Projektowanie – wszystko

Przemysław Hajek

Dokumentacja
w postępowaniu
habilitacyjnym

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

2024

Projektowanie – wszystko

Przemysław Hajek

Dokumentacja
w postępowaniu
habilitacyjnym

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

2024

Dziękuję wszystkim, dzięki którym
projektowanie graficzne stało się
nie tylko moim zawodem,
ale przede wszystkim pasją.

Przemysław Hajek

Akademia Sztuk Pięknych i.m. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Wydział Sztuk Projektowych

Instytut Projektowania Graficznego

Pracownia Projektowania Identyfikacji Graficznej I°

Fot. Jarosław Darnowski

Opracowanie graficzne, typograficzne i skład

Przemysław Hajek

Redakcja i korekta

Aneta Wieczorek

Pracę złożono krojami

Helvetica Neue – proj. studio D.Stempel AG, Linotype (1983)
Beastly – proj. James Edmondson, Oh No Type Co.
Clash – Indian Type Foundry

Zdjęcia

Mariusz Andryszczyk, Izabela Bloch, Jarosław Darnowski, Mariola Góral, Kamila Hajek, Przemysław Hajek, Jakub Huszaluk, Radosław Kazimierczak, Anna Kliniewska, Sebastian Komicz, Paweł Napieraj, Paweł Starzec, Jagoda Świtała, Ryszard Wolschendorf, materiały Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, A'Design Award & Competition, USIPB, BWA Katowice

Praca dostępna na licencji
Creative Commons Uznanie autorstwa
Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Informacje

- Dane osobowe — 6
- Posiadane dyplomy i stopnie naukowe — 6
- Zatrudnienie w jednostkach naukowych — 6
- Wskazane osiagnięcie artystyczne — 7
- Wskazana jednostka do przeprowadzenia postępowania habilitującego — 7

Autoreferat

- Wstęp — 8
- Moja Droga — 10
- Projekt – Magazyn – Powidoki [Prezentacja osiągnięcia artystycznego] — 20

Wykaz osiągnięć

- Dydaktyka i praca na uczelni — 156
- Pracownia Identyfikacji Graficznej I° [P.I.G.] — 165
- Proces kształcenia — 167
- Przszyszłość — 171
- Informacje o osiągnięciach popularyzujących sztukę projektowania graficznego oraz o działaniach organizacyjnych na uczelni — 176

- Bibliografia — 185

Informacje

Dane osobowe

Przemysław Hajek

Posiadane dyplomy i stopnie naukowe

Doktorat w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne
nadany uchwałą Rady Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w dniu 20 czerwca 2018 roku
Tytuł pracy doktorskiej: *Zielona Łódź. System informacji wizualnej miejskich parków w Łodzi*
Promotor: dr hab. Piotr Karczewski, prof. nadzw.
Recenzenci: prof. dr hab. Michał Stefanowski, dr hab. Pavel Noga

Dyplom magistra sztuki / 2005 rok
Tytuł: *Projekt Hajek – identyfikacja wizualna autorskiego studia*
Wydział Grafiki i Malarstwa / Katedra Projektowania Graficznego
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Pracownia: Projektowania Informacji Wizualnej
Promotor: prof. Jerzy Treliński

Zatrudnienie w jednostkach naukowych

Od 2006 roku zatrudniony w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi:

- w latach 2006–2010 na stanowisku **asystenta** w Pracowni Projektowania Informacji Wizualnej u prof. Jerzego Trelińskiego / Katedra Projektowania Graficznego / Wydział Grafiki i Malarstwa
- w latach 2010–2019 na stanowisku **asystenta** w Pracowni Projektowania Informacji Wizualnej u dr. hab. Piotra Karczewskiego prof. nadzw. / Instytut Projektowania Graficznego / Wydział Sztuk Projektowych
- od 2019 roku do chwili obecnej na stanowisku **adiunkta** / Pracownia Projektowania Identyfikacji Graficznej I° / Instytut Projektowania Graficznego / Wydział Sztuk Projektowych

Wskazane osiagnięcie artystyczne

Zgodnie z wymogiem formalnym jako osiągnięcie artystyczne aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65, poz. 595 ze zm.) wskazuję:

„Powidoki" – magazyn artystyczno-naukowy

na który składa się kompleksowy projekt graficzny magazynu (identyfikacja graficzna, projekt winiety, layout, skład tekstu) wraz z implementacją, tj. ośmioma egzemplarzami wydanymi drukiem przez Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w latach 2019–2024 (druk offsetowy, nakład każdego egzemplarza 1000–1200 sztuk).

Wskazana jednostka do przeprowadzenia postępowania habilitującego

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
ul. Wojska Polskiego 121, 91-726 Łódź

Autoreferat

✳ Wstęp

„Każdy człowiek jest projektantem” [1]. Tymi słowami Victor Papanek rozpoczyna publikację *Dizajn dla realnego świata*. Jest w tym stwierdzeniu wiele prawdy, patrząc z perspektywy ewolucji i rozwoju ludzkości. Dążenie do lepszego życia było i nadal jest jednym z ważniejszych czynników naszej egzystencji. W niniejszej prezentacji w kontekście projektowania będę skupiał się na projektowaniu graficznym, czyli nadawaniu formy komunikatowi wizualnemu, a w szerszym ujęciu na komunikacji wizualnej, czyli „wymianie informacji za pomocą dostrzegalnych wizualnie znaków lub sygnałów” [2]. „Procesem projektowym jest planowanie i kształtowanie przebiegu wykonywania dowolnej czynności z myślą o realizacji pożądanego, przewidywalnego celu” [3]. To definicja, która w szeroki sposób określa, czym jest projektowanie, i stanowi adekwatny punkt odniesienia do tej prezentacji.

Tytuł niniejszej dokumentacji w postępowaniu habilitacyjnym pt. „Projektowanie – wszystko” odnosi się m.in. do multidyscyplinarności procesu projektowego, zmian w obszarze rozwoju technologii oraz bycia uważnym na potrzeby drugiego człowieka. To wielowymiarowa przestrzeń, łącząca wiele umiejętności i narzędzi, gdzie na początku oraz na końcu tego procesu stoi człowiek, z wszystkimi jego zaletami i wadami. Projektowanie zawsze zaczyna się w głowie (idea), później przenoszone na kartkę papieru (szkic), transferowane przez różne narzędzia (Adobe Creative), poddane obróbce – pojawia się jako fizyczny lub cyfrowy „produkt”, który możemy m.in. dotknąć, zobaczyć czy poczuć. To przede wszystkim zrozumienie kontekstu danej sytuacji, emocji oraz potrzeb użytkownika. Żyjemy w czasach, w których nadmiar publikowanych treści i obrazów jest bardzo duży. Zjawisko to wywołuje często skutek tzw. przeciążenia poznawczego. Człowiek nie jest w stanie przetworzyć zbyt dużej ilości informacji w określonym czasie, stąd detoksy cyfrowe, powrót do książek, ciszy i bliskości natury. W przestrzeni twórczej często interpretuje się to jako „projektowanie przez odejmowanie”, czyli skupienie na rzeczach najważniejszych z punktu widzenia odbiorcy. Z perspektywy nadawcy (ASP Łódź) zamierzeniem było wydanie drukiem intermedialnego, jakościowego graficznie i merytorycznie pisma, które będzie skupiało łódzką społeczność artystyczno-projektową. Kierunek *slow*, kolekcjonerski, wymagający od czytelnika poświęcenia zarówno uwagi, jak i czasu, gdzie doświadczenie użytkownika następuje poprzez obcowanie z „obiektem” oraz dotyk papieru.

„Wszystko” to także wyjście poza utarte ścieżki i schematy, realizacja projektów na styku sztuki i designu oraz angażowanie „Powidoków” w okołowydawnicze inicjatywy. Eksperymentowanie, które sprowadza się niejednokrotnie do zadawania pytań i szukania na nie odpowiedzi. „Wszystko” jako umiejętność komunikacji z drugim człowiekiem – jednej z kluczowych kompetencji naszych czasów. Świadomy projektant wie, jak ponadczasowe są jakościowe książki, albumy, czasopisma oraz ile czasu można zaoszczędzić, korzystając z dobrze zaprojektowanych druków, interfejsów użytkownika aplikacji oraz czytelnych instrukcji. Informacja może się stać także narzędziem propagandy, wywołując różne emocje, takie jak radość, smutek, strach czy złość.

[1] V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata*, Recto Verso, Łódź 2012, str. 23.
[2] A. Frankowski, *Design jako program. Programowanaie i projektowanaie graficzne*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020, str. 16.
[3] V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata...*, str. 23.

Adrian Frutiger w książce pt. *Człowiek i jego znaki* pisał, że człowiekowi naszych czasów trudno wyobrazić sobie choas i pustkę i że w naturze ludzkiej jest dążenie do porządku [4]. Odnosząc się do powyższej tezy można stwierdzić, że projektowanie komunikacji wizualnej jest porządkowaniem i kształtowaniem różnych treści w określonym celu. W przypadku „Powidoków” celem jest opowiadanie tematycznych historii „opakowanych” w atrakcyjną formę graficzną z łódzką tkanką w tle.

Sięgam pamięcią w przeszłość – do początków swojej drogi twórczej. Na to „wszystko” złożyło się wiele wydarzeń na przestrzeni lat. Każde podsumowanie wywołuje refleksję i skłania do uporządkowania dat, zdjęć, projektów, szkiców, tekstów – wszystkich elementów, na które składam się JA: grafik, projektant, nauczyciel akademicki, Przemysław Hajek w 2024 roku. Nie jest to proste zadanie. Z perspektywy czasu trzeba spojrzeć na wiele rzeczy z dystansu, dokonać selekcji, przeanalizować materiał, zastanowić się. Moja droga nie jest oczywista, tym bardziej przedstawienie jej wymaga szczególnej uwagi i skupienia ode mnie.

Autoreferat podzielony jest na dwie części. W pierwszej opisuję moje początki, zainteresowania, inspiracje, życiowe wybory – jest to droga, jaką przebyłem do miejsca, w którym jestem dzisiaj. Druga – to opis wskazanego dzieła habilitacyjnego, czyli projektu magazynu artystyczno-naukowego „Powidoki”. Tutaj przedstawiam projekt pisma, historię jego powstania, założenia, opisuję koncepcję graficzną oraz proces projektowy. Niniejsza część została zilustrowana zdjęciami z poszczególnych realizacji magazynu oraz inicjatyw, jakie wokół pisma wydarzyły się w ciągu ostatnich pięciu lat (2019–2024). Trzecia część (Wykaz osiągnięć) odnosi się do mojej działalności zarówno dydaktycznej, jak i organizacyjnej w Akademi Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, w której jestem zatrudniony od 2006 roku. Na końcu prezentacji zamieściłem podsumowanie osiągnięć artystyczno-projektowych zawarłem w nim role, jakie pełniłem na uczelni, udział w wystawach i nagrody, jakie otrzymałem w poszczególnych latach.

[4] A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, Warzawa 2003, str. 17.

✳ Moja droga

Zdjęcie po prawej stronie to wycinek z „Gazety Lubuskiej”, rok 1997, Żary, Festiwal Woodstock. Siedzę na śmieciarce, która podczas festiwalu wywoziła śmieci. Pamiętam, że jak ją zobaczyłem, pobiegłem w jej kierunku i wraz z wieloma osobami spontanicznie wskoczyliśmy na nią. Dzisiaj, gdy patrzę na to zdjęcie, uśmiecham się i cieszę, że przez chwilę byłem częścią wspólnoty, która w tamtym czasie myślała podobnie jak ja. Nikt nie ucierpiał, a jazda na śmieciarce pozostała we wspomnieniach każdemu z nas do tej pory. Miałem wtedy 17 lat.

Zamieściłem to zdjęcie, bo jest ono alegorią mojego dorastania, poszukiwania wolności, wspólnoty, miejsc oraz ludzi, którzy w tamtym czasie mieli podobną energię. Swoją historię mógłbym przedstawić poprzez skany biletów pociągowych, tramwajowych, wycinków z gazet, biletów do muzeów, z wystaw, parków narodowych oraz identyfikatorów z różnych muzycznych festiwali. Do czasu przeprowadzki i pytania, co jest w tych pudełkach, nie zdawałem sobie do końca sprawy, że mam w domu tego aż tyle. Historia, która zachowała się w stosie kolorowych skrawków papierów, to nie tylko ciekawy wizualnie materiał, ale także świadectwo, na podstawie którego mogłem odtworzyć w pamięci wiele rzeczy i napisać niniejszy autoreferat.

Wiele sytuacji i osób, które w życiu spotkałem, miało wpływ na to, w którym miejscu dzisiaj jestem. Nie wiem dokładnie, skąd w moim życiu znalazła się energia, która poprowadziła mnie w stronę sztuki i projektowania. Nie pochodzę z rodziny o artystycznych tradycjach i nie planowałem od dziecka zostać projektantem graficznym. Niemniej jakaś siła pchała mnie w stronę różnych „artystycznych” działań.

Analizując poszczególne lata, to chyba rutyna i powtarzalność skłoniły mnie w życiu do poszukiwań i chęci wyrwania się z szarej rzeczywistości dorastania na typowym polskim osiedlu bloków. Ciekawość świata, zobaczenie, co jest za rogiem, pójście dalej – to mnie inspirowało. Dzieciństwo w latach 80. XX wieku – czasach głębokiej komuny i braku dosłownie wszystkiego – spędziłem na podwórku, grając w piłkę, kapsle, bawiąc się w podchody czy chodząc po drzewach. Pamiętam, jak oddawałem do skupu puste butelki po mleku i śmietanie, żeby mieć pieniądze na lody. Chodziłem do piekarni po ciepły chleb i do osiedlowych warzywniaków. W wakacje jeździłem z rodzicami nad Bałtyk, w polskie góry i na handel na Węgry. Dzieciństwo miałem szczęśliwe i patrząc z perspektywy czasu – beztroskie, z wszelkimi emocjami, jakie panowały w tamtym czasie.

Lata 90. to z kolei powiew wolności, wszechobecność pstrokatych reklam, puszek po napojach, zachwyt gumami Turbo z obrazkami samochodów, gazetami „Bravo” i „Popcorn” oraz polską coca-colą ze słomką w folii. Wszystko, co było kolorowe w tamtym okresie, wywoływało ekscytację i chęć posiadania. Stąd zbieranie wszelkiego rodzaju opakowań po zagranicznych produktach i ustawianie ich na półkach w pokoju jak trofeum, wycinanie z gazet liter, znaków graficznych znanych marek czy wizerunków muzycznych idoli. To także okres, w którym poszedłem do liceum ogólnokształcącego, które mnie w znacznym stopniu ukształtowało i otworzyło mi drzwi do poszukiwań siebie. Był to czas pełen emocji oraz różnych życiowych wyborów „pod prąd”.

Festiwal Woodstock, 1997, „Gazeta Lubuska”

W liceum zainteresowałem się muzyką i zapisałem się na kurs gry na gitarze do MOK-u. To właśnie Miejski Ośrodek Kultury w Zgierzu w tamtym okresie stał się ucieczką od szkoły i szarej codzienności. Chodziłem tam na wystawy, przeglądy teatralne, rockowe koncerty oraz uczyłem się grać na gitarze. Spotkałem tam wiele osób o podobnych zainteresowaniach, z wieloma z nich spędzałem dużo czasu na rozmowach, zakładałem zespoły muzyczne i jeździłem na koncerty. Muzyka wtedy była na pierwszym miejscu. Grałem na gitarze, komponowałem, aktywnie uczestniczyłem w świecie, który wokół szerokopojętej kultury funkcjonował w MOK-u. Film *Wszystko co kocham* [5] w reżyserii Jacka Borcucha bardzo dobrze oddaje emocje, jakie w tamtym okresie w Polsce panowały, z którymi w znacznym stopniu się identyfikowałem. MOK przyciągał wiele młodych osób z różnymi talentami, z którymi kontestowałem ówczesną rzeczywistość. Jedną z aktyw-

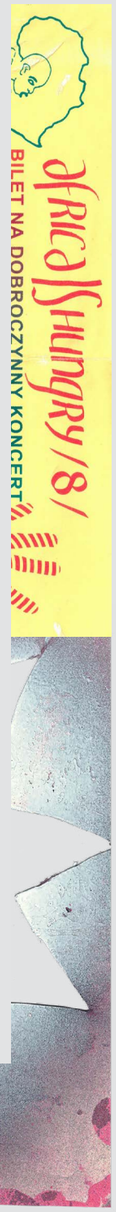
[5] Film *Wszystko co kocham* w reżyserii Jacka Borcucha dotyczył lat 80. XX w., okresu wybuchu stanu wojennego w Polsce. Opisywane przeze mnie lata są dekadę później. Miałem tu na myśli emocje, jakie panowały w liceum, i klimat muzyki punkowo-rockowej.

ności, która mnie wciągnęła, było robienie niewielkich szablonów pod spray z nazwami ulubionych zespołów, buntowniczymi hasłami, rysunkami, które „pozostawiałem” w wielu miejscach. To były jedne z pierwszych prac plastycznych, które przerodziły się później w robienie m.in. okładek na książki, zeszyty szkolne oraz kasety muzyczne. Robiłem także szablony na transparenty, ubrania czy hipisowskie patterny na T-shirty. Obracałem się w tzw. kulturze handmadu: papier, nożyczki, ołówek, spray. Projektowałem i szyłem również własne notesy, które często służyły mi jako pamiętniki z podróży. Jeździłem autostopem po Polsce, szukając przygód i wolności. Uciekałem z ciasnych bloków do większych przestrzeni, spędzając wolny czas na festiwalach muzycznych w Żarach (Woodstock), przeglądach bluesowych w Brodnicy, koncertach nad polskim morzem (Brock’N’Roll), w Katowickim Spodku (Odjazdy) czy festiwalach filmowych w Kazimierzu Dolnym i Zwierzyńcu. Z biegiem lat krąg podróży rozszerzył się także do podróży autostopem po zachodniej Europie. Wędrowałem z plecakiem po górach, spałem w schroniskach, pod namiotem oraz pod gołym niebem. Byłem w ruchu, blisko natury, obserwując świat m.in. przez wizjer aparatu fotograficznego, od którego przygoda z plastyką obrazu się u mnie zaczęła.

Pierwsze zdjęcia zacząłem robić właśnie w liceum aparatem mojego taty. Był to sprzęt radzieckiej produkcji marki FED. Fascynował mnie proces, jak powstaje fotografia, i to, że można samodzielnie w domu za pomocą odpowiednich środków chemicznych ją wywołać. Poszedłem na kurs fotograficzny i kupiłem wyposażenie ciemni, którą regularnie budowałem i demontowałem w łazience rodziców 2 × 2 m², a odbitki wieszałem na sznurku po bieliźnie. Ten temat tak mnie zainteresował, że postanowiłem zdawać po liceum do łódzkiej szkoły filmowej na wydział operatorski. Chciałem m.in. zrobić film o chłopaku, który wyrusza autostopem w nieznaną podróż i przeżywa swój okres dojrzewania w drodze – film o sobie. Szukałem różnych możliwości, żeby wyrazić to, co pod skórą w tamtym czasie mi pulsowało. Eksperymentowałem, rysowałem po materiale światłoczułym, „bawiłem się” fotograficzną materią. Pamiętam do tej pory niesamowitą atmosferę tych egzaminów i wielu kandydatów. Z perspektywy czasu patrzę z dumą na to, że miałem wtedy odwagę stanąć w szeregu z osobami o dużo większym doświadczeniu, o wiele lat starszymi ode mnie. Na wydział przyjmowano wówczas kilka osób, a zdawało ponad 100. Nie miałem szans. Doświadczenie, jakie zdobyłem, i czas poświęcony na przygotowania dał mi jasny sygnał, że czuję ten świat i chcę się realizować w tym kierunku. Rodzice wspierali mnie w tym, niemniej chcieli, żebym także miał pewny zawód, który przyniesie mi „stabilizację finansową” w przyszłości, stąd kierunek filologii angielskiej. Uczyłem się języka angielskiego w tamtym czasie na kursach od dziecka, a głównym motywatorem była chęć płynnego porozumiewania się oraz możliwość wyjazdu za granicę. Egzaminy na studia wyższe wiązały się m.in. z czytaniem Szekspira w oryginale, co nie miało wiele wspólnego z tym, czego oczekiwałem od tego kierunku. Egzaminy zdałem, ale zabrakło mi punktów i nie dostałem się zarówno na wydział operatorski, jak i anglistykę. Los skierował mnie do prywatnej uczelni (Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi) na kierunek projektowanie graficzne, w którym była także fotografia. Wybór kierunku był odpowiedzią na to, czym w tamtym czasie się interesowałem i gdzie mógłbym moje umiejętności rozwinąć. Zajęcia z pedagogami z łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych przez trzy lata wiele mnie nauczyły, poszerzyły mój punkt widzenia

i ukierunkowały w stronę tego, czym chciałbym się zajmować w przyszłości. Tam poznałem podstawy designu. Łódzkie projektowanie charakteryzowały: syntetyczne myślenie, skrót, wizualna alegoria oraz użycie typografii jako istotnego elementu kompozycji, osadzone w duchu twórczości Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Szerokie spektrum działań plastycznych, od rysunku, malarstwa po dostęp do specjalistycznych programów, w których można było wykorzystać fotografię, rozwinął moje zainteresowania. Pamiętam kilka ważnych dla mnie wystaw z tamtego okresu, które dały mi dużą dawkę inspiracji. Były to: wystawa twórczości Karola Hillera [6], łódzkiego twórcy, autora kompozycji heliograficznych, w Muzeum Sztuki w Łodzi (2002), wystawa Kurta Schwittersa [7], niemieckiego twórcy dadaistycznych asamblaży tworzonych ze znalezionych materiałów, w Muzeum Sztuki w Łodzi (2004) oraz wystawa najlepszych dzieł z kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku [8], która miała miejsce w Neue Nationalgalerie w Berlinie (2004). Pierwszy raz miałem styczność z obrazami tak wielu znanych artystów, o których uczyłem się na lekcjach historii sztuki. Duże wrażenie wywarły na mnie obrazy Roya Lichtenstaina, a przede wszystskim ich precyzja i rozmiar, oraz twórczość Edwarda Hoppera – amerykańskiego malarza. Wystawa miała miejsce w modernistycznym budynku galerii w Berlinie zaprojektowanym przez Milesa Van de Rohe.

Na trzecim roku otrzymałem stypendium Erasmus w Finlandii (Kouvola), na kierunku Media and Communication (KyAMK) [9]. Spędziłem tam jeden semestr. Pierwszy raz wyjechałem z domu na tak długo, za granicę, tam gdzie chciałem, czyli do kraju, w którym projektowanie jest ważną częścią kultury i gospodarki. W 2002 roku Polska nie należała do Unii Europejskiej. Pamiętam wiele procedur, dużo formalności, kontrole na bramkach dla „Non-European People” oraz sprawdzanie przesyłek pocztowych w wydziale celnym. Życie w Finlandii w międzynarodowym środowisku wiele mnie nauczyło. Od radzenia sobie z językiem, pogodą, gotowaniem po poznanie ludzi, kultury, ich sposobu życia i myślenia. Spotkałem wiele fantastycznych osób, zwiedziłem północ Europy, muzea: Kiasma, Design, Art Museum w Helsinkach, i otworzyłem na różne sposoby myślenia. Żyłem wśród lasów i w przyjaznej architekturze w „duchu” Alvara Aalto w tle oraz jeździłem rowerem zimą na zajęcia przy temperaturze -25°. Natura, spokój, sauna, brak firanek w oknach oraz drewniane, kolorowe domy. W Finlandii było inne podejście do studenta niż na polskich uczelniach, mniej formalne, a bardziej po partnersku. Być może dlatego nikt nie uciekał po zajęciach do domu, tylko całe dnie przesiadywał na kampusie. Żyłem inaczej niż w Polsce i bardzo wtedy mi się to podobało. Po powrocie z Finlandii obroniłem dyplom I° z projektowania graficznego z wynikiem bardzo dobrym w pracowni prof. Jerzego Trelińskiego i kontynuowałem naukę na II° na projektowaniu graficznym w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Powrót do polskiej rzeczywistości nie był łatwy. Byłem obecny, ale po doświadczeniach studiowania za granicą chciałem ponownie wyjechać. Łódzka uczelnia artystyczna przeżywała wyż demograficzny. Studenci stali w kolejkach na korektę do pedagogów z poszczególnych pracowni. Ówczesna Katedra



[6] https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/631
[7] https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/612
[8] https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/das-moma-in-berlin
[9] KyAMK – Kymenlaakso University of Applied Sciences in Kotka.

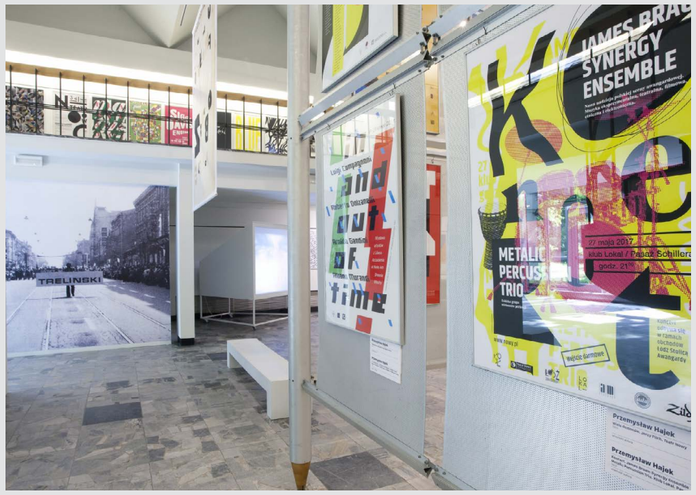
Projektowania Graficznego składała się z profesorów: Bogusława Balickiego, Stanisława Łabęckiego, Jerzego Trelińskiego, Sławomira Iwańskiego i Mariusza Łukawskiego. Byli to protoplaści kierunku projektowego na łódzkiej akademii, którzy wychowali całe pokolenia projektantek i projektantów. Dwóch z nich było rektorami, a wielu pełniło istotne funkcje w strukturze uczelni przez wiele lat. W przestrzeni polskiej i światowej byli znani jako prekursorzy m.in. plakatu typograficznego i za swoją działalność zdobywali wiele nagród. Byłem dumny i jednocześnie miałem dużą motywację do realizacji projektów w ich pracowniach, brania udziału w konkursach projektowych i wystawach. Pamiętam cykliczne przeglądy plakatów (m.in. plakat rosyjski, szwajcarski) organizowane w Galerii Kobro przez prof. Sławomira Iwańskiego we współpracy z Muzeum Narodowym w Poznaniu, wystawy plakatów *Typo & Konstrukcja* w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi oraz wyjazdy na biennale plakatu do Warszawy i Katowic. Uczestniczyłem także w spotkaniach i wykładach prof. Krzysztofa Lenka, który na przestrzeni wielu lat odwiedzał Polskę, w tym Łódź i naszą Akademię, w której w latach 70. XX wieku pracował.

Podczas studiów szukałem także możliwości kontynuowania nauki w Skandynawii i postanowiłem ubiegać się o ministerialne stypendium w Duńskiej Szkole Designu w Kopenhadze. W tamtym czasie łódzka Akademia nie miała podpisanej umowy z tą placówką. Pamiętam dużo pracy nad sformalizowaniem uczelnianych umów i zaangażowanie pani Agnieszki Grochulskiej z biura karier, za co jestem do dzisiaj jej ogromnie wdzięczny. Udało się! Moja kandydatura i portfolio zostały zaakceptowane i przyznano mi finansowanie. Ubieganie się o stypendium trwało prawie rok. Wyjechać mogłem dopiero po ukończeniu studiów i obronie dyplomu. Dyplom magisterski obroniłem z wyróżnieniem w Pracowni Projektowania Identyfikacji Wizualnej także u prof. Jerzego Trelińskiego. Z profesorem przez lata studiów miałem bardzo dobry kontakt, lubiliśmy rozmawiać, mieliśmy podobne spojrzenie na świat, odczuwanie sztuki i projektowania. W publikacji pt. *Ślady obecności* profesor pisał o szczęściu i przypadku, które odegrały ogromną rolę w jego drodze twórczej. „Jestem przekonany, że szczęście i przypadek powstają na usługach pragnienia. Tam gdzie rodzi się pragnienie, pojawia się szczęście i przypadek” [10]. Moje pragnienia były podyktowane innymi emocjami, niż profesora, dorastaliśmy w innych czasach. Myślę jednak, że mieliśmy wiele punktów styku w tej materii. Profesor Grzegorz Sztabiński w katalogu do wystawy prof. Jerzego Trelińskiego *Autotautologie. O sobie samym – nic* napisał „[...] napis TRELIŃSKI niesiony był w formie transparentu. We szystkich tych przypadkach chodziło o potwierdzenie obecności, o podkreślenie związku z rzeczą, czy sytuacją [...]” [11] oraz „twórcy awangardowi dążyli do przekształcania świata i dokonywali tego, transformując w obrazach lub rzeźbach jego obraz, w celu nadania mu cech swej osobowości” [12]. Profesor Jerzy Treliński tworzył sztukę w nurcie konceptualizmu, której cechy można było odnaleźć w Pracowni Projektowej, którą prowadził. „Porządkowaliśmy” tam pomysły i układaliśmy je w logiczną opowieść wizualną. Projektowaliśmy identyfikacje dla firm i instytucji (*corporate identity*), systemy znaków w budnynkach (*wayfinding*) oraz opracowywaliśmy kampanie reklamowe dla różnych idei (*creative ads*). To graficzne „sprzątanie”, dążenie

[10] J. Treliński, *Ślady obecności*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi & Amcor Rentch, Łódź 2002, str. 5.
[11] G. Sztabiński, *Tautologiczna obecność artysty*, [w:] *Autotautologie. O sobie samym – nic*, 2008, str. 7.
[12] Tamże.

do porządku, hierarchizowanie informacji, wymyślanie nowych pomysłów w oparciu o konkretne wymagania odpowiadało mi, a co najciekawsze – było to w kontrapunkcie do moich wewnętrznych, buntowniczych wówczas emocji. Projektowanie graficzne stało się przestrzenią twórczą, w której odnalazłem się. Być może dlatego po jakimś czasie profesor zaprosił mnie do współpracy i zaproponował, żebym stanął do konkursu na jego asystenta.

Nie tylko plakat!, autorska wystawa plakatów, Filharmonia Łódzka, 2017



Komunikat LDZ. Projektowanie graficzne w kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa, 2007, photo credit © Muzeum Plakatu w Wilanowie

Wyjazd do Dani na stypendium był zupełnie inny od poprzedniego. Byłem już po zakończeniu pięcioletnich studiów w Polsce i mój punkt ciężkości przesunięty był w kierunku Kopenhagi. Duńska Szkoła Designu (Danmarks Designskole) była bardzo wartościowym doświadczeniem, innym niż uczelnie w Polsce. Były tam wąskie specjalizacje, cykliczne spotkania z firmami oraz praca zespołowa. Nie było typowych zajęć tylko kursy, które w trakcie semestru trwały np. trzy tygodnie. Spotkałem tam dwóch wartościowych pedagogów z pochodzenia Polaków: Petera Gyllana i Remiego Mosko, na których zajęcia projektowe uczęszczałem. Z moim doświadczeniem i wykształceniem czułem się tam bardzo dobrze. Na projekt semestralny zrealizowałem książkę pt. *ABC of KBH*, która była graficznym podsumowaniem pobytu w Kopenhadze. Publikacja była prezentowana na kilku międzynarodowych wystawach, w tym Golden Bee 7 w 2006 roku w Moskwie. Życie w Skandynawii bardzo mi odpowiadało. Spędziłem tam jeden z ciekawszych okresów mojego życia. Bywałem cyklicznie w wielu muzeach: Arken, Louisiana, Muzeum Sztuki i Designu. Do tej pory z dużym szacunkiem i sentymentem darzę Louisiana Museum of Modern Art [13], które posiada bogate zbiory sztuki i designu z całego

[13] https://louisiana.dk

świata. Jest to jedno z piękniejszych miejsc, w których byłem, gdzie sztuka, architektura i natura stanowią integralną, harmonijną całość. Bardzo chciałem tam zostać i zacząłem szukać pracy w zawodzie. Otrzymałem roczne stypendium, które pozwalało mi utrzymać się na podstawowym poziomie życia studenckiego w Danii. W połowie roku akademickiego otrzymałem telefon od prof. Jerzego Trelińskiego z zaproszeniem do współpracy, czyli aplikacji na asystenta w prowadzonej przez niego pracowni. Zaproszenie uznałem za wyraz ogromnego zaufania, niemniej wiązało się to z rezygnacją ze stypendium w Kopenhadze. Finalnie przyleciałem do Polski, wygrałem konkurs i w 2006 roku zostałem zatrudniony na stanowisku asystenta. Szczegóły pracy dydaktycznej w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych opisałem w dziale *Dydaktyka i praca na uczelni* (s.154).

Od samego początku mojej działalności dydaktycznej byłem, i nadal jestem, czynnym zawodowo grafikiem. Prowadziłem przez wiele lat własne studio projektowe, w którym zatrudniałem nie tylko grafików, ale także specjalistów z różnych dziedzin. Początki prowadzenia działalności gospodarczej to rollercoaster, szczególnie dla początkującego adepta sztuki projektowej, który właśnie ukończył studia. Firmę projektową prowadziłem przez 10 lat, z różnymi jej skutkami. Z początku sam, następnie z żoną. Z biegiem lat forma i zakres działań się rozwinęły o współpracę z programistami, copyrighterami, ilustratorami, marketingowcami. W szczytowym momencie zatrudnialiśmy 10 osób i doszliśmy do momentu, w którym nasz czas wypełniony był głównie zarządzaniem firmą. Po wielu latach postanowiliśmy zakończyć taką formę działalności i kontynuować własne ścieżki kariery. Przez dekadę projektowaliśmy identyfikacje graficzne dla różnych branż: edukacja, gastronomia, logistyka, medycyna, branża IT, okładki i katalogi dla wydawnictw, strony WWW, tworzyliśmy aplikacje oraz różne systemy komunikacji graficznej. Współpracowaliśmy m.in. z Narodowym Centrum Kultury w Warszawie, Centrum Historii Zajezdnia we Wrocławiu, Muzeum Narodowym w Kielcach, Szpitalem im. Mikołaja Kopernika w Łodzi, Fundacją Partnerstwo dla Środowiska w Krakowie, Wydawnictwem Zysk-Sk'a, PWN, Świat Książki, Wydawnictwem Uniwersytetu Łódzkiego i wieloma prywatnymi firmami. Pracując jednocześnie na uczelni i prowadząc firmę, miałem okazję być w tych dwóch światach jednocześnie. Po tym okresie nie poprzestałem na współpracy, niemniej kierunek moich zainteresowań był bardziej skierowany w stronę instytucji kulturalnych. Będąc na Akademii, rozwijałem ścieżkę dydaktyczno-naukową oraz realizowałem się w pracy ze studentami w Pracowni Identyfikacji Wizualnej. Przez wiele lat projektowałem plakaty i katalogi do wystaw uczelnianych oraz oprawy graficzne dla różnych festiwali (EcoMade), współpracowałem z Teatrem Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, Filharmonią Łódzką przy realizacji Dziecięcego Uniwersytetu Artystycznego (DUA) oraz Urzędem Miasta Łodzi (Łódź Awangardy). Z branżą wydawniczą byłem związany od czasu studiów projektując wiele opraw graficznych do serii wydawniczych, takich jak *John Fowles*, *Oliver Sacks* czy *Kultura się Liczy!*.

Pobyt w dwóch zagranicznych uczelniach nauczył mnie m.in. samodyscypliny i porządku, który w projektowaniu jest podstawą oraz punktem wyjścia do dalszych działań. Łódzkie uczelnie osadziły mnie w realiach awangardowego projektowania, nauczyły myślenia syntetycznego i odkrywania świata typograficznego. Droga, jaką przebyłem do miejsca, w którym jestem, była kręta. Od świata muzyki, fotografii analogowej, prac rysunkowych,

szkiców, wycinania szablonów, przez świat sztuki, projektowania, łódzką awangardę, po skandynawski design. Uważam, że trudno to ująć w jedną ramę, choć wiele z tych rzeczy miało znaczący wpływ na to, kim dzisiaj jestem i w jaki sposób podchodzę do życia i projektowania. Kamieniem milowym w moim już dorosłym funkcjonowaniu było „wyjście z Pracowni" i rozpoczęcie przygody z bieganiem. Sport zmienił dużo w moim życiu. Nauczył systematyczności, porządku, rytmów dnia, treningów i jedzenia. To energia, która plastycznie wpisała się w moje DNA. W powtarzalności biegowej odnajduję wiele analogii do pracy projektanta. Jest to czas, w którym mam przestrzeń na myślenie, planowanie i kreację. Ukończyłem 15 biegów długodystansowych, w tym koronę maratonów Polski (2014), maraton w Berlinie (2015), w Nowym Jorku (2019) oraz trzy ultramaratony górskie, w tym jeden (DFBG) na dystansie powyżej 100 km. Biegam regularnie.

