



Red Featherweight Alexander McQueen

O POTRZEBACH SZTUK NIECZYSTYCH

Potrzeba jest stanem psychicznym, nierozzerwalnie związana z człowiekiem. Potrzeba powinna być zauważona, ale może zostać także wykreowana, w niektórych przypadkach bywa także zlecona. Potrzeba nie jest zachcianką czy kaprysem, lecz realną wizją tego, co nieuniknione. Wynika z oceny zastanej sytuacji, ingeruje w przyszłość. Potrzeba daje motywację do działania, oczekuje reakcji. Umiejętność jej dostrzeżenia wpływa na efektywność i profesjonalizm działania.

Sztuki nieczyste mają swoje potrzeby, ale również one same wynikały i wynikają z potrzeb – aktualnych, zewnętrznych, związanych zarówno z przeszłością jak i przyszłością, egzystencją, oraz coraz częściej ekonomią. Należy je nie tylko zauważyć i uwzględnić, ale przede wszystkim reagować na nie, wystarczająco szybko by nie dać się wyprzedzić.

Owe sztuki „nieczyste”, to wszystkie te poza tzw. „czystymi”. Inaczej sztuki użytkowe, bo o nich tu mowa, należą do szerszej grupy sztuk projektowych. Przywołane w temacie sztuki nieczyste, choć kojarzą się dość negatywnie, to jednak takimi nie są. Stają się potrzebą. Potrzeba ta istniała kiedyś i równie silnie, a może i mocniej ujawnia się dzisiaj. Sztuki nieczyste nie są też mniej ważne od tych czystych, nie chodzi tu o ustawianie pozycji w hierarchii ważności.

W obecnych czasach sztuki nieczyste stają się coraz bardziej popularne. Idąc dalej, popularne na tyle, że w zasadzie każdy może je uprawiać i każdemu to wychodzi. Przynajmniej tak się niektórym wydaje. Moda bije tu chyba wszelkie rekordy popularności. Dziś każdy nie tylko chce, ale może być projektantem i bez szczególnych uwarunkowań natychmiast się nim staje, zmieniając zniechęcającą uprawianą dotychczas profesję lub dołączając do swojego dorobku zawodowego tę nową działalność, mającą sugerować kreatywność i wrażliwość estetyczną autora. I nikt nie oczekuje tu dowodów świadomości projektowej, wiedzy w zakresie, doświadczenia zawodowego. Takich przykładów z życia codziennego znamy choćby kilka w naszym kraju. Różnego rodzaju media nam o tym swobodnie donoszą, utwierdzając w przekonaniu tych nie do końca przekonanych i uświadomionych, że byle jaki wytwór „ubraniopodobny”, jest stosunkowo nietrudny w tzw. kreacji, co więcej - skazany jest na sukces. Sukces niestety zazwyczaj jedynie medialny, chwilowy, ostatecznie fikcyjny po zmierzeniu się z brutalnymi realiami rynku mody.

Czyż projektowanie jest na tyle łatwym zajęciem, że nie wymaga specjalistycznego kształcenia, czasu i wiedzy w pozyskiwaniu kwalifikacji uprawniających do wykonywania tego odpowiedzialnego zawodu? Ci z kolei, którzy jednak decydują się na edukację, mają coraz więcej możliwości, oferta każdego roku jest coraz większa. Ilość szkół projektowych, która pojawiła się w przeciągu ostatnich kilkunastu lat na naszym rynku jest duża na tyle, by zacząć się martwić o istotę sztuki, a konkretnie o istotę sztuki projektowania.

Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej fakty, nasuwa się jedno, zasadnicze

pytanie. Czy projektowanie jest sztuką i czy w ogóle ma jeszcze z nią coś wspólnego, skoro w zasadzie każdy może być projektantem? I nie musi w tym celu edukować się w szerszym zakresie, gdyż wystarczy tylko podać sam przepis, albo jeszcze inaczej – wygodniej – postawić na indywidualność (bo przecież dzisiaj każdy jest twórczy, z olbrzymią ilością drzemiących gdzieś wewnątrz pokładów kreatywności, które tylko czekają, aby je wyzwolić i pobudzić do działania – ironia jest tu zgoła umyślna), można wreszcie odwołać się do niczym nieograniczonej, swobodnej twórczości potencjalnych kreatorów tzw. sztuki wzorniczej. Czy owy przepis, recepta na bycie twórczym są wystarczające by szczyć się mianem projektanta i zasiąść w gronie twórców, niestety ze względu na swą stale rosnącą popularność, tracącym na elitarności? Obawiam się, że projektowanie w dzisiejszych czasach stało się zwykłym tworzeniem towaru a nie sposobem wyrażania własnej kreatywności.

Warto tutaj przywołać słowa Władysława Strzemińskiego¹ – wybitnego, awangardowego artysty, teoretyka, ale przede wszystkim pedagoga i wizjonera, który wypowiadał się tak co prawda na temat malarstwa, jednak teoria ta idealnie odnajdzie się także w definicji sztuki projektowania – a w szczególności w koncepcji na jej edukację.

„Artysta uzbrojony w receptę ciasną i nieruchomą jest najzupełniej uodporniony na wszelkie wpływy idące z zewnątrz. Recepta staje się dla niego kanonem nienaruszalnym, sprawdzianem wszystkich wartości. Odrzuca on wszystko co nie mieści się w granicach recepty. Jest głuchy i ślepy. Tym się tłumaczy, że wszystkie następne zdobycze sztuki są dla niego niedostępne, nie mogą być przez niego przyswojone. (...) Każde dzieło sztuki i każdą myśl twórczą będzie mierzył miarą swej ciasnej i ograniczonej recepty. Jego aparat odbiorczy jak gdyby nie istniał, jest idealnie znieczulony. Obcy względem tradycji, nie widzi drogi rozwoju sztuki; nie wie, że przeszłość, rozwijając się, staje się przyszłością. Widzi jedynie drobny odcinek tej drogi i ten odcinek uważa za formę absolutną i nieprzekraczalną.”²

I tu nasuwa się pierwsza refleksja, a mianowicie, że sztuki nieczyste, takie jak projektowanie, potrzebują nie tylko wiedzy, lecz i umiejętności, a wcześniej świadomości szerokiego widzenia poprzez „wzbogacenie zawartości wzrokowej”³.

