokąta. Motyw wiązań *kigumi* jest niezwykle charakterystyczny dla japońskiej ciesielki – poświęcono mu istotną część ekspozycji. Słusznym wydało się zatem wykorzystanie go do promocji w sieci, również dlatego, że możliwość swobodnego łączenia dwóch elementów pozwoliła na zakomponowanie różnych horyzontalnych formatów.

Grafiki do social mediów (Facebook, Instagram)



Grafika do wydarzenia na portalu Facebook,
format: 1200 x 628 px

W ramach systemu identyfikacji wizualnej wystawy zaprojektowałam również szablony grafik do wykorzystania w social mediach, do serwisów Facebook i Instagram, z których muzeum korzysta w ramach promocji wystaw. Do serwisu Facebook zaprojektowałam grafikę do wydarzenia, tzw. zdjęcie w tle, która przedstawiała dłuto ciesielskie w dużej skali, wyeksponowany tytuł oraz podtytuł w języku polskim, daty obecności wystawy w murach muzeum oraz tytuł wraz z podtytułem w języku angielskim. Dodatkowo konieczne było umieszczenie kluczowych logotypów organizatorów. Całość uzupełnił błękitny prostokąt, zakomponowany centralnie, do krawędzi formatu.



Grafika, tło do Instastory na Instagram,
format: 1080 x 1920 px

Z uwagi na fakt, że Manggha promuje swoje wystawy na Instagramie, publikując na swoim profilu jedynie fotografie dokumentujące ekspozycję, grafikami, jakie zaproponowałam do tego serwisu, były tła do Instastory, umożliwiające umieszczenie na nich dowolnych treści, wprowadzanych przez dział promocji muzeum. Tła nawiązywały do grafik z paneli informacyjnych z przestrzeni wystawy, tj. błękitnej apli o rozmytej krawędzi oraz symboli wywodzących się z modułów parawanu *kumiko*. Otwarta kompozycja z dużą ilością bieli podyktowana była koniecznością zostawienia przestrzeni dla tekstów promocyjnych, umieszczanych na grafikach.

Grafika na ekran w auli, w której odbywał się wernisaż wystawy



Ekran w auli multimedialnej muzeum Manggha,
format: 16:9 full HD

Wernisaż wystawy rozpoczynał się w multimedialnej auli, gdzie dyrekcja muzeum oraz zaproszeni prelegenci przemawiali na tle ekranu. Grafika wyświetlana za mówcami była powtórzeniem grafiki do wydarzenia na Facebooku, jednak w uproszczonej formie – bez logotypów sponsorskich, bez podtytułów oraz wersji angielskiej, jedynie z tytułem w języku polskim.

Proces powstawania wystawy jest długotrwały i niezwykle złożony. W przypadku wystawy *Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa* rozpoczął się wiele lat przed wernisażem, podczas wizyty profesora Waldemara Affelta w Kobe, gdzie zachwycił go zbiory narzędzi ciesielskich w muzeum Takenaka. Zaszczepił koncepcję zaprezentowania kolekcji w murach Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha dyrekcjom obu muzeów i tak ruszył długi proces realizacji tego projektu. Sprowadzanie tak licznych obiektów, niejednokrotnie wielkogabarytowych, stanowiących dziedzictwo kultury Japonii, było ogromnym przedsięwzięciem logistycznym i organizacyjnym, na którego powodzenie pracował zespół z dwóch muzeów i osób z nimi związanych, zaangażowanych w projekt. Możliwość nadania temu przedsięwzięciu wizerunku, „ubrania” go w identyfikację, która nie tylko odda ducha tematyki wystawy, ale również będzie narzędziem promocyjnym i nośnikiem informacji dla zwiedzających, stanowiła fantastyczne wyzwanie projektowe.

Złożony charakter tej identyfikacji, duża liczba elementów koniecznych do zaprojektowania w ramach systemu oraz nacisk na wysoką klarowność i czytelność przekazu pozwoliły mi w pełni wykorzystać wieloletnie doświadczenie projektowe oraz wiedzę z tej dziedziny. Projekt kompleksowej identyfikacji wizualnej, owoc tego procesu, jest spójny, czytelny, a ponadto wyróżnia wydarzenie na kulturalnej mapie Krakowa (wystawie została przyznana nagroda w konkursie na najciekawsze wydarzenia kulturalne sezonu – „Marka Radia Kraków”). Interdyscyplinarny zespół pracujący nad wystawą, z którego wiedzy i doświadczenia mogłam korzystać w kwestii konsultacji kulturowych i merytorycznych oraz dzięki któremu udało mi się skorzystać z różnych materiałów referencyjnych, stanowił nieocenione wsparcie w tym procesie i pomagał mi utwierdzać się w słuszności podejmowanych decyzji projektowych. Chciałabym również na koniec zaznaczyć fakt niezwykle dla mnie istotny, iż zarówno dyrekcja muzeum Manggha, jak i kuratorzy wystawy obdarzyli mnie ogromnym zaufaniem w procesie twórczym, dzięki czemu mogłam konsekwentnie rozwijać projekt, bez większych ingerencji w jego formę z ich strony. Będę ten długotrwały proces wspominać z wielkim sentymentem i satysfakcją, czując dumę, że mogłam być częścią tego niezwykle przedsięwzięcia.

1. Bańko M., *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
2. Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, Helion, 2002.
3. Holder J., *Arts and Crafts Architecture*, Crowood, 2021.
4. Müller L., *Helvetica: Homage to a Typeface*, Lars Müller Publishers, 2005.
5. Müller L., Malsy V., *Helvetica Forever: Story of a Typeface*, Lars Müller Publishers, 2009.
6. Schwartzman A., *Arts & Crafts. From William Morris to Frank Lloyd Wright*, Palazzo Editions Ltd, 2021.
7. Seike K., *The Art of Japanese Joinery*, Weatherhill, 1977.
8. Strizver I., *Helvetica vs. Neue Helvetica: The Same but Different*, www.creativepro.com, publikacja 2017 (dostęp: wrzesień 2022).
9. Wlezień M., *Symbolika kolorów, błękit*, wykład, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2015.
10. www.andwalsh.com (dostęp: październik 2022).
11. www.behance.net (dostęp: październik 2022).
12. www.linotype.com (dostęp: październik 2022).
13. www.lottanieminen.com (dostęp: listopad 2022).
14. www.moma.org (dostęp: grudzień 2022).
15. www.myfonts.com (dostęp: czerwiec 2022).
16. www.wearecollins.com (dostęp: wrzesień 2022).
17. www.wszystkiesymbole.pl (dostęp: wrzesień 2022).
18. www.qrgateway.com (dostęp: grudzień 2022).