Moja droga jest wynikiem poszukiwań, miejsc w których żyłem, oraz osób, jakie spotkałem. Projektowanie graficzne jest natomiast sumą moich doświadczeń, chęcią porządkowania informacji, przestrzenią twórczą, łączącą wiele dyscyplin (nie tylko plastycznych), którą z każdym kolejnym projektem odkrywam. Przez projektowanie także poznaję świat, ucząc się nowych rzeczy. Jest to obszar, który dynamicznie się zmienia. Sztuczna inteligencja zastępuje wiele procesów, także kreatywnych. Algorytmy śledzą naszą aktywność i wyręczają w kolejnych działaniach. Z jednej strony jest to inspirujące, z drugiej stawia pytanie o przyszłość zawodu projektanta graficznego i jego rolę w procesie twórczym. Doświadczenie zawodowe pozwala mi stwierdzić, iż dopóki kontekst projektowy, emocje oraz komunikacja z drugim człowiekiem będą kluczowymi elementami w dążeniu do określonego celu, dopóty sztuczna inteligencja będzie jednym z wielu narzędzi wykorzystywanych przez twórców. Proces projektowy może dzięki niej zmienić się, dostosować do założeń lub oczekiwań odbiorcy. Trzeba pamiętać jednak o tym, że umiejętności komunikacyjne, krytyczne myślenie, kreatywność oraz współpraca zespołowa są kluczowymi kompetencjami XXI wieku, których żadne narzędzie nam nie zastąpi. „Ludzie muszą odnaleźć swoje miejsce obok maszyn, aby przynieść wartość, której maszyny nie są w stanie dostarczyć [...]" [14].

[14] J. Lamri, *Kompetencje XXI wieku*, Wolters Kluwer, Warszawa 2021, str. 23.

Projekt graficzny magazynu artystyczno-naukowego „Powidoki”

Prezentacja osiągnięcia artystycznego

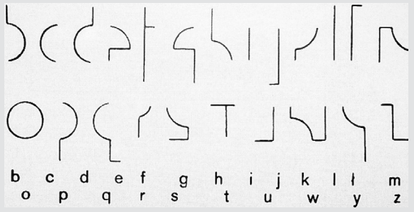
✳ Projekt – Magazyn – Powidoki

Początek

W 2019 roku zostałem zaproszony przez prof. Jolantę Rudzką-Habisiak, ówczesną rektor łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, do zaprojektowania uczelnianego pisma. Tak, znalazłem się na spotkaniu, które rozpoczęło niesamowitą przygodę projektową, która trwa po dziś. Premiera pierwszego numeru poświęconego tematyce mody miała miejsce w Empiku w czerwcu 2020 roku. W 2024 roku minęło pięć lat odkąd prowadzę „Powidoki" na stanowisku dyrektora artystycznego.

Założenia

Założeniem pisma było nawiązanie do **awangardowej twórczości łódzkich artystów,** m.in. Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro czy Karola Hillera. Władysław Strzemiński, patron łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, twórca cyklu obrazów *Powidoki*, był oczywistą i główną inspiracją. Magazyn miał za zadanie promować łódzką „tkankę" artystyczno-projektową i być dostępny w całym kraju. Wszystkim zależało, aby wyjść z pismem poza mury akademii i dotrzeć do osób interesujących się szerokopojętą sztuką, projektowaniem oraz historią naszej uczelni. Na rynku takiego wydawnictwa nie było.



Projekty graficzne Władysława Strzemińskiego: alfabet oraz okładka *Z ponad* do wierszy Juliana Przybosia, 1930

Blok, czasopismo awangardy artystycznej, 1924

Pejzaż morski, Władysław Strzemiński, 1934

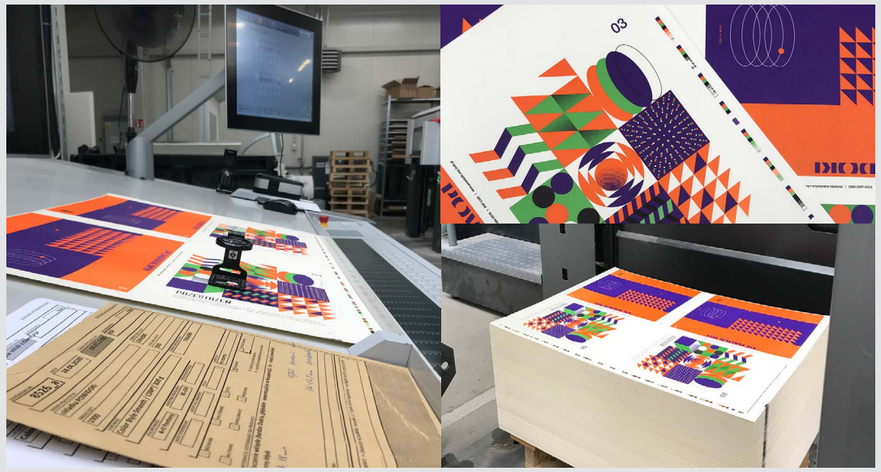
Projekt uczelnianego magazynu wymagał analitycznego podejścia i skupienia na rzeczach ważnych, zarówno z perspektywy wydawcy, Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, jak ipotencjalnego czytelnika. Na pierwszym spotkaniu dotyczcym założeń i struktury pisma padały następujące słowa: czytelność, nowoczesność, historia. **Czytelność** rozumiana jako skład tekstu i układ stron przyjazny użytkownikowi, nieprzegadany, ciekawy graficznie; **nowoczesność** jako osadzenie w realiach i trendach projektowych XXI wieku oraz **historia** nawiązująca do łódzkiej awangardy. Przez wiele lat uczelnia wydawała drukiem m.in. Zeszyty ASP oraz pojedyncze publikacje, takie jak katalogi do wystaw, monografie czy opracowania tematyczne – robi to zresztądo dziś. Powołanie do życia magazynu, wydawanego cyklicznie, było istotne zarówno z perspektywy parametryzacji uczelni, jak i jej promocji. Wiązało się to z uruchomieniem redakcji, czyli jednostki, która koordynuje cały proces wydawniczy od pomysłu po druk. W 2019 roku podstawowy zespół tworzyły dwie osoby: dr Marta Ostajewska, redaktorka naczelna, oraz ja, dyrektor artystyczny odpowiedzialny za projekt, skład i komunikację promocyjną magazynu. Do poszczególnych numerów zapraszani byli specjaliści z danej dziedziny – redaktorzy tematyczni.

Proces

Podczas procesu projektowego zadałem sobie, jak i wielu osobom pytania: kto jest naszym potencjalnym czytelnikiem, jak magazyn powinien pozycjonować się na tle konkurencji, dlaczego ktoś miałby to pismo przeczytać, ile powinno być warte czy gdzie być dystrybuowane. Przez ostatnie lata, takich rozmów odbyłem wiele i każda dawała małą cegiełkę do kolejnych decyzji projektowych.

Przystępując do zaprojektowania koncepcji graficznej, sięgnąłem do źródeł języka polskiego. Definicja słowa „powidok" to „wrażenie wzrokowe trwające jakiś czas po zakończeniu działania bodźca zewnętrznego". Z perspektywy graficznej można tę sytuację zinterpretować na wiele sposobów, np. jako niewyraźny, nieostry, mglisty, **niepełny**, nieczytelny, niejasny, rozmazany, zawiły czy nieprecyzyjny. Zamykając oczy, każdy z nas będzie widział lub wyobrażał sobie coś innego. Logotyp magazynu „Powidoki" składa się z elementów pisma blokowego w tzw. niepełnej odsłonie. Projektując litery, uznałem, że graficzna ich „redukcja" jest w tym przypadku uzasadniona i trafnie odnosi się zarówno do graficznego charakteru liter z tamtego okresu, jak i samego procesu przymykania oczu. Zaprojektowaną typografię można dostosować do wymagań drukowanej makiety okładki (poziom) oraz nośników cyfrowych i aplikacji (kwadrat, koło). Stanowi ona główny element graficzny komunikacji wizualnej pisma.

Robiąc *research* polskich i zagranicznych magazynów o sztuce i designie, zwróciłem uwagę na to, że większość z nich jest bardzo kolorowa, a na okładkach dominuje zazwyczaj praca danego artysty lub jej fragment. Oprócz samego logotypu nieliczne mają zachowane stałe elementy – niejednokrotnie zmienia się cała grafika na stronie głównej. Efekty tej analizy skłoniły mnie do tego, aby stosować „czytelne kolory", większe aple i dać trochę więcej przestrzeni graficznej na okładce w kontrapunkcie do tego, co widzimy na półkach księgarń. Moje inspiracje zaczerpnięte były z takich tytułów jak:



Druk trzeciego numeru magazynu „Powidoki”, drukarnia Oltom, Łódź, 2020

„Novum”, „Eye”, „RayGun” czy „I-D”, a na rynku krajowym to m.in. „Autoportret”, „Herito”, „Znak”, „2+3D” czy kultowy „Projekt”. Każde z tych pism było/jest inne i każde wydawane było/jest w innym przedziale czasowym. To także magazyny, na których się „wychowałem projektowo”, i większość posiadam w swojej bibliotece.

Kolejnymi elementemi były rozmiar i papier. Aby cię zauważono, czasami trzeba stanąć na palcach, wychylić się. Uznałem, że format magazynu musi być po prostu większy i grubszy od standardowych akademickich pism. Magazyn powinien swoim charakterem aspirować m.in. do wydawnictw lifestylowych. Po rozrysowaniu różnych koncepcji, wszystkich „za” i „przeciw” stanęło na wymiarach 230 × 300 mm i grubości grzbietu pozwalającym w określonych proporcjach zachować tytuł magazynu w stałym miejscu. Format strony z układem dwunastokolumnowym daje swobodę projektową i pozwala na wiele dynamicznych kompozycji składu tekstu. Zależało mi, aby papier zastosowany w magazynie był niepowlekany, matowy. Na okładce zdecydowałem się na użycie papierów barwionych w masie z kolekcji m.in. Papierowy Design (Europapier) oraz Olin (Antalis) o określonej gramaturze, pomiędzy 250 g a 300 g. Uszlachetnienia poligraficzne, takie jak tłoczenia, lakier UV czy hot-stamping, pozwalały na zastosowanie dodatkowych efektów graficznych poszczególnych projektów okładek.

Wejście na rynek komercyjny magazynu to kompromis wielu decyzji wpływających na budżet poszczególnych numerów, jak i sam proces druku. Każdy zeszyt ma te same założenia, ale ze względu na różnorodną tematykę jego koncepcja podąża za tym, co jest w środku. Tutaj warto się zatrzymać i zwrócić uwagę na to, że magazyn, jak każda publikacja drukowana w państwowej uczelni, podlega przetargowi. Jest to proces, który z perspektywy wydawcy jest skomplikowany i pracochłonny, chociażby dlatego, że ceny papieru na rynku od rozpisania przetargu do jego rozstrzygnięcia potrafią się zmienić.

Największym wyzwaniem projektowym było i jest do tej pory ujednolicenie komunikacji zróżnicowanych materiałów graficznych w środku magazynu. Każdy autor to odrębna historia, zarówno pod względem merytorycznym, jak i wizualnym. W tej różnorodności postanowiłem znaleźć atut, postawić na autorów artykułów, zaznaczyć ich, a zawartość wizualną dostosowywać do dynamiki tego, co jest zawarte w danym tekście. Kolejną rzeczą były ograniczone materiały wizualne od autorów bądź ich brak. To wymusiło wizualizację stron, nadanie większej rangi ilustracji po to, aby nie pozostawiać kilku rozkładówek obok siebie bez kontekstu graficznego. Pismo to połączenie typografii, zdjęć, ilustracji zamknięte w zaprojektowaną formę wydawniczą. Jeśli nie posiadamy materiału wizualnego od autora, strony graficznie projektuję i ilustruję, a od trzech lat coraz częściej zapraszam studentów do takiej współpracy.

Struktura

Magazyn jest zbiorem artykułów: naukowych, popularno-naukowych, wywiadów, recenzji i streszczeń – łączy je określona struktura, na którą składają się m.in. layout stron, rytm i kolejność artykułów oraz ich waga. Pismo jest „graficzne”, w którym występują akcenty podkreślające tematykę i charakter pisma. Każdy numer ma swoją wewnętrzną identyfikację, kolorystykę oraz motyw przewodni. Zaczyna się stroną nawiązującą do okładki, tematyki numeru, następnie mamy tekst redaktora naczelnego, kolofon i spis treści. Kolejne strony to teksty: redaktora tematycznego, rektora oraz mój. Każdy z zespołu redakcyjnego poświęca kilka słów pracy nad numerem oraz najważniejszym dla niego wyzwaniem. Uważam, że to ciekawe rozwiązanie, stanowiące o tym, że tworzymy zespół, który przez określony czas pracował nad danym zagadnieniem.

Projekt okładki oraz rozkładówki ze wstępem, *Odbicia*, 7/8 numer magazynu „Powidoki”

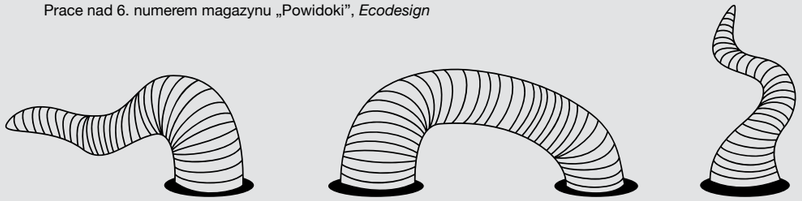
Pismo posiada działy, m.in. „Między teorią a praktyką”, gdzie umieszczane są najważniejsze teksty zarówno o charakterze naukowym, jak i popularno-naukowym; „Edukacja a sztuka”, gdzie pojawiają się teksty nauczycieli akademickich dotyczące m.in. programów nauczania; „Młody/a artysta/artystka”, pokazujące życie i twórczość absolwentów Akademii, oraz „Kartka z kalendarza”, przybliżająca ważnych twórców ze świata akademickiego, którzy odeszli. Są to działy, w których proporcjonalnie jest więcej tekstu niż materiału wizualnego. Następnie mamy działy, takie jak „Prezentacje” i „Wystawy” w których pojawia się mniej tekstu a więcej zdjęć i ilustracji. Artykuły naukowe posiadają przypisy, bibliografię i źródła, które zamieszczone są na jego końcu oraz abstrakt, czyli streszczenie w języku angielskim. Każdy numer posiada swój kolor przewodni, który można odnaleźć w strukturze typograficznej np. w przypisach. Magazyn od strony merytorycznej został zaprojektowany w ten sposób, aby dać czytelnikowi na początku najwięcej istotnych informacji (tekst) i w miarę czytania pisma stopniowo zmieniać proporcje w stronę materiału wizualnego (zdjęcia). Istotnym elementem pisma jest także brak komercyjnych reklam.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że magazyn zmienia się. Każdy numer ma innego redaktora prowadzącego, co powoduje dostosowanie się struktury do danego zagadnienia. Powstają także nowe działy, jak ten o Romanie Modzelewskim w ostatnim, 9. numerze magazynu poświęconym zagadnieniom polskiego designu. Każdy z ośmiu wydanych do tej pory numerów jest inną historią, skupioną wokół tematów: moda, re-konstruktywizm, przestrzeń, sploty, nowe media, ecodesign, odbicia, design (pl), realizowaną we współpracy z różnymi redaktorami tematycznymi. To wymusza każdorazowo nowy sposób artystycznej ekspresji, który trzeba dostosować do tematyki numeru oraz do założeń redakcyjnych.

Projekt

Z perspektywy projektanta ważna jet zarówno architektura informacji, jak i dobór materiału graficznego do tekstu. Zależało mi, aby zachować w projekcie określony balans i dać uporządkowanej strukturze typograficznej trochę więcej „akcentów wizualnych” i własnej artystycznej ekspresji. Projekt jest dziełem samym w sobie, gdzie każdy numer ma swoją odrębną tożsamość wizualną. Wyszedłem z założenia, że magazyn wydawany przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi musi się wyróżniać na tle innych tego rodzaju publikacji oraz swoim charakterem nawiązywać do łódzkiej szkoły projektowej. Podczas pracy zadałem sobie pytanie: Co w takim razie ma być tym wyróżnikiem? Określiłem następujące czynniki: brak stosowania fotografii na okładce, projekt tyłu okładki, większy format, ograniczona liczba kolorów, synteza ilustracji oraz **stosowanie typografii jako jednego z głównych środków wyrazu**. W wielu przypadkach typografia stanowi część wizualną i jest elementem kompozycji graficznej. Rysuję, wymyślam, projektuję litery, które później stanowią główną część komunuikacji wizualnej numeru, np. *Ecodesign* czy *Odbicia*. Oczywiście nie w każdym przypadku, niemniej da się zauważyć określony kierunek myślenia. Zaprojektowałem kilka modułów, które służą jako baza projektowa. Są to: layout stron wstępnych, artykułu naukowego, wywiadu i prezentacji. Reszta działań graficznych jest wynikiem analizy materiału, jaki otrzymuję od autora.

Prace nad 6. numerem magazynu „Powidoki”, *Ecodesign*



Z biegiem czasu zauważam, że pewne rzeczy się zmieniają. Teksty są tłumaczone z różnych języków, np. japońskiego, węgierskiego, i trzeba elastycznie podchodzić do rozwiązań oraz układów graficznych stron. W wielu przypadkach konstrukcja artykułu i język (tekst) wymusza graficzny sposób przedstawienia go w magazynie. Artykuły naukowe łamane są na dwie kolumny, natomiast bardziej dynamiczne teksty, np. wywiady, mają trzy, a nawet cztery łamy.

Tekst złożony został krojem **Roboto** – jednoelementowym fontem zaprojektowanym przez Christiana Robertsona w 2011 roku na potrzeby firmy Google. Jest to współczesna wersja klasycznej Helvetiki, która wyszła w wersji OpenSource. Font jest prosty, czytelny, z ostrymi krawędziami, dobrze graficznie rysuje kształt liter i ich świateł zarówno w druku, jak i wersji cyfrowej. Złożony został wielkością 9 pkt (Light) z interlinią 13,5 pkt, tytuły natomiast – blokowym, jednoelementowym krojem **Khand** w wielkości 36 pkt. Dłuższe tytuły podzielone zostały na dwie części: główną 36 pkt i rozwinięcie 20 pkt. W paginacji oraz leadach także zastosowano krój Khand w odpowiednich wielkościach do pozostałych tekstów. Abstrakt został złożony fontem szeryfowym z rodziny Roboto – Roboto Slab, wielkość 10/18 pkt. Powyższy projekt typograficzny jest bazą do składu poszczególnych artykułów. Tekst ciągły jest justowany, natomiast cytaty, wypunktowania złożone zostały w chorągiewkę. Dla lepszego odnalezienia poszczególnych informacji w tekście ciągłym imiona i nazwiska zostały pogrubione. „Powidoki” to wizualne balansowanie pomiędzy wyrazem artystycznym poszczególnych artykułów a czytelnością tekstów. Magazyn składa się z artykułów pisanych przez naukowców, których język często wymaga większego skupienia u odbiorcy.

Uznałem, że każda „wizualna” pomoc jest ważna. Stąd luźniej złożony tekst, więcej światła, wyraźne oddzielenie cytatów, wyimków, wypunktowań, zastosowanie akcentów i kontrastów w typografii.

Przed rozpoczęciem składu najpierw czytam tekst, następnie analizuję materiał wizualny, a na końcu przystępuję do pracy nad projektem. Teksty i materiały przychodzą do redakcji w różnym czasie, czasami bardzo odległym od siebie, dlatego pracuję na poszczególnych artykułach, które łączę w jedną całość na koniec pracy. Jako grafik jestem na końcu procesu redakcyjnego. Z tych wszystkich elementów muszę stworzyć interesującą opowieść i połączyć otrzymane materiały tak, aby stanowiły spójną szatę graficzną. Aktualnie pracujemy w niewielkim, trzyosobowym zespole: Bogusław Deptuła – reaktor naczelny, Izabela Błoch – sekretarz redakcji oraz ja – dyrektor artystyczny. Jestem zaangażowany w każdy proces powstawania magazynu: od koncepcji numeru poprzez spotkania z autorami po projekt i druk. To pozwala lepiej zapanować nad materiałem i końcowym efektem wydania. Każdy numer to przedział od 200 do 300 stron, co daje grzbiet około 20 mm przy gramaturze papieru 100 g/m^2. Jest to obszerna publikacja, która wymaga dobrej pracy zespołowej.

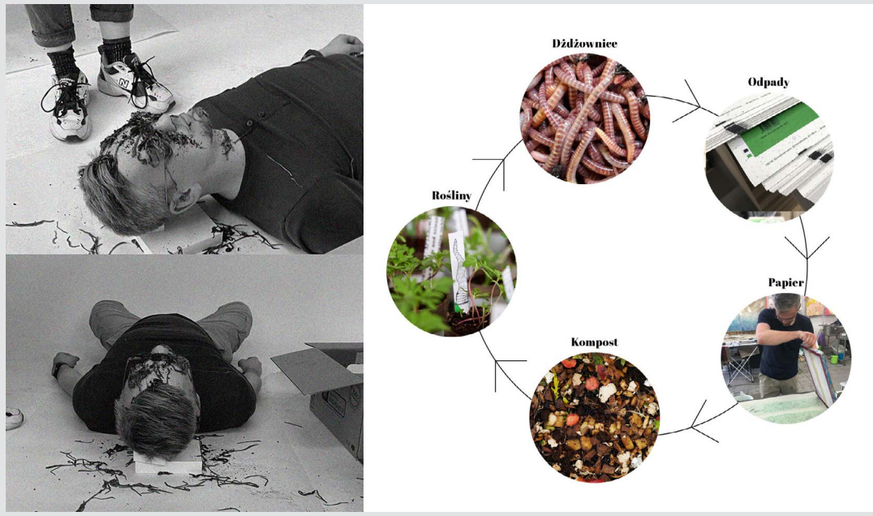
Działania

Oprócz projektu magazynu, jestem odpowiedzialny za komunikację i wszelkie realizacje wizualne, jakie wychodzą z redakcji. Każdy produkt bez odpowiedniego opakowania i działań marketingowych nie jest w stanie w obecnym świecie dotrzeć do odbiorców. Magazyn trafił do ogólnopolskiej dystrybucji, dostępny jest w sprzedaży stacjonarnej oraz on-line. To wymusiło szereg działań okołoprojektowych. Jedną z kluczowych rzeczy były **sesje zdjęciowe,** jakie rozpocząłem w 2020 roku we współpracy z Sebastianem

Fot. Sebastian Komicz

Komiczem – prowadzącym Pracownię Fotografii Reklamowej w Instytucie Projektowania Graficznego. Profesjonalne zdjęcia, zarówno packshoty, jak i sesje kreatywne pozwoliły „Powidokom” zaistnieć w przestrzeni medialnej, pojawić się na wystawach oraz dotrzeć do wielu miejsc w odległych zakątkach naszej ziemi. Ten rodzaj działania przyciągnął wielu studentów, którzy bardzo chętnie włączają się do współpracy przy tych realizacjach. Sesje fotograficzne są opracowywane przeze mnie, nawiązują do tematyki numeru i są alegorią zagadnień poruszanych na łamach pisma. Dobrym przykładem jest sesja zdjęciowa z dżdżownicami. Była ona częścią komunikacji wizualnej 6. numeru magazynu poświęconego zagadnieniom ecodesignu, za którą otrzymałem nagrodę na międzynarodowym konkursie A’Design Award we Włoszech w 2023 roku (s.136).

Pomysł polegał na zwróceniu uwagi na obieg zamknięty w projektowaniu. Gospodarka cyrkulacyjna zakłada powtórne wykorzystanie produktów, tak jak robią to w naturze dżdżownice – przetwarzają resztki, z których powstaje kompost – bogate źródło materii organicznej. Bio-kreacja z wykorzystaniem żywych organizmów stała się wizualną alegorią ponownego użycia odpadów. Dżdżownice zamieszkały w redakcji i aktywnie uczestniczyły w procesie twórczym, m.in żywiły się pozostałościami powstałymi podczas produkcji magazynu, wzięły udział w sesji zdjęciowej i „wskoczyły” na okładkę magazynu, tworząc „eco slogan”. Do druku okładki pisma został zastosowany recyklingowy papier zrobiony z resztek kawy i włókien tekstylnych, natomiast z odpadów powstałych podczas procesu produkcji pisma w drukarni zrobiliśmy ręcznie czerpany papier, w którym zatopiliśmy nasiona roślin. Efektem tej pracy były hand-made’owe arkusze papieru, które można było posadzić z zastosowaniem kompostu zrobionego przez dżdżownice. Na każdym etapie staraliśmy się ograniczyć odpady powstałe w produkcji magazynu i wykorzystać je ponownie, tworząc nową wartość.



Sesja fotograficzna do 6. numeru magazynu „Powidoki”, *Ecodesign*

Niniejszy przykład pokazuje, że magazyn „Powidoki” nie jest standardowym akademickim pismem. Dzięki wielu aktywnościom artystyczno-projektowym stał się laboratorium działań, eksperymentów oraz otworzył się na współpracę z pedagogami oraz studentami łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Te różne działania na pograniczu sztuki i projektowania traktuję jako ogromną wartość. Stały się one nierozerwalną częścią „Powidoków”. Efektem tych inicjatyw było powołanie do życia **Koła Naukowego „Powidoki”** (KNP) ze studentami z Instytutu Wzornictwa i Projektowania Graficznego. Głównym zadaniem Koła jest wspieranie magazynu od strony kreatywnej oraz organizacyjnej.

Projekt – Magazyn – Powidoki, 20.05.2023–12.07.2023, Akademickie Centum Designu w Łodzi, fot. Jarosław Darnowski

Wystawa i konferencja w ramach Akademii Mistrzów z cyklu „DESIGN w procesie”, Akademickie Centrum Designu w Łodzi, 8.12.2022–10.02.2023

W 2023 roku zorganizowałem w Akademickim Centrum Deisgnu wystawę pt. **Projekt – Magazyn – Powidoki**, podsumowującą moją pieciolettnią działalność pracy w wydawnictwie. Wystawa odbyła się w ramach 18. edycji Festiwalu **Łódź Design**, której motywem przewodnim był „Komfort”.

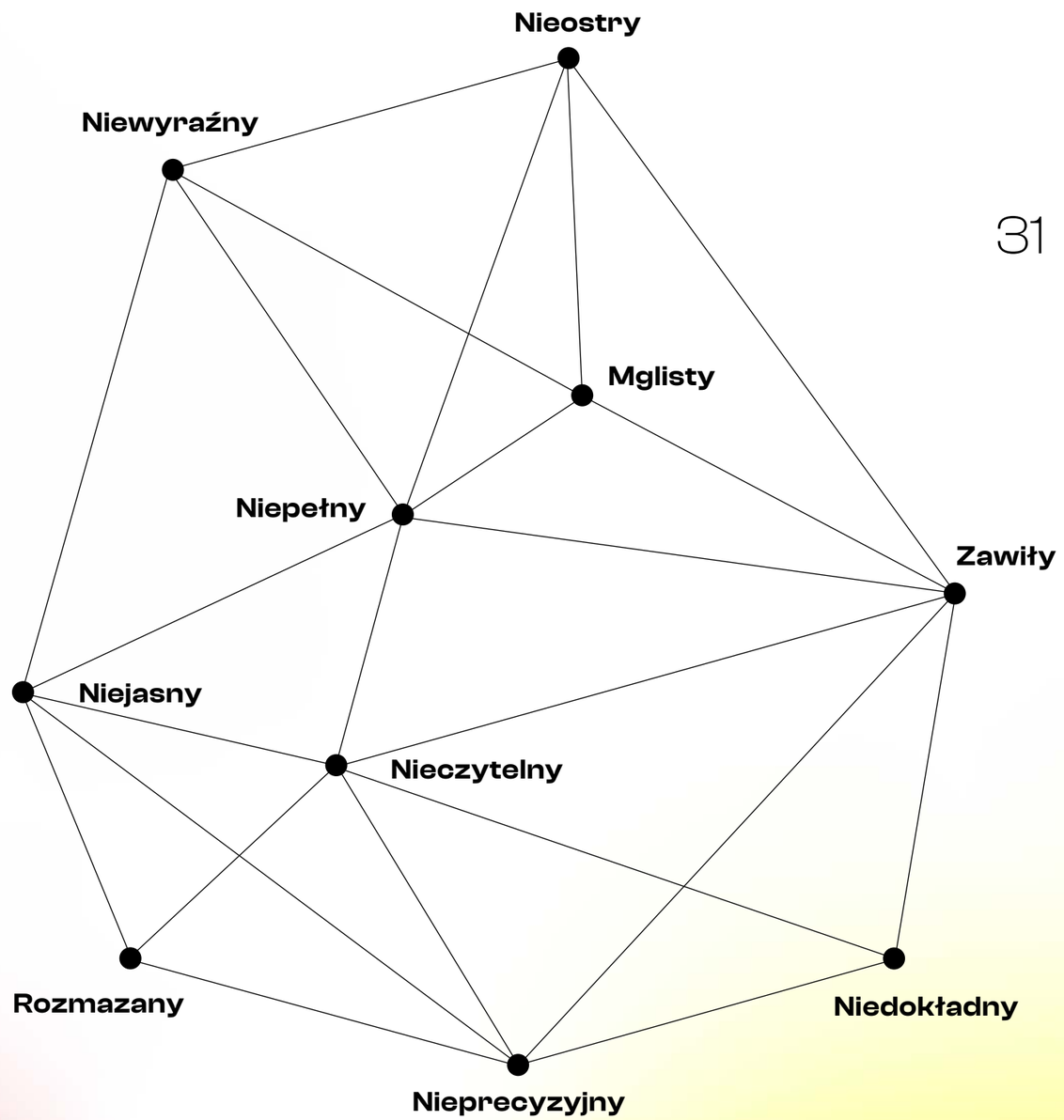
Wiele z tych działań otworzyło drzwi do udziału w wielu międzynarodowych wystawach, warsztatach oraz konferencjach. Zostałem zaproszony m.in. do przedstawienia koncepcji obiegu zamkniętego, w ramach cyklu wystaw Bio-kreacje i towarzyszącej jej konferencji, która miała miejsce w **Akademickim Centrum Designu** w Łodzi w 2022 roku, a rok poźniej była pokazana podczas festiwalu Gdynia Design Days.

W 2019 roku otrzymałem **Nagrodę Rektora I°** za koncepcję, projekt i wdrożenie „Powidoków” w życie. Magazyn został zauważony na **Polish Graphic Design Awards** (PGDA) w 2019 roku i otrzymał wyróżnienie w kategorii: PRASA. Jest to największy konkurs branży projektowej w Polsce. W tym samym roku znalazł się także w publikacji **Print Control vol. 8**. (Best printed matter from Poland) – przeglądzie najlepszych polskich projektów graficznych. Ważnym momentem dla „Powidoków” był srebrny medal na międzynarodowym konkursie **A’Design Award Competition** we Włoszech w kategorii: Print and Published Media w 2022 roku. Dzięki tej nagrodzie znalazłem się na Gali Laureatów w Teatrze w Como, a magazyn uczestniczył w wielu międzynarodowych wystawach w Europie i Azji. Uczestnictwo w konkursie i otrzymana nagroda dały duży zastrzyk promocyjny magazynowi.

„Powidoki” były pokazywane na wielu międzynarodowych portalach branżowych poświęconych projektowaniu graficznemu, m.in. bestdesignpoland.com, oraz trafiły do kolekcji Mood (Museum of Design w Como), dzięki czemu stały się rozpoznawalne poza granicami kraju. W kolejnym, 2023 roku, kultowy amerykański magazyn branżowy **„Communication Arts”** przyznał nagrodę 6. numerowi magazynu „Powidoki” pt. *Ecodesign*, w kategorii Periodicals na 13. corocznym ogólnoświatowym przeglądzie typograficznym (13th Annual Typography Competition). Była to najważniejsza dla mnie nagroda (**Award of Excelence**), przyznawana przez jeden z najstarszych magazynów o projektowaniu na świecie. Także w 2023 roku *Ecodesign* znalazł się wśród projektów nominowanych do Projektu Roku 2023. Nagrody magazyn w tym konkursie nie otrzymał, ale znalezienie się wśród nominowanych wśród tak wielu polskich projektantów było dużym wyróżnieniem. W 2024 roku natomiast projekt komunikacji wizualnej do 6. numeru magazynu pt. *Ecodesign* zdobył nagrodę **Iron A’Design Design Award** we Włoszech, w konkursie, w którym dwa lata wcześniej „Powidoki” otrzymały srebro. Także w tym roku dzięki wyżej wymienionym nagrodom i dotarciu do szerszego grona odbiorców magazyn „Purpose” zaprosił mnie do podzielenia się historią „Powidoków” na łamach ich pisma.

Na kolejnych stronach została przedstawiona dokumetacja projektowa: od projektu logotypu, kolorystyki, poprzez winietę, layout rozkładówek, typografię oraz projekty poszczególnych stron. Do każdego numeru załączyłem zdjęcia z sesji zdjęciowych, spotkań promocyjnych oraz działań, jakie wokół poszczególnych numerów w ciągu ostatnich pięciu lat się wydarzyły. Dokumentacja zawiera także kody QR z przekierowaniem do stron WWW oraz materiałów multimedialnych. „Powidoki” to: **2008** zaprojektowanych stron, **8** projektów okładek, współpraca z **2** redaktorami naczelnymi, **8** redaktorami tematycznymi, **3** korektorkami, **2** tłumaczami, **252** autorami tekstów z **18** krajów, **3** fotografami oraz **30** studentami z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

Powidok jest obrazem wewnętrznym, powstającym na siatkówce oka po chwili patrzenia na przedmiot odbijający światło albo na samo źródło światła.



Synonimy słowa „powidoki" określające kierunek graficzny, na podstawie którego został zaprojektowany logotyp magazynu

Koncepcja

POWIDOKI

Koncepcja graficzna „Powidoków” w tzw. niepełnej odsłonie. Celem było uchwycenie elementów liter na granicy czytelności **nawiązujących wizualnie do zmrużonych oczu**.

POWIDOKI

Założenia graficzne / Font Geometric706BlkEU Normal

Elementy wymagające korekty graficznej

Zaprojektowany grid, na podstawie którego zostały wykreślone poszczególne litery

Logotyp

Pole znaku graficznego

Wersja podstawowa znaku graficznego

Zastosowanie znaku graficznego na ciemnym tle / kontra

Wersja znaku graficznego wpisana w kwadrat

Ikona / kwadrat

Wersja znaku graficznego wpisana w okrąg

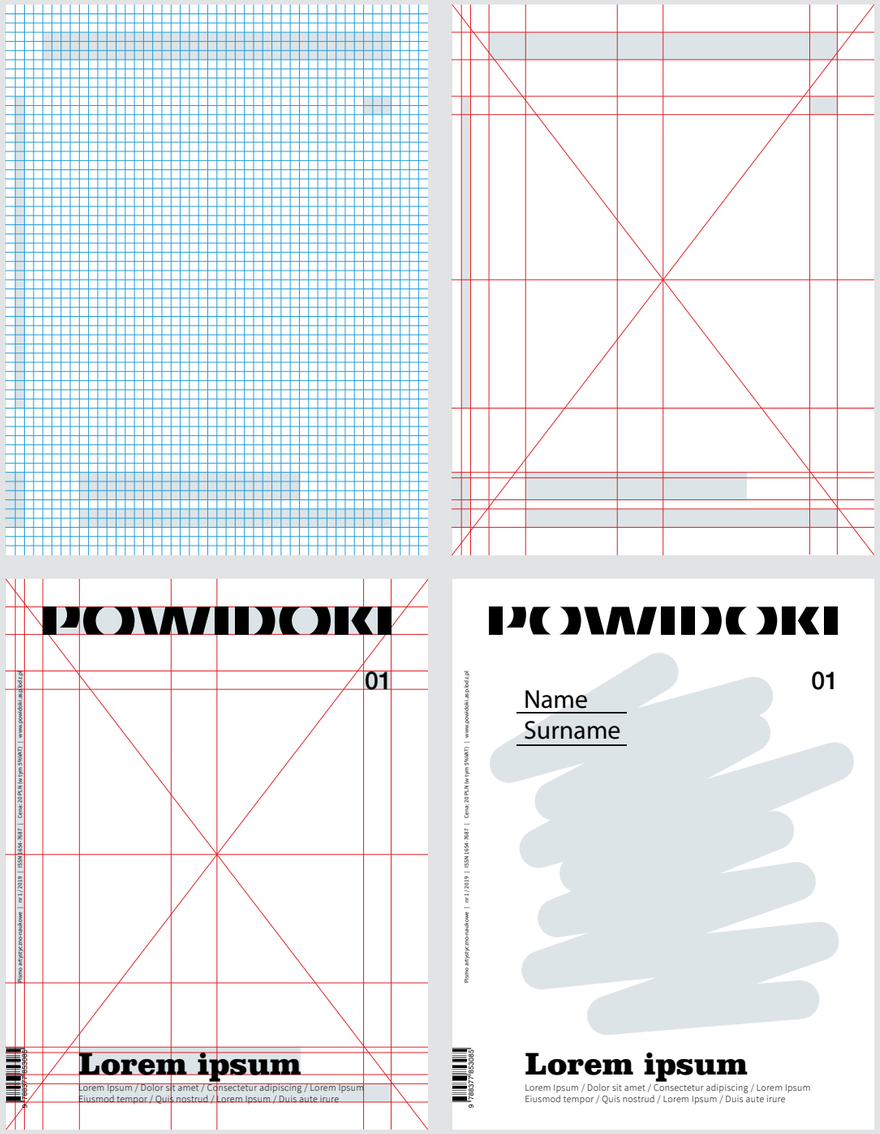
Ikona / okrąg

Kolorystyka

Podstawowa wersja kolorystyczna, zastosowana na okładce magazynu, ogranicza się do czerni występującej na odpowiednim kolorze. Projekt zakłada **dopasowanie koloru** w tle, jak i samej typografii do „emocji wizualnych” występujących w projekcie.