1. Władysław Strzemiński – ur. 1893 w Mińsku, zm. 1952 w Łodzi, polski malarz i teoretyk sztuki, pedagog, projektant druku funkcjonalnego, pionier konstruktywistycznej awangardy lat 20. i 30. XX wieku, twórca teorii unizmu. Od 1920 roku kierował szkołą artystyczną w Smoleńsku. W 1921 roku osiedlił się wraz z żoną, wybitną rzeźbiarką Katarzyną Kobro w Wilnie, gdzie rozpoczął naukę rysunku w gimnazjum w Wilejce. W latach 1924-1926 uczył rysunku w Szczękocinach oraz w gimnazjum w Brzezinach. W 1927 roku rozpoczął pracę wykładowcy projektowania w gimnazjum w Koruszkach. W 1931 roku przeniósł się do Łodzi, gdzie zajął się także gromadzeniem kolekcji sztuki nowoczesnej, którą podarował Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1945 roku objął stanowisko wykładowcy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (PWSSP), której był współzałożycielem. W 1950 roku został zwolniony z posady na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki pod zarzutem nie respektowania doktryny realizmu socjalistycznego.

Zajmował się także typografią, architekturą i urbanistyką.

2. Pisma, „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne”, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 152

3. Tamże

Trudno nie zgodzić się z przemyśleniami Strzemińskiego. Zatem projektowanie jest sztuką i to wcale nie łatwą. Nie każdy, wbrew ogólnym założeniom, może być projektantem. Tak jak nie każdy kto rysuje węglem zostanie artystą. To oczywiste.

POTRZEBA ŻYWEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Wykorzystując przywołaną postać Władysława Strzemińskiego, który całe swoje życie walczył o prawa dla sztuki i o prawo sztuki do rozwoju, pragnę zwrócić uwagę, że osoba ta posiadała dość dużą wiedzę w zakresie świadomości znaczenia i roli sztuki czystej w kształtowaniu się gustów i tworzeniu nowych wartości w kategoriach społecznych oraz ogólnej estetyzacji życia.

„Sztuka, jako podmiot organiczny, strukturalizowała ludzkie życie poprzez nadawanie mu formy. Poznanie praw plastyki, traktowanie jej w sposób umożliwiający konfrontację ze zdobyczami naukowymi gwarantowało, zdaniem Strzemińskiego, utrzymanie zagadnień sztuki na wysokim poziomie kultury, zachęcając ludzi do maksymalnego rozwoju intelektualnego, co było, według niego, synonimem cywilizacji”.⁴

Bardzo istotny w tworzeniu tzw. „świadomości estetycznej” społeczeństwa, był fakt związany z powstaniem Muzeum Sztuki w Łodzi, nie tylko dla miasta, ale przede wszystkim dla społeczności szerokiego grona artystów, projektantów i innych reprezentantów sztuk czystych i nieczystych. Należy podkreślić, że to co Strzemiński uczynił zasługuje na wszelkie uznanie. Szkoda jedynie, że kolekcja sztuki, którą podarował i która dała podwaliny pod Muzeum Sztuki, a właściwie dzięki której Muzeum Sztuki zaistniało nie wszystkim jest dobrze znana, a sam fakt – mam wrażenie – słabo doceniany. Historia tej kolekcji jest równie ciekawa co intrygująca i można by osobny wykład jej poświęcić, jednak nie o tym jest teraz mowa. Należy przyznać Strzemińskiemu, że zadanie, którego się podjął, a mianowicie zaszczepienie w umysłach ówczesnej władzy na początku lat 30. XX wieku pomysłu gromadzenia zbiorów sztuki awangardowej, w mieście nieposiadającym żadnych tradycji artystycznych, mogło się wydawać wówczas nie lada wyczynem, wręcz surrealistycznym. A jednak udało mu się uzyskać akceptację tej dość kontrowersyjnej inicjatywy. Nie należy zapominać, że sukces ten nie byłby możliwy bez ugruntowanej pozycji grupy a.r.⁵ w kręgach

4. Paulina Kurc-Maj „Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną”, na podstawie: Władysław Strzemiński, „Magiczność i postęp”, *Gazeta Artystów* 1934, nr 12 - „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, str. 127-128

5. Grupa artystyczna a.r. – „artyści rewolucyjni” lub „awangarda rzeczywista, działała w latach 1929 – 1936, była jedną z bardziej aktywnych grup awangardowych w Polsce, w jej skład weszli artyści i poeci: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, oraz Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Grupa zajmowała się głównie działalnością organizacyjną oraz publikowaniem rozpraw teoretycznych, do jej zadań należało także przygotowywanie zbiorowych wystaw w kraju i zagranicą, jednak do jej najważniejszych osiągnięć należało utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, która została podarowana Muzeum Sztuki w Łodzi.

NOWE KIERUNKI W SZTUCE SĄ NICZYM INNYM NIŻ „ODMIENNĄ ODPOWIEDZIĄ NA ODWIECZNE KWESTIE PLASTYCZNE

europejskiej awangardy – a zwłaszcza Władysława Strzemińskiego i jego żony Katarzyny Kobro. Nieoceniona jest tu także rola Jana Brzękowskiego – innego członka grupy a.r., który zajmował się gromadzeniem dzieł w Paryżu.