Winieta / Projekt

Format magazynu: 230 × 300 mm. Koncepcja komunikacji wizualnej „Powidoków” bardziej nawiązuje do lifestylowych czasopism niż do standardowych akademickich pism m.in. poprzez **większy format**, **grubość pisma** oraz **zastososowanie wewnątrz magazynu pełnoformatowej fotografii**.

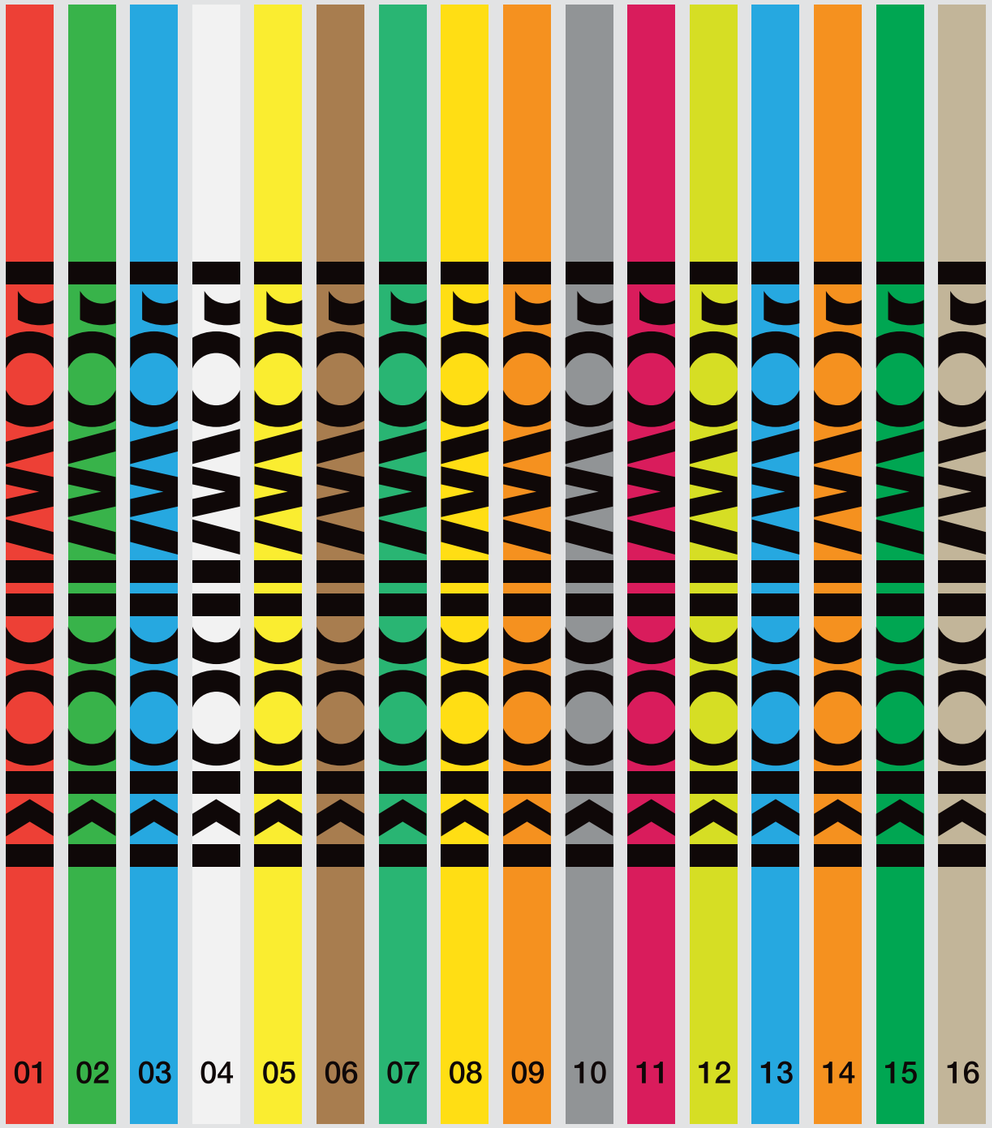


Layout okładki

Winieta / Przykłady

Koncepcja graficza okładki zakłada: **zastosowanie ograniczonej palety barw** (kolory spotowe) nawiązującej do tematyki poszczególnego numeru, **spójny projekt przodu i tyłu okładki**, operowanie formą, wykorzystanie wektorowych elementów graficznych, **skrót wizualny** będący alegorią zagadnienia poruszanego na łamach magazynu lub nawiązujący do głównego nazwiska numeru.

Przykładowa kolorystyka i kompozycje frontu okładki



Projekt grzbietu magazynu

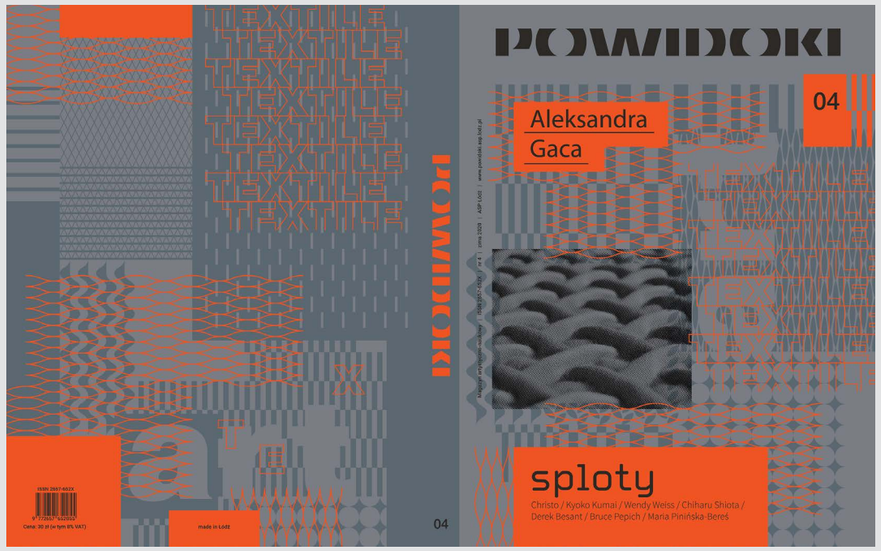
Okładka / Projekt graficzny

Projekty graficzne frontów okładek, które weszły do druku. **Druk offsetowy**, w którym został zastosowany m.in. **papier niepowlekany** z serii „Papierowy Design” (Europapier) oraz „Olin” (Antalis), farby spotowe **Pantone**, techniki drukarskie takie jak **hot-stamping**, **tłoczenie wypukłe** oraz **wklęsłe**.

Okładki magazynu „Powidoki”, które weszły do druku, 2020–2024

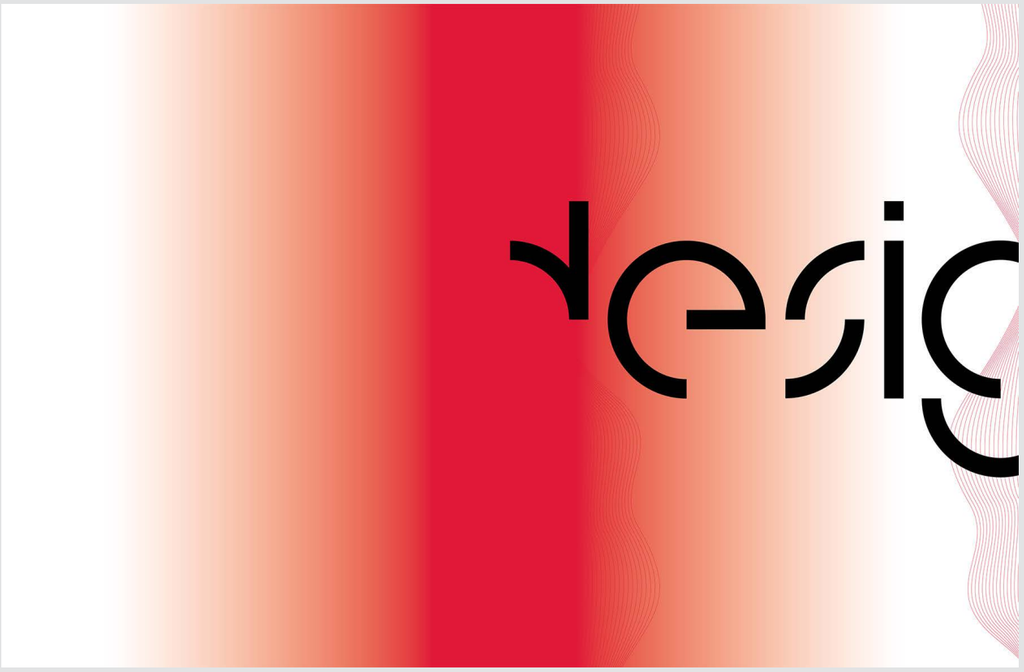
Okładka / Projekt graficzny

Przykłady projektów graficznych **tyłu magazynu** wybranych czterech numerów. Założeniem projektowym był spójny kolorystycznie i formalnie projekt okładki, który uwzględnia opracowanie: przodu, grzbietu, tyłu oraz stron wewnętrznych.



Przykłady wybranych czterech okładek magazynu „Powidoki", które weszły do druku, 2020–2024

Wstęp



Wstęp 9. numeru magazynu „Powidoki" *Design [PL]*, kolofon, spis treści, redakcja.
Każdy numer posiada swoją kolorystykę i charakter graficzny wstępu

Typografia / Elementy

Układ typograficzny zaprojektowany został w oparciu o dwa główne kroje pisma: blokowy, jednoelementowy krój **Khand** w tytułach oraz jednoelementowy krój **Roboto**, w tekście ciągłym (Roboto Light) i Roboto Slab w angielskich abstraktach, śródtytułach i głównych cytatach. Elementy konstukcyjne artukułu naukowego tj. przypisy, bibliografia oraz źródła zostały zaakomponowane na końcu każdego artykułu.

Khand

Projektowanie znaczy

O poszukiwaniu sensu naszych działań w epoce *metaverse*

Tytuł I stopnia

Tytuł II stopnia / Rozwinięcie / Leady

Roboto

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. 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.

Roboto
proj. Christian Robertson
Font na licencji Apache License, wersja 2.0.

Zastosowanie w tekście ciągłym.

A A A A A

A B C D E F G H I J K L M N O P R S T . . .
a b c d e f g h i j k l m n o p r s t . . .

a b c **d e f g** *a b c* ***d e f g***

Roboto Slab

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.

Roboto Slab
proj. Christian Robertson
Font na licencji Apache License, wersja 2.0.

Angielski abstrakt

Przypisy

1. Katalog *Prodeco*, dodatek specjalny dystrybuowany razem z magazynem „Elle Decoration" nr 25 (październik/listopad), 2004, s. 11.
2. Tamże.
3. *Kompozycja na kanwie*, 2015, tkanina unikatowa, technika własna, filc wełniany, (100 × 100 × 7 cm) × 3, tryptyk.
4. Brązowy Medal – 15. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2016.
5. Wyróżnienie – 1. Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu, 2017.

Bibliografia

- Agresta M., *Narco Violence, as Seen by a Journalist-Turned-Artist*, „Texas Observer", 5 listopada 2015.
- Block R., *O próbach demokratyzacji rynku sztuki*, „Zeszyt Wydawniczy", nr 10, ASP Gdańsk 2013.
- Cassilas D.I., *Listening to the Border: „2487: Giving Voice in Diaspora" and the Sound Art of Luz María Sánchez*, „Sounding Out", 4 lipca 2011, [online] https://soundstudiesblog.com/2011/07/04/listening-to-the-border-2487-giving-voice-in-diaspora-and-the-sound-art-of-luz-maria-sanchez/ [dostęp: 02.04.2021].
- Kluszczyński R.W., *Dzieło sztuki w epoce sieciowej prezentacji*, „Czas Kultury" 2021, nr 3.
- Kluszczyński R.W., *W stronę rzeczywistości poszerzonej. Wprowadzenie do rozważań nad twórczością Masakiego Fujihaty*, [w:] *Poszerzanie świata. Masaki Fujihata i sztuka hybrydycznych czasoprzestrzeni*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2017.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryanski, WAiP, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- http://detritus.mx/visualizacion.html#
- https://www.vis-fuerzainnecesaria.org/v-u-nf-2
- https://www.diaspora2487.org
- http://vis1.vis-fuerzainnecesaria.org

Przypisy, bibliografia są zróżnicowane graficznie w stosunku do tekstu głównego. Font **Roboto Regular**, stopień pisma 7 pkt, zakomponowane w układzie blokowym, jeden pod drugim.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua.

Lead / font Khand, 14 pkt.

ABSTRACT

LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET

Sed ut perspiciatis unde omnis iste natus error sit voluptatem accusantium doloremque laudantium, totam rem aperiam, eaque ipsa quae ab illo inventore veritatis et quasi architecto beatae vitae dicta sunt explicabo. Nemo enim ipsam voluptatem quia voluptas sit aspernatur aut odit aut fugit, sed quia consequuntur magni dolores eos qui ratione voluptatem sequi nesciunt. Neque porro quisquam est, qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipisci velit, sed quia non numquam eius modi tempora incidunt ut labore et dolore magnam aliquam quaerat voluptatem. Ut enim ad minima veniam, quis nostrum exercitationem ullam corporis suscipit laboriosam, nisi ut aliquid ex ea commodi consequatur?

Skład angielskiego abstraktu / koniec artykułu / font: Roboto Slab, 10 pkt.

Layout

„Typografia często porównywana jest do architektury, ponieważ tak jak w architekturze, w projektowaniu typograficznym bardzo ważną rolę odgrywa konstrukcja” [15]. Makieta magazynu „Powidoki” została oparta na układzie 12-kolumnowym, który daje szerokie spektrum składu tekstów. Artukuły główne, naukowe oraz popularno-naukowe zostały zaprojektowane w układzie dwukolumnowym, natomiast wywiady, którsze formy w układzie trzy- oraz czterokolumnowym. Skład tekstu głównego: **Roboto Light**, w proporcjach 9/13,5 pkt, skład justowany. Cytaty dłuższe w tekście ciągłym zostały wyróżnione (odsunięcie) oraz złożone w chorągiewkę, krótsze natomiast wpuszczone w tekst. Ze względu na naukowy charakter pisma nazwiska oraz hasła zostały zaznaczone poprzez zwiększenie grubości w tekście ciągłym. Założeniem było pokazanie autorów artykułów w celu podkreślenia ich w magazynie. Każdy artykuł zaczyna się od autora, jego zdjęcia oraz skróconego biogramu. W celu uporządkowania, pełne biogramy zostały zamieszczone alfabetycznie na końcu magazynu.

„Powidoki” zostały podzielone na kilka działów. **Między teorią a praktyką**, w którym prezentowane są teksty wiodące mające charakter zarówno naukowy, jak i popularno-naukowy, **Edukacja a sztuka**, dział, w którym poruszane są zagadnienia związane z nauczaniem oraz edukacją, **Sztuka w świecie instytucji**, w którym kuratorzy, artyści, dyrektorzy galerii i muzeów dzielą się swoją praktyczną wiedzą. Jest miejsce na pokazanie twórczości absolwentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w dziale pt. **Młody artysta/ka, /Młody projektant/ka** oraz na prezentację wystaw, recenzji, galerii prac związanych z tematyką danego numeru – dział **Prezentacje**, w którym jest więcej materiału wizualnego niż tekstów. Istotna z punktu widzenia „Powidoków” jest sekcja **Kartka z kalendarza**, która poświęcona jest twórczości pedogogów, artystów, projektantów związanych z łódzkim środowiskiem artystyczno-projektowym, którzy od nas odeszli. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że magazyn od początku powstania tj., od 2019 roku, zmienia się. Zmieniają się także działy i w zależności od poruszanych zagadnień są one dostosowywane merytorycznie do tematyki numeru przy zachowaniu naukowej struktury pisma.

Założeniem projektowym było pokazanie skomplikowanych, czasami trudnych w odbiorze tekstów naukowych w sposób przyjazny użytkownikowi. Dlatego w celu lepszego zrozumienia oraz szybkiej identyfikacji zostały zaprojektowane piktogramy: ołówek – tekst ciągły; dymki – wywiad/rozmowa; oko – materiał wizualny. Tekst ciągły został nieco luźniej złożony, dopasowany do kompozycji strony i materiału graficznego. Każdy artykuł posiada także słowa kluczowe oraz przyporządkowany dział – zamieszczony w paginacji strony.

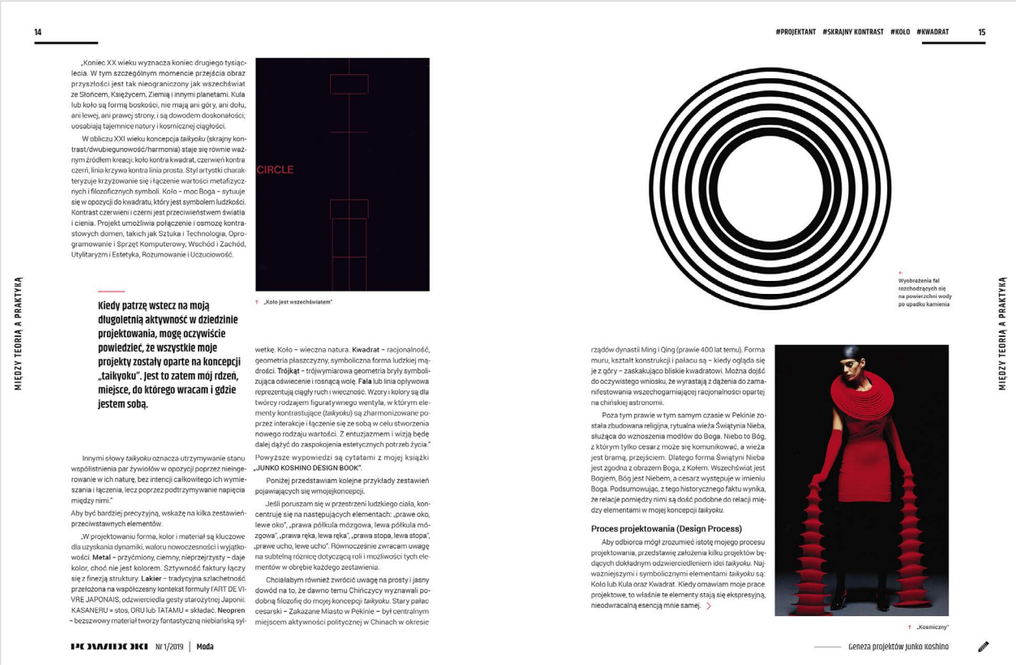
Magazyn „Powidoki” jest zbiorem wielu, bardzo różnych materiałów wizualnych otrzymywanych od autorów. Zdjęcia, ilustracje są różnej jakości, wykonane zarówno przez profesjonalanych fotografów, jak i samych autorów. Zdarza się, że redakcja nie otrzymuje żadnych materiałów do artykułów, dlatego na tej różnorodności i dynamice został oparty pomysł na komunikację pisma. Proces zawsze zaczyna się od researchu i analizy materiałów, dopiero potem podejmowane są kolejne kroki projektowe. Każdy numer to około 200–300 stron i współpraca z około 30 autorami z Polski i zagranicy. Redakcja przy obecnych założeniach stara się zamykać numer w roku akademickim, niemniej zależne jest to w znacznym stopniu od współpracy z autorami oraz dymamiki ich działania. W ciagu ostatnich pięciu lat udało się wydać osiem numerów magazynu, w tym jeden podwójny.

Layout magazynu na przykłdzie artykułu Junko Koshino

[15] K. Tyczkowski, *Lettera Magica,* Polski Drukarz Sp. z o.o., Łódź 2005, str. 42.

Layout / Artykuł popularno-naukowy

52



14 #PROJEKTANT #SKRAJNY KONTRAST #KOŁO #KWADRAT 15

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

„Koniec XX wieku wyznacza koniec drugiego tysiąclecia. W tym szczególnym momencie przejścia obraz przyszłości jest tak nieograniczony jak wszechświat ze Słońcem, Księżycem, Ziemią i innymi planetami. Koła lub koło są formą boskości, nie mają ani góry, ani dołu, ani lewej, ani prawej strony, i są dowodem doskonałości; uosabiają tajemnice natury i kosmicznej ciągłości.

W obliczu XXI wieku koncepcja *taikyoku* (skrajny kontrast/dwubiegunowość/harmonia) staje się równie ważnym źródłem kreacji: koło kontra kwadrat, czerwień kontra czerń, linia krzywa kontra linia prosta. Styl artystki charakteryzuje krzyżowanie się i łączenie wartości metafizycznych i filozoficznych symboli. Koło – moc Boga – sytuuje się w opozycji do kwadratu, który jest symbolem ludzkości. Kontrast czerwieni i czerni jest przeciwieństwem światła i cienia. Projekt umożliwia połączenie i osmozę kontrastowych domen, takich jak Sztuka i Technologia, Oprogramowanie i Sprzęt Komputerowy, Wschód i Zachód, Utylitaryzm i Estetyka, Rozumowanie i Uczuciowość.

↑ „Koło jest wszechświatem"

Kiedy patrzę wstecz na moją długoletnią aktywność w dziedzinie projektowania, mogę oczywiście powiedzieć, że wszystkie moje projekty zostały oparte na koncepcji „taikyoku". Jest to zatem mój rdzeń, miejsce, do którego wracam i gdzie jestem sobą.

Innymi słowy *taikyoku* oznacza utrzymywanie stanu współistnienia par żywiołów w opozycji poprzez nieingerowanie w ich naturę, bez intencji całkowitego ich wymieszania i łączenia, lecz poprzez podtrzymywanie napięcia między nimi."

Aby być bardziej precyzyjną, wskażę na kilka zestawień przeciwstawnych elementów.

„W projektowaniu forma, kolor i materiał są kluczowe dla uzyskania dynamiki, walorów nowoczesności i wyjątkowości. **Metal** – przyćmiony, ciemny, nieprzejrzysty – daje kolor, choć nie jest kolorem. Sztywność faktury łączy się z finezją struktury. **Lakier** – tradycyjna szlachetność przełożona na współczesny kontekst formuły l'ART DE VIVRE JAPONAIS, odzwierciedla gesty starożytnej Japonii. KASANERU = stos, ORU lub TATAMU = składać. **Neopren** – bezszwowy materiał tworzy fantastyczną niebiańską sylwetkę. Koło = wieczna natura. **Kwadrat** – racjonalność, geometria płaszczyzny, symboliczna forma ludzkiej mądrości. **Trójkąt** – trójwymiarowa geometria bryły symbolizująca oświecenie i rosnącą wolę. **Fala** lub linia opływowa reprezentują ciągły ruch i wieczność. Wzory i kolory są dla twórcy rodzajem figuratywnego wentyla, w którym elementy kontrastujące (*taikyoku*) są zharmonizowane poprzez interakcje i łączenie się ze sobą w celu stworzenia nowego rodzaju wartości. Z entuzjazmem i wizją będę dalej dążyć do zaspokojenia estetycznych potrzeb życia."

Powyższe wypowiedzi są cytatami z mojej książki **„JUNKO KOSHINO DESIGN BOOK"**.

Poniżej przedstawiam kolejne przykłady zestawień pojawiających się w mnie/koncepcji.

„Jeśli poruszam się w przestrzeni ludzkiego ciała, koncentruję się na następujących elementach: „prawe oko, lewe oko", „prawa półkula mózgowa, lewa półkula mózgowa", „prawa ręka, lewa ręka", „prawa stopa, lewa stopa", „prawe ucho, lewe ucho". Równocześnie zwracam uwagę na subtelną różnicę dotyczącą roli i możliwości tych elementów w obrębie każdego zestawienia.

Chciałabym również zwrócić uwagę na prosty i jasny dowód na to, że dawno temu Chińczycy wyznawali podobną filozofię do mojej koncepcji *taikyoku*. Stary pałac cesarski – Zakazane Miasto w Pekinie – był centralnym miejscem aktywności politycznej w Chinach w okresie rządów dynastii Ming i Qing (prawie 400 lat temu). Forma muru, kształt konstrukcji i pałacu są – kiedy ogląda się je z góry – zaskakująco bliskie kwadratowi. Można dojść do oczywistego wniosku, że wyrastają z dążenia do zamanifestowania wszechogarniającej racjonalności opartej na chińskiej astronomii.

Poza tym prawie w tym samym czasie w Pekinie została zbudowana religijna, rytualna wieża Świątynia Nieba, służąca do wznoszenia modłów do Boga. Niebo to Bóg, z którym tylko cesarz z może się komunikować, a wieża jest bramą, przejściem. Dlatego forma Świątyni Nieba jest zgodna z obrazem Boga, z Kołem. Wszechświat jest Bogiem, Bóg jest Niebem, a cesarz występuje w imieniu Boga. Podsumowując, z tego historycznego faktu wynika, że relacje pomiędzy nimi są dość podobne do relacji między elementami w mojej koncepcji *taikyoku*.

Proces projektowania (Design Process)

Aby odbiorca mógł zrozumieć istotę mojego procesu projektowania, przedstawię założenia kilku projektów będących dokładnym odzwierciedleniem idei *taikyoku*. Najważniejszymi i symbolicznymi elementami *taikyoku* są: Koło lub Kula oraz Kwadrat. Kiedy omawiam moje prace projektowe, to właśnie te elementy stają się ekspresyjną, niedowracalną esencją mnie samej.

↑ Wyobrażenia fal rozchodzących się na powierzchni wody po upadku kamienia

↑ „Kosmiczny"

Geneza projektów Junko Koshino

53

18 #PROJEKTANT #SKRAJNY KONTRAST #KOŁO #KWADRAT 19

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

↑ Koło i kwadrat

Te przykłady kontrastowych zestawień w mojej koncepcji *taikyoku* pozwalają na łatwiejsze, obrazowe uchwycenie istoty moich projektów. Ich fizyczna forma jest bezpośrednim odzwierciedleniem mojego myślenia.

Bardziej abstrakcyjnym, zmysłowym przykładem takiego zestawienia jest opozycja **Zachód i Wschód**. Można rozpatrywać znaczenie tego porównania w obszarze kultury, polityki lub geomorfologii. Gdy myślę o tym w kategoriach designu, jestem w stanie tworzyć kreację, które ujmują istotę tego przeciwstawienia w sposób abstrakcyjny, zmysłowy.

„Suknia Kimono" to jedna z najważniejszych kreacji w mojej długiej karierze projektantki. Zaprojektowałam ją, łącząc Zachód i Wschód.

↑ „Suknia Kimono", „Zachód i Wschód"

Mój dziadek był sprzedawcą kimon i strój ten był mi bliski od dziecka.

Niewidzialny duch kimona, przeniesiony z dawnych czasów, jest we mnie zakorzeniony. Całkiem naturalne jest więc zastosowanie w moich projektach detali charakterystycznych dla kimon. Kimono jest symbolem japońskiego stylu i pomaga zrozumieć istotę japońskiej kultury. Turyści z całego świata chcieliby je nosić na pamiątkę wizyty w Japonii. Kimono ze swoim tradycyjnym japońskim haftem kwiatowym, dobieranym stosownie do pory roku, ma długi, rozkloszowany, kwadratowy rękaw i nie jest ściśle dopasowane w talii (choć jest spięte pasem Obi) i ma mniej szwów niż zachodnie ubrania. Poza tym kimono ukrywa kształt ciała jak habitum nicha.

Z drugiej strony, opierając się na mojej wiedzy na temat historii zachodniego ubioru, wydaje mi się, że **podejście świata zachodniego jest niemal na przeciwległym biegunie w porównaniu do japońskiego podejścia do kreacji ubioru.** Poczucie piękna stroju wypływa ze skoncentrowania się na pięknie ciała. W przeszłości wielcy projektanci rzucali wyzwanie formom, które przez wiele stuleci doskonale i precyzyjnie naśladowały istotę piękna człowieka. Typowym przykładem jest gorset – jedno z najbardziej reprezentatywnych akcesoriów podkreślających piękno kobiecego ciała (szczupła talia jako symbol piękna i delikatności kobiet jest cenione przez mężczyzn w średnim wieku). Historycznie – ubrania były dekorowane niemal w całości motywami takimi jak kwiaty czy wzory geometryczne.

Wracając do mojej „Sukni Kimono", projekt zawiera elementy reprezentujące oba światy designu, bez wyraźnego podziału na kategorie typu: „Kimono to znaczy Wschód" czy „Sukienka to znaczy Zachód". Ponadto mój pomysł na połączenie tych idei nie oznacza całkowitego stopienia się dwóch różnych motywów w jeden. Dlatego, jeśli ktoś próbuje w mojej „Sukni Kimono" rozpoznać elementy Zachodu lub Wschodu, może je łatwo dostrzec bez szczególnych podpowiedzi.

Geneza projektów Junko Koshino

16 #PROJEKTANT #SKRAJNY KONTRAST #KOŁO #KWADRAT 17

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

↑ Kwadrat oznacza rozum

Koło to wszechświat. Kształt Koła przybierają też fale energii emitowanej przez atom, przebiegając od jego jądra na zewnątrz. Niewidzialne orbity fal są w rzeczywistości formą woli Boga, wyglądają jak fale na powierzchni wody. Zainspirowała mnie ciągłość fal i ich kształt. W następstwie takiego myślenia narodził się mój najbardziej symboliczny kostium „Kosmiczny". Jestem przekonana, że w tej kreacji nieświadomie zmaterializowałam dotyk Boga. Dlatego projekt kostiumu nie odbija sztucznego piękna, ale dyscyplinę natury.

Z drugiej strony **Kwadrat**, stanowiąc opozycję wobec Koła, znajduje się od niego w największej możliwej odległości. Kiedy człowiek podejmuje jakieś świadome działanie, to często w naturalny sposób pojawia się tam forma kwadratu. Dlatego postrzegam kwadrat jako wyraz ludzkiej mądrości, jako symbol rozumu.

Chociaż istnieje wiele teorii dotyczących genezy powstania odzieży, podoba mi się następująca, fantastyczna teoria: nasi wielcy starożytni przodkowie tworzyli ubrania, aby naśladować światło, które przysłaniało ciało Boga, gdy przybierał On postać człowieka. Światło dokładnie przylegało do ciała jak kostium.

„Jeśli jednak próbuję podejść do tego problemu celowo i czysto rozumowo, to muszę przyjąć, że pierwsze ubrania musiały podkreślać deformację postaci. Współczesne stroje charakteryzują się czasem – z reguły ze względów estetycznych – przerysowaniem, jeśli chodzi o rozmiar niektórych partii ubioru. Mój projekt „Kwadrat" jest jedną z najbardziej intensywnych i odkształconych form, która została stworzona intencjonalnie i rozumowo, a jednak odznacza się pięknem.

Na kolejnej stronie pokazuję moje dwa projekty oparte na różnych procesach projektowych. Można je umieścić na skrajnych końcach horyzontalnej linii. Wierzę jednak, że istnienie człowieka i noszenie przez niego tych ubrań sprawia, że projekty te coś łączy i znajdują się one w środkowym punkcie linii. Innymi słowy mogę powiedzieć, że my, ludzie, jesteśmy pewnego rodzaju medium.

Postrzegam kwadrat jako wyraz ludzkiej mądrości, jako symbol rozumu.

↖ „Kwadrat"

↑ Koło i kwadrat

Geneza projektów Junko Koshino

20 #PROJEKTANT #SKRAJNY KONTRAST #KOŁO #KWADRAT 21

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

↑ „Duma Fukushimy", projekt Junko Koshino

Zawsze tworzę szkice projektowe w oparciu o moją oryginalną koncepcję *taikyoku*, nawet w innych kategoriach projektowych, takich jak na przykład zastawa stołowa.

Realizuję także projekt warsztatowy mający na celu rekonstrukcję tradycyjnego przemysłu Fukushima i przeniesienie tej technologii w przyszłość jako elementu stylu życia.

W okręgu **Fukushima** w Japonii pracuje wielu świetnych fachowców. Niemniej jednak większość z nich nie ma wystarczającego doświadczenia i nie wie, jak dostosować swoje produkty do obecnych trendów i potrzeb rynku, który nieustannie się zmienia. Tradycyjnie myślący specjaliści stali się niestety bolesnym symbolem upadającego przemysłu w Japonii.

Składniki idei *taikyoku* można dostrzec w kolejnych przykładach z życia: „Kwitnące miasta i upadające miasteczka", „Zachowawczość lub ekspansja". Nie mogę powstrzymać się od refleksji, że to jest rzeczywistość, do której przykładam rękę, na którą wpływam.

Wyroby przy których produkcji współpracowałam z fachowcami z Fukushimy, zamplementowały elementy idei Koła i Kwadratu oraz Zachodu i Wschodu, jeśli chodzi o formę i wykorzystanie wzorów. Widzimy możliwość wpasowania się w potrzeby rynku poprzez kompleksową koordynację tradycyjnych produkcji w ramach jednej koncepcji.

Wierzę, że można zrozumieć mój proces projektowy z perspektywy jednej idei, dokonując przeglądu moich projektów. Czasami jednak myślę, że wyrażenie istoty mojego designu słowami, odnosząc się do teorii, może być bezsensowne. Wydaje mi się, że projekt powinien być postrzegany nie z perspektywy logicznej teorii zapisanej słowami, ale poprzez zaangażowanie wszystkich zmysłów i rozpoznanie inspiracji, jaką człowiek pierwotnie miał w sobie. Dlatego jestem pewna, że „to, co jest tak naprawdę ważne, to fakt, czy ktoś to czuje, czy nie". ■

ABSTRACT

"THE ORIGIN OF DESIGN OF JUNKO KOSHINO"

In view of the 21st century, the concept of "taikyoku" (the extreme contrast / bipolarity / harmony) is equally an important source of creation: circle vs. square, red vs. back, curved line vs. straight line. The intersection and joining of metaphysical values and philosophical symbols characterize the creator's style. The circle, the power of the God, is opposed to the square, which is the symbol of humanity. "taikyoku" means to keep coexistence of each truth of two elements in opposite position, by sustaining their nature, without perfectly fusing and connecting, but sustaining tension between them. "Taikyoku" is a design concept of Junko Koshiono, the core of all her projects.

Geneza projektów Junko Koshino

Geneza projektów Junko Koshino, Junko Koshino, **skład tekstu oraz układ graficzny**, dział „Między teorią a praktyką", *Moda*

Layout / Artykuł naukowy

54

28 #ZRÓWNOWAŻONA GOSPODARKA #EKOLOGIA #PROJEKTOWANIE ODPOWIEDZIALNE #KRYZYS KLIMATYCZNY 29

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Krzysztof Kubasek

Projektant produktów codziennego użytku, doktor oraz wykładowca w Pracowni Projektowania Środowiska Pracy i Narzędzi wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Wykładowca specjalizacji Industrial Design w Sztuce Projektowania Wzornictwa w poznańskiej School of Form. Należy do zespołu projektowego Flash Robotics, wraz z którym uczestniczył w najbardziej prestiżowym akademickim technologicznym na świecie – Hult Ehrenchen. Angażuje się w szereg eksperymentalnych wydarzeń projektowych. Na co dzień zajmuje się projektowaniem produktów użytkowych we własnym Studio Projektowym KUBASEK STUDIO.

Analiza świadomości ekologicznej konsumenta i jego wyborów

w kontekście zagadnień związanych z kryzysem klimatycznym

„Ludzie nie wycinają drzew dlatego, że są źli, robią to, ponieważ motywacje stojące za wycinką są silniejsze od tego, co przemawia za zostawieniem lasów w spokoju".

Bill Gates

Wstęp

Historia człowieka i jego rozwoju rozpoczyna się daleko w przeszłości. Ewolucja ukształtowała nas tak, abyśmy nie mieli trudności adaptować się do zmiennego otoczenia. Przez wiele tysięcy lat uczyliśmy się świata, w którym przyszło nam żyć – wynaleźliśmy nowe narzędzia, które umożliwiały nam sprawniejsze funkcjonowanie; a dzięki naturalnym materiałom, które nas otaczają, uczyliśmy się budowania bezpiecznych schronień. W wielu sytuacjach przetrwać pomógł nam przypadek.

Odkąd zmieniliśmy nasz tryb życia z koczowniczego na osiadły, którego podstawą bogactwa była ziemia, nauczyliśmy się, jak uprawiać rośliny i hodować zwierzęta, aby przyżyć i móc się rozwijać. Przez wieki żyliśmy w zgodzie z prawami natury, uznając je za wartości najwyższe. Żyliśmy w symbiozie, w której panowała równowaga.

Rozrastanie się społeczeństw doprowadziło do powstania wielkich imperiów, co znaczące przyspieszyło rozwój człowieka na wielu płaszczyznach. Konieczność poszukiwania nowych lądów doprowadziła do wielkich odkryć geograficznych i kolonizacji. Rozwinęło się wiele struktur społecznych, władza, edukacja, religie. Od tego momentu dzielił nas krok w kierunku transformacji do społeczeństwa industrialnego, a jeszcze mniejszy do społeczeństwa zinformatyzowanego lub cyfrowego. Choć historia istnienia człowieka na Ziemi i jego rozwoju trwa od tysięcy lat, to ostatnie 200 stanowi kroki milowe w postępie, w szczególności cywilizacyjnym.

Przez tysiące lat uzależnieni byliśmy od wytworów naszych rąk, posiadaliśmy tylko tyle, ile potrzebowaliśmy, zapasy robiliśmy wtedy, gdy zbliżał się ciężki okres, zwiększany najczęściej z warunkami atmosferycznymi. Natura nie odczuwała zbytnio naszego istnienia. Od momentu wynalezienia w 1769 roku maszyny parowej zmieniło się wszystko, co dotychczas człowiek znał. Przemieszczanie się pomiędzy miastami dzięki kolei napędzanej węglem i parą przyspieszyło nie tylko podróżowanie. Zmieniły się również sposób pozyskiwania materiałów górniczych, produkcji odbiorcy czy choćby sposób i szybkość komunikowania się. Dzięki postępowi, wynalazkom, elektryczności, umiejętności wytwarzania energii z węgla rozpoczął się dynamiczny rozwój miast i społeczeństw zgromadzonych wokół nich [1]. Zapoczątkowany również został okres intensywnej eksploatacji zasobów naturalnych, trwającej po dziś dzień.

Był to znamienity czas w dziejach rozwoju człowieka, w którym zmniejszały się ograniczenia, a wzrastał dobrobyt i możliwość. Mechanizacja procesów wytwórczych dzięki pierwszej rewolucji przemysłowej usprawniła funkcjonowanie człowieka. Era drugiej rewolucji, dzięki elektryczności, paliwom kopalnianym, silnikom spalinowemu oraz przemysłowej organizacji pracy, umożliwiła masową produkcję i przyspieszyła dostarczanie dóbr do każdego. Elektryczność dała również przełomowe możliwości informatyce, która z kolei była początkiem trzeciej rewolucji przemysłowej.

Choć każda z rewolucji rodziła się w trudnych warunkach, to nauczyliśmy się korzystać z jej dóbr, przyzwyczailiśmy się, a czasem nawet uzależniliśmy. Przez zaledwie 100 lat nauczyliśmy się masowo, z dużą precyzją, wytwarzać przedmioty na bardzo wysokim poziomie. Są one nie tylko funkcjonalne, lecz również estetyczne. Dzięki ich zadaniem, poza ułatwianiem życia, jest wprawianie człowieka w dobre samopoczucie.

Masowa produkcja, dzięki skutecznym metodom zachęty marketingowej, stała się przyczyną masowej konsumpcji. Dzięki stosunkowo niskim kosztom oferowanych przez rynek dóbr oraz poprawiającym się warunkom finansowym społeczeństw, mogliśmy nabywać przedmioty dopasowane do potrzeb.

Intensywność konsumowania zasobów naturalnych, nadmierna ilość odpadów, powietrze zanieczyszczone wskutek działalności człowieka czy ocieplenie klimatu są efektem rozpędzonych przez konsumpcję gospodarek.

To doprowadziło do sytuacji transformacji społecznej, w wyniku której społeczeństwo zmieniło się ze skromnego i oszczędnego opartego na wartościach rozsądnego gospodarowania, do społeczeństwa charakteryzującego się materialistycznym hedonizmem, zdominowanym przez kult niepohamowanego nabywania i używania dóbr [2].

Skala spr.zedaży i nabywania stała się mierniikiem dobrobytu. Jeśli kupujemy więcej, prawdopodobnie jest to oznaką, że żyje nam się lepiej, a społeczeństwo się bogaci. Jeśli kupujemy mniej, może to oznaczać, że społeczeństwo i gospodarka przeżywają kryzys. Celem współczesnych gospodarek jest utrzymanie skali konsumpcji na wysokim poziomie [3]. Człowiek i jego potrzeby oraz Ziemia i jej zasoby stały się w tej sytuacji uzależnione od wskaźnika makyrnalizacji zysku, którym w Polsce jest PKB. Ten sposób oceny stanu dobrobytu nie uwzględnia jednak wielu ważnych wartości, które w dobie zbliżających się zmian klimatycznych są kluczowe dla przyszłości człowieka. Kalkuluje jedynie przepływ pieniędzy bez uwzględniania tak ważnych zagadnień, jak **czystość powietrza, stan środowiska, poziom CO_2 w atmosferze** czy choćby **stan zdrowia, długość życia ludzi, poziom edukacji, dochodów** czy **zadowolenia z życia** [4]. Intensywność konsumowania zasobów naturalnych, nadmierna ilość odpadów, zanieczyszczone poprzez działalność człowieka powietrze czy ocieplenie klimatu są efektem rozpędzonych przez konsumpcję gospodarek. Taki stan rzeczy doprowadził nas do krytycznego punktu, w którym, jak twierdzą naukowcy, konieczne jest podjęcie radykalnych decyzji i konkretnych działań w kierunku poprawy stanu środowiska [5]. Niniejszy artykuł jest próbą dyskusji na temat świadomości konsumenta i jego zachowań w kontekście

32 #ZRÓWNOWAŻONA GOSPODARKA #EKOLOGIA #PROJEKTOWANIE ODPOWIEDZIALNE #KRYZYS KLIMATYCZNY 33

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

↑ Który z powyższych materiałów według Ciebie jest najbardziej ekologiczny? Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora

naturalne drewna jako materiału i związane z tym wrażenia empiryczne, czy o możliwości jego recyklingu lub biodegradowalności.

Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika, że gdy ankietowani mieli do wyboru plastik, metal, papier, szkło, drewno, gumę, żywicę, to 51% z nich wybierało **drewno** jako najbardziej ekologiczny materiał. Na drugim miejscu było **szkło** (24%), na kolejnym **papier** (14%), **metal** (5,7%), **żywice** (4,4%), a na samym końcu **plastik** (0,8%) i **guma** (0,2%).

Świadomość konsumenta dotycząca ekologiczności materiału

Powyższe zagadnienia były kluczowe w mojej pracy doktorskiej [14], w której w celu potwierdzenia hipotezy, że plastik może być materiałem ekologicznym, a drewno nie zawsze jest ekologiczne, opisane zostały wirtualne modele dwóch produktów: zabawki oraz krzesła.

Obydwa produkty zaprojektowano powszechnie znanymi metodami produkcji plastiku i drewna, jako materiały wykonawcze. Założono, że cykl życia zabawki będzie wynosił trzy lata, a krzesła – dziesięć. Następnie obydwa przykłady poddano wirtualnej analizie **LCA** [15], metodą porównawczą, w celu określenia skali emisji CO_2 do atmosfery w całym cyklu życia produktu – od kołyski aż po grób. Badanie wykonano z użyciem kalkulatora oceny cyklu życia online [16], który wykorzystuje międzynarodową bazę danych **Ecoinvent** 2.2 jako źródło zasobów analitycznych. Aby uzasadnić analizę porównawczą, zastosowano kilka scenariuszy, w których zmienia się miejsce produkcji oraz sposób transportowania produktu.

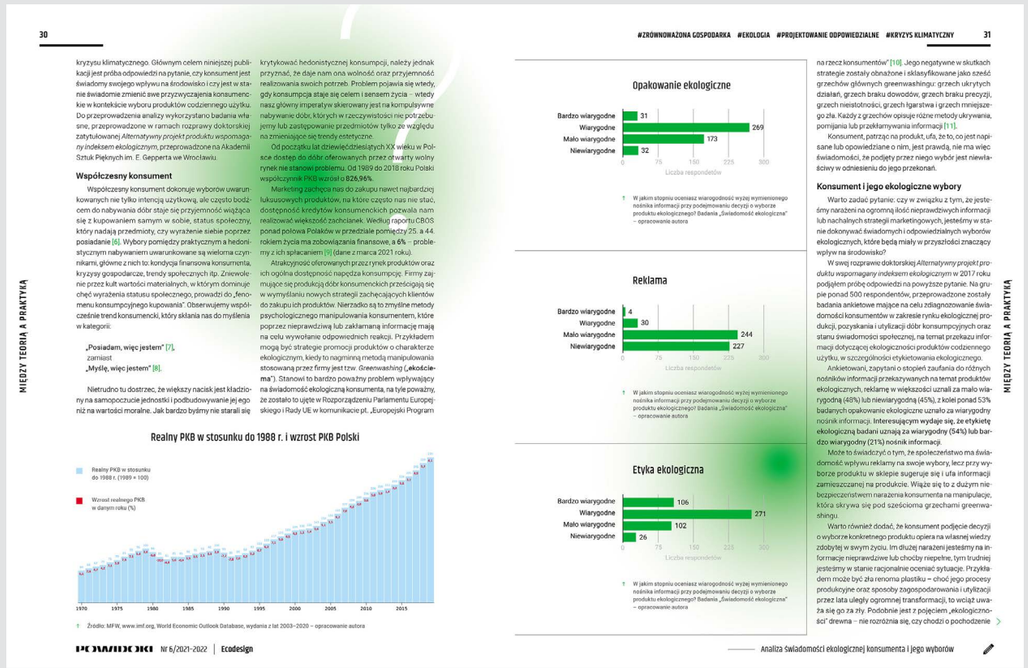
Wyniki wskazują, że bez względu na miejsce produkcji, Polska czy Chiny, produkt plastikowy w całym swym cyklu życia emituje relatywnie mniej CO_2 do atmosfery niż

↑ Emisja całościowa CO_2 projektu zabawki. Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora

← Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora

↑ Przykłady produktów analizowanych metodą LCA

55



30 #ZRÓWNOWAŻONA GOSPODARKA #EKOLOGIA #PROJEKTOWANIE ODPOWIEDZIALNE #KRYZYS KLIMATYCZNY 31

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

krytyku klimatycznego. Głównym celem niniejszej publikacji jest próba odpowiedzi na pytanie, czy konsument jest świadomy swojego wpływu na środowisko i czy jest w stanie świadomie zmienić swe przyzwyczajenia konsumenckie w kontekście wyboru produktów codziennego użytku. Do przeprowadzenia analizy wykorzystano badania własne, przeprowadzone w ramach rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Alternatywny projekt produktu wspomagany indeksem ekologicznym*, przeprowadzone na Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu.

Współczesny konsument

Współczesny konsument dokonuje wyborów uwarunkowanych nie tylko intencją użytkową, ale często bodźcem do nabywania dóbr staje się przyjemność wiążąca się z kupowaniem samym w sobie, status społeczny, który nadają przedmioty, czy wyrażenie siebie poprzez posiadane [6]. Wybory pomiędzy praktycznym a hedonistycznym nabywaniem uwarunkowane są wieloma czynnikami, głównie z nich to: kondycja finansowa konsumenta, kryzysy gospodarcze, trendy społecznych itp. Zniewolenie przez kult wartości materialnych, w którym dominuje chęć wyrażenia statusu społecznego, prowadzi do „fenomenu konsumpcyjnego kupowania". Obserwujemy współczesnie trend konsumencki, który skłania nas do myślenia w kategorii:

„**Posiadam, więc jestem**" [7],
zamiast
„**Myślę, więc jestem**" [8].

Nietrudno tu dostrzec, że większy nacisk jest kładziony na samopoczucie jednostki i podbudowywanie jej ego niż na wartości moralne. Jak bardzo byśmy nie starali się krytykować hedonistycznej konsumpcji, należy jednak przyznać, że daje nam ona wolność oraz przyjemność realizowania swoich potrzeb. Problem pojawia się wtedy, gdy konsumpcja staje się celem i sensem życia – wtedy nasz głowny imperatyw skierowany jest na kompulsywne nabywanie dóbr, których w rzeczywistości nie potrzebujemy lub zastępowanie przedmiotów tylko ze względu na zmieniające się trendy estetyczne.

Od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Polsce dostęp do dóbr oferowanych przez otwarty wolny rynek nie stanowi problemu. Od 1989 do 2018 roku Polski współczynnik PKB wzrósł o **826,96%**.

Marketing zachęca nas do zakupu nawet najbardziej luksusowych produktów, na które często nas nie stać, dostępność kredytów konsumenckich pozwala nam realizować większość zachcianek. Według raportu CBOS ponad połowa Polaków w przedziale pomiędzy 25. a 44. rokiem życia ma zobowiązania finansowe, a 6% – problemy z ich spłacaniem [9] (dane z marca 2021 roku).

Atrakcyjność oferowanych przez rynek produktów oraz ich ogólna dostępność napędza konsumpcję. Firmy zajmujące się produkcją dóbr konsumenckich przekonują się w wymyślaniu nowych strategii zachęcających klientów do zakupu ich produktów. Nierzadko są to zmyślne metody psychologicznego manipulowania konsumentem, które poprzez nieprawdziwą lub zakłamaną informację mają na celu wywołanie odpowiednich reakcji. Przykładem mogą być strategie promocji produktów o charakterze ekologicznym, kiedy to nagminną metodą manipulowania stosowana przez firmy jest tzw. *Greenwashing* („**kościama**"). Stanowi to bardzo poważny problem wpływający na świadomość ekologiczną konsumenta, na tyle poważny, że zostało to ujęte w Rozporządzeniu Parlamentu Europejskiego i Rady UE w komunikacie pt. „Europejski Program

↑ Źródło: MFW, www.imf.org, World Economic Outlook Database, wydania z lat 2003–2020 – opracowanie autora

na rzecz konsumentów" [10]. Jego negatywne w skutkach strategie zostały obnażone i sklasyfikowane jako część grzechów głównych greenwashingu: grzech ukrytych działań, grzech braku dowodów, grzech braku precyzji, grzech nieistotności, grzech łgarstwa i grzech mniejszego zła. Każdy z grzechów opisuje określone metody używania, pomijania lub przekłamywania informacji [11].

Konsument, patrząc na produkt, ufa, że to, co jest napisane lub opowiedziane o nim, jest prawdą, nie ma więc świadomości, że podjęty przez niego wybór jest niewłaściwy w odniesieniu do jego przekonań.

Konsument i jego ekologiczne wybory

Warto zadać pytanie: czy w związku z tym, że jesteśmy narażeni na ogromną ilość nieprawdziwych informacji lub nachalnych strategii marketingowych, jesteśmy w stanie dokonywać świadomych i odpowiedzialnych wyborów ekologicznych, które będą miały w przyszłości znaczący wpływ na środowisko?

W swej rozprawie doktorskiej *Alternatywny projekt produktu wspomagany indeksem ekologicznym* w 2017 roku podjąłem próbę odpowiedzi na powyższe pytanie. Na grupie ponad 500 respondentów, przeprowadzone zostały badania ankietowe mające na celu zdiagnozowanie świadomości konsumentów w zakresie rynku ekologicznej produkcji, pozyskania i utylizacji dóbr konsumpcyjnych oraz stanu świadomości społecznej, na temat przekazu informacji dotyczącej ekologiczności produktów codziennego użytku, w szczególności etykietowania ekologicznego.

Ankietowani, zapytani o stopień zaufania do różnych nośników informacji przekazywanych na temat produktów ekologicznych, reklamę w większości uznali za mało wiarygodną (48%) lub niewiarygodną (45%), z kolei ponad 53% badanych opakowanie ekologiczne uznało za wiarygodny nośnik informacji. **Interesującym wydaje się, że etykietę ekologiczną badani uznają za wiarygodny (54%) lub bardzo wiarygodny (21%) nośnik informacji.**

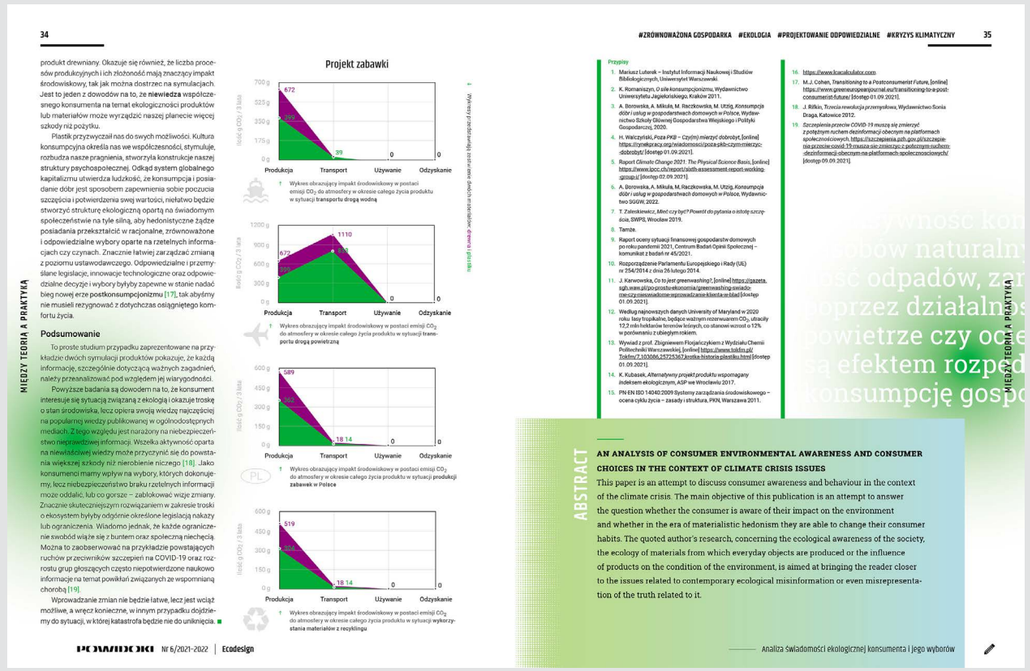
Może to świadczyć o tym, że społeczeństwo ma świadomość wpływu reklamy na swoje wybory, lecz przy wyborze produktu w sklepie sugeruje się i ufa informacjom zamieszczanej na produkcie. Wiąże się to z dużym niebezpieczeństwem narażenia konsumenta na manipulacje, która skrywa się pod sześcioma grzechami greenwashingu.

Warto również dodać, że konsument podjęcie decyzji o wyborze konkretnego produktu opiera na własnej wiedzy zdobytej w swym życiu. Im dłużej narażeni jesteśmy na informacje nieprawdziwe lub choćby niepełne, tym trudniej jesteśmy w stanie racjonalnie oceniać sytuację. Przykładem może być zła renoma plastiku – choć jego procesy produkcyjne oraz sposoby zagospodarowania i utylizacji przez lata uległy ogromnej transformacji, to wciąż uważa się go za zły. Podobnie jest z pojęciem „ekologiczności" drewna – nie rozróżnia się, czy chodzi o pochodzenie

↑ W jakim stopniu oceniasz wiarogodność wyżej wymienionego nośnika informacji przy podejmowaniu decyzji o wyborze produktu ekologicznego? Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora

↑ W jakim stopniu oceniasz wiarogodność wyżej wymienionego nośnika informacji przy podejmowaniu decyzji o wyborze produktu ekologicznego? Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora

↑ W jakim stopniu oceniasz wiarogodność wyżej wymienionego nośnika informacji przy podejmowaniu decyzji o wyborze produktu ekologicznego? Badania „Świadomość ekologiczna" – opracowanie autora



34 #ZRÓWNOWAŻONA GOSPODARKA #EKOLOGIA #PROJEKTOWANIE ODPOWIEDZIALNE #KRYZYS KLIMATYCZNY 35

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

produkt drewniany. Okazuje się również, że liczba procesów produkcyjnych i ich złożoność mają znaczący impakt środowiskowy, tak jak można dostrzec na symulacjach. Jest to jeden z dowodów na to, że **niewiedza** współczesnego konsumenta na temat ekologiczności produktów lub materiałów może wyrządzić naszej planecie więcej szkody niż pożytku.

Plastik przytwyczaił nas do swych możliwości. Kultura konsumpcyjna określa nas we współczesności, stymuluje, rozbudza nasze pragnienia, stworzyła konstrukcję naszej struktury psychospołecznej. Odkąd system globalnego kapitalizmu utwierdza ludzkość, że konsumpcja i posiadanie dóbr jest sposobem zapewnienia sobie poczucia szczęścia i podwyższenia swej wartości, niebawem będzie stworzyć strukturę ekologiczną opartą na świadomym społeczeństwie na tyle silną, aby hedonistyczne żądze posiadania przekształcić w racjonalne, zrównoważone i odpowiedzialne wybory oparte na rzetelnych informacjach czy czynach. Znacznie łatwiej zarządzać zmianą z poziomu ustawodawczego. Odpowiedzialne i przemyślane legislacje, innowacje technologiczne oraz odpowiedzialne decyzje i wybory byłyby zapewne w stanie nadać bieg nowej erze **postkonsumpcjonizmu** [17], tak abyśmy nie musieli rezygnować z dotychczas osiągniętego komfortu życia.

Podsumowanie

To proste studium przypadku zaprezentowane na przykładzie dwóch symulacji produktów pokazuje, że każdą informację, szczególnie dotyczącą ważnych zagadnień, należy przeanalizować pod względem jej wiarygodności.

Powyższe badania są dowodem na to, że konsument interesuje się sytuacją związaną z ekologią i okazuje trosku o stan środowiska, lecz opiera swoją wiedzę najczęściej na popularnej wiedzy publikowanej w ogólnodostępnych mediach. Z tego względu jest narażony na niebezpieczeństwo nieprawdziwej informacji. Wszelka aktywność oparta na niewłaściwej wiedzy może przyczynić się do powstania większej szkody niż nierobienie niczego [18]. Jako konsumenci mamy wpływ na wybory, których dokonujemy, lecz niebezpieczeństwo braku rzetelnych informacji może oddalić, lub co gorsze: – zabłąkować wizję zmiany. Znacznie skuteczniejszym rozwiązaniem w zakresie troski o ekosystem byłyby odgórnie określone legislacją nakazy lub ograniczenia. Wiadomo jednak, że każde ograniczenie swobód wiąże się z buntem oraz społeczną niechęcią. Można to zaobserwować na przykładzie powstających ruchów przeciwników szczepień na COVID-19 oraz rozrostu grup głoszących szczęście niepotwierdzone naukowo informacje na temat powikłań związanych ze wspomnianą chorobą [19].

Wprowadzanie zmian nie będzie łatwe, lecz jest wciąż możliwe, a wręcz konieczne, w innym przypadku dojdziemy do sytuacji, w której katastrofa będzie nie do uniknięcia.

↑ Wykres obrazujący impakt środowiskowy w postaci emisji CO_2 do atmosfery w okresie całego życia produktu w sytuacji **transportu drogą wodną**

↑ Wykres obrazujący impakt środowiskowy w postaci emisji CO_2 do atmosfery w okresie całego życia produktu w sytuacji **transportu drogą powietrzną**

↑ Wykres obrazujący impakt środowiskowy w postaci emisji CO_2 do atmosfery w okresie całego życia produktu w sytuacji **produkcji zabawek w Polsce**

↑ Wykres obrazujący impakt środowiskowy w postaci emisji CO_2 do atmosfery w okresie całego życia produktu w sytuacji **wykorzystania materiałów z recyklingu**

Przypisy

1. Mariusz Lutarek – Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych, Uniwersytet Warszawski.
2. K. Romaniszyn, O ufe konsumpcjoizmu, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
3. A. Borowska, A. Mikuła, M. Raczkowska, M. Użdą, *Konsumpcja dóbr i usług w gospodarstwach domowych w Polsce*, Wydawnictwo Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego i Polityki Gospodarczej, 2020.
4. H. Walczyński, *Poza PKB – Czyjmy miarzyć dobrzejże*, [online] https://trybekracy.org/wiedzowosci/poza-pkb-czym-mierzyc-dobrobyt/ [dostęp 01.09.2021].
5. Raport *Climate Change 2021. The Physical Science Basis*, [online] https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-working-group-i/ [dostęp 02.09.2021].
6. A. Borowska, A. Mikuła, M. Raczkowska, M. Użdą, *Konsumpcja dóbr i usług w gospodarstwach domowych w Polsce*, Wydawnictwo SGGW, 2022.
7. T. Zalewskiewicz, *Mieć czy być? Powrót do pytania o istotę szczęścia*, DWPU, Wrocław 2019.
8. Tamże.
9. Raport oceny sytuacji finansowej gospodarstw domowych po roku pandemii 2021, Centrum Badań Opinii Społecznej – komunikat z badań nr 45/2021.
10. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) nr 254/2014 z dnia 26 lutego 2014.
11. J. Karwowska, Co to jest greenwashing?, [online] https://papeta.sgh.waw.pl/co-przetwa-ekonomia/greenwashing-ewaldo-nowicz-greenwashing-wprowadzanie-klienta-w-blad?fbclid=IwAR
12. Według najnowszych danych University of Maryland w 2020 roku lasy tropikalne, będące ważnym rezerwuarem CO_2, utraciły 12,2 mln hektarów terenów leśnych, co stanowi wzrost o 12% w porównaniu z zeszłym rokiem.
13. Wywiad z prof. Zbigniewem Florjańczykiem z Wydziału Chemii Politechniki Warszawskiej, [online] https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103086,25725367,profka-historia-plastiku.html [dostęp 01.09.2021].
14. K. Kubasek, Alternatywny projekt produktu wspomagany indeksem ekologicznym, ASP we Wrocławiu 2017.
15. PN-EN ISO 14040:2009 Systemy zarządzania środowiskowego – ocena cyklu życia – zasady i struktura, PKN, Warszawa 2011.
16. https://www.leancalculator.com
17. M.J. Cohen, *Transitioning to a Postconsumerist Future*, [online] https://www.greeneconomyprojector.eu/transitioning-to-a-post-consumerist-future/ [dostęp 01.09.2021].
18. J. Bilkis, *Trzecia rewolucja przemysłowa*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2012.
19. *Szczepienia przeciw COVID-19 mszą się zmierzyć z potężnym ruchem dezinformacji obecnym na platformach społecznościowych*, https://szczepienia.gsh.gov.pl/szczepienia-przeciw-covid-19-mszaa-sin-zmierzyc-z-pedzonym-ruchem-dezinformacji-obecnym-na-platformach-spolecznosciowych/ [dostęp 09.09.2021].

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF CONSUMER ENVIRONMENTAL AWARENESS AND CONSUMER CHOICES IN THE CONTEXT OF CLIMATE CRISIS ISSUES

This paper is an attempt to discuss consumer awareness and behaviour in the context of the climate crisis. The main objective of this publication is an attempt to answer the question whether the consumer is aware of their impact on the environment and whether in the era of materialistic hedonism they are able to change their consumer habits. The quoted author's research, concerning the ecological awareness of the society, the ecology of materials from which everyday objects are produced or the influence of products on the condition of the environment, is aimed at bringing the reader closer to the issues related to contemporary ecological misinformation or even misrepresentation of the truth related to it.

Analiza świadomoci ekologicznej konsumenta i jego wyborów w kontekście zagadnień związanych z kryzyssem klimatycznym, Krzysztof Kubasek, **projekt rozkładówek i diagramów**, dział „Między teorią a praktyką", *Ecodesign*

Layout / Artykuł naukowy

56

8

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Stefan Krygier (1923–1997). Studiował w PWSSP w Łodzi pod kierunkiem Z. Strzemińskiego (malarstwo) i W. Strzemińskiego (plastyka przestrzenna). Uzyskał dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej. Od 1957 roku pracował w PWSSP w Łodzi, wykładał kolejne stopnie akademickie i tytuł profesora. Brał udział w najważniejszych plenerach i sympozjach polskiej plastyki ewangelickiej (Bola Grono w Zielonej Górze, Grabki) i organizował wystawy indywidualne, sprawiał też refleksję teoretyczną, publikował artykuły, w których, nawiązując do dorobku Strzemińskiego, prezentował też własne poglądy.

← Autoportret z OKF i w tle, fotografia autorska, 1970

Dziedzek Kondensacji Formy II, 1971–1972, Galeria Browarna, Łowicz, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 2016

POWIDOKI Nr 3/2020 | Przestrzeń

9

Grzegorz Sztabiński

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Łódzkim i ASP w Łodzi. Zajmuje się działalnością naukową w zakresie estetyki i historii sztuki. Jest redaktorem naczelnym rocznika „Art Inquiry. Recherches sur les arts".

Przestrzenie Stefana Krygiera:

re-konstruowana, konstruowana ustawicznie, w stanie ekspansji

Trzy pojęcia użyte w tytule wydają się odnosić do różnorodnych, zwykle oddzielanych od siebie sposobów tworzenia zjawisk artystycznych. Termin **„rekonstrukcja" (pisany bez myślnika w środku) oznacza odsudowę czy odtworzenie i kojarzy się przede wszystkim z architekturą, choć także w innych dziedzinach sztuk plastycznych stosowane są zabiegi określane tą jego pomocą.** Natomiast wprowadzenie myślnika oddzielającego przedrostek „re" powoduje, że w znaczeniu słowa szczególnie zaakcentowany zostaje fakt powtórzenia. Uświadamiamy sobie, że oglądając przedmiot, należy cofnąć się do tego, co było pierwowzorem, w stosunku do którego aktualny stan jest odwzorowaniem, ale zawierającym wiele różnic. Nie możemy więc koncentrować się wyłącznie na danym zjawisku, a powinniśmy wziąć pod uwagę także to, co je poprzedzało. Re-konstrukcja powoduje więc uruchomienie myślenia, aktywizowania posiadanej wiedzy, przypominania sobie, porównywania. Gdy uruchomimy ten proces, może okazać się, że akt powtórzenia czy odwzorowania był jednorazowy, ale mógł on tak ze powtarzał się, czy nawet przybierać charakter wielokrotny lub ciągły. W ten sposób re-konstrukcja stać się może punktem wyjścia dla konstruowania ustawicznego. Poza tym re-konstruowanie może prowadzić do powstania nowego, pojedynczego obiektu odpowiadającego pierwowzorowi, ale niekiedy konsekwencją jego jest rozproszenie o charakterze ekspansji elementów. To, co stanowiło wcześniej zwartą całość, przeradza się w zajmowanie przez fragmenty kompozycji nowych części przestrzeni. Efekt ten może wywoływać skojarzenie z destrukcją pierwotnego stanu. Podczas wybuchu dochodzi przecież do rozerwania istniejącej początkowo całości i przemieszczenia jej składników. W przypadku dzieł sztuki tradycyjnej takie zabieranie i przenoszenie ich części traktowane jest jako uszkadzanie i dewastacja. W sztuce współczesnej stać się może ono składnikiem zaplanowanej koncepcji artystycznej.

Wymienione wyżej pojęcia znajdują zastosowanie zwłaszcza w odniesieniu do sztuki ostatnich kilkudziesięciu lat. Najłatwiej znaleźć dla nich designaty w sztuce akcji, instalacjach, działaniach artystycznych opartych na zasadzie partycypacji. Odnosząc się do sposobów, w jaki człowiek oddziałuje na otaczające go przedmioty, zadajemy pytanie o zachodzące w związku z tym zmiany w określeniu przestrzeni. Oddziaływania takie modyfikują nie tylko stosunki przestrzenne, a nadają samym przestrzeniom właściwości relacyjne, uzależnione od zachowań tego, kto się w nich znajduje i jakie działania wykonuje. W artykule tym postaram się pokazać, że mają one także swe odpowiedniki w twórczości malarskiej czy wywodzącej się z malarstwa. Zajmę się dorobkiem Stefana Krygiera, ucznia Władysława Strzemińskiego, który pozostawał wierny jego założeniom twórczym, jednocześnie w ciekawy sposób modyfikując je. ›

Przestrzenie Stefana Krygiera

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

12

Krygier podaje, że rozmowa ze Strzemińskim miała miejsce w 1947 roku. Twórca uniżmu zajmował się wówczas problematyką solarzymu i powidoków. Budowanie formy uzależniał od procesu percepcji wzrokowej. Na związane z nią zagadnienia chciał też uczulić studentów łódzkiej uczelni plastycznej. Eksperymenty prowadzone przez Strzemińskiego odnosiły się do uzyskiwania formy malarskiej poprzez sposób widzenia rzeczywistości. Krygier wspomina ćwiczenia dla studentów drugiego roku mające na celu obserwację kolorów lokalnych, śledzenie powstawania kolorów powidokowych, nawarstwianie się kształtów powidokowych i ich interakcję z aktualnie oglądanymi kształtami.

„Wymienione elementy – piszę – wynikające z obserwacji należało uporządkować i ująć w formie płaskiej kompozycji, uwzględniając budowę architektoniczną" [8].

↑ Trzy postacie – pikarz egipski i tancerki, olej, płótno, 176 × 81, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1959/1970

Uzyskany obraz miał być więc konstrukcją, której budulcem stawały się składniki doświadczenia wzrokowego. Każdorazowo proces malowania polegał na budowaniu od nowa całości malarskiej z mnogości bodźców wizualnych. Odrzucona była natomiast „rekonstrukcja", czyli naśladownictwo, lub zainspirowana istniejącymi obrazami wariacja stylistyczna. Z dorobku sztuki dawnej można było korzystać jako ze skarbnicy koncepcji do rozważenia we własnej praktyce twórczej, a nie na zasadzie cytowania istniejących dzieł lub ich części.

Pod tym względem młodzieńcza twórczość Krygiera z połowy lat pięćdziesiątych była odważnym eksperymentem. Uwzględniając preferowane wówczas przez jego mistrza zagadnienia powidoków i architektonizacji, odniósł je nie do sposobu malowania martwych natur czy pejzaży, a do dzieł sztuki dawnej oglądanych w postaci reprodukcji. Fascynowała go wówczas twórczość starożytnego Egiptu. W opracowanym na potrzeby książki liczącej Kowalskiej życiorysie artystycznym pisał:

„Są to transpozycje rzeźb i reliefów. Podjąłem próbę przetworzenia i analizy form dzieł sztuki Egiptu z wykorzystaniem jej we współczesnej wypowiedzi w malarstwie" [9].

Nie była to więc stylizacja, a analiza formy. Różniła się ona jednak od rysunkowych prezentacji kształtów charakterystycznych dla starożytnej sztuki egipskiej i sposobów ich łączenia prezentowanych przez Strzemińskiego podczas wykładów dla studentów, a potem przedstawionych w książce *Teoria widzenia* [10]. W przypadku wykładu chodziło o schematyczne zrekonstruowanie zasad budowy malarstwa, rzeźb czy architektury egipskiej, natomiast w twórczości Krygiera występowała re-konstrukcja, czyli odtworzenie, ale jednocześnie stworzenie czegoś na nowo. Następowało to w związku z tym, że artysta nie wykorzystywał elementów sztuki egipskiej, opierając się na gotowych wzorach lub pamięci, a odwoływał się do aktualnego doświadczenia wzrokowego. W rozmowie ze mną użył określenia, że były to „egipskie głowy przekształcone na kubizm syntetyczny". Chodziło o to, że nie znał sztuki egipskiej z bezpośredniego doświadczenia. Oglądał ją na reprodukcjach w książkach. Jednocześnie jednak interesował się wytawnictwami o kubizmie. W związku z tym dochodziło do właściwego dla zasady powstawania powidoków nawarstwiania się kształtów. Kształty występujące w obrazach Krygiera nie stanowiły rekonstrukcji form egipskich, a były re-konstrukcjami, czyli rodzajem opartej na mechanizmie ruchomej percepcji syntezy tego, co właściwe dla dzieł starożytnych i składników formalnych prac Picassa lub Braquet'a. Krygier mówił o „wypożyczaniu" składników formy między sztuką egipską a kubizmem syntetycznym. Zamiast, jak kubiści, budować przestrzeń obrazu na zasadzie ruchomego oglądania, np. przedmiotów znajdujących się na stoliku,

POWIDOKI Nr 3/2020 | Przestrzeń

#STEFAN KRYGIER #PRZESTRZEŃ #SZTUKA #ŁÓDŹ 13

↑ Uczta u Lukrecji Borgii, olej, płótno, 1990, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1990

on tworzył przestrzeń obrazu, wykorzystując składniki występujące w przeglądanych symultanicznie reprodukcjach książkowych.

Prace tych nie można już było sprowadzić do idei dzieła sztuki jako skończonej, doskonale konsekwentnej źródłowej konstrukcji. Właściwsze wydaje się tu słowo „re-konstruowanie", gdyż opisany proces twórczy miał charakter ciągły i polegał na wielokrotnym podejmowaniu prób opartych na „zjawisku powidoku". Później, w połowie lat sześćdziesiątych, Krygier odbył podróż do Egiptu. W jej następstwie stworzył cykl obrazów i płaskorzeźb zainspirowanych wrażeniami z Doliny Królów w Luksorze. W pracach tych uwzględnił również zasadę powidoków, ale bez odtwarzania konkretnych fragmentów architektonicznych. Skoncentrował się na uogólnionym efekcie powtarzających się łuków. Pisał:

„Obrazy z mocno modelowaną fakturą zwielokrotnionych elementów w sferze światła i mroku. Koncepcja ta jest kontynuowana w kompozycjach z metalu, np. polerowana płyta aluminiowa pokryta dużą ilością zmiennych w wielkości elementów pozwala konstruować plany przestrzenne – emanować w przestrzeń" [11].