Jak pisze Dorota Jurkiewicz – Eckert w swym artykule: „Wraz z otwarciem 15 lutego 1931 r. stałej wystawy tej kolekcji na przedwojennej mapie artystycznej Europy, obok takich ośrodków sztuki awangardowej jak Paryż, Berlin, Dessau czy Praga, nagle pojawiło się polskie miasto o niewymawialnej dla cudzoziemca nazwie Łódź. To właśnie w tym wielkoprzemysłowym centrum włókienniczym bez większych tradycji artystycznych, powstało historycznie pierwsze w Europie, a drugie na świecie muzeum ze stałym zbiorem sztuki nowoczesnej. Fakt tym bardziej zaskakujący, jeśli uświadomimy sobie, iż w Paryżu, stolicy światowej sztuki pierwszej połowy XX wieku, muzeum sztuki nowoczesnej otwarto dopiero po II wojnie światowej w 1947 r., a w jego pierwszej kolekcji stałej zabrakło dzieł reprezentujących nurty sztuki abstrakcyjnej, która już wówczas była jednym z najważniejszych kierunków sztuki XX wieku.”⁶

Kolejną ważną inicjatywą, której podjął się Strzemiński była potrzeba powołania wyższej uczelni. Wynikała ona z przekonania, że istniejące wówczas, w powojennej Polsce, w roku 1945, szkoły artystyczne (krakowska i warszawska) nie były w stanie ogarnąć „żywej myśli plastycznej”⁷. Według Strzemińskiego zbyt mało zawierały w sobie kultury tradycyjnej, która stawałaby się zaczynem dla czynnie i dynamicznie rozwijającej się sztuki współczesnej. Ubolewał on, że początki każdego ruchu w plastyce bywały importowane z zagranicy. Żeby coś nowego stworzyć należy sztukę znać, i nie chodziło tu o naśladownictwo. Poprzez założenie fundamentów tradycji, do których namawiał Strzemiński, umożliwiony jest rozwój tradycji samodzielnej.

Nowe kierunki w sztuce są niczym innym niż „odmienną odpowiedzią na odwieczne kwestie plastyczne”⁸- mawiał artysta. Jedynie poprzez związek współczesności

6. Dorota Jurkiewicz – Eckert „Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi i jej znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Europy”

7. Pisma – O tradycje szkół artystycznych, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975

8. Pisma – O tradycje szkół artystycznych, Władysław Strzemiński, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 70

z przeszłością, wznawiana jest tradycja żywego stosunku do podejmowanych zagadnień, które w sztuce istnieją od wieków. W swojej koncepcji na edukację wyjaśniał, że aby sztuka współczesna mogła się rozwijać, aby mogły powstawać rzeczy nowe, aby sztuka mogła żyć i tworzyć nowe wartości, potrzebne są żywe ośrodki myśli plastycznej – jakimi powinny być akademie. I tutaj właśnie, dla dobra kontynuacji, zachowania ciągłości rozwoju w sztuce, któremu niezbędna jest tradycja i świadomość jej istoty, pojawiła się **potrzeba** naprawy systemu edukacji artystycznej w celu usamodzielnienia się od wpływów zagranicznych⁹.

Na podstawie takich oto założeń został opracowany program dla łódzkiej szkoły plastycznej, która powstała tuż po II Wojnie Światowej w 1945 roku i zdecydowanie wyróżniała się na tle istniejących uczelni artystycznych – warszawskiej i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako jedyna bowiem posiadała mocno zdefiniowaną, innowacyjną jak na owe czasy, koncepcję nauczania, opartą na integracji sztuki czystej i sztuk użytkowych.

Choć często program łódzkiej uczelni kojarzono z programem niemieckiego Bauhausu, to jednak Strzemiński, który bardzo dobrze się w nim orientował, w wielu kwestiach odcinał się od tej koncepcji. Jak pisze prof. Grzegorz Sztabiński: „Zasadniczą różnicą było przekonanie polskiego artysty, że pomimo konieczności powiązania sztuki z przemysłem, nie można dopuścić do redukcji czy zagubienia jej własnych wartości. Sztukę pojmował Strzemiński jako posiadającą własne, autonomiczne cele i wartości. Dlatego jeśli ma ona spotkać się z produkcją przemysłową, prowadzić do wzornictwa, powinna przy tym być uszanowana jej swoistość. Podstawową zasadą sztuki, według Strzemińskiego jest twórczość, dążenie do nowości. Zatem należy zadbać o to, aby utylitarne projektowanie wiązało się z poszukiwaniami czysto artystycznymi i przyczyniało się do ich rozwoju. **Celowi temu powinny też służyć organizacja i programy nauczania w wyższej szkole artystycznej o profilu użytkowym.** Prof. Strzemiński (...) starał się, zgodnie ze sformułowanymi wcześniej poglądami wypracować nowy „**model uczelni, zapewniający równoległy rozwój sztuki czystej i wzornictwa.**”¹⁰

„Recepta, odpowiadająca jednemu, jakiegokolwiek okresowi sztuki, wyrażając jeden z jego stanów przejściowych, staje się zaprzeczeniem wszystkiego, co stanowi dalszy ciąg rozwoju, staje się wrogiem rozwoju. Szkoła ucząc sztuki powinna dawać nie recepty zamknięte i ograniczone, lecz dać uczniowi swemu fundament wiedzy pokoleń poprzednich i rozwój jego skierować równoległe do rozwoju sztuki”¹¹. „Taki stosunek do sztuki umożliwił Strzemińskiemu rozwinięcie dydaktyki kompleksowej. W tych latach łódzka uczelnia dążyła do stworzenia jednolitego organizmu – szkoły opartej zarówno na podstawach naukowo-badawczych, jak i artystycznych, stanowiących jedną całość z wzornictwem przemysłowym