Ta skrótowa wypowiedź zdaje się sugerować, że artysta od wykonywania obrazów na podstawie zjawiska powidoku zaczyna przechodzić do konstruowania dzieł wywołujących taki efekt u widzów. Re-konstrukcja przestaje być pojmowana jako odtwarzanie doświadczenia, a staje się stwarzaniem możliwości doznania doświadczenia powidoku podobnego do tego, jakie dostarczał pierwowzór, z którego korzystał artysta.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych Krygier zaczął tworzyć prace, w których rozważał możliwości kierowania widzeniem odbiorcy. Problem ten pojawiał się już w jego wcześniejszych realizacjach, jednak zdominowany był przez rolę zjawisk wizualnych występujących jako punkt wyjścia procesu twórczego. W nowych cyklach dzieło sztuki było mniej sprawozdaniem z procesów percepcji artysty, a stawało się przedmiotem wpływającym na przebieg percepcji widzów. Wcześniej obserwowanie prac Krygiera mogło przebiegać w różnych kierunkach. Na przykład w linorycie *Przestrzenie i modyfikacje łuków* mogły być śledzone w pionie, poziomo, a nawet po przekątnych. Natomiast w *Kolineacjach i Konfliktach* proces ten został uporządkowany. ›

Przestrzenie Stefana Krygiera

57

10

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Celem tworzenia dzieła sztuki według Strzemińskiego jest rozwiązanie problemu konstrukcyjnego. Pisał:

„Dzieło sztuki musi być zbudowane według praw swoich własnych. Nie może być wzorem ani dokładność fotografii, ani próbki wyrobów industrialnych, ani jakakolwiek bądź rzecz inna" [1].

Owe „własne prawa" dla twórcy uniżmu związane są z „danymi pierwotnymi" właściwymi dla każdej dziedziny sztuki. Dla malarstwa taką „daną podstawową" jest płaska powierzchnia. To ona określa prawa budowy obrazu i wyznacza cel poszukiwań.

„Prawo organiczności malarskiej – pisał Strzemiński – wymaga: jak najwięksezego zespolenia form z płaszczyzną obrazu" [2].

Takie „zespolenie w sarnej płaszczyźnie obrazu" według twórcy uniżmu może zostać osiągnięte albo nie powieść się. W drugim przypadku obraz jest nieudany i należy go zniszczyć. Artysta tworzy system i rozwija go oraz weryfikuje poprzez wykonywane obrazy. Podobnie jest w przypadku uniżmu rzeźbiarskiego, gdzie „daną podstawową" jest przestrzeń. Nie ma miejsca na re-konstrukcje ani nie ma potrzeby takiej działalności. Sztuka dawna może być punktem odniesienia dla nowych konstrukcji, ale tylko jako podstawa do stworzenia czegoś nowego, innego.

„Tradycja – jest to materiał, surowiec, lecz z niego trzeba budować, czyli przeistoczyć go w to, czym nie był dotychczas. Im dalej odbiegamy, tym wierniejsi jesteśmy wobec tradycji" [3].

Przyjmowana przez Strzemińskiego koncepcja „danych podstawowych", właściwych dla malarstwa czy rzeźby, powoduje też, że niemożliwe są tu zabiegi stałego rekonstruowania i ekspansji konstrukcji. Metoda konstrukcji powinna prowadzić do określonego celu. Nie liczą się więc różne podejmowane próby, a efekt finalny. Dlatego jeśli występuje u artysty rekonstruowanie, to polega na podejmowaniu prób nieudanych lub udanych, z których należy wybrać rezultat najlepszy i on tylko wart jest uwagi. Natomiast ekspansja elementów konstrukcji, z punktu widzenia założeń teoretycznych uniżmu, była zaprzeczeniem zasad sztuki. W malarstwie, umieszczane na płaszczyźnie obrazu kształty miały być „przyosłnięte", a nie tylko „przymocowane". Wszelkie „trzepotanie się" czy „wylatywanie form" stanowiło błąd [4]. Być może dlatego, że tradycyjne zasady kompozycji malarskiej również zakładały takie cele, obrazy unistyczne wywołują dziś u odbiorców doznania estetyczne związane z harmonią budowy, które mogą stać się podstawą doznań estetycznych typu kontemplacyjnego.

Stefan Krygier był studentem Strzemińskiego w drugiej połowie lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Twórca uniżmu zajmował się wówczas teorią widzenia, zagadnieniem powidoków i architektonizacją. Młody adept starał się więc ustalić, co spowodowało odejście mistrza od wcześniejszych założeń unistycznych. Po latach, nawiązując do tych rozmów, Krygier pisał, że uniżm był

„rozumowaniem doprowadzonym do granicy ostatecznego kształtowania formy" [5].

Znaczy to, że jego twórca chciał

„stworzyć nowe pojęcie obrazu. Pozbawić go dotychczasowej funkcji. Dążył do przekształcenia formy w wartość niezależną" [6].

Jak należy rozumieć te sformułowania w kontekście przedstawionych tu wcześniej rozważań? Pojawiającego się w tekście Krygiera słowa „forma" (stosowanego również wielokrotnie przez Strzemińskiego) nie należy

← Autoportret z OKF i w tle, fotografia autorska, 1970

↑ The Pseudogroups of Stefan Krygier, Green Point Project Gallery, Nowy Jork – Piękna Galeria, kurator Marek Bartelik, fot. Włodzimierz Pietrzyk, Warszawa 2018/2019

rozumieć w tradycyjnym znaczeniu estetycznym o zabarwieniu metafizycznym. Forma, o jaką tu chodzi, to najwyższa postać doskonałości konstrukcyjnej. Uniżm był próbą uczynienia z niej wartości niezależnej. Strzemiński w swym finalistycznym nastawieniu wierzył, że można kwestię jedności, stanowiącą główny problem sztuki, rozwiązać ostatecznie. W związku z tym traktował malowanie obrazów jako konkretne rozwiązywanie tego zagadnienia. Krygier twierdzi, że z rozmów ze Strzemińskim prowadzonych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wyłaniało się przekonanie, że koncepcja ta nie daje już dalszych perspektyw rozwoju. Można więc powiedzieć, że wystąpił tu syndrom analogiczny do Heglowskiego końca filozofii. Malarstwo osiągnęło samoświadomość i zrealizowało w sposób ostateczny swe powołanie, tylko częściowo – zwykle w sposób niepełny lub zafałszowany – uwzględniane w poprzednich epokach rozwoju sztuki. Koncepcja taka, zakładająca odkrycie prawdy o sztuce, nie stwarza jednak dalszych perspektyw uprawiania twórczości. Krygier twierdzi, że Strzemiński zdał sobie sprawę z tego, iż należy albo przestać malować, albo potraktować uniżm jako zamknięty rozdział poszukiwań. Wybrał drugą możliwość około 1934 roku.

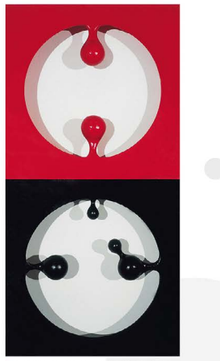
„Pozostał – komentował Krygier – eksperyment niezwykle ciekawy, unikalny w sztuce światowej i oryginalny. Po tym eksperymencie już jest bez znaczenia, jeśli naśladowcy (których ciągle przybywa) tworzą obrazy z powierzchniami zupełnie zafałszowanymi. Rozumieją jednolitość i organiczność poprzez zapełnianie płaszczyzny na przykład kołeczkami, gwoździami i strugannymi ołówkami czy cyferkami. Wielu wystawiało czyste płótna. Niektórzy poszli jeszcze dalej, bo wystarczyły im same krosna" [7]. ›

Przestrzenie Stefana Krygiera

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

14

Kolineacje to odmiana przekształceń badanych w geometrii, w których określonemu punktowi zbioru Z odpowiada inny punkt zbioru Z'. Krygier korzystał z tej zasady, tworząc dwuczęściowe układy. Na przykład w każdej części znajdowało się koło, do wnętrza którego wprowadzany był w odmienny sposób kształt przypominający łzę. Analogia kształtu stwarzała poczucie odpowiedniości, ale inne cechy konstrukcji wskazywały na różnice. Stosował też podwójne prostokąty w różny sposób zakłócane, jednak zawsze przy zachowaniu zasady odpowiedniości. Za każdym razem przebiegała ona po linii prostej, zmuszając widza do kierowania spojrzenia w taki sposób. Niekiedy *Kolineacje*, przy zachowaniu tej zasady, stawały się bardziej złożone. Oprócz form płaskich w pracach pojawiał się relief.



↑ Kolineacja X, 125 × 62 × 9, drewno, lakier, wł. Fundacja Signum, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1970

Stefan Krygier starał się w swojej twórczości sprawdzić, jak dalece konstrukcja plastyczna jest w stanie ukierunkować zachowania wizualne odbiorców.

Konflikty były realizacjami podobnymi z punktu widzenia użytych środków plastycznych, jednak uwzględniony był w nich inny rodzaj zachowań wizualnych odbiorców. W pracach tych poszczególne kształty zderzały się ze sobą, przeciwstawiały sobie, wzajemnie obejmowały się, unicestwiały albo zachodziły na siebie. To, co w jednym miejscu stanowiło element wypukły, w innym pojawiało się jako wklęsłość. Jednostkowość przeciwstawiała się mnogości. Rad poszukiwaną odpowiednością czy powinowactwami dominowały różnice i opozycje.

Prace wchodzące w skład wspomnianych cykli stanowią wyszukane formalnie, precyzyjnie zrealizowane dzieła o istotnych walorach estetycznych. Jednak nie doskonałość kompozycyjna pełni w nich najważniejszą rolę. Biorąc pod uwagę rozważania Strzemińskiego z *Teorii widzenia*, a także własne doświadczenia, Krygier starał się w nich sprawdzić, jak dalece konstrukcja plastyczna jest w stanie ukierunkować zachowania wizualne odbiorców. Kolejnym etapem doświadczeń stało się rozproszenie kompozycji. Nastąpiło to w związku z *Ośrodkiem kondensacji formy*. Centrum dzieła stanowi zbudowany z listew ażurowy relief w kształcie kwadratu. Podzielony jest on na mniejsze kwadraty. Z konstrukcji tej wychodzą czerwone i czarne opływowe kształty. W niektórych z nich znajdują się miejsca, które zdają się rodzić czerwone, czarne lub czarno-czerwone kuliki. Na wystawach artysta rozmieszczał je również wokół konstrukcji. Powstawało w ten sposób wrażenie ekspansji dzieła na otaczającą przestrzeń. Bardziej radykalna sytuacja zaistniała podczas VIII Pleneru Konstruktywistycznego w Osiekach w 1970 roku. Krygier zaprezentował tam swą pracę, ale jednocześnie stworzył szansę jej nieograniczonej inwazji w otoczenie. *Kuleczki* stanowiące składnik *Ośrodka kondensacji formy* rozpoczęły się w przestrzeni, przenikając do obszaru życia codziennego. Można je było oglądać na ścieżkach spacerowych, na korytarzach, w pomieszczeniach mieszkalnych, a także w jadalni na stołach czy nawet w cukiernicach. Komentując w rozmowie ze mną swą realizację,

POWIDOKI Nr 3/2020 | Przestrzeń

#STEFAN KRYGIER #PRZESTRZEŃ #SZTUKA #ŁÓDŹ 15

↑ Ośrodek Kondensacji Formy II, 1971–1972, drewno, emalia, 200 × 200 × 200 cm, przestrzeń Filharmonii Szczecińskiej, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 2017

Krygier powiedział, że chciał „wytrącić rzeźbę z funkcji, jaką dotychczas pełniła". W związku z tym sugerował, że właściwa lokalizacja genologiczna jego pracy sytuuje się między rzeźbą a instalacją, przybierając charakter instalacji totalnej, której granic nie da się określić, gdyż kuliki zabierane przez różne osoby, przewożone do miejsca stałego zamieszkania, rozszerzały przestrzenne granice dzieła w sposób trudny do przewidzenia. Przy takiej interpretacji akcent padał jednak na stronę przedmiotową dzieła, nie na ludzi podejmujących te działania. Osoby znajdujące kuliki, rozmawiające o ich stosunku do stałej części dzieła, przenoszące czy przewożące je do swych domów, pełniły tylko rolę przypadkowych uczestników umożliwiających spełnienie zamiaru artysty. W związku z tym rola ich partycypacji była ograniczona.

Rozważany w wersji zaprezentowanej w 1970 roku w Osiekach *Ośrodek koncentracji formy* kojarzy się z pochodzącymi z początku lat dziewięćdziesiątych dokonaniami Eliska Gonzaleza-Torresa. W 1992 roku w Sprengel Museum w Hanowerze pokazał on prostokątną bryłę utworzoną z dużych kart papieru z wydrukowanym offsetowo obramowaniem. Realizacja ta była zarazem dziełem graficznym i minimalistyczną rzeźbą. Artysta przewidział jednak, że arkusze z nadrukiem będą zabierane przez odbiorców, przewożone do ich miejsc zamieszkania, chowane w szufladzie, wieszane na ścianie itp. W ten sposób, jak pisze Adrian Rodenhauser,

„widz jest zaproszony do aktywnej partycypacji w tworzeniu lub przywłaszczeniu sobie, zmiany i w ten sposób ostatecznie dopełnia dzieło, nadając mu znaczenie poprzez połączenie z osobistym doświadczeniem" [12].

W opisie tej realizacji, podanym w katalogu, umieszczone zostały tylko rozmiary wyjściowe, z momentu otwarcia wystawy. Później, w czasie jej trwania rozmiary te zmieniały się z powodu ubywania zadrukowanych kart, aż do możliwego całkowitego zniknięcia dzieła jako obiektu dostępnego obserwacji w sali wystawowej. Jak pisze Thomas Deecke, Gonzalez-Torres:

„pozwala widzom, a nawet bardziej użytkownikom dzieł, zmieniać swoje rzeźby aż do stanu, gdy pozornie znikają" [13].

Czy podobna możliwość zachodzi w przypadku *Ośrodka koncentracji formy*? Podstawowa różnica dotyczy tego, że istnieje tu opisany wcześniej stały punkt odniesienia w postaci ażurowego reliefu. Pozostaje on niezmienny. Zmiana dotyczy tylko kuleczek, których szeroka i nieprzewidywalna ekspansja w przestrzeń powoduje, że rozmiary dzieła są niemożliwe do określenia. O ile więc w przypadku pracy Gonzaleza-Torresa możliwe jest tylko określenie wyjściowych rozmiarów bryły, które ulegają zmianie i są niemożliwe do przywrócenia (odzyskania), w dziele Krygiera rdzeń konstrukcji pozostaje nienaruszony i występuje wyłącznie sugestia, że swoiste „rodzina" kulek w niej zawarte wytwarzają wciąż nowe elementy dokonujące ekspansji w przestrzeń [14].

Nowe możliwości ekspansji zawarte w konstrukcjach tworzonych przez Krygiera uwzględnione zostały w obrazach malowanych przez niego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Artysta zaczął wykonywać prace stanowiące przetworzenia motywów znanych z historii sztuki. Brał pod uwagę różne epoki. Pokazywał tańcerkę egipską w skomplikowanej pozycji ciała, głowę Apolla, nawiązywał do greckiego *Dyskobola*, *Śpiącej Wenus Giorgionego*, różnych renesansowych wnętrz znanych z dzieł ówczesnych malarzy. Czasami prace te przybierały charakter trawestacji, w których w groteskowy sposób zmieniany był sens pierwotnej sceny. Kompozycja ›

Przestrzenie Stefana Krygiera

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Przestrzenie Stefana Krygiera: re-konstruowana, konstruowana ustawicznie, w stanie ekspansji, Grzegorz Sztabiński, **projekt rozkładówek**, dział „Między teorią a praktyką", *Przestrzeń*

Layout / Artykuł naukowy

16

#STEFAN KRYGIER #PRZESTRZEŃ #SZTUKA #ŁÓDŹ 17

58

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

przypominająca *Ostatnią wieczerzę* zamieniona została na *Ucztę Lukrecji Borgii*. *Mona Lisa* stała się portretem konnym. W obrazach tych akcentowany był układ części podporządkowany zasadom perspektywy centralnej. W związku z tym płaszczyzna płótna wydawała się przestrzenią, w której oprócz motywów cytowanych z pierwowzorów pojawiały się kształty znane z *Kolinearcji, Konfliktów* i *Ośrodka koncentracji formy* oraz stylizowane zgodnie z ich zasadami przedstawienia postaci ludzkich (np. Mony Lizy, Savonarolі itp.).

Obrazy te wywoływały różnorodne interpretacje. Najprostszym skojarzeniem było uznanie ich za przejaw postmodernistycznej gry cytatami oraz skłonności do ironii i pastiszu. Jednak Krygier wskazywał inną drogę ich rozumienia, łącząc je w cykl zatytułowany *Symultanizm formy*. Zgodną z nim interpretację tych prac przedstawił w czasie rozmowy, jaką przeprowadziłem na początku 1996 roku. Wspominając o symultanizmie kubistycznym i futurystycznym, podkreślał, że interesuje go nie tyle możliwość połączenia w jednym dziele kilku ujęć motywu oglądanego z różnych punktów widzenia i w różnych momentach czasowych, ile wzięcie pod uwagę w tym samym czasie tego, co dane jest wzrokowo i tego, co staje się możliwe do uchwycenia dzięki wyobraźni. Zakładał więc, że oprócz zwykłego patrzenia na obraz, w czasie którego wnętrz podlaje się prawom perspektywy zbieżnej, zachodzi wyobrażeniowe przyjęcie punktu widzenia z wnętrza przedstawionej rzeczywistości. Na obrazie namalowanym przez artystę pojawiały się więc te same przedmioty, ale ujmowane z dwóch różnych perspektyw. Druga z nich umożliwiać miała widzowi „wejście" do iluzorycznej głębi obrazu, która „odbija i patrzy przed siebie jak zwierciadło"[15].

W katalogu swej berlińskiej wystawy, a także podczas rozmów ze mną, Krygier podbowiał analizować tę złożoną postać symultanizmu.

> **„To, co zostało namalowane na pierwszym planie, tworzy warstwę środkową zawartą między przestrzenią iluzoryczną obrazu a przestrzenią zewnętrzną przed obrazem. Widzenie z wnętrza obrazu ujmuje ten plan jako pierwszy, zaś to, co wyobraźnia widzi w strefie przestrzeni przed obrazem, jako plan dalszy. To wszystko, co stanowi lustrzane odbicie naszej wyobraźni, zostaje pokazane w jednej relacji i jest obrazem w obrazie"** [16].

Z naszego punktu widzenia istotne jest jednak podkreślane w tej wypowiedzi połączenie przestrzeni przedstawionej z „przestrzenią zewnętrzną przed obrazem". Zostaje ona włączona do gry percepcyjno-wyobraźniowej jako jeden ze składników. Można więc powiedzieć, że ekspansja

Charakterystyczną cechą twórczości Stefana Krygiera była ekspansja kształtów z obrazu w przestrzeń.

kształtów z obrazu w przestrzeń, zainicjowana w związku z działaniem zrealizowanym w Osiekach kilkanaście lat wcześniej, ma tu nieoczekiwaną kontynuację. Kulczdki (a w obrazach także inne formy z *Kolinearcji* i *Konfliktów*) wkraczają w różnorodne przestrzenie malarsko przedstawione.

Stefan Krygier zmarł w 1997 roku. Kontynuacją myśli artysty odnoszących się do przestrzeni zajęła się jego córka – Monika Krygier. Uwzględniła przy tym tę możliwość, która w ostatnim okresie twórczości jej ojca zaryso wywała się, ale nie była w pełni wykorzystana. Chodzi o podjęcie wątku „podboju" przez formy Krygiera realnych przestrzeni. Ta nowa możliwość stała się szczególnie istotna w związku z rozwojem sztuki instalacji. Myśląc o przestrzeni, Krygier zdaje się przynajmniej częściowo pozostawać w kręgu koncepcji Kobro i Strzemińskiego wyrażonych w *Kompozycji przestrzeni*, gdzie pisali, że jest „ciągła i nierozerwalna", „jednolita", „nieograniczona", a pr zede wszystkim „równomierna" [17]. Natomiast dla sztuki instalacji charakterystyczne jest akcentowanie zróżnicowania jakościowego przestrzeni. Właśnie tę możliwość wykorzystała Monika Krygier, aranżując po śmierci ojca wystawy jego prac w wielu galeriach. Nie ograniczyła się przy tym do ich prezentacji, a podjęła myśl, która znalazła wyraz w czasie działania zrealizowanego w Osiekach. *Ośrodek kondensacji formy* przestał być przez nią traktowany jako stałe miejsce wydzielające pewne zwe składniki w realną przestrzeń. Uwolniony został od kraty podtrzymującej jego składniki. Następiła emanacja różnorodnych elementów znanych z prac Krygiera w konkretnych przestrzeniach galerii. Jednocześnie zaś wzięte zostały pod uwagę różne cechy specyficzne wnętrz, gdzie odbywały się wystawy. W ten sposób Krygierowskie kształty połączone zostały z wielorakimi realnymi przestrzeniami wystawowymi. ■

Przypisy

1. W. Strzemiński, O nowej sztuce, [w:] Tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie G. Sztabiński, Uniwersitas, Kraków 2006, s. 5.
2. W. Strzemiński, *R=2*, [w:] Tenże, *Wybór pism* , , dz. cyt., s. 11.
3. Tamże, s. 8.
4. Tamże, s. 11.
5. S. Krygier, ...*do sołczyzmu*, [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952. *Materiały z Sesji*, red. J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 103.
6. Tamże, s. 103.
7. Tamże, s. 103.
8. Tamże, s. 104.
9. B. Kowalska, *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 111.
10. Warto zauważyć, że Krygier *znał świetnie* tw órczość gdyż współpracował ze Strzemińskim przy opracowaniu książki, a potem przez wiele lat w Łódzkiej PWSSP wykładał tę problematykę w ramach przedmiotu „Historia form przestrzennych".
11. B. Kowalska, *Twórcy* , , dz. cyt., s. 112.
12. A. Hudonshausen, *Felix Gonzalez Torres. Untitled (Republican Years) 1992*, [w:] *Minimal Maximal. Minimal Art and its influence on International Art of the 1980s*, katalog wystawy Pertera Pieroura w Neues Museum Weserburg Bremen, Verlag Umschau/Braus, Bremen 1998, s. 120.
13. T. Decoke, *Felix Gonzalez Torres (1957–1996)*, [w:] Tamże, s. 121. Inny rodzaj prac tworzonych na podstawie zasadzka to instalacje składające się z ogromnej liczby cukierków ułożonych na podłodze w formę regularnego prostokąta. Widzowie mogą częstować się nimi, zabierać je do domu, co powoduje, że prostokąt ulega deformacji i stopniowo znika.
14. Gonzalez-Torres uważany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki relacyjnej. Zgodnie z założeniami twórcy tej koncepcji Nicoleus Bourriaude, forma dzieła sztuki powstaje w tym przypadku przy udziale odbiorców – uczestników pokazu. Bez tułu, jak twierdził Liam Gillick, inny przedstawiciel tej tendencji, to nie jest sztuka, to coś innego (por. G. Sztabiński, *Art, participation and aesthetics*, „Art Inquiry", Vol. XX, 2018). Koncepcja Krygiera nie zakłada tak daleko idącej roli widzów. Ich partycypacja ograniczona jest do uczestnictwa w procesie ekspansji zaprojektowanej przez konstruktację dzieła.
15. Tekst artysty w katalogu *Stefan Krygier's Stimultane Malerei*, Galerie KIK, Berlin 1990 (strony nienumerowane).
16. Tamże.
17. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism* , , dz. cyt. s. 52–55.

Bibliografia

- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Kowalska B., *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- *Słownik malarzy polskich. Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, Arkady, Warszawa 2001, s. 175.
- Stefan Krygier, red. K. Krągół, katalog wystawy w Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999.
- *Sztablińskiś G., Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Wojciechowski A., *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki, programy, dzieła*, Interpress, Warszawa 1977.

ABSTRACT

STEFAN KRYGIER'S SPACES: RE-CONSTRUCTED, CONTINUOUSLY CONSTRUCTED, IN A STATE OF EXPANSION

The article is an attempt to look at the work by Stefan Krygier from the point of view of the rules of space construction in his works. The work by Władysław Strzemiński, which the artist referred to significantly modifying its assumptions, is a point of reference. The author of the article emphasises that the originator of Unism rejected actions consisting in re-constructing, multiple constructing and free expansion of a part of the construction in a specific space. However, all these forms of practice can be observed in Krygier's works. The article concludes with remarks on exhibitions of the artist's artwork organized after his death by his daughter, Monika Krygier. They indicate the relations between the paintings created by her father and the issues inherent in contemporary installation art.

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

98

#DEMOKRACJA #PRZESTRZEŃ PUBLICZNA #ARCHITEKTURA #INTERNET #MIASTO 99

59

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

← **Biblioteka publiczna w Seattle (USA).** Przykład zamkniętej przestrzeni publicznej, która podlegała różnorodności reprezentowaną przez zestawianie różnych konfiguracji przestrzennych, będącą wynikiem dyskursywnego modelu demokracji, fot. Philippe Ruault, © OMA

stycznej czy represyjnej agendy. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy społeczeństwa osiągną poziom dojrzałości i akceptacji „innego" do tego stopnia, że przyjmą zmianę jako szansę polepszenia dobra publicznego. Na przykład Łódź, miasto w Polsce, pokazało w okresie swego największego rozkwitu poziom współistnienia, który doprowadził do bezprecedensowej zamożności i przetrwania nawet w czasie – będących źródłem podziałów – wojen światowych. Podczas gdy kilku współczesnych teoretyków nauk politycznych opowiadało się za uwolnieniem liberalnego modelu na rzecz zaangażowania głębiko zróżnicowanego społeczeństwa, które szanuje odmienność, nasze działania przestrzenne prawdopodobnie jeszcze nie nadążają za tą zasadą. Przestrzenie publiczne, które tworzy społeczeństwo dyskursywne, są zbudowane na wielości, zestawianiu i różnorodności, doktrynach estetycznych kultury postmodernistycznej. We współczesnej architekturze jest to najbardziej widoczne w twórczości **Rema Koolhaasa** i jego budowaniu jako formie politycznego wyrazu. Centralna Biblioteka w Seattle, która jawi się jako rodzaj amerykańskiego manifestu, odzwierciedla te formy ekspresji przestrzennej. Choć jest to przestrzeń zamknięta, ma ona charakter zdecydowanie publiczny, niekomercyjny i powszechnie dostępny. Składa się z szeregu elementów przestrzennych, które nawzajem się przenikają i „skazają", zacierają granice i są źródłem niehierarchicznych relacji, wielu punktów widzenia i zabawnych zestawień. ›

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

właśnie w Ameryce przeważa kultura procesowa. Kultura amerykańska i liberalny model demokracji nieuchronnie doprowadziły do homogenizacji przestrzeni, wyrażającej się w zastąpieniu miejsc aktywności publicznej sprywatyzowanymi i sterylnymi typologiami: lobby hotelowo-lotniskowym, dezorientującymi pasażami centrów handlowych oraz monotonnymi, powtarzalnymi, ale bezpiecznymi przestrzeniami typu franczyza.

Demokracja dyskursywna

Trzecią formą demokracji jest model „dyskursywny". **Jürgen Habermas** kwestionuje przestrzenie agonistyczne i legalistyczne jako niezdolne do radzenia sobie z rosnącą różnorodnością naszych społeczeństw i proponuje model demokracji, który legitymizuje przestrzenie dialogu i uczestnictwa. Rzeczywiście, grecka *polis* i model liberalny dławią, ignorują, zniechęcają lub delegitymizują złożoną ekspresję pluralizmu, tak istotną dla tożsamości XXI wieku. Część wyzwania, jakim jest zapewnienie możliwości wyrażania różnych poglądów w dyskursywnym społeczeństwie, może stanowić egzystencjalne zagrożenie dla porządku leżącego u podstaw każdej demokracji. **Paul Ricoeur** zachęca nas do „przezwyciężania sceptycyzmu", który może wynikać z postrzegania naszego świata z punktu widzenia „innego". Powinniśmy być gotowi oraz mieć odwagę, by obalić nasze obecne wartości oraz systemy i zakwestionować nasze założenia, akceptując jednocześnie zmiany oraz odmienność w celu stworzenia przyszłej, prężnej i partycypacyjnej przestrzeni publicznej. Innymi słowy, postmodernistyczne wołanie o demontaż naszych systemów jest z konieczności wynikiem otwartego dialogu z innymi kulturami i przyjęcia ich odmienności jako źródła poprawy społeczeństwa w ogóle. Naukowcy tacy jak **Chantal Mouffe** opowiadają się za radykalną transformacją społeczeństwa poprzez współistnienie wielu przeciwstawnych punktów widzenia, bez agoni-

Dziś bez namysłu wykorzystujemy zjawisko tworzenia grup w sieci (GFN), dobrowolnie tworzymy grupy, dołączamy do nich i opuszczamy je w płynny, ciągły i bezproblemowy sposób, prawie nie dostrzegając tego nowego zjawiska egzystencjalnego, które umożliwiła rozkwit różnorodności. Być może jest to główny powód, dla którego wolimy komunikować się za pomocą WhatsApp bardziej niż SMS-ów: to zarówno wyzwolenie, jak i upodmiotowienie, właśnie ze względu na cechy związane z tworzeniem grupy. Funkcjonowanie w sieciach tworzących grupy jest faktycznie uosobieniem przestrzeni dyskursywnej, aczkolwiek wirtualnej, której działanie możemy teraz lepiej zrozumieć i wdrożyć.

Wyzwaniem dla następnej generacji specjalistów ds. zagospodarowania przestrzennego będzie to, w jaki sposób tworzymy przestrzenie, które odzwierciedlają: po pierwsze – naszą różnorodność i akceptację dla „innego" jako kogoś, kto pomoże nam w dążeniu do doskonalenia; po drugie – jak umożliwić płynnym grupom, aby tworzyły i rozwiązywały się dobrowolnie, co zachęca do uczestnictwa, współpracy i interakcji na rzecz wzajemnego rozwoju i znoszenia; po trzecie – jak wykorzystać te doświadczenia w rzeczywistych przestrzeniach, zarówno publicznych, jak i prywatnych.

Jest to wyzwanie przestrzenne dla następnej generacji. Nie możemy ponownie popełnić błędu, zakładając, że demokracja jest modelem monolitycznym, niewrażliwym i zawsze przyjaznym. W miarę jak społeczeństwa i jednostki stają się coraz bardziej zróżnicowane, dyskursywny model przestrzeni publicznej, w połączeniu z umiejętnością swobodnego tworzenia grup, stanowi potwierdzenie ewolucji ludzkości. Musimy nadal dążyć do budowania zdrowego, otwartego społeczeństwa z dobrze rokującymi nowymi formami konfiguracji przestrzennych, które rzucają wyzwanie status quo. ■

***

Dziękujemy Office for Metropolitan Architecture (OMA) za udostępnienie zdjęć zaprojektowanej przez nich biblioteki w Seattle.

Bibliografia

- *Asfour H., Parallel Lines: The Meeting of Aesthetic and Network Theories*, Lebanese-American University, 2004.
- Benhabib S., *Models of Public Space*, [in:] *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Routledge, New York 1992.
- *Brassom*, Diller Scofidio and Renfro, New York 1998, [online] https://dirmy.com/projekt/brassene [dostęp: 09.02.2020].
- *CTRL [SPACE]*, ed. Th. Levin, U. Frohne, P. Weibel, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002.
- *Habermas and the Public Space*, ed. C. Calhoun, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1992.
- Jameson F., *The Cultural Logic of Late Capitalism, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1994.
- Mouffe Ch., *The Return of the Political*, Verso, London 1993.
- *Office for Metropolitan Architecture, Seattle Central Library*, 2004, [online] https://oma.eu/projects/seattle-central-library [dostęp: 09.02.2020].
- Ricoeur P., *Universal Civilization and National Cultures History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston 1961, [in:] K. Frampton, *Critical Regionalism, The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle 1983.

ABSTRACT

DEMOCRACIES, THE INTERNET AND PUBLIC SPACE

The shape of a city reflects its culture. The democratic city has evolved over time and produced different public space typologies. We typically imagine democracy as an abstract concept that has not changed over time or space. It is a good practice to question and not to take democracy for granted: the kind of democracy we practise has a great impact on the spaces we inhabit in our cities. For the purposes of this essay, I can think of at least three types of democracies with at least three spatial morphological characteristics.

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

96

#DEMOKRACJA #PRZESTRZEŃ PUBLICZNA #ARCHITEKTURA #INTERNET #MIASTO 97

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Hani Asfour

Dziekan Instytutu Projektowania i Innowacji w Dubaju (DIDI). Zdobył tytuł magistra architektury na Uniwersytecie Harvarda (z wyróżnieniem) oraz tytuł BSAD w dziedzinie architektury w Massachusetts Institute of Technology (MIT), jest partnerem i założycielem Polypod – wielokrotnie nagradzanej, multidyscyplinarnej, zespołowej pracowni projektowej w Bejrucie. Uczestniczy za pobytu z 50 najbardziej wpływowych architektów w regionie przez magazyn „Middle East Architect".

Demokracje, internet i przestrzeń publiczna

Forma miasta odzwierciedla jego kulturę. Demokratyczne miasto ewoluowało w czasie i tworzyło różne typologie przestrzeni publicznej. Zwykle wyobrażamy sobie demokrację jako abstrakcyjne pojęcie, które nie zmieniło się w czasie ani w przestrzeni. Dobrze jest, gdy wyrażamy wątpliwości i nie traktujemy demokracji jako oczywistego stanu. Rodzaj uprawianej przez nas demokracji ma wielki wpływ na przestrzeń w miastach, w których żyjemy. Dla potrzeb niniejszego artykułu mogę wymienić przynajmniej trzy rodzaje demokracji o co najmniej trzech przestrzennych cechach morfologicznych.

↑ **Atrium w centrum handlowym Yoho, Honkong.** Przykład prywatnej przestrzeni z pułapkami w przestrzeni publicznej z zamiłowaniem do zgodności i jałowego powtarzania, będącego wynikiem amerykańskiego liberalnego modelu demokracji, fot. Wikimedia Commons

Demokracja agonistyczna

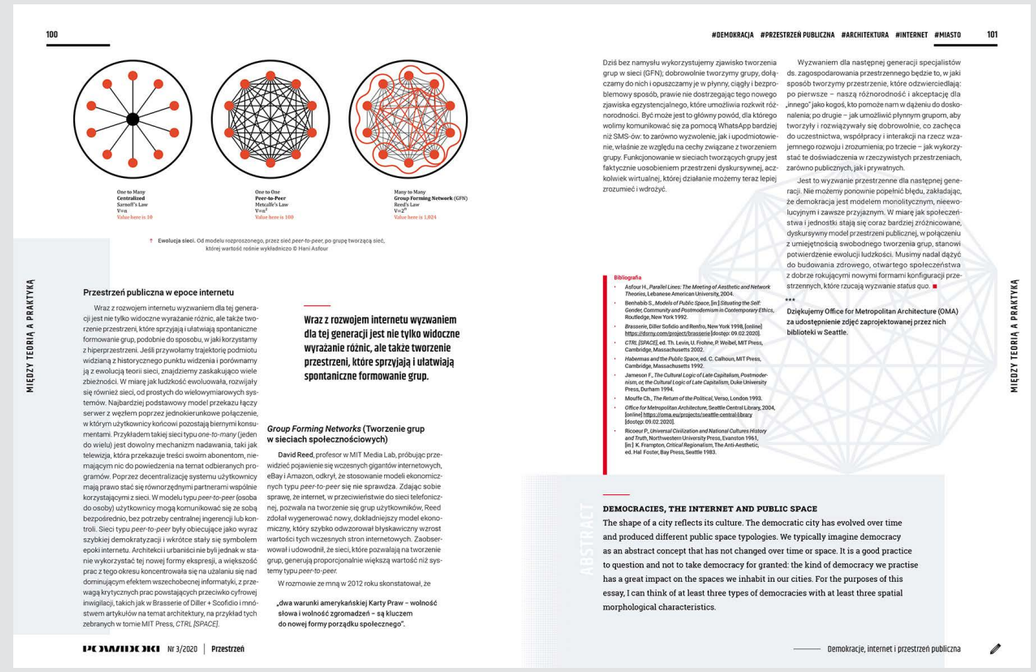
W różnym do starożytnej greckiej *polis*. Tutaj demokracja ma zastosowanie tylko wtedy, gdy jest się Greekiem i mężczyzną. Jest to elitarna forma wykluczenia społecznego, mimo decyzji podejmowanych za ogólną zgodą. **Seyla Benhabib** w *Models of Public Space* podkreśla, że **Hannah Arendt** odnosi się do tej formy struktury politycznej jako „agonistycznej". „Jedynym sposobem na to, by obywatel wyniósł się ponad innych, jest rywalizacja – bohaterstwo: więcej bogactwa, więcej władzy, więcej możliwości zdobycia uznania. Status społeczny w dużym stopniu opiera się na konkurencyjnym sposobie myślenia. Nic więc dziwnego, że w tej kulturze narodziły się igrzyska olimpijskie, jest to wydarzenie agonistyczne *par excellence*, ponieważ opiera się ono na udowodnieniu swojej wyższości. I tu właśnie widoczna jest siła, wytrwałość i energia (wszystkie cechy typowo męskie). Urbanistycznie taka kultura jest zdolna do tworzenia miejsc pamięci, takich jak otwarte przestrzenie, dekorowane centralnym posągiem bohatera (zazwyczaj mężczyzny). Te przestrzenie publiczne stają się miejscami władzy i czynu, pokazują niestwierdzoność na przekór daremności ludzkich działań. Wyobraźmy sobie te wszystkie place z monumentalnym posągiem zdobiącym ich centralny punkt: wiele z nich to produkty polityki monarchistycznej, imperialnej lub niedemokratycznej, podczas gdy inne, takie jak te w starożytnej Grecji i w przedimperialnym Rzymie, pozostają wyrazem demokracji agonalnej.

Demokracja liberalna

Druga forma demokracji opiera się na liberalnym porządku społecznym i wynika ze szlachetnego założenia, że wszyscy ludzie są stworzeni równymi sobie. W tym modelu, nazwanym przez Seyle Benhabib „Jegalistycznym", obywatele stawiają na generowanie dobra publicznego na podstawie konsensusu i porozumienia. Ponieważ wszyscy ludzie są równi, istnieje milcząca zgoda, aby unikać dyskusji na temat wszystkiego, co może wykraczać poza definicję dobra publicznego. Innymi słowy, w absolutnie egalitarnym porządku nikt nie jest lepszy od innych. Aby zbudować wspólne dobro, obywatele muszą unikać i wykraczać poza wszelkie różnice, „nie dyskutując o tym". Amerykański filozof polityczny **John Rawls** używa terminu „zasłona niewiedzy", aby wyjaśnić wymóg, zgodnie z którym obywatele świadomie udają, że nie widzą różnic, aby ocalić i budować społeczeństwo oparte na porozumieniu, jednocześnie celowo unikając sporów, które mogłyby prowadzić do konfliktu. W tym neutralnym modelu, z racji jego natury, nie ma miejsca na dyskurs polityczny ani na różnorodność. Amerykańska koncepcja „tygla" jest w dużej mierze odzwierciedleniem takiej kultury; to tak, jakbyśmy mówili, że ignorujmy różnice między nami, jeśli chcemy żyć razem i budować wspólne dobro publiczne. Oczywiście w tak homogenicznym modelu demokracji prywatne problemy i źródła różnic nie mają możliwości ekspresji. Jeśli zatem stanowicie mniejszość, to neutralne społeczeństwo nie toleruje i nie przyjmuje żadnych skarg związanych z waszym statusem jako mniejszości. W rzeczywistości, aby móc uczestniczyć w tym społecznym konstrukcie, trzeba najpierw wyzbyć się swojej tożsamości i ech wyróżniających. Może to tłumaczyć dość zachowawczy charakter amerykańskiej polityki, a nawet brak *café trottoirs* (kawiarnianych ogródków), gdzie aktywne, publiczne dyskusje stają się żywym wyrazem polityki. Różnice są albo przemilczane, albo marginalizowane. W 1993 roku prezydent Clinton zasugerował, że homoseksualiści w armii powinni stosować strategię „nie pytaj, nie mów", co bardzo dobrze odzwierciedla pojęcie „zasłona niewiedzy". Koniecznie jest, aby takie społeczeństwo rozwijało się, świadomie unikało wysuwania na pierwszy plan różnic. Jedyną możliwą drogą do uregulowania wszelkich odchyleń lub zagrożeń dla systemu jest system prawny, który z założenia opiera się na neutralnych prawach i regulacjach. To może tłumaczyć zamiłowanie Hollywood do filmów o tematyce policyjnej i sądowej, a także to, dlaczego

Wraz z rozwojem internetu wyzwaniem dla tej generacji jest nie tylko widoczne wyrażanie różnic, ale także tworzenie przestrzeni, które sprzyjają i ułatwiają spontaniczne formowanie grup.

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ



100

#DEMOKRACJA #PRZESTRZEŃ PUBLICZNA #ARCHITEKTURA #INTERNET #MIASTO 101

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

↑ **Ewolucja sieci.** Od modelu rozproszonego, przez sieć *peer-to-peer*, po grupę tworzącą sieć, której wartość rośnie wykładniczo © Hani Asfour

Przestrzeń publiczna w epoce internetu

Wraz z rozwojem internetu wyzwaniem dla tej generacji jest nie tylko widoczne wyrażanie różnic, ale także tworzenie przestrzeni, które sprzyjają i ułatwiają spontaniczne formowanie grup, podobnie do sposobu, w jaki korzystamy z hiperprzestrzeni. Jeśli przywołamy trajektorię podmiotu widzianą z historycznego punktu widzenia i porównamy ją z ewolucją teorii sieci, znajdziemy zaskakująco wiele zbieżności. W miarę jak ludzkość ewoluowała, rozwijały się również sieci, od prostych do wielowymiarowych systemów. Najbardziej podstawowy model przekazu łączy serwer z węzłem poprzez jednokierunkowe połączenie, w którym użytkownicy końcowi pozostają biernymi konsumentami. Przykładem takiej sieci typu *one-to-many* (jeden do wielu) jest dowolny mechanizm nadawania, taki jak telewizja, która przekazuje treści swoim abonentom, niemającym nic do powiedzenia na temat oferowanych programów. Poprzez decentralizację systemu użytkownicy mają prawo stać się równorzędnymi partnerami wspólnie korzystającymi z sieci. W modelu typu *peer-to-peer* (osoba do osoby) użytkownicy mogą komunikować się ze sobą bezpośrednio, bez potrzeby centralnej ingerencji lub kontroli. Sieci typu *peer-to-peer* były obiecujące jako wyraz szybkiej demokratyzacji i wkrótce stały się symbolem epoki internetu. Architekci i urbaniści nie byli jednak na nie wykorzystać tej nowej formy ekspresji, a większość prac z tego okresu koncentrowała się na użalaniu się nad dominującym efektem wszechobecnej informatyki, z przewagą krytycznych prac powstających przeciwko cyfrowej inwigilacji, takich jak w Brasserie of Diller + Scofidio i mnóstwem artykułów na temat architektury, na przykład tych zebranych w tomie MIT Press, *CTRL [SPACE]*.

Wraz z rozwojem internetu wyzwaniem dla tej generacji jest nie tylko widoczne wyrażanie różnic, ale także tworzenie przestrzeni, które sprzyjają i ułatwiają spontaniczne formowanie grup.

Group Forming Networks (Tworzenie grup w sieciach społecznościowych)

David Reed, profesor w MIT Media Lab, próbując przewidzieć pojawienie się wczesnych gigantów internetowych, eBay i Amazon, odkrył, że stosowanie modeli ekonomicznych typu *peer-to-peer* się nie sprawdza. Zdając sobie sprawę, że internet, w przeciwieństwie do sieci telefonicznej, pozwala na tworzenie się grup użytkowników, Reed zdołał wygenerować nowy, dokładniejszy model ekonomiczny, który szybko odwzorował błyskawiczny wzrost wartości tych wczesnych stron internetowych. Zaobserwował i udowodnił, że sieci, które pozwalają na tworzenie grup, generują proporcjonalnie większą wartość niż systemy typu *peer-to-peer*.

W rozmowie ze mną w 2012 roku skonstatował, że

> **„dwa warunki amerykańskiej Karty Praw – wolność słowa i wolność zgromadzeń – są kluczem do nowej formy porządku społecznego".**

Bibliografia

- *Asfour H., Parallel Lines: The Meeting of Aesthetic and Network Theories*, Lebanese-American University, 2004.
- Benhabib S., *Models of Public Space*, [in:] *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Routledge, New York 1992.
- *Brassom*, Diller Scofidio and Renfro, New York 1998, [online] https://dirmy.com/projekt/brassene [dostęp: 09.02.2020].
- *CTRL [SPACE]*, ed. Th. Levin, U. Frohne, P. Weibel, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002.
- *Habermas and the Public Space*, ed. C. Calhoun, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1992.
- Jameson F., *The Cultural Logic of Late Capitalism, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1994.
- Mouffe Ch., *The Return of the Political*, Verso, London 1993.
- *Office for Metropolitan Architecture, Seattle Central Library*, 2004, [online] https://oma.eu/projects/seattle-central-library [dostęp: 09.02.2020].
- Ricoeur P., *Universal Civilization and National Cultures History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston 1961, [in:] K. Frampton, *Critical Regionalism, The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle 1983.

ABSTRACT

DEMOCRACIES, THE INTERNET AND PUBLIC SPACE

The shape of a city reflects its culture. The democratic city has evolved over time and produced different public space typologies. We typically imagine democracy as an abstract concept that has not changed over time or space. It is a good practice to question and not to take democracy for granted: the kind of democracy we practise has a great impact on the spaces we inhabit in our cities. For the purposes of this essay, I can think of at least three types of democracies with at least three spatial morphological characteristics.

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Demokracje, internet i przestrzeń publiczna, Hani Asfour, **projekt rozkładówek**, dział „Między teorią a praktyką", *Przestrzeń*

Layout / Artykuł naukowy

60

174 #TEKST #TYPOGRAFIA #ŚWIAT CYFROWY #INTERFEJS #WIRTUALNY REALITY #BIG DATA 175

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Jan Kubasiewicz

Profesor, wykładowca w Massachusetts College of Art and Design w Bostonie, założyciel i dyrektor (w latach 2009–2016) Instytutu Mediów Dynamicznych, który skupia się na badaniu i projektowaniu komunikacji wspartej w kontekście technologii nowych mediów. Wykładał gościnnie na wielu uczelniach w Stanach Zjednoczonych Ameryki, w Australii, Chinach, Włoszech, Japonii, Meksyku, Korei Południowej i Polsce. Jego prace były wystawiane w Ameryce, Europie i Azji. Jest kuratorem Gerdsjoj Gallery w Minde de Gunzburg Center for European Studies na Uniwersytecie Harvarda

Przyszłość tekstu i typografii

Dnia 14 lutego 2018 roku „New York Times" opublikował felieton Farhada Manjoo prowokacyjnie zatytułowany *Welcome to the Post-text Future* (*Witajcie w poteksktowej przyszłości*). Z danych statystycznych zamieszczonych w artykule wynika, że tekst jako narzędzie komunikacji – zwłaszcza w internecie – zanika. Artykuł „New York Timesa" celowo prowokuje nie tylko tytułem. Oto kilka jego fragmentów:

> **„Czytanie prozy na ekranie przestaje być modne [...]. Tekst schodzi na dalszy plan, a językiem uniwersalnym stają się dźwięki i obrazy [...]. Najbardziej fascynujące innowacje cyfrowe dotyczą kamer, mikrofonów, naszego głosu, naszych uszu i oczu [...]. Jeżeli chodzi o tekst, to jego dni wydają się policzone".**

Ostatnie zdanie przypomina mi nieco paradoks z *Fajdrosa*, w którym Sokrates podgania pisarstwo, o czym dowiadujemy się, czytając o dziele Platona.

Ludzkości nie czeka „przyszłość potekstowa". Ludzkość jest skazana na odwoływanie się do tekstu i języka nawet w dobie audio, wideo, rzeczywistości rozszerzonej i sztucznej inteligencji. Dzięki tekstowi znaleźliśmy się tu, gdzie jesteśmy. A przyszłe formy typografii będą nadal wzbogacać skomplikowaną i bogatą historię komunikacji tekstowej – czyli graficznej reprezentacji wypowiedzi językowej.

Każda rozmowa na temat typografii dotyczy zarówno zagadnień języka, jak i technologii, bowiem zarówno sam język, pisma, jak i typografia są technologiami komunikacji. Technologia i język to tytuł wykładów, które prowadzę w MassArt w Bostonie na Wydziale Sztuk Wyzwolonych, jako jeden z tematów z zakresu nauk społecznych. Na zajęciach skupiamy się na złożonych relacjach pomiędzy językiem ludzkiej ekspresji a technologiami komunikacyjnymi. Zgłębiamy zagadnienia z filozofii, teorii oraz historii komunikacji i projektowania, których nie mamy czasu omawiać na zajęciach praktycznych, gdzie skupiamy się na samym projektowaniu.

Przedstawiony w artykule tok rozumowania wywodzi się z tych właśnie doświadczeń. Jego inspiracją były niezliczone godziny krytycznych analiz i dyskusji z moimi studentami, którzy zostali nakłonieni, a być może nawet zmuszeni, do refleksji na temat komunikacji i mediów dzięki lekturom obowiązkowym prac **McLuhana**, **Flussera**, **Kittlera** i innych.

Rozpocznijmy od osi czasu przedstawiającej punkty zwrotne w kulturze ludzkości w skali makro. Listę najważniejszych momentów przełomowych otwiera wynalezienie i rozwój języka mówionego, czyli skodyfikowanego systemu symboli dźwiękowych służących do przekazywania informacji. Na osi czasu, obejmującej około 200 000 lat historii *homo sapiens*, połowę zajmuje rozwój języka mówionego. Ludzie zaczęli używać obrazów do komunikacji graficznej 40 000 lat temu. Wynalazek pisma linearnego sięga zaledwie 5 000 lat wstecz. Jeżeli założyliśmy, że ludzkość istnieje od 24 godzin, to pismo pojawiłoby się zaledwie przed niecałą godziną.

Pierwszą osobliwością był **język mówiony**. Stał się procesem, którego przekroczenie wyniosło ludzkość na kolejny poziom. Dokładność umożliwiła rewolucję poznawczą, wywołała rozwój skomplikowanych narzędzi i nadała kształt zmianom w organizacji społecznej.

Pismo linearne – wynalezienie informacji tekstowej – doprowadziło do nabycia przez ludzi umiejętności czytania i pisania oraz linearnego poczucia czasu, a tym samym świadomości, że istnieje historia. W tekście używa się symboli odpowiadających dźwiękom języka mówionego. Ale tekstualność wyraża specyficzny sposób myślenia. Proces czytania tekstu łączy obszary przetwarzania języka z obszarami przetwarzania obrazu w ludzkim mózgu.

> **„Nabycie umiejętności czytania i pisania jest jednym z najwaznieiszych osiągnięć epigenetycznych *homo sapiens* [...] (ponieważ) ludzie nie urodzili się po to, aby czytać"** [1].

Czytanie jest umiejętnością poznawczą nabytą dzięki pismu. Jak zauważył **Friedrich Kittler** w swojej książce *Gramofon, film, maszyna da pisania*:

> **„Pismo jest matką wszystkich mediów".**

To właśnie pismo jako graficzne przedstawienie języka rozwiązało problem pierwotnej efemeryczności języka mówionego, który wymagał bezpośredniego kontaktu, żeby nastąpiła komunikacja, a w momencie przekazu znikał na zawsze.

Technologia typografii – **kultura Gutenberga** – pojawiła się 500 lat temu. Stosując analogię do „obrazu technicznego", terminu stworzonego przez **Flussera**, traktując technologię typografii jako „tekst techniczny" – kategorię tekstów tworzonych i rozpowszechnianych przy użyciu „aparatury". O ile litery pisane odręcznie są graficznymi symbolami dźwięków, o tyle wynalezione przez Gutenberga czcionki – trójwymiarowe metalowe przedmioty – pozwoliły na inny rodzaj modularnych manipulacji obiektami w celu produkcji powtarzalnej informacji. Typografia wprowadza określony wzorzec czytania, tworząc system wizualny ułatwiający nawigację w tekście. Ale społeczna rola typografii wykracza poza wizualność i powtarzalność.

Dzięki tekstowi znaleźliśmy się tu, gdzie jesteśmy. A przyszłe formy typografii będą nadal wzbogacać skomplikowaną i bogatą historię komunikacji tekstowej – czyli graficznej reprezentacji wypowiedzi językowej.

178 #TEKST #TYPOGRAFIA #ŚWIAT CYFROWY #INTERFEJS #WIRTUALNY REALITY #BIG DATA 179

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

„Typografia na kółkach" to sarkastyczny opis takiej ruchomej typografii, w której brakuje szerszego kontekstu języka ruchu i projektowania komunikacji.

Jak współczesni projektanci wyobrażają sobie ruchomą typografię w przyszłości? Mój przykład zaczerpnąłem z filmu *Anon* z 2018 roku [6] – to kinetyczna typografia widziana w kontekście VR w bliżej nieokreślonej przyszłości. Główny bohater ma dostęp do przestrzeni wirtualnej, gdzie może przeglądać osobiste dane mieszkańców, spacerując ulicami miasta. Widzi on szczegółowe profile obywateli w formie informacji tekstowych, które wyświetlają się jako nakładka rzeczywistości rozszerzonej. Nad głową mi ludzi unoszą się zsynchronizowane z ich ruchem, proste, typograficzne układy. Ponieważ wszystko jest w ruchu – zarówno bohater, jak i ludzie, z opisami nad ich głowami – tekst jest gęsty od informacji, ale jego czytelność jest niska.

W scenie z początku filmu bohater dostrzega poważny błąd w profilu kobiety. Jest to kluczowy moment, którego ani bohater, ani widzowie nie powinni przegapić. Aby nań wskazać, system typograficzny zaznacza tę linijkę tekstu, migotaniem – istotnie, jest to dość nieforsunie rozwiązanie. W filmie znacznie bardziej ekscytujące wydają się próbki typografii kinetycznej wykorzystywanej w marketingu VR.

Ciekawe jest również, jak kiedyś projektanci wyobrażali sobie typografię przyszłości, tej przyszłości, w której obecnie żyjemy. Mój drugi przykład to spekulatywny projekt interfejsu użytkownika (UI) w klasyku kina science fiction 2001: *Odyseja kosmiczna* [7] **Stanleya Kubricka** z 1968 roku. W filmie sprzed 52 lat niektóre futurystyczne koncepcje interfejsu są niezwykle innowacyjne, na przykład: budki „wideotelefonów", identyfikacja głosowa lub płaskie ekrany, które wyglądają jak dzisiejsze komputery (z wyjątkiem dynamicznie zmieniających się obszarów wyświetlania).

Najbardziej imponujący jest komputerowy interfejs języka naturalnego – astronauci rzeczywiście mogą rozmawiać z cudem sztucznej inteligencji – komputerem HAL 9000, a i HAL jest zdolny do odpowiedzi narracyjnych (a także do czytania z ruchu warg). W rzeczywistości dopiero po 40 latach od premiery filmu WolframAlpha – aplikacja uruchomiona w 2009 roku – próbowała odpowiadać na zapytania w formacie tekstowym, ale tylko na te, które nie wymagały narracyjnych odpowiedzi.

W filmie Kubricka jeden z aspektów fikcji projektowej wydaje się szczególnie nieudolny z punktu widzenia dzisiejszego projektowania interfejsu użytkownika – wygląd oraz funkcja tekstu i typografii. Wszędzie jest dużo tekstu – widzimy długie instrukcje korzystania z „widzotelefonu/ lub „toalety w zerowej grawitacji" (oczywiście to ostatnia to mały żart Kubricka).

Terminale komputerowe są kontrolowane bez użycia klawiatury. To dziwne, bo począwszy od 1961 roku maszyna do pisania IBM Selectric z głowicą obrotową, która umożliwiała użycie różnych czcionek w jednym dokumencie, odniosła wielki komercyjny sukces. Dominowała w biurach przez dwie dekady, zanim została zastąpiona przez komputerowe edytory tekstu. Ale w *Odyseji kosmicznej* astronauci nadal używają długopisów i podkładek do pisania.

Zamiast klawiatury są mechaniczne przyciski. W filmie jest scena, w której wyraźnie widzimy działanie tego rodzaju interfejsu: sześć/za dużych, jednofunkcyjnych przycisków z typografią wyrytą na ich powierzchni. Przyciski pozwalają na wybór jednego z sześciu języków, a nazwy języków są wypisane wielkimi literami, długą czcionką podobną każdego przysłu. Mimo zastosowania nowatorskiej, geometrycznej, bezszeryfowej czcionki *Eurostile*, zaprojektowanej przez **Aldo Novarese** dla Linotype w 1962 roku, typografia w filmie wydaje się pochodzić z innej epoki kultury tekstowej – z „galaktyki Gutenberga". Premiera *Odyseei kosmicznej* miała miejsce 16 lat przed wprowadzeniem na rynek stacjonarnej drukarki *Macintosh LaserWriter* z językiem opisu strony PostScript, co zapoczątkowało rozwój biznesu DTP, pozwalając użytkownikom występować w rolach projektantów i wydawców.

Kadr z filmu *Odyseja kosmiczna* – zamiast klawiatury astronauci używają mechanicznych przycisków

Kinetyczna typografia widziana w kontekście VR – film *Anon*, 2018

Ludzki mózg to niezwykle potężny system rozpoznawania znaków. Dlatego właśnie ludzie byli w stanie stworzyć bardzo skomplikowane ciągi symboli służące do przesyłania informacji, zwane językiem, co spowodowało powstanie nowych funkcji i połączeń w „zżytającym mózgu".

Podczas czytania angażujemy wiele obszarów naszego mózgu. Zanim rozpoczniemy się językowy proces przekształcania słów w pojęcia, obrazy lub historie, mózg zaczyna od wizualnego przetwarzania grafemów na litery i słowa. Nasze oczy nie poruszają się w sposób ciągły wzdłuż linii tekstu, ale wykonują szybkie ruchy skokowe pomiędzy punktami fiksacji. Jest to proces, który nazywamy ruchami saklakadowymi oka.

W ciągu ostatnich kilku lat technologie umożliwiły nam nowe eksperymenty z technikami szybkiego czytania, które początkowo opracowano z myślą o miniaturowych ekranach Google Glass i inteligentnych zegarkach (*smartwatch*) – czyli czytania bez ruchów saklakadowych, kiedy oczy pozostają w tej samej pozycji. Jednym z takich eksperymentów jest spritzing, który czytelnicy mogą przeprowadzić na stronie internetowej firmy Spritz, zachęcającej do odkrycia,

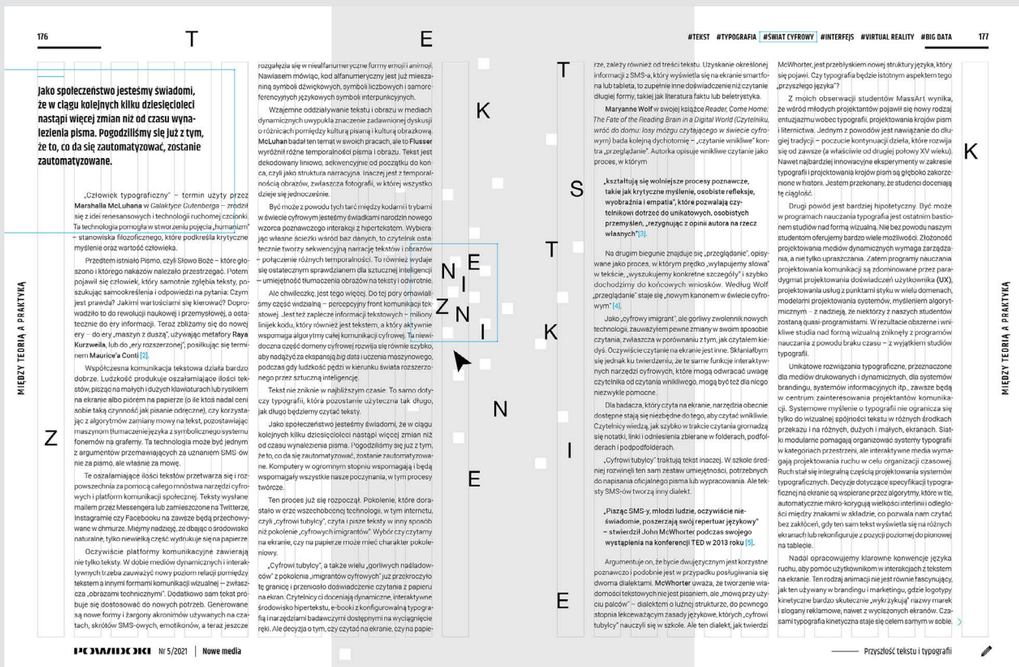
> **„jak bez wysiłku możesz polepszyć swoją umiejętność czytania" i obiecującej „większe skupienie, przeczytanie całości oraz płynność czytania"** [8].

Polecam również ciekawy post **Marka Powletta** na YouTube na ten sam temat, zatytułowany *How Fast Can You Read? – Speed Reading Test* [9] (*Jak szybko potrafisz czytać? – Test szybkiego czytania*). Ten trwający zaledwie minutę pokaz eksperymentu spritzing kończy się inteligentnym żartem Woody'ego Allena – reżyser chwali się, że skończył kurs szybkiego czytania „*Przeczytałem Wojnę i pokój* w 20 minut. To jest o Rosji". Można czytać niezwykle szybko, ale rozumienie tekstu spada wraz z prędkością czytania, bo zbyt mocno koncentrujemy się na nadążaniu za tekstem.

Eksperyment, którego celem było coś odwrotnego, czyli spowolnienie procesu czytania, przeprowadzono w Australii, w Royal Melbourne Institute of Technology. **Stephen Banham** stał na czele zespołu, który opracował bezszeryfową czcionkę celową zaprojektowaną w taki sposób, aby zmniejszyć jej czytelność. Krój pisma *Sans Forgetica* [10] jest pochyłony w lewo, a fragmenty liter są celowo usunięte, co ma zwiększyć jego wizualną złożoność i spowolnić proces czytania. W teorii, która opiera się na psychologicznej zasadzie „pożądanych trudności", wolniejsze czytanie może pomóc w zrozumieniu, a tym samym zachowaniu w pamięci przeczytanych informacji.

Ludzki mózg rozumiał niezwykłą zdolność rozszyfrowywania informacji tekstowych, nawet tych mocno pogmatwanych. Poniższy eksperyment doskonale to pokazuje:

61



176 #TEKST #TYPOGRAFIA #ŚWIAT CYFROWY #INTERFEJS #WIRTUALNY REALITY #BIG DATA 177

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Jako społeczeństwo jesteśmy świadomi, że w ciągu kolejnych kilku dziesięcioleci nastąpi więcej zmian niż od czasu wynalezienia pisma. Pogodziliśmy się już z tym, że to, co da się zautomatyzować, zostanie zautomatyzowane.

„Człowiek typograficzny" – termin użyty przez **Marshalla McLuhana** w *Galaktyce Gutenberga* – mieścił się z idei renesansowych i technologii ruchomej czcionki. Ta technologia pomogła w stworzeniu pojęcia „humanizm" – stanowiska filozoficznego, które podkreśla krytyczne myślenie oraz wartość człowieka.

Przedtem istniała pismo, czyli Słowo Boże – które głoszono i którego nakazów należało przestrzegać. Potem pojawił się człowiek, który samotnie zgłębia teksty, poszukując samookreślenia i odpowiedzi na pytania: Czym jest prawda? Jakimi warunkami się kierować? Doprowadziło to do rewolucji naukowej i przemysłowej, a ostatecznie do ery informacji. Teraz zbliżamy się do nowej ery – do ery „maszyn z duszą", używając metafory **Raya Kurzweila**, lub do „ery rozszerzonej", posiłkując się terminem **Maurice'a Conti** [3].

Współczesna komunikacja tekstowa działa bardzo dobrze. Ludzkość produkuje oszałamiające ilości tekstów, pisząc na małych i dużych klawiaturach lub rysikiem na ekranie albo piórem na papierze (o ile ktoś nadal ceni sobie taką czynność jak pisanie odręczne), czy korzystając z algorytmów zamiany mowy na tekst, pozostawiając maszynom tłumaczenie języka z symbolicznego systemu fonemów na grafemy. Ta technologia może być jednym z argumentów przemawiających za uznaniem SMS-ów nie za pismo, ale właśnie za mowę.

Te oszałamiające ilości tekstów przetwarza się i rozpowszechnia za pomocą całego mnóstwa narzędzi cyfrowych i platform komunikacji społecznej. Teksty wysłane mailem przez Messengera lub zamieszczone na Twitterze, Instagramie czy Facebooku na zawsze będą przechowywane w chmurze. Miejmy nadzieję, że dbając o środowisko naturalne, tylko niewielką część wytwarzamy na papierze.

Oczywiście platformy komunikacyjne zawierają nie tylko teksty. W dobie mediów dynamicznych i interaktywnych trzeba zauważyć nowy poziom relacji pomiędzy tekstem a innymi formami komunikacji wizualnej – zwłaszcza „obrazami technicznymi". Dodatkowo sam tekst probuje się dostosować do nowych potrzeb. Generowane są nowe formy i żargony akronimów używanych na czatach, skrótów SMS-owych, emotikonów, a teraz jeszcze rozgałęzia się w niewiarygodnie różne formy emojii i animoji. Nawiasem mówiąc, kod alfanumeryczny jest już mieszaniną symboli dźwiękowych, symboli liczbowych i samoreferencyjnych językowych symboli interpunkcyjnych.

Wzajemne oddziaływanie tekstu i obrazu w mediach dynamicznych uwypukla znaczenie zadawnionej dyskusji o różnicach pomiędzy kulturą pisaną i kulturą obrazkową. **McLuhan** badał ten temat w swoich pracach, ale to **Flusser** wyróżnił różne temporalności pisma i obrazu. Tekst jest deleodowany linowo, adekwencjnie od początku do końca, czyli jako struktura narracyjna. Inaczej jest z temporalnością obrazów, zwłaszcza fotografii, w której wszystko dzieje się jednocześnie.

Być może z powodu tych tarć między kodami i tybami w świecie cyfrowym jesteśmy świadkami narodzin nowego wzorca poznawczego interakcji z hipertekstem. Wybierając własne ścieżki wśród baz danych, to czytelnik ostatecznie tworzy sekwencyjną narrację tekstów i obrazów – połączenie różnych temporalności. To również wydaje się ostatecznym sprawdzianem dla sztucznej inteligencji – umiejętność tłumaczenia obrazów na teksty i odwrotnie.

Ale chwilowo, jest tego więcej. Do tej pory omawialiśmy część widzianą – percepcyjny front komunikacji tekstowej. Jest też zapleczze informacji tekstowych – miliony linijek kodu, który również jest tekstem, a który aktywnie wspomaga algorytmy całej komunikacji cyfrowej. Ta niewidoczna część domeny cyfrowej rozwija się równie szybko, aby nadążyć za eksponencjalną dotd i uczenia maszynowego, podczas gdy ludzkość pędzi w kierunku świata rozszerzonego przez sztuczną inteligencję.

Tekst nie znikne w najbliższym czasie. To samo dotyczy typografii, która pozostanie użyteczna tak długo, jak długo będziemy czytać teksty.

Jako społeczeństwo jesteśmy świadomi, że w ciągu kolejnych kilku dziesięcioleci nastąpi więcej zmian niż od czasu wynalezienia pisma. Pogodziliśmy się już z tym, że to, co da się zautomatyzować, zostanie zautomatyzowane. Komputery w ogromnym stopniu wspomagają i będą wspomagały wszystkie nasze poczynania, w tym procesy twórcze.

Ten proces już się rozpoczął. Pokolenie, które dorastało w erze wszechobecnej technologii, w tym internetu, czyli „cyfrowi tubylcy", czyta i pisze teksty w inny sposób niż pokolenie „cyfrowych imigrantów". Wybór czy czytamy na ekranie, czy na papierze może mieć charakter pokoleniowy.

„Cyfrowi tubylcy", a także wielu „gorliwych nabladowców" z pokolenia „imigrantów cyfrowych" już przekroczyło tę granicę i przeniosło doświadczenie czytania z papieru na ekran. Czytelnicy ci doceniają dynamiczne, interaktywne środowisko hipertekstu, e-book z konfigurowalną typografią i nie zgadzami badawczymi dostępnymi na wyciągnięcie ręki. Ale decyzja o tym, czy czytać na ekranie, czyna papierze, zależy również od treści tekstu. Uzyskanie określonej informacji z SMS-a, który wyświetla się na ekranie smartfona lub tableta, to zupełnie inne doświadczenie niż czytanie długiej formy, takiej jak literatura faktu lub beletrystyka.

Maryanne Wolf w swojej książce *Reader, Come Home: The Fate of the Reading Brain in a Digital World* (*Czytelniku, wróć do domu: losy mózgu czytającego w świecie cyfrowym*) bada kolejną dychotomię – „czytanie wnikliwe" kontra „przeglądanie". Autorka opisuje wnikliwe czytanie jako proces, w którym

> **„kształtują się wolniejsze procesy poznawcze, takie jak krytyczne myślenie, osobiste refleksje, wyobraźnia i empatia", które pozwalają czytelnikowi dotrzeć do unikatowych, osobistych przemysłów, „rezygnując z opinii autora na rzecz własnych"** [5].

Na drugim biegunie znajduje się „przeglądanie", opisywane jako proces, w którym prędko „wyłapujemy słowa" w tekście, „wyszukujemy konkretne szczegóły" i szybko dochodzimy do końcowych wniosków. Według Wolf „przeglądanie" stale się „nowym kanonem w świecie cyfrowym" [4].

Jako „cyfrowy imigrant", ale gorliwy zwolennik nowych technologii, zauważyłem pewne zmiany w swoim sposobie czytania, zwłaszcza w porównaniu z tym, jak czytałem kiedyś. Oczywiście czytanie na ekranie jest inne. Skłaniałbym się jednak ku twierdzeniu, że te same funkcje interaktywnych narzędzi cyfrowych, które mogą odwracać uwagę czytelnika od czytania wnikliwego, mogą być też dla niego niezwykle pomocne.

Dla badacza, który czyta na ekranie, narzędzia obecnie dostępne stają się niezbędne do tego, aby czytać wnikliwie. Czytelnicy wiedzą, jak szybko w trakcie czytania gromadzą się notatki, linki i odniesienia zbierane w folderach, podfolderach i podpodfolderach.

„Cyfrowi tubylcy" traktują tekst inaczej. W szkole średniej rozwinęli ten sam zestaw umiejętności, potrzebnych do napisania oficjalnego pisma lub wypracowania. Ale teksty SMS-ów tworzą inny dialekt.

> **„Pisząc SMS-y, młodzi ludzie, oczywiście nieświadomie, poszerzają swój repertuar językowy" – stwierdził John McWhorter podczas swojego wystąpienia na konferencji TED w 2013 roku** [5].

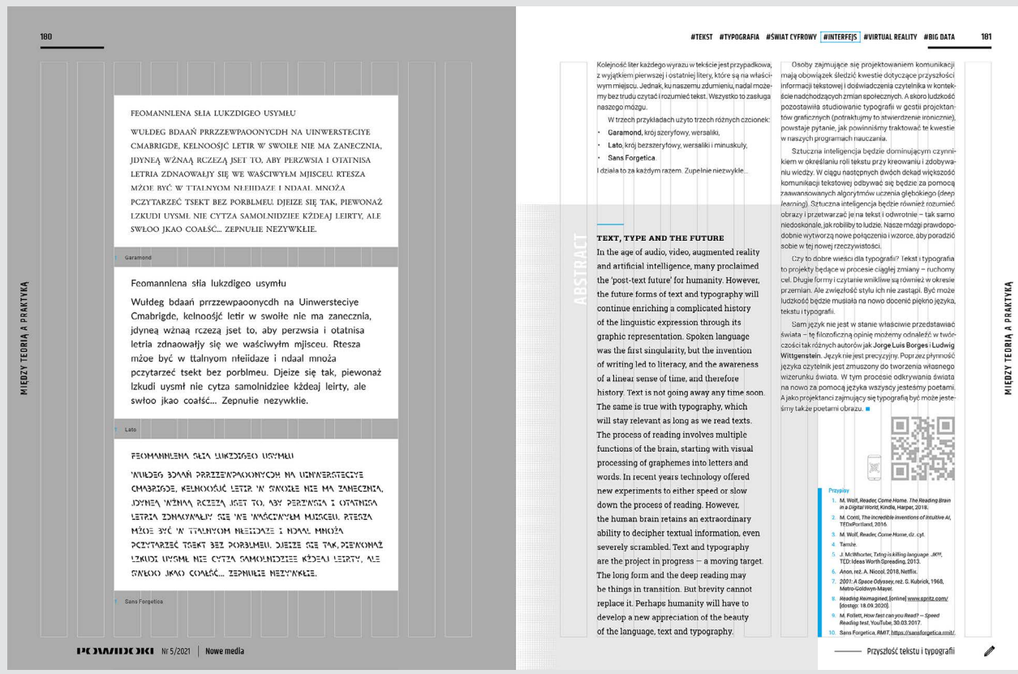
Argumentuje on, że bycie dwujęzycznym jest korzystne poznawczo i podobnie jest w przypadku posługiwania się dwoma dialektami. **McWhorter** uważa, że tworzenie własnoręcznie tekstowych nie jest pisaniem, ale „mowa przy użyciu palców" – dialektom o luźnej strukturze, do pewnego stopnia lekceważącym zasady językowe, których „cyfrowi tubylcy" nauczyli się w szkole. Ale ten dialekt, jak twierdzi McWhorter, jest przebiyskiem nowej struktury języka, który się pojawi. Czy typografia będzie istotnym aspektem tego „przyszłego języka"?

Z moich obserwacji studentów MassArt wynika, że wśród młodych projektantów pojawił się nowy rodzaj entuzjazmu wobec typografii, projektowania krojów pism i liternictwa. Jednym z powodów jest nawiązanie do długiej tradycji – poczucie kontynuacji dzieła, które rozwija się od zawsze (w właściwie od drugiej połowy XV wieku). Nawet najbardziej innowacyjne eksperymenty w zakresie typografii i projektowania krojów pism są głęboko zakorzenione w historii. Jestem przekonany, że studenci doceniają tę ciągłość.

Drugi powód jest bardziej hipotetyczny. Być może w programowaniu typografii jest ostatnim bastionem studiów nad formą wizualną. Nie bez powodu naszym studentom ofeujemy bardzo wiele możliwości. Złożoność projektowania modelów dynamicznych wymaga zarządzania, a nie tylko upraszczania. Zatem programy nauczania projektowania komunikacji są zdominowane przez paradygmat projektowania doświadczeń użytkownika (UX), projektowania usług z punktami styku w wielu domenach, modelami projektowania systemów, myśleniem algorytmicznym – z nadzieją, że niektórzy z naszych studentów zostaną quasi-programistami. W rezultacie obszerne i wnikliwe studia nad formą wizualną zniknęły z programów nauczania z powodu braku czasu – z wyjątkiem studiów typografii.