9. Tamże

10. Grzegorz Sztabiński, „Sztuka-Szkoła-Nauczanie. Problemy teoretyczne w dziejach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, „50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Historia i teoria, pod redakcją Grzegorza Sztabińskiego” PWSSP, Łódź, 1995

11. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce”, Droga, 1932, nr 3, s.258-278

SZTUKOM NIECZYSTYM POTRZEBNE SĄ SZTUKI CZYSTE

i sztuką użytkową. W tym czasie, pod wpływem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera, działalność większości pracowni znacznie różniła się od starego modelu funkcjonowania akademii. Wąski zakres zainteresowań artystycznych mistrzów wykorzystano przy tworzeniu pracowni problemowych – w układzie zintegrowanym z innymi jednostkami dydaktycznymi. Wówczas, tak jak obecnie, następowała konfrontacja różnych postaw artystycznych – tak wśród pedagogów, jaki i studentów”.¹² Można stwierdzić, że Strzemiński był prekursorem systemu w jakim przyszło nam obecnie funkcjonować, biorąc pod uwagę tendencje wyznaczone przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, zachęcające uczelnie do współpracy z przemysłem, sugerując tym samym kierunki działań dydaktycznych, dostosowanych do współczesnych wymogów rynku pracy.

POTRZEBA EDUKACJI PROJEKTANTÓW PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO I SZTUKI UŻYTKOWEJ

Strzemiński starał się aktywnie uczestniczyć w promowaniu wzornictwa przemysłowego jako sztuki użytkowej w oparciu o nowe instytucje powstające w Polsce. Według jego koncepcji edukacja projektanta wzornictwa, czy używając słów współczesnych – dizajnu, powinna opierać się na symbiozie sztuk czystych i nieczystych - użytkowych. Sztuka użytkowa odnosiła się do projektów artystycznych, użytecznych społecznie, a więc podkreślających ścisły związek między pracami artystów a potrzebami społeczeństwa. Strzemiński, jak już zaznaczono, adaptował swoje największe osiągnięcia formalne do potrzeb produkcji masowej, przekonany iż tylko

12. Stefan Krygier „Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia”, „Władysław Strzemiński In Memoriam” – pod redakcją Janusza Zagrodzkiego, PP „Sztuka Polska” Oddział w Łodzi, 1988

w ten sposób zdoła zrealizować awangardowy postulat transformacji świata przez sztukę. O wszechstronności zainteresowań Strzemińskiego różnymi dziedzinami twórczości wykraczającymi poza sztuki piękne świadczą projekty scenografii teatralnej, działalność na polu wzornictwa i architektury. „Różnorodność tych prac była imponująca, łączyło je jednak realizowanie tego samego postulatu a mianowicie – **adaptacji osiągnięć sztuk pięknych – „laboratorium formy” – do potrzeb sztuki użytkowej**”¹³.

POTRZEBA INTEGRACJI SZTUKI CZYSTEJ I UŻYTKOWEJ

Bardzo istotny był punkt widzenia Strzemińskiego na sposób kształcenia artystów projektantów, któremu uczelnie artystyczne powinny sprostać w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Według niego koncepcja nauczania przedmiotów projektowych powinna być wsparta o wnikliwe studiowanie przedmiotów ogólnoplastycznych. Nauka projektowania (szerokiego spektrum sztuk nieczystych, związanych ze specjalnościami) odbywać się powinna poprzez sztuki czyste. Można pokusić się o stwierdzenie, że ta oryginalna koncepcja programu dydaktycznego jest tak samo trafna dzisiaj, pomimo upływu lat nie dezaktualizuje się, a wręcz zyskuje na znaczeniu w kontekście powszechnie zauważalnego zalewu „produkcji” projektantów produktu wszelakiego.

Oczywiście dla Strzemińskiego koncepcja ta nie była nowa – zawarta była w programie grupy „a.r”, choć biorąc pod uwagę obowiązujące wówczas normy artystyczno-estetyczne, nową mogła się wydawać. Była przecież w opozycji do „kierunku panującego” – a więc kapizmu, a potem socrealizmu. Niewątpliwie sugestia dydaktyczna wyróżniała się niezwykłą innowacyjnością, w kontekście współistniejącego, ogólnie przyjętego, profilu edukacji artystycznej w systemie akademickim. Program zainicjowany przez Strzemińskiego proponował bowiem absolutną jedność sztuki, wynikającą z potrzeby zespolenia sztuki z życiem codziennym. Propozycja ta spotykała się z bardzo dużym niezadowoleniem, często wręcz brakiem akceptacji, zwłaszcza w środowiskach artystycznych, ponieważ uznawała tradycyjny podział na twórczość czystą, rzekomo lepszą, i użytkową, stosowaną, jakby podlejszą za nieuzasadniony i sztuczny.

O ile dyskurs w kwestii proporcji sztuk jednych do drugich jestem w stanie zrozumieć, tak nie do końca zgodzić się mogę z rolą służalczą tych czystych, jak niekiedy niektórym wydawało się to słuszne. Już sama kwestia „służebności” powoduje bowiem negatywne ustosunkowanie się do sztuk nieczystych. Nie o to tutaj jednak chodzi. Ja użyłabym tu konsekwentnie słowa potrzeba i sprecyzowała to następująco: **sztukom nieczystym potrzebne są sztuki czyste.**

„Warunkiem podnoszenia poziomu sztuki, jej rozwijania i udoskonalania, jest całkowite opanowanie wszystkich kierunków poprzednich. Każdy kierunek następny jest albo rozwinięciem kierunków poprzednich, albo

13. Andrzej Szczerski „Strzemiński modernizator”, „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, str. 211

przeciwstawiającym się uzupełnieniem ich braków. Każdy kierunek jest wynikiem obcowania z historią malarstwa poprzedniego. Wytworzyć sztukę nowoczesną może jedynie ten, kto poznał wszystko, co było poprzednio, i to, co jest dziś – i wobec tego wszystkiego zachował wolność stanowiska krytycznego”¹⁴

POTRZEBA SZTUK CZYSTYCH

Bez nich sztuka nieczysta nie istnieje. Za to sztuka czysta może istnieć w tej nieczystej. I o to właśnie chodzi.