Unikatowe rozwiązania typograficzne, przeznaczone dla mediów drukowanych i dynamicznych, dla systemów brandingu, systemów informacyjnych itp., zawsze będą w centrum zainteresowania projektantów komunikacji. Systemowe myślenie o typografii nie ogranicza się tylko do wizualnej spójności tekstu w różnych środkach przekazu i na różnych, dużych i małych, ekranach. Siatki modularne pomagają organizować systemy typografii w kategoriach przestrzeni, ale interaktywne media wymagają projektowania ruchu w celu organizacji czasowej. Ruch stał się integralną częścią projektowania systemów typograficznych. Decyzje dotyczące specyfikacji typograficznej na ekranie są wspierane przez algorytmy, które w tle, automatycznie mikro-koryguą wielkości interliniii i odległości między znakami w składzie, co pozwala nam czytać bez zakłóceń, gdy ten sam tekst wyświetla się na różnych ekranach lub rekonfiguruje z pozycji poziomej do pionowej na tablecie.

Nadal opracowujemy klarowne konwencje języka ruchu, aby pomóc użytkownikom w interakcjach z tekstem na ekranie. Ten rodzaj animacji nie jest równie fascynujący, jak ten używany w brandingu i marketingu, gdzie logotypy kinetyczne bardzo skutecznie „wyć żyłują" nazwy marek i slogany reklamowe, nawet z wyższych ekranów. Czasami typografia kinetyczna staje się celem samym w sobie.



180 #TEKST #TYPOGRAFIA #ŚWIAT CYFROWY #INTERFEJS #WIRTUALNY REALITY #BIG DATA 181

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

FEOMANNLENA SŁA ŁUKZDIGEO USYMŁU

WUŁDEG BDAAŃ PRRZZEWPAOONYCDH NA UINWERSTECIYE CMABRIGDE, KELNOOŚĆ LETIR W SWOILE NIE MA ZANECZNIA, JDYNEĄ WŻNAĄ RCZEĄ JSET TO, ABY PERZWSIA I OTATNISA LETRIA ZDNAOWAŁY SIĘ WE WAŚCIWYLM MJISCEU RTESZA MŻOE BYĆ W TTALNYOM NLEIDAZE I NDAAL MNOŻA PCZYTARZEĆ TSEKT BEZ PORBLEMU. DJEIZE SIĘ TAK, PIEWONAŻ LZKUDI UYSMI. NIE CYTZA SAMOLNIDZIEE KŻDEAJ LEIRTY, ALE SWŁOO JKAO COAŁŚĆ... ZEPNULIE NEZYWKLIE.

Garamond

Feomannlena słia łukzdigeo usymłu

Wułdeg bdaań prrzzewpaoonycdh na Uinwersteciye Cmabrigde, kelnoośĆ letir w swoile nie ma zanecznia, jdynęą wżnaą rczeą jset to, aby perzwsia i otatnisa letria zdnaowały się we waściwym mjisceu. Rtesza mżoe być w ttalnyom nleidaze i ndaal mnoża pczytarzeć tsekt bez porblemu. Djeize się tak, piewonaż lzkudi uysmi nie cytza samolnidziee kżdeaj leirty, ale swłoo jkao coałść... Zepnulie nezywklie.

Lato

FEOMANNLENA SŁA ŁUKZDIGEO USYMŁU

WUŁDEG BDAAŃ PRRZZEWPAOONYCDH NA UINWERSTECIYE CMABRIGDE, KELNOOŚĆ LETIR W SWOILE NIE MA ZANECZNIA, JDYNEĄ WŻNAĄ RCZEĄ JSET TO, ABY PERZWSIA I OTATNISA LETRIA ZDNAOWAŁY SIĘ WE WAŚCIWYLM MJISCEU RTESZA MŻOE BYĆ W TTALNYOM NLEIDAZE I NDAAL MNOŻA PCZYTARZEĆ TSEKT BEZ PORBLEMU. DJEIZE SIĘ TAK, PIEWONAŻ LZKUDI UYSMI. NIE CYTZA SAMOLNIDZIEE KŻDEAJ LEIRTY, ALE SWŁOO JKAO COAŁŚĆ... ZEPNULIE NEZYWKLIE.

Sans Forgetica

ABSTRACT

TEXT, TYPE AND THE FUTURE

In the age of audio, video, augmented reality and artificial intelligence, many proclaimed the 'post-text future' for humanity. However, the future forms of text and typography will continue enriching a complicated history of the linguistic expression through its graphic representation. Spoken language was the first singularity, but the invention of writing led to literacy, and the awareness of a linear sense of time, and therefore history. Text is not going away any time soon. The same is true with typography, which will stay relevant as long as we read texts. The process of reading involves multiple functions of the brain, starting with visual processing of graphemes into letters and words. In recent years technology offered new experiments to either speed or slow down the process of reading. However, the human brain retains an extraordinary ability to decipher textual information, even severely scrambled. Text and typography are the project in progress – a moving target. The long form and the deep reading may be things in transition. But brevity cannot replace it. Perhaps humanity will have to develop a new appreciation of the beauty of the language, text and typography.

Kolejność liter każdego wyrazu w tekście jest przypadkowa, z wyjątkiem pierwszej i ostatniej litery, które są na właściwym miejscu. Jednak, ku naszemu zdumieniu, nadal możemy bez trudu czytać i rozumieć tekst. Wszystko to zasługa naszego mózgu.

W trzech przykładach użyto trzech różnych czcionek:

- **Garamond**, krój szeryfowy, wersaliki,
- **Lato**, krój bezszeryfowy, wersaliki i minuskuły,
- **Sans Forgetica**.

I działa to za każdym razem. Zupełnie niezwykle...

Osoby zajmujące się projektowaniem komunikacji mają obowiązek śledzić kwestie dotyczące przyszłości informacji tekstowej i doświadczenia czytelnika w kontekście nadchodzących zmian społecznych. A skoro ludzkość pozostawiła studiowanie typografii w gestii projektantów graficznych (potrakitujmy to stwierdzenie ironicznie), powstaje pytanie, jak powinniśmy traktować te kwestie w naszych programach nauczania.

Sztuczna inteligencja będzie dominującym czynnikiem w określaniu roli tekstu przy kreowaniu i zdobywaniu wiedzy. W ciągu następnych dwóch dekad większość komunikacji tekstowej odbywać się będzie za pomocą zaawansowanych algorytmów uczenia głębokiego (*deep learning*). Sztuczna inteligencja będzie również rozumieć obrazy i przetwarzać je na teksty i odwrotnie – tak samo niedoskonale, jak robiliby to ludzie. Nasze mózgi prawdopodobnie wytworzą nowe połączenia i wzorce, aby poradzić sobie w tej nowej rzeczywistości.

Czy to dobre wieści dla typografii? Tekst i typografia to projekty będące w procesie ciągłej zmiany – ruchomy cel. Długie formy i czytanie wnikliwe są również w okresie przemian. Ale zwięzłość stylu ich nie zastąpi. Być może ludzkość będzie musiała na nowo docenić piękno języka, tekstu i typografii.

Sam język nie jest w stanie właściwie przedstawiać świata – tę filozoficzną opinię możemy odnaleźć w twórczości tak różnych autorów jak **Jorge Luis Borges** i **Ludwig Wittgenstein**. Język nie jest precyzyjny. Poprzez piękność języka czytelnik jest zmuszony do tworzenia własnego wizerunku świata. W tym procesie odkrywania świata na nowo za pomocą języka wszyscy jesteśmy poetami. A jako projektanci zajmujący się typografią był może jesteśmy tak że poetami obrazu. ■

Przypisy

1. M. Wolf, *Reader, Come Home. The Reading Brain in a Digital World*, Kindle, Harper, 2018.
2. M. Conti, *The Incredible Inventions of Intuitive AI*, TEDxPortland, 2016.
3. M. Wolf, *Reader, Come Home*, op. cit.
4. Tamże.
5. J. McWhorter, *Texting is killing language. JK?*, TED: Ideas Worth Spreading, 2013.
6. *Anon*, red. A. Niccol, 2018, Netflix.
7. *2001: A Space Odyssey*, red. S. Kubrick, 1968, Metro-Goldwyn-Mayer.
8. *Reading Reimagined*, [online] www.spritz.com/blog#, 18.09.2020].
9. M. Foilett, *How fast can you Read? – Speed Reading test*, YouTube, 30.03.2017.
10. *Sans Forgetica*, RMIT, https://sansforgetica.rmit/.

Przyszłość tekstu i typografii, Jan Kubasiewicz, **projekt rozkładówek,** dział „Między teorią a praktyką", *Nowe Media*

Layout / Artykuł naukowy

62

84 #CYFROWA WYOBRAŹNIA #BAZY DANYCH #HAPTYKA #SZTUKI MULTIMODALNE #INTERFEJS #INTERAKTYWNOŚĆ 85

Roderick Coover

Wytrącająca z centrum siła gry: sztuka interaktywna i wyobrażenia cyfrowe

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Leci n'est pas une pipe.

The Human Condition | Edward Scissors | Tapp the Elephant

The End: Death in Seven Colors (Kres: śmierć w siedmiu kolorach), zrzut ekranu z interaktywnego filmu Davida Clarka

Eksperyment ten jest próbą przyjrzenia się decentrycznej i destabilizującej sile gry opisanej w pracach autorstwa Davida Clarka, Sharon Daniel, Danny'ego Cannizzaro, Samanthy Gorman, Håkana Jonssona i Johannesa Heldéna, którzy są twórcami wykorzystującymi media hybrydowe. Opierając się na kierującej książce *The Digital Imaginary. Literature and Cinema of the Database* [1] (*Cyfrowe wyobrażenia. literatura i film baz danych*), omawiam sposoby, jak artyści posługują się nowymi technologiami do rozszerzania formy narracji, ich prace wskazują na związek pomiędzy informacją a opowieścią, rzucając wyzwanie trwałym konwencjom, które zostały uwikłane w nasze przemysłowe i poprzemysłowe systemy autorytetów, władzy i tyranii.

W eseju *A Short History of Photography* (*Krótka historia fotografii*) **Walter Benjamin** [2] opisał koncepcję „optycznej podświadomości", która pojawiła się pod koniec XIX wieku i towarzyszyła rozwojowi analogowych form tworzenia obrazu, takich jak fotografia i film. Fotografie, kadry filmowe czy zdjęcia rentgenowskie przedstawiają totalność w sposób, którego nie jest w stanie zobrazować ludzkie oko. Z kolei technikii komputerowe, to znaczy interaktywność, multimodalność, mapowanie i modelowanie przestrzenne, systemy danych i media immersyjne (np. wirtualna rzeczywistość), proponują konstrukty, które są płynne i zmienne. W pracach artystów opisanych w tym eseju kod, interakcja, immersja, linki i sieci kształtują sposób wymyślania i opowiadania historii. Odkrywają oni powiązania pomiędzy systemami organizacyjnymi, tworzeniem czasowych ścieżek o fizycznym działaniem i hapt yka. Ich prace sytuują się między sztuką cyfrową a planem elektronicznym, tworząc nowe połączenia języka z reprezentacją wizualną. Doświadczenie użytkowników tych prac jest napędzane grą w sposób, który rodzi pytania o formę, autorytet i znaczenie.

Na przykład w wielu swoich pracach **David Clark** wykorzystuje interaktywność i ruch przestrzenny, aby uwypuklić ukrytą surrealność. Demaskuje narracje kulturowe poprzez dowcipy, dwuznaczne aluzje i zaskakujące zwroty akcji; użytkownicy łączą kulturowe artefakty znalezione w mediach, które – choć to dziwne – rezonują ze sobą. Na przykład w *89 Constellations for Wittgenstein* (*89 konstelacji dla Wittgensteina*) Clark wybrała sobie, że fragmenty narracji to konstelacje wyciągnięte z nieskończonego zbioru gwiazd. Każda konstelacja łączy w sobie fragmenty narracji i przypadkowe fakty dotyczące **Freuda**, **Wittgensteina** i **Turinga**. Te z kolei krzyżują się z zagadnieniami z zakresu architektury, homoewkuażmu i logiki figuratywnej. Każda z 89 konstelacji wciąga obrazy i fragmenty narracji w różne relacje, prawdziwe znaczenie danego obrazu lub informacji pozostaje niejednoznaczne. Poruszanie się po obrazach kultury przypomina dziennik, narracyjną logikę snów. To, dlaczego i jak sposób przechodzimy od jednego elementu do drugiego, w równej mierze zależy od naszych popędów (pożądania, strachu itp.) i logiki systemu (gramatyki, systemu znaków), jak i samych przedmiotów, ponieważ przedmiot we śnie i tak często symbolizuje coś innego. Aby się do nich dostać, trzeba zagrać, wchodząc w interakcję z systemem i znajdując zastane konstelacje.

Dla rozbudowania swojego cyfrowego surrealizmu w pracy *The End: Death in Seven Colors* (*Kres: śmierć w siedmiu kolorach*) Clark korzysta z oprogramowania Korsakow, które służy do tworzenia filmów interaktywnych. Użytkownicy mogą przeglądać serię dziwnych zbiegów okoliczności, które łączą historie śmierci ikon kultury, takich jak Jim Morrison czy księżna Diana. Przeplatając ze sobą te opowieści, Clark wykorzystuje znalezione w przestrzeni medialnej materiały, penetrując obrzeża kultury, aby odnaleźć znaczenia ukryte w naszych kulturowych artefaktach.

Clark opisuje swój proces twórczy, który jest oparty na eksploracji archiwów [3]. Jego surrealistycznie żartobliwy ton odrzuca fabułę na rzecz przypadkowych sojuszy i fragmentarycznych prowokacji.

„Przede wszystkim chciałem pozbyć się fabuły! Literatura w formie elektronicznej jest interesująca, dlatego że nie musi opierać się na logicznym ciągu zdarzeń, wpuszcza nas w maliny, podrzuca różne rzeczy tylko po to, by je później wykorzystać" [4].

To, co może wydawać się użytkownikowi arbitralne, jest wynikiem złożonych schematów i projektowania cyfrowego, a jak opisuje to Clark: struktury prowadzą do pierwszych wynalazków komputerowych, do schematów ludzkiego umysłu i tego, co przestarzałe, niemodne. Interaktywne struktury pozwalają na odwzorowanie i rozumienie narracyjnych zbieżności jako topografii wyobraźni, języka i snów.

Stuart Moulthrop nazywa to swawolne niszczenie fabuły i ikonoklazmu przez Clarka „decentracją".

„Wychodząc poza centrum, moglibyśmy użyć terminu peryfokalność, odnosząc się nie do kwestii dominacji, lecz nieograniczonej dystrybucji; nie przejścia do nowego imperium znaków, ale raczej do przestrzeni potencjalności". [5]

POWIDOKI Nr 5/2021 | Nowe media — Wytrącająca z centrum siła gry: sztuka interaktywna i wyobrażenia cyfrowe

63

88 #CYFROWA WYOBRAŹNIA #BAZY DANYCH #HAPTYKA #SZTUKI MULTIMODALNE #INTERFEJS #INTERAKTYWNOŚĆ 89

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Fratercula ferox

Ethereal and ghost-like, they had golden-grey coloured upperparts, and pure white underparts. They had the ability to rotate and focus their eyes separately to observe two different objects simultaneously. They would sometimes drink seawater. When moving in complete darkness, they relied on their acute hearing. They fed on more than 30 different kinds of fruit, including pears, plums, raspberries, cherries, strawberries, acorns, beechmast, and blackberries. Family members cooperated to care for the young. Threats included habitat destruction and degradation (including anthropogenic noise).

MADE EXTINCT BY HUMANS: 2143 A.D.

Encyklopedia (Encyklopedia), zdjęcie katalogu z Encyklopedii autorstwa Håkana Jonssona i Johannesa Heldéna, © Håkan Jonsson and Johannes Heldén

Jeśli opowiadanie historii i kategoryzacja doświadczeń należą do najbardziej kluczowych elementów świadomości, to formy, które łamią reguły narracji i podrażniają na kategorie, atakują główne filary naszych systemów kulturowych. Bowker pisze dalej tak.

„Mieszkamy w borgesowskiej bibliotece Babel; te prace dają nam narzędzia, które znacznie wykraczają poza zwykły katalog znaczeń" [7].

Ostatnim przykładem gry jako formy decentracji autorytetu w języku jest *Encyclopedia* (*Encyklopedia*) **Håkana Jonssona** i **Johannesa Heldéna**. Ta praca to fikcyjna encyklopedia, ujęta w dwóch formach: jedna to generatywne, cyfrowe dzieło katalogujące wszystkie (wymyślone) gatunki występujące na Ziemi wraz z datami ich wymarcia, druga to praca analogowa, która przedstawia owe gatunki, korzystając z najbardziej klasycznego systemu klasyfikacji – katalogu kart bibliotecznych. Dzieło czerpie inspirację z *The Encyclopedia of Life* (*Encyklopedia życia*), bezpłatnej, internetowej, powstającej z udziałem wielu osób encyklopedii, która ma na celu dokumentację wszystkich gatunków znanych nauce i występujących obecnie w przyrodzie. W pracy Jonssona i Heldéna generator tekstu został skonstruowany w ten sposób, aby wymyślać hasła encyklopedyczne. Korzysta on z tego samego rodzaju systemu co katalog naukowy, ale gatunki zwierząt zostały stworzone przy użyciu fikcyjnych kombinacji cech. W związku z tym za każdym razem, kiedy ponownie uruchamiamy generator, te cechy będą inne. Oznacza to, że każdorazowo cała historia świata stwarza się od początku do końca. Naukowa baza danych, podstawa naszej wiedzy i badań, staje się źródłem gry. Adaptacja są wyimaginowane, a praca obejmuje szeroki przedział czasowy; użytkownicy śledzą ewolucyjną krzywą, obserwując, jak różne istoty pojawiają się i znikają aż do całkowitego wyginięcia wszelkiego życia na planecie.

Zestawiając racjonalny język nauki z fantastycznymi wyobrażeniami o dziwnych gatunkach, które mogą lub mogły istnieć, projekt mierzy się zarówno z grozą ich wymarcia, jak i nieudolnością języka w wyrażaniu straty. Za żartobliwym zaprezentowaniem kryje się mocny przekaz polityczny. Projekt zaciera granicę pomiędzy faktami i fikcją, tworzy nieprawdopodobne gatunki, korzystając z naukowej bazy danych. W ten sposób Jonsson i Heldén kwestionują autorytety i wnioski, kategoryzując systemy z ironią, a nawet pewnym poziomem przeźmierzwczej desperacji. Technologia generatywna, która tworzy takie katalogi, jednocześnie przewiduje, jakie będą ich wady i spodziewa się ich końca, nawet jeśli rozkoszuje się ich formą.

System generatywny opiera się na **otwartym API** *The Encyclopedia of Life* (*Encyklopedia życia*), który sam czerpie z innych baz danych, co zwiększa uwagę na niestabilność i podatność na zniekształcenia wiedzy online oraz jej materialną formy – katalogu kartkowego. Wyraża wątpliwość wobec redukcji, przez którą kilka słów kluczowych zapisanych na fiszce ma podsumować cały gatunek i jego przemijanie. Kiedy dane prezentowane są również w formie namacalnego katalogu kartkowego w starym stylu, a użytkownik może przeglądać karty wymyślonych, wymarłych stworzeń, dziedzictwo dziewiętnastowiecznego i dwudziestowiecznego modelu organizacji siarno w sobie zostaje pokazane w ironicznym upadku. Praca sugeruje, że aby uratować znaczenie, potrzebujemy nowej logiki, w przeciwnym razie wszystko jest stracone.

Omówione w tym eseju nowe formy nie proponują rozwiązań treściowych. Odnoszą się raczej do tego, w jaki sposób interpretacje mieszczą się w procesie, który może być z góry narzucony i jednokierunkowy lub też zartobliwy i wielokierunkowy. W przeciwieństwie do dydaktycznych form książek i filmów linearnych autorzy proponują nawigowanie, dociekanie i zaangażowanie. Za taką grą stoją pewne polityczne intencje. Gdy rzeczywistość nie jest stabilna i nie ma uniwersalnej prawdy, odpowiedzialność za podejmowanie decyzji spoczywa zarówno na twórcy, jak i użytkowniku. Gra jest formą definiowania wyborów etycznych, zrozumienia konfliktów i podejmowania konkretnych działań.

Gdy rzeczywistość nie jest stabilna i nie ma uniwersalnej prawdy, odpowiedzialność za podejmowanie decyzji spoczywa zarówno na twórcy, jak i użytkowniku. Gra jest formą definiowania wyborów etycznych, zrozumienia konfliktów i podejmowania konkretnych działań

Przypisy

1. R. Coover, *The Digital Imaginary: Literature and Cinema of the Database*, Bloomsbury Press, London i Nowy Jork 2019.
2. W. Benjamin, *A Short History of Photography*, tłum. Stanley Mitchell, Screen, vol. 13, wyd. 1, wiosna 1972, s. 5–26.
3. R. Coover, *The Digital Imaginary* , dz. cyt., s. 16.
4. Tamże
5. Tamże, s. 191–208.
6. G. Bowker, *Reading the archive as a database*, [w:] R. Coover, *The Digital Imaginary*…, dz. cyt., s. 90.
7. Tamże, s. 99.

ABSTRACT

THE DECENTERING POWER OF PLAY: INTERACTIVE ARTS AND DIGITAL IMAGINARIES

This article discusses the disruptive and decentering power of play in hybrid media arts and proposes ways that new technologies are transforming the ways that stories are imagined, created and told. The articles focuses on the works of four artists or artist teams: David Clark, Sharon Daniel, Danny Cannizzaro, Samantha Gorman, Håkan Jonson and Johannes Heldén. Their works use different kinds of play, such as navigation, role playing, surreal collage, and physical actions, to address very serious questions of authority, memory, trauma, evolution and language. The article follows upon Roderick Coover's recent book, 'The Digital Imaginary: Literature And Cinema Of The Database' (Bloomsbury Press, 2019), and discusses key terms such as digital imaginaries, database films, interface, haptics, multimodal arts and interactivity.

POWIDOKI Nr 5/2021 | Nowe media — Wytrącająca z centrum siła gry: sztuka interaktywna i wyobrażenia cyfrowe

86 #CYFROWA WYOBRAŹNIA #BAZY DANYCH #HAPTYKA #SZTUKI MULTIMODALNE #INTERFEJS #INTERAKTYWNOŚĆ 87

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

Jest to akt polityczny, który niszczy autorytet logiki przyczynowo-skutkowej. Zmieniając się krajobrazy znaczeń ukryte są w bazie danych – definicje danych są zmienne, plastyczne, a nie ścisłe ustalone, autorytatywne. Znaczenie każdego przedmiotu i elementu podłoża negocjajcki zwiększa przez twórcę, jak i odbiorcę. To przesuwa użytkownika z pozycji krytyka gotowego produktu na pozycję montażysty, który może budować, przebudowywać i wyciinać historie z fragmentów filmu.

Być może praca montażysty zawsze była hipertekstowa i miała w sobie element gry. Teraz ta logika jest współdzielona i współodczuwana przez użytkownika [6]. Montażysta filmowy, który kiedyś montował film przy użyciu Moviolii lub na stole montażowym, szperał wśród wiszących taśm i zaznaczał fragmenty kluczowe, prawdopodobnie wyobrażał sobie niezliczone potencjalne warianty, zanim doszedł do ostatecznej, linearnej wersji filmu. To samo odnosi się do montażysty wideoklipów, który kiedyś przewijał i przedzierał się przez taśmy, oraz edytora mediów cyfrowych, który wyobraża sobie wersje swojego dzieła z wirtualnymi folderami i timeline'ami. Użytkownicy dokonują tych wyborów poprzez interaktywne tworzenie ścieżek. Pojawiają się różne możliwości, a razem z nimi logika za nimi stojąca i ich konsekwencje.

Z różnym skutkiem **Sharon Daniel** tworzy ambitne, prowokacyjne, trudne w odbiorze, interaktywne prace dokumentalne, które pozwalają użytkownikowi dokonywać wyborów, podobnie jak montażysta filmowy. Jej prace koncentrują się wokół trudnych zagadnień sprawiedliwości społecznej i nierówności kulturowych, korzystając z decentralizujących właściwości mediów interaktywnych, aby stworzyć warunki do refleksji natury etycznej i aktywizmu. Na przykład w pracy *Public Secrets* (*Publiczne sekrety*) wykorzystała interaktywny interfejs, aby umożliwić użytkownikom spotkanie z kobietami osadzonymi w kalifornijskich więzieniach i wysłuchanie ich historii. Z kolei w pracy *Inside the Distance* (*Wewnątrz oddalenia*) Daniel, przy użyciu interaktywnego interfejsu, łączy wideo z przymującymi inscenizacjami; wykorzystując teatr i interakcję, aby umieścić literaturę faktu w dynamicznie zmieniającym się środowisku iluzji.

Inside the Distance (*Wewnątrz oddalenia*) podzielone jest na trzy główne kategorie: wersje wystarczeń, przestrzonie i pozycje. Projekt dotyczy belgijskiego programu sprawiedliwości naprawczej, w ramach którego ofiary i sprawcy, wykorzystując mediację, mają możliwość aktywnego uczestniczenia w rozstrzyganiu dotyczących ich spraw. Przeprowadzone na miejscu badania, spotkania i wywiady z uczestnikami zostały pokazane poprzez serię dramatycznych historii, odegranych przez aktorów przy stole konferencyjnym w czarnym pudełku teatralnej sceny. Ofiara i przestępca spotykają się, przedzieleni stołem i osobą mediatora, a użytkownicy mają możliwość wysłuchać każdej ze stron. Do stworzenia swojej pracy Daniel użyła platformy Scalar, która jest bardzo elastycznym narzędziem umożliwiającym tworzenie sieci semantycznych. Scalar pozwala na wysoki stopień dostosowania interfejsu.

W pracy, stworzonej przez Daniel aktorzy nieustannie zamieniają się rolami, aby pokazać, że wszyscy czasami jesteśmy mediatorami, ofiarami albo przestępcami. O ile Clark bada surrealistyczne gry słowne i kulturowe kolaże, o tyle dla Daniel formą zabawy jest odgrywanie ról. Gdy aktorzy zamieniają się rolami, rolą to również użytkownicy. Jedni i drudzy nieustannie zmieniają miejsca wokół stołu, który znalazł się w centrum tego dialogu.

Interaktywność, multimodalność, mapowanie, modelowanie przestrzenne, systemy danych i media immersyjne (np. wirtualna rzeczywistość), proponują konstrukty, które są płynne i zmienne.

Stół stanowi rodzaj sceny, na której opowiada się historie, słucha się ich i odpowiada na nie. Użytkownicy mają możliwość przejęcia różnych perspektyw i zobaczenia, w jaki sposób aktorzy odgrywają poszczególne role.

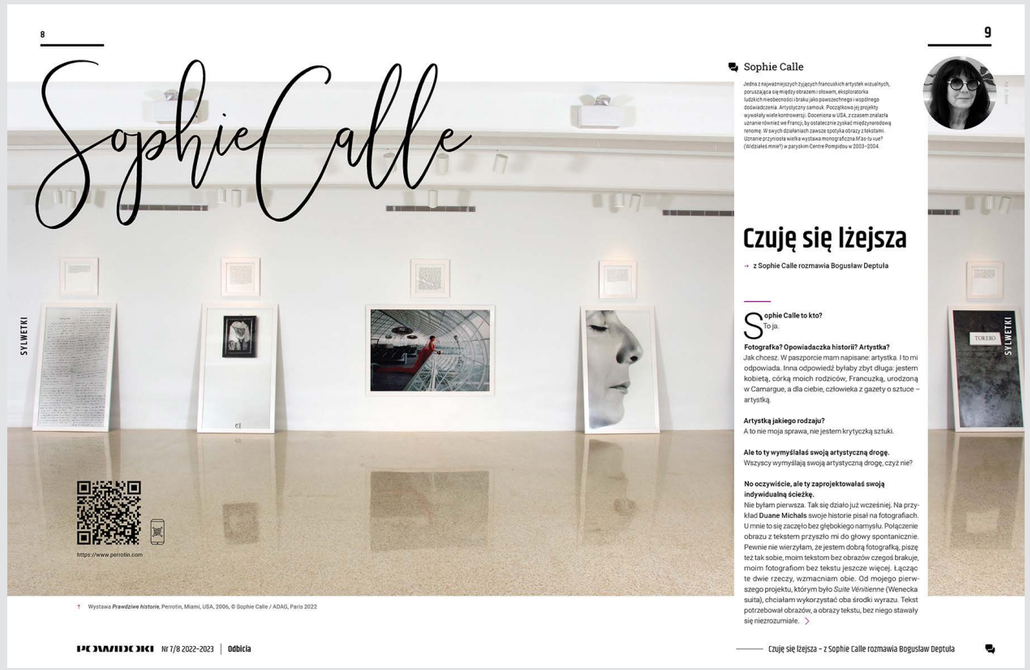
Fascynującym elementem *Inside the Distance* (*Wewnątrz oddalenia*) jest iluzoryczność tożsamości, oderwanie się od jednostkowych skojarzeń, co podważa konwencjonalne utożsamianie się z postacią, charakterystyczne dla narracji i filmów dokumentalnych stworzonych wokół wyrazistych bohaterów. Zaprzecza to też tym konwencjom narracyjnym, które opisują świat w sztywnych kategoriach zwycięzców, ofiar i rdoczyńców. Tutaj nie ma pojedynczej prawdy, są raczej jej różne konfiguracje i pozory. Każdy przykład rodzi pytania natury etycznej. To nakłada na użytkowników konieczność podejmowania decyzji dotyczących poszczególnych ról i wersji. Praca sugeruje, że podobnie jak bohaterowie, czasem również i użytkownicy są, w pewnych aspektach, zarówno napastnikami, ofiarami, jak i mediatorami; a sprawiedliwości nie osiągniemy, przypisując jednym etykietkę dobrych, a drugim złych, ale raczej budując wzajemne zrozumienie i szukając wspólnego języka. Zmieniając się pozycje i subiektywność w pewnym stopniu przełamują dystans pomiędzy tym, co tu i teraz, a tym, co tam i wtedy. Ta gra to nieustanny ruch pomiędzy doświadczeniem zmysłowym a analizą.

W oparciu o aplikacji mobilnej noweli *Pry* (*Wtykaj nos w nieswoje sprawy/Podważaj*) **Samanthy Gorman i Danny'ego Cannizzaro**, interaktywność bazująca na grze łączy się z literacką fikcją i komem. Tutaj gra ma wymiar psychologiczny. Użytkownicy rozsuwają tekst, patrzą, co kryje się między wierszami, aby móc zagłębić się w historię, która powoli wychodzi na jaw. Opowieść skupia się na Jarnesie, weteranie wojny w Zatoce Perskiej i przedsiębiorcy zajmującym się rozbiórką budynków, który nie jest w stanie uciec od straszliwych wspomnień i powoli traci wzrok. Praca została napisana i zaprojektowana jako aplikacja na urządzenia *Apple*. Zdjęcia, zrobione w piorie, odbiera się jak e-booka, co sugeruje, że mamy do czynienia z doświadczeniem pośrednim między literaturą a kinem, a może również między tymi dziwnymi obrazami ze snów lub wspomnień a historiami, które wymyślamy, aby je opisać.

Pry (Wtykaj nos w nieswoje sprawy/Podważaj), użytkownik rozsuwa palcami tekst, aby obejrzeć wideo autorstwa Samanthy Gorman i Danny'ego Cannizzaro. © Tessler Claws

Korzystanie z iPada i e-powieści przenosi tę niezwykle filmową historię w bardzo osobistą przestrzeń. Można ją oglądać tylko na małych urządzeniach osobistych, a użytkownicy są proszeni o to, żeby manewrowali urządzeniem w taki sposób, jakby chcieli do niego wejść. Rozrywanie tekstu na stronie jest jak wyłamywanie się z języka, żeby dotrzeć do wyobraźni i zapytać, co kryje się za słowami. W tych niejednoznacznych przestrzeniach wyobraźnie mogą współistnieć różne sprzeczne interpretacje bez konieczności godzenia ich ze sobą; nie trzeba ich wciskać w pojedyncze, linearne formy czy dialektyczne przeciwieństwa. Gra ta stawia użytkownikowi pewne wymagania etyczne, ponieważ odpowiedzi nie zostały z góry ustalone w fabule. Jak pisze **Geoffrey Bowker**.

„Z eksploracją nowych mediów wiąże się duże ryzyko. Nie chodzi tylko o szukanie nowych sposobów, aby mówić o starych zjawiskach, ani nawet o szukanie nowych sposobów, aby mówić o nowych zjawiskach; owa eksploracja może zasadniczo zmienić to, kim jesteśmy w świecie" [6].



8 9

SYLWETKI

Sophie Calle

Czuję się lżejsza

→ z Sophie Calle rozmawia Bogusław Deptuła

Sophie Calle to kto?
To ja.

Fotografka? Opowiadaczka historii? Artystka?
Jak chcesz. W paszporcie mam napisane: artystka. I to mi odpowiada. Inna odpowiedź byłaby zbyt długa: jestem kobietą, córką moich rodziców, Francuzką, urodzoną w Camargue, a dla ciebie, człowieka z gazety o sztuce – artystką.

Artystką jakiego rodzaju?
A to nie moja sprawa, nie jestem krytyczką sztuki.

Ale to ty wymyślałaś swoją artystyczną drogę.
Wszyscy wymyślają swoją artystyczną drogę, czyż nie?

No oczywiście, ale ty zaprojektowałaś swoją indywidualną ścieżkę.
Nie byłam pierwsza. Tak się działo już wcześniej. Na przykład **Duane Michals** swoje historie pisał na fotografiach. U mnie to się zaczęło bez głębokiego namysłu. Połączenie obrazu z tekstem przyszło mi do głowy spontanicznie. Pewnie nie wierzyłam, że jestem dobrą fotografką, piszę też tak sobie, moim tekstom bez obrazów czegoś brakuje, moim fotografiom bez tekstu jeszcze więcej. Łącząc te dwie rzeczy, wzmacniam obie. Od mojego pierwszego projektu, którym było *Suite Vénitienne* (Wenecka suita), chciałam wykorzystać oba środki wyrazu. Tekst potrzebował obrazów, a obrazy tekstu, bez niego stawały się niezrozumiałe.

Wystawa *Prawdziwe historie*, Perrotin, Miami, USA, 2006, © Sophie Calle / ADAG, Paris 2022

POWIDOKI Nr 7/8 2022–2023 | Odbicia — Czuję się lżejsza – z Sophie Calle rozmawia Bogusław Deptuła

Wytrącająca z centrum siły gry: sztuka interaktywna i wyobrażenia cyfrowe, Roderick Coover, **projekt rozkładówek**, dział „Między teorią a praktyką", *Nowe Media*

Czuję się lżejsza, **przykład artykułu wiodącego**, będącego zapisem rozmowy Bogusława Deptuły (redaktor naczelny) z francuską artystką Sophie Calle, dział „Sylwetki", *Odbicia*

Layout / Artykuł wiodący / Wywiad

10 #SZTUKA WSPÓŁCZESNA #FOTOGRAFIA PLASTYCZNA #NARRACJA #SOPHIE CALLE #ARTYSTKA #FRANCJA 11

SYLWETKI

Wygląda więc, że dla ciebie bardzo ważne jest być zrozumianą.
Tak, choć być rozumianą, choć nawet jeśli rozumiemy, i tak zostaje jakaś tajemnica. Jest wiele rodzajów sztuki, które nie wymagają rozumienia. Jeśli patrzę na całkowicie biały obraz **Roberta Rymana**, on nie potrzebuje rozumienia. Ale do rodzaju pracy, który wybrałam, rozumienie jest potrzebne. Może moje fotografie same nie mówią wystarczająco dużo. Połączenie ich z tekstem wydało mi się naturalne. Dużo czytam. Moja matka czytała bardzo dużo. Mój ojciec lubił obrazy na ścianach. Moja matka nie rozumiała obrazów, w szczególności sztuki współczesnej, natomiast czytała od rana do wieczora. W efekcie bez zastanowienia przejęłam pasje ich obojga, i do czytania, i do obrazów na ścianie.

Twoi rodzice w pewnym stopniu zaprojektowali ciebie?
Nie to choć powiedzieć, do swojej sztuki doszłam samodzielnie. Choć dostrzegam, że to są dwie osoby, które mnie wychowały. Rodzice mieli też wpływ na moją edukację.

Opowiedz o nich.
Moja matka była imprezowiczką. Miała drobne posady, nie z wyboru, lecz z powodów ekonomicznych. Była rzecznikiem prasowym w kinie, pracowała w redakcji gazet, zawsze jednak najmniej, jak to było możliwe, a wychodziła najczęściej, jak się dało. Żyła w nocy otoczona książkami amerykańskich pisarzy, dużo przebywała w Ameryce. Rodzice byli ze sobą krótko, dwa–trzy lata. Moja matka była polską Żydówką. Kiedy się urodziła, nazywała się **Rachela Schindler**. W czasie wojny, ukrywając się, żeby mnie ryzykować, zmieniła nazwisko na **Monique Sandler**. Jej starsze byli z Warszawy. Moja babka nazywała się **Niszuma Kraschka**, a mój dziadek **Zoe Schindler**. Natomiast mój ojciec był protestantem, świetnym lekarzem, dyrektorem szpitala onkologicznego Instytutu Curie w Paryżu, a po przejściu na emeryturę został dyrektorem muzeum sztuki nowoczesnej w Nîmes, które stworzył. Był kolekcjonerem. Miał kilka żyć.