Oczywiście, biorąc pod uwagę dzisiejszą sytuację społeczną, ekonomiczną, polityczną, możliwości technologiczne, oczekiwania rynku i wiele innych kwestii, pewne założenia programowe w koncepcji na edukację projektanta, ustanowione 70 lat temu, przestały być aktualne. Idea jednak pozostaje. Należy zastanowić się, jaka jest dzisiejsza rzeczywistość, jakie są potrzeby, w którym kierunku podąża świat. Zmiany są konieczne i nieuniknione. Wymusza je na nas czas, technologia, coraz bardziej uświadomiony odbiorca, czy wreszcie zwykła prozaiczna ekonomia.

NAUKA PROJEKTOWANIA

Powróć jeszcze na chwilę do tematu kolekcji dzieł sztuki awangardowej w Muzeum Sztuki w Łodzi. O przeświadczeniu nad słusznością swojej inicjatywy świadczyć może zdanie Strzemińskiego, które znajdziemy w liście do Juliana Przybosia z 1930 r. w kwestii utworzenia w Łodzi pierwszej muzealnej wystawy kolekcji sztuki awangardowej, a brzmi ono: „**Będziemy mieć to co nie każda Europa ma**”. Wizja stała się faktem. Na drodze jej urzeczywistnienia musiała pojawić się, obok KONCEPTU - POTRZEBA, a właściwie świadomość tej potrzeby, nieuświadomionej sobie jeszcze przez odbiorców jej efektu. Tą potrzebą była edukacja. Edukacja społeczeństwa poprzez obcowanie ze sztuką, również w przestrzeni projektowania. Świadomość miejsca i czasu w kolejnym etapie urzeczywistnienia tej samej wizji świadczy natomiast o profesjonalnym, a zatem rzetelnym podejściu do realizacji postawionego sobie celu. Ta świadomość potrzeb jest niezwykle ważna zarówno w kształceniu projektantów, jak i w samym zawodzie projektanta.

Czyż PROJEKTOWANIE nie jest urzeczywistnianiem wizji? Umiejętność kreowania a następnie stwarzania w rzeczywistym świecie własnych koncepcji jest aktem niebywale zadowalającym, pod warunkiem, że popartym odpowiednimi umiejętnościami, wiedzą, praktyką, doświadczeniem. Ta formuła definiowania procesu jakim jest projektowanie

14. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne”, Pisma, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975, str. 163

jest oczywiście wszystkim bardzo dobrze znana, a jej schemat funkcjonuje od wieków. Aby coś zrobić, najpierw trzeba wiedzieć jak to zrobić. Czyli musi być ktoś kto przekaże tę wiedzę, pokaże jak. Czy kultywowana od pokoleń akademicka relacja mistrz-uczeń nie jest zbyt górnolotna, aby spełnić to wydawałoby się dość prozaiczne zadanie? Otóż wcale nie, ów mistrz to przecież nauczyciel – autorytet, osoba, która jest fachowcem w swojej dziedzinie. Oprócz osiągnięć artystycznych posiada także pokaźny zestaw doświadczeń fachowych, bo to te właśnie czynią mistrzem w swojej dziedzinie. Wiedza, doświadczenie i tajniki pracy mistrza to pakiet właściwy, z którego czerpać powinien student. Jak mawiał prof. Stanisław Fijałkowski¹⁵ „(...)od mistrza bierze się podstawy i warsztat – ktoś musi przecież pokazać jak to się robi.”¹⁶ Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze świadomość potrzeby kreowanego produktu – w przypadku sztuk projektowych wiedza ta jest niezwykle istotna – podobnie jak świadomość istnienia odbiorcy. Im większa jest nasza wiedza w tym zakresie, tym większa pewność tworzenia. Po co, dla kogo, z czego i za ile? – to 4 podstawowe pytania, na które odpowiedzi powinien znać projektant przed przystąpieniem do procesu projektowego. Rzetelnie przeanalizowany materiał badawczy, analiza założeń, a wreszcie ustalenie potrzeb i oczekiwań klienta – odbiorcy projektu – świadczą o dojrzałości projektowej, decydują tym samym o wiarygodności projektu. Wtedy pojawia się szansa na jego sukces realizacyjny, na którego wpływ ma jeszcze wiele innych czynników zewnętrznych, należy je uwzględnić w kolejnych etapach wdrażania swojego pomysłu w tzw. życie społeczne. Jak się okazuje proces urzeczywistniania wizji do jej publicznej prezentacji, jest kilkietapowy, efekt nie jest natychmiastowy, wymaga czasu i zaangażowania, wiedzy w szerszym zakresie – także tej technologicznej, ekonomicznej, rynkowej, pewnych umiejętności manualnych, ale także i cierpliwości, wytrwałości, czy wreszcie perfekcji i estetyki wykonania.

Czym więc jest projekt i projektowanie? Odwołując się znowu do koncepcji Strzemińskiego skoncentrujmy się przez chwilę na jego podejściu do tego tematu. Jak pisze Julian Przyboś: „Strzemiński – zaciekle dociekliwy w badaniach elementów plastyki – nie był tzw. pięknoduchem, był to człowiek o szerokim instynkcie społecznym, artysta widzący zjawiska życia i sztuki w ścisłym ich powiązaniu. W okresie najwcześniejszym, w swojej działalności teoretycznej w „Bloku” i „Praesensie”, głosił sztukę ogarniającą swymi praktycznymi konsekwencjami wszystkie dziedziny życia codziennego. Na wiele lat przed Mondrianem, który dopiero w 1942 roku wypowiedział zdanie, że zmysł plastyczny wyrazi się w przyszłości w tworzeniu rzeczy codziennego użytku, tak iż malarstwo i rzeźba zaniknie, Strzemiński głosił ideę, że każde dzieło plastycznej sztuki, obraz czy rzeźba winno być wynalazkiem formy, mającym ostatecznie cel praktyczny. Wynalazek formy, zwany obrazem, służyć ma nie tylko jako dzieło przeznaczone do oglądania w muzeum. Jego celem społecznym

15. Stanisław Fijałkowski – ur. 4 listopada 1922 r. w Zdołbunowie na Wołyniu, malarz i grafik, jeden z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych, uczeń Władysława Strzemińskiego. W latach 1946 – 1951 studiował w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w latach 1947 – 1993 był pracownikiem tej uczelni. W 1983 roku otrzymał tytuł profesora, a w roku 2002 doktorat honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

16. http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35135,8740042,Rozmowa_z_prof__Stanislawem_Fijalkowskim.html

winno być wniknięcie w życie powszednie poprzez zastosowanie go w wyrobie rzeczy codziennych. „**Idea integracji życia poprzez sztukę zrodziła się w Polsce.**”¹⁷

Tak jak wówczas specjalistyczny program edukacji artystycznej powstał z potrzeby, wynikającej z ówczesnej sytuacji ekonomiczno-społecznej i politycznej, także dzisiaj przy tworzeniu nowych koncepcji programów dydaktycznych i kierunków działań musimy brać pod uwagę różne potrzeby. Tylko wówczas kreowane jakiegokolwiek działanie ma sens i co więcej ma realne szanse osiągnąć sukces i uwiarygodnić swój cel.

Potrzeba zawsze związana jest z człowiekiem, zwłaszcza jeżeli mowa o sztukach projektowych. Projektant ubioru, tak jak i każdy inny projektant sztuki wzorniczej czyli tzw. designu, bez człowieka czyli odbiorcy swojego projektu nie istnieje. Chyba, że tworzy projekty do szuflady, ale wtedy trudno mówić o profesjonalizmie działania. Oczywiście, w przypadku projektów innowacyjnych, wykraczających poza aktualne potrzeby, a zwłaszcza możliwości wszelakie, szuflada służy wtedy jako tzw. przechowalnia i czeka na właściwy czas, technologię lub procedurę. W zależności od rodzaju tworzonego produktu – pozwolę tak sobie nazwać każdy projekt, odbiorca może być pośredni lub bezpośredni, jednak istnieje zawsze, czyli należy go bardzo dobrze znać.

Sztuka czysta powstaje z potrzeb osobistych, emocjonalnych, projekt – produkt sztuki nieczystej - bardziej z potrzeb społecznych, czasowych i wielu innych wysuwających się na znacznie wcześniejsze pozycje niż potrzeby osobiste projektanta, poza oczywiście tymi wynikającymi z jego pasji tworzenia.

Nawiązując do idei jakoby sztuki czyste miały funkcjonować z tymi projektowymi dla ich potrzeb, aby ta relacja była przejrzysta i logiczna, musi być zachowana między nimi równowaga.

Oczywistym jest, że u podstaw widzenia otaczającej nas rzeczywistości leży nasza świadomość wzrokowa, ta świadomość rozwija się, dorasta poprzez umiejętne analizowanie tej otaczającej, zastanej rzeczywistości, wpływ ma tu także umiejętność dostrzegania i interpretowania zachodzących zjawisk, nie tylko w dziedzinie sztuki, ale w całym naszym życiu. Te zdolności tymczasem prowadzą do rozwoju świadomości artystycznej, projektowej. Aby fakt ten mógł zaistnieć pojawia się potrzeba opracowania programu i takiej metody dydaktycznej, które pozwolą na właściwe przygotowanie studenta, zapewniając mu wiedzę i umiejętności dostosowane do współczesnych, realnych potrzeb i oczekiwań, zarówno jego samego, jak i otoczenia społeczno-gospodarczego, z którym przyjdzie mu współpracować w przestrzeni zawodowej, po zakończeniu etapu edukacji.

Kształcenie projektanta nie jest łatwym zadaniem, a przygotowanie go do pracy zawodowej to duże wyzwanie. Dochodzi do tego jeszcze świadomość odpowiedzialności nauczającego, uczelni. Nie można zrealizować tego powierzchownie i szybko, efekt będzie wtedy mizerny i raczej fikcyjny. To proces długotrwały i złożony, na którego

17. Julian Przyboś, „Przedmowa do pierwszego wydania nowatorstwo Władysława Strzemińskiego”, „Teoria widzenia”, Władysław Strzemiński, Wydawnictwo literackie Kraków, 1974

wpływ ma bardzo wiele czynników, oparty w dużej mierze na poznaniu, doświadczeniu i uświadomieniu, ale także i zdobywaniu umiejętności, rozwijaniu ich, podnoszeniu kwalifikacji, uwrażliwieniu na jakość, estetykę i perfekcję tworzenia. Sprawdzeniem zalet kształcenia uczelni są osiągnięcia studentów. Właśnie w celu osiągnięcia satysfakcjonującego efektu w tej specjalistycznej dydaktyce, sztuki czyste powinny przenikać się ze sztukami projektowymi – wpływać na nie, rozwijać wiedzę plastyczną i wyobraźnię – najważniejszy warsztat pracy dla projektanta. Integracja tych dwóch przestrzeni: sztuki czystej i sztuki projektowej jest konieczna; student powinien mieć świadomość i umiejętnie wykorzystywać wiedzę plastyczną w projektowaniu. Dobry projekt wyróżnia się nie tylko poprawnie zaprojektowaną formą, pięknymi proporcjami, kolorystyką, ale także wrażliwością, emocjonalnością i estetyką – te wykładniki nabywane są w trakcie obcowania ze sztuką. Można powiedzieć, że uczelnie kształcące projektantów winny być gwarantem – gwarantem umiejętności, talentu, profesjonalizmu, wiedzy, warsztatu, jakości. Zważywszy na to absolwent będzie mógł odnaleźć się na rynku, uprawiając specjalizację, którą studiował.

POTRZEBY SZTUK NIECZYSTYCH

- potrzeba sztuk czystych

„(...) podstawową zasadą koncepcji grupy a.r. jest dochodzenie do użytkowości poprzez sztukę czystą, traktowaną jako laboratorium form. Im wyższy poziom sztuki czystej uzyska się – tym lepsze z tego wynikną rezultaty użytkowe”¹⁸

- potrzeba wiedzy, rozwoju intelektualnego

Teoria mody i designu potrzebna jest w procesie tworzenia, jest także powodem wielu badań i analiz. Narzędzia humanistyczne pomagają projektantom lepiej wykonywać swoją pracę.

„Bez zaawansowanej wiedzy kreacja jest niemożliwa” mawia Lidewij Edelkoort – trendsetterka, specjalista w przewidywaniu trendów.

- potrzeba warsztatu, technik, technologii w zakresie specjalizacji – sztuka projektowania

Sztuka projektowania obejmuje nie tylko sam produkt ale także proces jego wytworzenia, użytkowania. Student powinien znać warsztat, powinien mieć swobodny dostęp zarówno do wiedzy jak i do najnowszych technologii i sprzętu, dzięki temu doświadczeniu i nauce - usamodzielnia się.

„Obok rozwoju wiedzy i wrażliwości artystycznej równolegle powinno się wypracowywać i nabywać umiejętności warsztatowe i technologiczne na najwyższym poziomie. Ignorowanie warsztatu i technologii, często powoduje niechlujność materii, a w konsekwencji brak czytelności przekazu.” (Władysław Strzemiński)

18. Roman Modzelewski, „Koncepcja grupy a.r. w dziejach uczelni”, „50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Historia i teoria, pod redakcją Grzegorza Sztabińskiego” PWSSP, Łódź, 1995

CZYM POWINIEN WYRÓŻNIAĆ SIĘ PROJEKT, JAKIE TREŚCI NIEŚĆ, JAKI KOMUNIKAT WYSYLAĆ, ABY ZOSTAĆ ZAUWAŻONYM W GĄSZCZY ATAKUJĄCYCH NAS SWOJĄ ATRAKCYJNOŚCIĄ PRODUKTÓW? JAK WYGLĄDAĆ POWINIEN PROGRAM, JAKIE TREŚCI DYDAKTYCZNE ZAWIERAĆ, ABY JEGO EFEKTY KOŃCOWE W POSTACI REALIZACJI PROJEKTÓW UBIORU – PRODUKTÓW MODY, ODNALAŻY SWOJE UZASADNIENIE I UWIARYGODNIŁY SWOJĄ ZASADNOŚĆ W TYCH PRZYSŁOWIOWYCH 2 SEKUNDACH KONTAKTU Z POTENCJALNYM ODBIORCĄ? TO WYMAGAJĄCE ZADANIE, DLA KAŻDEJ ZE STRON. WYMAGAJĄCE DLA TYCH, KTÓRZY CHCĄ OSIĄGNAĆ SUKCES.

- potrzeba świadomości otaczającej rzeczywistości, potrzeba przewidywania

Projektowanie wiąże się z wieloma dziedzinami nauki i kultury, niemały wpływ mają tu także polityka i gospodarka.

Moda to bardzo zróżnicowana i szybko zmieniająca się dziedzina międzynarodowego przemysłu i aby z tymi zmianami nadążyć student musi być świadomy co na te zmiany ma wpływ. Aby tworzyć nowe trzeba znać co jest tu i teraz, należy się dobrze orientować – słuchać, czytać, oglądać, i nie chodzi tu tylko o zakres ograniczony do swojej dziedziny, do specjalizacji. Należy być niezwykle bystrym obserwatorem otaczającego świata. Przenikanie się wpływów, różnych dyscyplin i zjawisk jest niezwykle istotne w pracy projektanta.

- potrzeba ekonomii

Działalność artystyczna dla Strzemińskiego to „produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej”, dlatego „kto jest uodporniony przeciwko wrażliwości artystycznej, do tego przemówi czynnik ekonomiczny – kalkulacja i uzasadnienie gospodarcze.”¹⁹ Już wówczas świadomość ekonomii była istotna – także dziś ekonomia stanowi niezwykle ważny element projektu. Każdy projektant powinien być także przedsiębiorcą.

- potrzeba odbiorcy

Współczesny warsztat projektowy wymaga od profesjonalisty specjalistycznej wiedzy i umiejętności zaspokajania potrzeb i oczekiwań klienta. Bez odbiorcy projektant nie istnieje. Dobry projekt odpowiada na potrzeby odbiorcy, czasem je zaspokaja a czasem sugeruje.

19. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce”, Pisma, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław 1975

KONKLUZJA:

W roku 2010 w Muzeum Sztuki w Łodzi odbyła się wystawa „Powidoki życia”, która była pierwszą po 17 latach wystawą monograficzną – jej celem była ponowna interpretacja twórczości Władysława Strzemińskiego i umieszczenie jej we współczesnym świecie. Na stronach Muzeum czytamy: „Władysław Strzemiński to postać - ikona, jeden z najradykałniejszych twórców związanych z awangardą dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. (...) Wielowątkowa działalność Strzemińskiego miała na celu przekształcanie nie tylko sztuki, którą można nazwać wysoką – malarstwa, rzeźby, architektury, ale także szeroko rozumianego designu, co w ostatecznym rozrachunku miało doprowadzić do zmiany otoczenia człowieka i jego życia. Dziś jego postawa jest zazwyczaj odczytywana jedynie w kontekście historycznym, tymczasem wydaje się, że pytania, na które odpowiedzi szukał Strzemiński – jakie prawa rządzą sztuką, jakie ona ma prawa, czy można ją oderwać od życia i jak daleko może ona na nie wpływać - są nadal aktualne. Czym są tytułowe „powidoki”, będące kluczowym pojęciem dla teorii widzenia Strzemińskiego? Fizjologicznie rzecz ujmując, siatkówka w oku zachowuje widziany obraz dłużej niż sam moment oglądania rzeczy - zapamiętuje widok, mimo że zdążyliśmy już odwrócić wzrok. Z tego powodu oko ma możliwość nakładania i mieszania się obrazów – tych, które są jeszcze na siatkówce, chociaż nie patrzymy już na nie, i tych, które oglądamy w czasie rzeczywistym. Można zatem powiedzieć, że to nakładanie się obrazów na siebie umożliwia tym samym przenoszenie elementów wzrokowych z jednej dziedziny na inną np. z obrazu na rzeźbę, z rzeźby na architekturę, z architektury na życie. W ten oto sposób pewne zjawiska odkryte w malarstwie mogą być zastosowane w życiu codziennym, projektach wnętrz, a nawet w projektowaniu urbanistycznym.”²⁰

Cytat ten nasuwa mi na myśl moją pracę habilitacyjną, w której właśnie poruszałam kwestie związane z widzeniem, a właściwie czasem w jakim nasze oko reaguje na bodźce dostarczane z zewnątrz. Praca nosiła tytuł *2 SEKUNDY* ponieważ taki jest przysłowiowy czas reakcji w kontakcie z potencjalnym odbiorcą, i odnosiła się do kolekcji ubiorów. „Pierwsze odczucie, wrażenie, docierając do naszego mózgu, zostaje przetworzone jako informacja właśnie w ciągu niespełna kilku sekund. Dzieje się tak dlatego, że w początkowym etapie poznania odbieramy bodźce na poziomie czysto wizualnym. Zauważamy kolor, plamę barwną, pewien obszar, potem kształt, dopiero wtedy zagłębiamy się w szczegóły i skupiamy na treści. Uwagę naszą zwraca wszystko co oddziałuje na nasze zmysły, powoduje emocje, dostarcza wrażeń.”²¹

Czym powinien wyróżniać się projekt, jakie treści nieść, jaki komunikat wysyłać, aby zostać zauważonym w gąszczu atakujących nas swoją atrakcyjnością produktów?

20. <http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/powidoki-zycia/#>

21. Tekst pochodzi z rozprawy habilitacyjnej „2 sekundy w kontekście autorskiej kolekcji ubiorów”, Sylwia Romecka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2009

Jak wyglądać powinien program, jakie treści dydaktyczne zawierać, aby jego efekty końcowe w postaci realizacji projektów ubioru – produktów mody, odnalazły swoje uzasadnienie i uwiarygodniły swoją zasadność w tych przysłowiowych 2 sekundach kontaktu z potencjalnym odbiorcą? To wymagające zadanie, dla każdej ze stron. Wymagające dla tych, którzy chcą osiągnąć sukces.

Zakończę parafrazą myśli Władysława Strzemińskiego, próbując interpretować je w zakresie dziedziny mody – przedstawicielki sztuk nieczystych. Analizując wypowiedziane kilkadziesiąt lat temu słowa dotyczące polskiej sztuki współczesnej i możliwości jej rozwoju, zauważam wiele cech wspólnych i odniesień w kontekście mojej własnej definicji zjawiska mody. Moda bowiem, podobnie jak sztuka, powinna się wyróżniać, oferować indywidualną kulturę, pobudzać nasze zmysły i wyobrażenia. Dostarczać nowych emocji, nowych ekspresji i wrażeń. Tylko w ten sposób cykliczna natura mody będzie kontynuowana, podobnie jak każdy proces w sztuce i innych sektorach kulturowych, który wspierając się na poszczególnych osiągnięciach, tradycji, historii, wciąż idzie naprzód. Moda ciągle się rozwija i ewoluje. Jednak, aby tworzyć nowe, należy modę dobrze znać, należy się w niej orientować, jeżeli chce się w niej funkcjonować na poważnie. Przeszłość ma w tym przypadku niemałe znaczenie, zwłaszcza jej najistotniejsze cechy, które na stałe zapisały się na kartach historii. Przyszłość natomiast jest nierozzerwalnie związana z projektowaniem, a z modą w szczególności, już sam jej naturalny cykl na każdym etapie wyprzedza przecież teraźniejszość. Poszczególne jej efekty w postaci zróżnicowanych stylistycznie projektów ubiorów są odpowiedzią na różne **potrzeby** odbiorców mody - te istniejące, realne, współczesne, jak i te wykreowane, przyszłościowe, które mądry, świadomy twórca jest w stanie przewidzieć i we właściwym czasie zasugerować w swoim projekcie.