Nieświeży oddech

Skończyłam 30 lat i mój ojciec uważał, że mam nieświeży oddech. Bez porozumienia ze mną, umówił mnie na wizytę ze spotkanym przypadkowo lekarzem internistą. Poszłam do niego. Od samego początku z jego sposobu bycia i łatwością zrozumiałam, że mam do czynienia z psychanalitykiem. Znając niechęć, jaką od zawsze przejawiał mój ojciec wobec tego zawodu, zwierzyłam mu się z mojego zakłopotania: „To jakieś nieporozumienie. Mój ojciec jest przekonany, że mam nieświeży oddech, więc wysłał mnie do internisty". Psychanalityk odparł: „Zawsze pani robi to, co każe pani ojciec?". Zostałam jego pacjentką.

Prawdziwe historie, Sophie Calle
tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska

↑ Cmentarz żydowski w Warszawie, fot. Sophie Calle

Chciałabyś przyjechać do Polski?
Nie. Muszę ci teraz coś opowiedzieć. Jesteś tu, bo znamy się z **Krzysztofem Warlikowskim**. Pierwszy raz spotkałam go na festiwalu operowym w Aix-en-Provence na premierze jego przedstawienia *Il trionfo del tempo*... (Triumf czasu...) Haendla. Nie znałam go wcześniej. Na spektaklu siedział tuż za mną, w przerwie zaprosił mnie na kieliszek. Byłam w ekstazie, naprawdę zachwycona tym, co zobaczyłam i usłyszałam w pierwszym akcie, ale zamiast mu to powiedzieć, stwierdziłam: „Jesteś Polakiem. Nienawidzę Polski". Moi dziadkowie zabronili mi postawić stopę na polskiej ziemi. Zawsze się bali i nigdy nie przestali. Kiedy wyjeżdżałam w podróż z Paryża do Mongolii (to był mój kolejny projekt artystyczny), dziadkowie mi przykazali: nie wychodź z pociągu, zamknij się w przedziale. Tak zrobiłam. Nie wysiadłam z pociągu. Moi dziadkowie jeszcze żyli, więc ich posłuchałam. Rozmawiając wtedy z Krzysztofem, wszystko to mu opowiedziałam – że nigdy nie przyjadę do Polski, że mi nie wolno i tak dalej. W trakcie mojego monologu patrzył na mnie przyjaźnie i się nie odzywał, tylko się lekko uśmiechiał. A do mnie w końcu dotarło, co ja właśnie robię. Przerwałam i powiedziałam:

„Przyszłam obejrzeć pański spektakl,
który tak bardzo mi się podoba,
a opowiadam panu o moich dziadkach
i o Polsce, to niewybaczalne, przepraszam!".

To go rozbawiło i zaproponował, żebym przyszła do niego nazajutrz na obiad. Może gdybym nie przeprosiła, jego reakcja byłaby inna. Następnego dnia poszłam do nich na obiad i zostaliśmy przyjaciółmi. Minęły jakieś trzy lata i postanowił mi pokazać swój teatr, a być może zaproponować, byśmy coś zrobili wspólnie, i zaprosił mnie do Polski. Wtedy pomyślałam o moich dziadkach. Owszem, jestem posłuszna, ale oni nie żyją, więc zdecydowałam się jechać.

Krzysztof, **Małgosia Szczęśniak**, żona Krzysztofa, i **Claude Bardouil**, tancerz, choreograf, reżyser, współpracujący z Warlikowskim, odebrali mnie z dworca i natychmiast zawieźli na cmentarz żydowski w Warszawie. Miałam ze sobą wszystkie rodzinne papiery, świadectwa urodzenia moich dziadków, z imionami i nazwiskami. Kiedy dotarliśmy na miejsce, cmentarz był biały, śnieg padał całą noc. Przechadzałam się między grobami, ale żadne nazwisko nie było podobne do tych, które miałam zanotowane. Gdybym naprawdę chciała znaleźć te groby, posłałabym do biura cmentarza, ale nie zrobiłam tego. Miałam taką myśl, że to oni przyjdą do mnie. Jednak nikt nie przyszedł.. Wszyscy się bardzo rozczarowali, bo nie płakałam. Ale byłam tam. Bez emocji, na chłodzie, wcale nie z powodu temperatury. Claude płakał. A ja tam byłam. Pierwszy dzień w Polsce, pierwszy dzień w Warszawie, pierwszy raz na tym cmentarzu, gdzie zapewne jest pochowanych wielu członków mojej rodziny. Większość zginęła w obozach, na przykład cała rodzina mojego dziadka. A ja nie byłam poruszona. Potem obejrzałam spektakl i następnego dnia wróciłam do Paryża. Zaraz po powrocie zachorowałam na coś, co lekarze określili jako całkowitą utratę odporności. Na miejscu nie zareagowałam, ale następnego dnia ciężko zapadłam na zdrowiu. Moja reakcja była opóźniona, ale gwałtowna.

Telemagazyn

Moja babka mieszkała od lat sam na sam ze swoim telewizorem. Kiedy zachorowała, zawieziono ją do szpitala. Przebywała w nim przez wiele miesięcy. Umarła tam 26 grudnia 1986 roku. Poszłam wtedy do jej mieszkania w poszukiwaniu jakiejś pamiątki. Zdecydowałam, że wezmę ostatni numer „Telemagazynu". Dla babki wszystko się skończyło podczas tygodnia od 16 do 22 stycznia 1986 roku, kiedy to wyszedł numer 29 pisma.

Prawdziwe historie, Sophie Calle
tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska

Przejmujące. Dzięki za tę opowieść. Kiedy tylko ją zaczęłaś, pomyślałem, że twoja historia idealnie pasuje do innych historii, które w swoim teatrze opowiada Krzysztof Warlikowski.
W jego przedstawieniu *Wyjeżdżamy* według sztuki **Hanocha Levina** *Pakujemy manatki* jest postać Amerykanki inspirowana tym, co mnie spotkało. Ale to już nie należy do mnie.

Czy zrobiłaś jakieś zdjęcia na cmentarzu?
Tak, kilka, ale tylko jedno zdjęcie cmentarza. Fotografuję bardzo mało, wyłącznie realizując kolejny projekt. Muszę mieć konkretny pomysł. ›

14 #SZTUKA WSPÓŁCZESNA #FOTOGRAFIA PLASTYCZNA #NARRACJA #SOPHIE CALLE #ARTYSTKA #FRANCJA 15

SYLWETKI

Sophie Calle Artist / film dok.

Pracowałam nad śmiercią mojej matki, mojego ojca, mojego kota... Moi dziadkowie nie żyją, nie mam dzieci, nie mam rodziny, jestem więc następna. Myślę o śmierci. Ona zawsze przyjdzie.

↑ Fot. Jarosław Daroowski

Wizyta lekarska

Poszłam na wizytę lekarską. Musiałam wypełnić szczietrnolemcy kwestionariusz, niemal trzysta pytań. Na wszystkie, poza jedynym, odpowiedziałam NIE. Czy już chorowałam na różyczkę, ospę, ospę wietrzną, cholerę, tężec, gruźlicę, żółtą febrę, szkarlatynę albo tyfus... Czy jestem podatna na zawroty głowy, czy mam cholesterol, cukrzycę, podwyższone ciśnienie, czy boli mnie głowa, serce, żołądek, czy rodziłam dzieci, czy mam uczulenia, kamienie nerkowe, palpitacje, napady gorąca, problemy z sercem, z zębami, ze słuchem, napady łzyczki, epilepsji, bóle krzyżowego, omdlenia, kłopoty gastryczne, problemy z jelitami, ze wzrokiem? I nagle, jak gdyby nigdy nic, zagubione w powodzi innych pytań, to wlaśnie: „Czy jest pani smutna?".

Prawdziwe historie, Sophie Calle
tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska

↑ *Sophie Calle*, © Yves Geant

w Ameryce, i tam było to prostsze. We Francji było mi już łatwiej, bo wcześniej pokazywałam moje prace w Nowym Jorku. To jasne. Dodatkowo miałam kolekcjonerów nie we Francji, ale w Ameryce. I na początku mogłam tam żyć z mojej pracy. Teraz jest już inaczej, ale przez lata właśnie dzięki Ameryce funkcjonowałam jako artystka. To, że wystawiałam i sprzedawałam, zawdzięczałam Ameryce. Przez lata nikt mnie nie kupował we Francji, bo nie było wiadomo, czy to jest sztuka, czy nie. I właśnie Stany w latach 80. zdecydowały, co jest sztuką. Zresztą większość czasu spędzałam wtedy w Ameryce. Tam wystawiałam. Było wręcz tak, że współpracowałam z trzema czy czterema galeriami w samym Nowym Jorku i z jedną w całej Francji.

Ale miałaś w Nowym Jorku swoje mieszkanie.
Nie miałam. Często podróżowałam. Ale za oceanem spędziłam wiele lat. Łatwo było wynająć mieszkanie, łatwo znaleźć pracę. Wchodziło się do baru i dostawało się pracę. Teraz to się zmieniło.

We Francji było łatwiej zrobić karierę, jeśli się coś osiągnęło w Stanach?
Dla mnie tak. Najpierw wystawiałam w kilku muzeach amerykańskich: w Bostonie, San Francisco, Nowym Jorku, zanim któreś muzeum francuskie zaproponowało mi zrobienie dużej wystawy. Ostatnio mniej bywam w Stanach.

Co teraz przygotowujesz?
Pracuję nad dużą wystawą dla paryskiego Muzeum Picassa. Jedna część będzie poświęcona **Picassowi**, a reszta – powiedzmy – mojej śmierci.

Przygotowujesz swoją śmierć?
Tak. ›

↑ Wystawa **Dead End**, Château La Coste, Le Puy-Sainte-Réparade, France, 2018, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2022, fot. Stéphane Aboudaram

↑ Wystawa **Exquise**, Hara Museum, Tokyo, Japan, 2019, fot. Keizo Kioku, © Sophie Calle / ADAGP Paris and JASPAR

12 #SZTUKA WSPÓŁCZESNA #FOTOGRAFIA PLASTYCZNA #NARRACJA #SOPHIE CALLE #ARTYSTKA #FRANCJA 13

SYLWETKI

↑ *Hotel, pokój 24*, 1981, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2022

Łóżko

To było moje łóżko. To w nim spałam do siedemnastego roku życia. Potem moja matka postawiła je w pokoju, który wynajęła. 7 października 1979 roku lokator pokoju się na nim i się podpalił. Umarł. Strażacy wyrzucili łóżko przez okno. Przez dziewięć dni leżało tak wystawione na podwórku kamienicy.

Prawdziwe historie, Sophie Calle
tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska

Bardzo lubię twój projekt *Hotel*. Czy to była czysta rejestracja, czy także kreacja? Wymyślałaś sytuacje?
Nie. Wszystko jest prawdziwe z wyjątkiem jednego pokoju. Dodałam w nim pewne potrzebne mi elementy. W pustym pokoju urządziłam ten, którego mi brakowało.

Teraz będę musiał przeczytać na nowo *Hotel* (a czytałem go pewnie ze trzy razy, bo byłem pod wrażeniem pomysłu), żeby znaleźć ten pokój wymyślony przez ciebie.
Nie wymyśliłam go. Dodałam detale, które chciałam w nim zobaczyć. W ogóle jeśli coś zmieniałam, to nie w sposób zasadniczy. Wchodziłam do pokoju, fotografowałam, patrzyłam na korespondencję. Zadbałam, żeby nie można było rozpoznać osób. Jeśli człowiek był mieszkańcem miasta, zmieniałam jego nazwę. Reszta jest prawdziwa.

Czytając *Hotel* można pomyśleć, że jesteś podglądaczką.
Nie, jestem po prostu ciekawa, jak wszyscy. Lubię szczegóły. Bawi mnie dowiadywanie się czegoś o ludziach. Poznając kogoś, po kilku minutach wiemy, co robi, czy ma żonę, dzieci. Ja wolę wiedzieć, z której strony łóżka śpi. To mniej frontalny sposób zbliżenia z ludźmi.

Jak dziś oglądasz swój film *No Sex Last Night*?
Z miłością. Ten film sprawia, że mam dobre wspomnienia z naszego małżeństwa. To był czas, w którym strasznie cierpiałam, ale film to zmienił. Byliśmy z niego dumni. Normalnie dzieje się tak, że coś wymyślam, realizuję jakiś projekt, a potem z tego powstaje dzieło sztuki. A tu odwrotnie – dzieło sztuki powstało, mimo że tego nie planowałam. Pobraliśmy się dla filmu. Ślub się odbył, żeby dać filmowi punkt kulminacyjny. Wszystko, co przeżyliśmy razem, zawdzięczamy filmowi. Więc to jest historia na wspak. Dlatego nawet jeśli nasze małżeństwo było bolesne, jest sukcesem, a nie przerażającą porażką. Lubię ten film i nie odczuwam goryczy, myśląc o tym okresie mojego życia.

Przyszło mi do głowy, że *Hotel* mógłby być dobrym pomysłem na film.
Gdybym zrobiła w tamtym czasie film, a nie książkę? Nie wiem. W filmie musiałabym być wiele innych elementów. Trzeba by przedstawiać, co myślą bohaterowie, co czują, co się stało potem. W filmie wiele się dzieje w montażu. Mogłabym mieć małą kamerę zamiast magnetofonu i aparatu fotograficznego, ale nie sądzę, żeby to mogło przynieść jakąś dodatkową historię.

A czym jest projekt z niewidomymi? Czemu oni?
To było dawno, nie pamiętam dokładnie, ale na pewno powodów było kilka. W tamtym czasie byłam blisko z **Hervém Gibertem**, który pisał książkę o niewidomych. Spotykaliśmy się wtedy nieustannie. Równocześnie pewnego dnia zobaczyłam niewidomych na ulicy i usłyszałam: „Widziałem wczoraj piękny film". Powiedział: „widziałem", aż podskoczyłam. Ale znaczenie miał również mój poprzedni projekt, w którym chodziło o to, żeby widzieć, nie będąc widzianym, czyli śledzić kogoś na ulicy z ukrycia. Szczególne emocje wzbudził *Carnet d'adresse* (Notes z adresami)

[Calle znalazła na ulicy czyjś notes. Dzwoniła do wszystkich osób, których nazwiska tam znalazła, i pytała o jego właściciela, a następnie publikowała odpowiedzi w poczytnej lewicowej gazecie „Libération" – B.D.]. Byłam bardzo krytykowana, oskarżano mnie o wchodzenie w czyjeś życie prywatne bez pozwolenia. Wielu się to podobało, ale wielu uważało, że stosują przemoc. W „Libération" miała miejsce prawdziwa batalia. Niektórzy odmawiali mi prawa do tego, czego im, dziennikarzom „Libération", zabraniała etyka zawodowa. Reakcja była pasjonująca, choć bardzo gwałtowna. Jak to? To nam nie wolno, a tu jakaś artystka to robił Sądzę zatem, że miałam ochotę kontynuować projekt dotyczący widzenia bez bycia widzianym, ale już bez agresji. I nagle znajduję niewidomych, którzy odpowiadają na moje pytania i których oglądam, nie będąc widzianą. Myślę, że projekt *Les Aveugles* (Niewidomi) to mieszanka pomysłu Hervégo Gilberta i przypadku, gdy spotkałam niewidomego mówiącego o pięknie filmu. Widzę, nie będąc widzianą, za zgodą moich ofiar.

To, co porusza w twoich projektach, to brak oporów. Przygładasz się ludziom w metrze albo spotykanym na ulicy – i zaczynasz. Czy to jest metoda Calle?
Nie wiem, czy to jest metoda, to mój charakter. Nie mam metody.

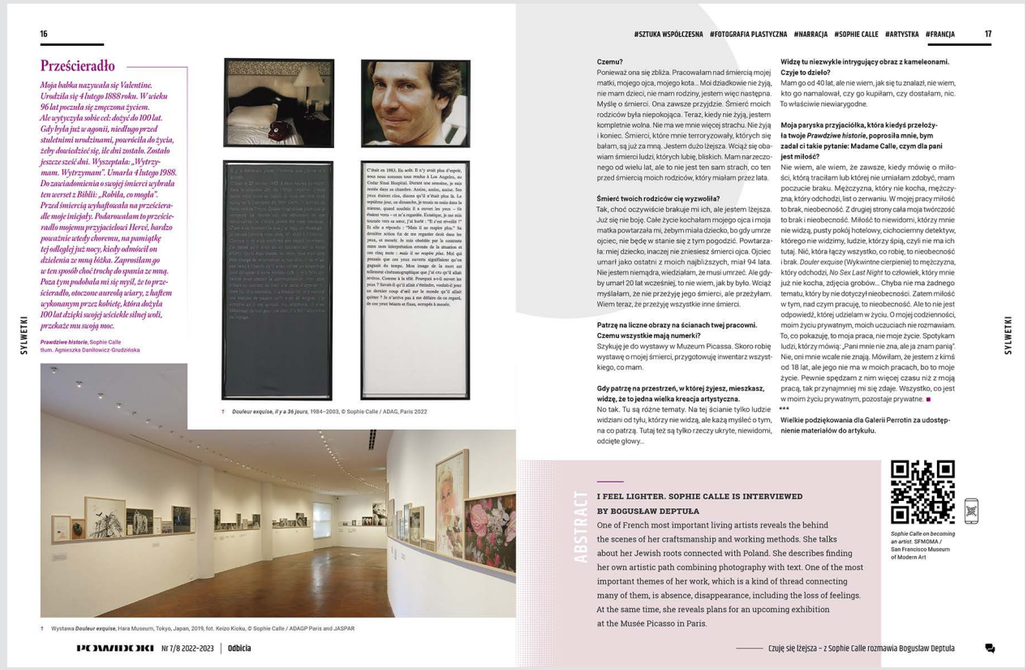
Mówisz, że nie masz metody, ale ją stosujesz.
To nie jest metoda, z przyjaciółmi mówię, co myślę.

↑ *Blind*, Sophie Calle, Actes Sud, 2011, fot. Jarosław Daroowski

Kiedy w swoim czasie robiłem naprawdę dużo zdjęć, to zawsze się obawiałem fotografować ludzi.
Ja też tego nie robię, nigdy nie fotografuję ludzi na ulicy; nawet nie jestem w stanie sobie tego wyobrazić. Jeśli widzę żebraka, nigdy nie zrobię mu zdjęcia, to nie do pomyślenia. Ale gdy zdecyduję się go śledzić, to on nie będzie w stanie uwolnić się ode mnie. Projekt mnie prowadzi. Podobnie jest z ludźmi na scenie; jakiś śpiewak w życiu jest skromny, lecz gdy wkracza na estradę, staje się scenicznym potworem. Znam takich. David Byrne w życiu przywitanym jest nieśmiały, a podczas występu nic go nie powstrzyma. Jeśli uważam, że mój pomysł jest dobry, nie mam skrupułów, nawet ›

Pewnego dnia zobaczyłam niewidomych na ulicy i usłyszałam: „widziałem wczoraj piękny film". Powiedział: „widziałem", aż podskoczyłam.

Sophie Calle's voyeuristic portraits of hotel rooms. SFMOMA / San Francisco Museum of Modern Art



16 #SZTUKA WSPÓŁCZESNA #FOTOGRAFIA PLASTYCZNA #NARRACJA #SOPHIE CALLE #ARTYSTKA #FRANCJA 17

SYLWETKI

Prześcieradło

Moja babka nazywała się Valentine. Urodziła się 4 lutego 1888 roku. W wieku 96 lat poczuła się zmęczona życiem. Ale wytrzymała sobie coś dotąd do 100 lat. Gdy była już w agonii, niedługo przed stuletnimi urodzinami, pouwiedziała do życia, żeby dowiedzieć się, ile dni zostało. Zostało jeszcze sześć dni. Wyszpitalała „Wytrzymam. Wytrzymam". Umarła 4 lutego 1988. Do zawiadomienia o swojej śmierci wybrała ten werset z Biblii: „Robiła, co mogła". Przed śmiercią wyhaftowała na prześcieradle moje inicjały. Podarowałam to prześcieradło mojemu przyjacielowi Hervé, bardzo poważnie wtedy choremu, na pamiątkę tej odległej już nocy, kiedy odmówił on dziedzenia ze mną łóżka. Zaprosiłam go w ten sposób choć trochę do spania ze mną. Poza tym podobała mi się myśl, że to prześcieradło, otoczone aureolą wiary, z haftem wykonanym przez kobietę, która dożyła 100 lat dzięki swojej wielkiej silnej woli, przekaże mu swoją moc.

Prawdziwe historie, Sophie Calle
tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska

↑ *Douleur exquise, il y a 36 jours*, 1984–2003, © Sophie Calle / ADAG, Paris 2022

Czemu?
Ponieważ ona się zbliża. Pracowałam nad śmiercią mojej matki, mojego ojca, mojego kota... Moi dziadkowie nie żyją, nie mam dzieci, nie mam rodziny, jestem więc następna. Myślę o śmierci. Ona zawsze przyjdzie. Śmierć moich rodziców była niepokojąca. Teraz, kiedy nie żyją, jestem kompletnie wolna. Nie ma we mnie więcej strachu. Nie żyją i koniec. Śmierci, które mnie terroryzowały, których się bałam, są już za mną. Jestem dużo lżejsza. Wiązał się obawiam śmierci ludzi, których lubię, bliskich. Mam nar zeczonego od wielu lat, ale to nie jest ten sam strach, co ten przed śmiercią moich rodziców, który miałam przez lata.

Śmierć twoich rodziców cię wyzwoliła?
Tak, choć oczywiście brakuje mi ich, ale jestem lżejsza. Już się nie boję. Całe życie kochałam mojego ojca i moją matka powtarzała mi, żebym miała dziecko, bo gdy umrze ojciec, nie będę w stanie się z tym pogodzić. Powtarzała: miej dziecko, inaczej nie zniesiesz śmierci ojca. Ojciec umarł jako ostatni z moich najbliższych, miał 94 lata. Nie jestem niemądra, wiedziałam, że musi umrzeć. Ale gdy by umarł 20 lat wcześniej, to nie wiem, jak by było. Wciąż myślałam, że nie przeżyję jego śmierci, ale przeżyłam. Wiem teraz, że przeżyję wszystkie inne śmierci.

Patrzę na liczne obrazy na ścianach twej pracowni. Czemu wszystkie mają numerki?
Szykuję je do wystawy w Muzeum Picassa. Skoro robię wystawę o mojej śmierci, przygotowuję inwentarz wszystkiego, co mam.

Gdy patrzę na przestrzeń, w której żyjesz, mieszkasz, widzę, że to jedna wielka kreacja artystyczna.
No tak. Tu są różne tematy. Na tej ścianie tylko ludzie widziani od tyłu, którzy nie widzą, ale każą myśleć o tym, na co patrzą. Tutaj też są tylko rzeczy ukryte, niewidomi, odcięte głowy...

↑ *Douleur exquise, il y a 36 jours*, 1984–2003, © Sophie Calle / ADAG, Paris 2022

Widzę tu niezwykle intrygujący obraz z kameleonami. Czyje to dzieło?
Mam go od 40 lat, ale nie wiem, jak się tu znalazł, nie wiem, kto go namalował, czy go kupiłam, czy dostałam, nic. To właściwie niewiarygodne.

Moja paryska przyjaciółka, która kiedyś przełożyła twoje *Prawdziwe historie*, poprosiła mnie, bym zadał ci takie pytanie: Madame Calle, czym dla pani jest miłość?
Nie wiem, ale wiem, że zawsze, kiedy mówię o miłości, którą traciłam lub której nie umiałam zdobyć, mam poczucie braku. Mężczyzna, który nie kocha, mężczyzna, który odchodzi, list o zerwaniu. W mojej pracy miłość to brak, nieobecność. Z drugiej strony cała moja twórczość to brak i nieobecność. Miłość to niewidomi, którzy mnie nie widzą, pusty pokój hotelowy, cichociemny detektyw, którego nie widzimy, ludzie, którzy śpią, czyli nie ma ich tutaj. Nic, która łączy wszystko, co robię, to nieobecność i brak. *Douler exquise* (Wykwintne cierpienie) to mężczyzna, który odchodzi, *No Sex Last Night* to człowiek, który mnie już nie kocha, zdjęcia grobów... Chyba nie ma żadnego tematu, który by nie dotyczył nieobecności. Zatem miłość w tym, nad czym pracuję, to nieobecność. Ale to nie jest odpowiedź, której udzielam w życiu. O mojej codzienności, moim życiu prywatnym, moich uczuciach nie rozmawiam. To, co pokazuję, to moja praca, nie moje życie. Spotykam ludzi, którzy mówią: „Pani mnie nie zna, ale ja znam panią". Nie, oni mnie wcale nie znają. Mówiłam, że jestem z kimś od 18 lat, ale jego nie ma w moich pracach, bo to moje życie. Pewnie spędzam z nim więcej czasu niż z moją pracą, tak przynajmniej mi się zdaje. Wszystko, co jest w moim życiu prywatnym, pozostaje prywatne. ■

***

Wielkie podziękowania dla Galerii Perrotin za udostępnienie materiałów do artykułu.

ABSTRACT

I FEEL LIGHTER. SOPHIE CALLE IS INTERVIEWED BY BOGUSŁAW DEPTUŁA

One of French most important living artists reveals the behind the scenes of her craftsmanship and working methods. She talks about her Jewish roots connected with Poland. She describes finding her own artistic path combining photography with text. One of the most important themes of her work, which is a kind of thread connecting many of them, is absence, disappearance, including the loss of feelings. At the same time, she reveals plans for an upcoming exhibition at the Musée Picasso in Paris.

Sophie Calle on becoming an artist. SFMOMA / San Francisco Museum of Modern Art

Czuję się lżejsza, **przykład artykułu wiodącego**, będącego zapisem rozmowy Bogusława Deptuły (redaktor naczelny) z francuską artystką Sophie Calle, dział „Sylwetki", *Odbicia*

Layout / Artykuł popularno-naukowy

66

Agnieszka Wojciechowska-Sej

Od niedawna dyrektorka Akademickiego Centrum Design w Łodzi, historyczka sztuki, podyplomowa pedagoga, edukatorka i wykładowczyni akademicka. W latach 2006–2023 prowadziła w Muzeum Sztuki w Łodzi w Izbach Edukacji, programowała i realizowała działania edukacyjne adresowane do wszystkich grup gości muzealnych, w tym z niepełnosprawnościami.

Ciało zaprojektowane na miarę

czyli jak artyści ratują świat

To będzie opowieść we fragmentach.

1

Trzy tysiące lat temu córka egipskiego kapłana, **Tabaketenmut**, straciła duży palec u nogi. Zakażenie zostało zahamowane, dziewczyna wyzdrowiała. Dla zachowania komfortu i równowagi chodzenia konieczna była replika palca. By nie musiała narażać się na zaciekawione spojrzenia, została dla niej wykonana drewniana, realistyczna proteza mocowana skórzanymi paskami do stopy [1]. Temperatura w Egipcie raczej nie zachęca do noszenia zakrytego obuwia. Córka kapłana mogła bez trudu ukryć mocowanie drewnianego palca pod paskami sandałów.

Jej ciało pozostało nienaruszone przez rabusiów w grobowcu skalnym Szejch Abd el-Gurna. Tam znaleźli je archeologowie z Uniwersytetu w Bazylei. Naukowcy uważają, że jest to najstarszy przykład naprawionego protezą estetyczną ciała człowieka [2]. W grobowcach starożytnych Egipcjan bliższych naszym czasom odkrywane są także inne protezy palców i kończyn. Zachowane integralności i pełni ciała było conditio sine qua non dla szczęśliwego życia wiecznego Egipcjan.

2

— Fot. Martyna Talbierz

Henryk Sienkiewicz w *Potopie* kreśli postać Żmudzina o niedźwiedziej sile – Józwy Butryma. W wojnach kozackich kula armatnia urwała mu nogę, przez co zyskał przydomek licznogiego [3]. W filmie *Potop* **Jerzego Hoffmana** w rolę Butryma wcielił się estoński aktor Bruno O'Ya. Kostiumografowie wyposażyli aktora w drewnianą nogę, podobną do szczudła, pr zyczepioną pod kolanem. Pozwalała chodzić, kuśtykać, nie stwarzała iluzji nogi. Sienkiewicz, pisząc *Potop*, mógł pozostawić w sferze wyobraźni czytelniczek i czytelników, jak bezmogi siłacz radził sobie z chodzeniem. Ekipa dbająca o kostiumy na planie filmu Hoffmana pod kierownictwem **Magdaleny Teslawskiej** musiała zmaterializować fantazję Sienkiewicza.

3

Frida Kahlo (1907–1954), malarka, u której w wieku siedmiu lat zdiagnozowano rozszczepienie kręgosłupa, w 1925 roku uległa tragicznemu wypadkowi. W wyniku poguruszającego się stanu zdrowia musiała do końca życia nosić gorsety stabilizujące kręgosłup i obuwie ortopedyczne [4]. Kiedy odjęto jej nogę, używała różnych protez obutych w barwne pantofle, dopasowanych do strojów, zwykle długich, sutych sukienek i spódnic, maskujących zdeformowaną sylwetkę. Wystawa w paryskim Palais Galiera (w zresień 2022 – marzec 2023) prezentowała spektakularne stroje artystki, które miały za zadanie odciągać uwagę od jej niepełnosprawności. Były protezami atrakcyjności.

Władysław Strzemiński – malarz, teoretyk, projektant, wykładowca, współzałożyciel Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi i „mózg" awangardowej grupy a.r., mężczyzna z niepełnosprawnością, bez ręki i nogi, uskarżający się na bóle fantomowe, nagmogący dobrać sobie właściwej protezy. Z jednej strony – heroiczny, konsekwentny twórca, którego Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi honoruje, nosząc jego imię, z drugiej – pytanie: jak właściwie Strzemiński strugał ołówki, którymi szkicował komunikaty a.r., ekspozytory wystawowe czy projekty okładek poezji Przybosia i Czyżewskiego? O tej ludzkiej, cielesnej stronie biografii pracuja współzałożyciela dzisiejszej Akademii wciąż wiemy niewiele. Córka Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego – Nika – w publikacji poświęconej rodzicom *Miłość, sztuka i nienawiść* [5] wspomina upowieści ojca o frontowych marszach, zimnie, niedostatkach, chorobach oraz o wypadku, który doprowadził go do kalectwa. Badaczki Iwona Luba i Ewa Paulina Wawer znalazły wiele niedosłobości w warstwie faktograficznej opowieści Nika Strzemińskiej. Książka *Władysław Strzemiński. Zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanej biografii 1893–1917* [6] dowodzą, że w jego biografii jest nadal wiele białych plam do zapełnienia faktami. Luba i Wawer obalają utrwalany przez wiele lat mit o wypadku z granatem, który rzcobom pozbawił Strzemińskiego lewej ręki, prawej nogi i zdolności widzenia w jednym oku. Na podstawie badań prowadzonych w rosyjskich archiwach wysnuwają hipotezę, że Strzemiński doznał obrażeń w wyniku ataków gazowych w twierdzy Osowiec, odmrożeń okopowych i rany postrzałowej. Zarówno córka artysty, jak i Iwona Luba i Ewa Paulina Wawer są zgodne, że Strzemiński nie korzystał z protez. Był to jego wybór, wynikający z niemożności komfortowego ich dopasowania

Według córki, Strzemińskiemu robiono

„różne protezy nogi, ale nie potrafił się do nich przyzwyczaić. Ledwo którąś zakładał, pojawiały się dolegliwości fantomowe polegające na bólu nieistniejącej od dawna kończyny".

Zgodnie z wiedzą medyczną bóle fantomowe nie są powiązane z zakładaniem protez i częściej związane są z ogólnym stanem zdrowia, a zwłaszcza z kondycją psychiczną. Silne bóle odczuwane przy zerkniecju z protezą powodowane są najczęściej przez powstanie w bliźnie pooperacyjnej nerwiaka lub bliznowca i bywa, że przechodzą w bóle fantomowe [7].

4

↑ Fot. Martyna Talbierz

↑ Podczas pracy nad protezą. fot. Marek Lesoc

↑ Agnieszka Mańkowska, fot. Tomasz Wysocki

Agnieszka Mańkowska, absolwentka dwuletniego studium technik teatralnych i filmowych oraz Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, w latach 2006–2013 studiowała projektowanie kostiumu teatralnego na Ówczesnym Wydziale Tkaniny i Ubioru, który, to kierunek zakończyła dyplomem u **dr hab. Ewy Bloom-Kwiatkowskiej**. Po studiach prowadziła warsztaty z dziećmi w Pracowni Kostiumowo-Rekwizytorskiej „Foremka". Realizowała liczne projekty scenograficzne i kostiumowe dla Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jej zainteresowania artystyczne ewoluowały w stronę rzeźby – wykonywała odlewy z ciała. Stosowała bandaż gipsowy, alginat i różnego rodzaju silikony.

Rozwijając się jako rzeźbiarka, Agnieszka Mańkowska zrealizowała projekt z parą artystów działających pod nazwą WEE – **Michałem Pabichem** i **Gong Xian** [11]. Były to odlewy nagich ciał w uścisku, przytuleniu. Artystka w odlewach rzeźbiarskich z ciał ludzi zaczęła znajdować zapełnienie. Realizowała nie rzeźbiarskie akty, ale rzeźby o bliskości. Zupełnie niespodziewanie małe, drobne aspekty tego projektu zaczęły nabierać coraz większego znaczenia. Niezwykłe odczucia towarzyszyły także modelowi i modelce. Musieli wszak wytrwać kilkanaście, kilkadziesiąt minut w bezruchu, by tworzywo zastygło, stwardniało. Proces tworzenia wymagał od modeli niewygody i dyskomfortu.

Ten projekt był prezentowany w Art Inkubatorze, a następnie na drugiej wystawie przy ulicy Piotrkowskiej 120. Była to wystawa malarstwa i tkaniny artystycznej *LOKUM*. Sztuka w apartamentach. Młoda sztuka pokazana w niecodziennym miejscu.

Temat bliskości i relacji rozwijany był w projekcie z **Olą Bystry**, artystką zajmującą się tkaninami barwionymi naturalnie. Materią kolejnej rzeźby Agnieszki Mańkowskiej stał się pocałunek Oli i jej ówczesnego partnera, dziś męża. Najtrudniejszym elementem w całym procesie artystycznym był czas. Modelka i model, całujący się para, musieli wytrzymać w pocałunku przez około 20 minut, zanim gips nie zaczął zastygać. Ola Bystry wyznała:

„Nigdy w życiu nie byłam z partnerem tak blisko, jak podczas tego procesu".

Artystka rozpoczęła serię eksperymentów z szybko zastygającymi materiałami.

Tymczasem działalność rzeźbiarska Agnieszki zwróciła uwagę **Pawła Błachowskiego**, protetyka obecnie pracującego w Szwecji. Zaintrygowały go odlewy rzeźbiarskie. Był on kierownikiem ds. protetyki w firmie Vigo, belgijskim potentacie na europejskim rynku protetycznym. Zaproponował Agnieszce Mańkowskiej wyjazd do Belgii na półtora roku szkolenia. Szukał artystki, która swój talent i wrażliwość będzie gotowa oddać sztucznym kończynom i usprawnianiu życia. Odpowiedź brzmiała „TAK". Agnieszka Mańkowska wyjechała i została zatrudniona w Vigo. Trafiła do hermetycznej, branżowej, międzynarodowej grupy. Nie wiedziała nic o protetyce, za to sporo o odlewach gipsowych. Nie znała holenderskiego, radziła sobie z językiem angielskim. To skok na głęboką wodę. VIGO wtowczas było ogromną firmą protetyczną. Spośród innych firm protetycznych na świecie wyróżniał ich pięcioosobowy zespół protetyków estetycznych, kierowany przez **Jana de Cubbera**. Stworzył on 30 lat wcześniej Centre for Craniofacial Epithetics w Belgii, w Sterrebeek. Założył małą firmę protetyczną, w której zatrudniał artystów. Firmę Jana kupiła Vigo, a przed nim otworzyła się możliwość kierowania artystyczną grupą odpowiedzialną za estetyczne protezy twarzy i kończyn.

Podczas gdy w Polsce najaktualniejszy podręcznik dla protetyków pochodzi z lat 80. XX wieku i nikt nie chce transferować hermetycznej wiedzy, Agnieszka Mańkowska korzysta z międzynarodowych szkoleń. Od października 2016 do grudnia 2017 roku odbyła roczne specjalistyczne szkolenie w zakresie protetyki kończyn górnych i dolnych CCE Vigo Sterrebeek, Belgia. Pięcioosobowy zespół uczy się od siebie – Agnieszkę uczy **Samantha North**, która studiowała protetykę twarzy w USA, specjalizuje się głównie w protetyce twarzy oraz kończyn górnych. Bardzo wiele też zawdzięcza radorm **Maartena de Jonga** – również specjalizującego się w protetyce twarzy. Wiek przestaje mieć znaczenie – dwudziestosześcioletnia Samanta uczy trzydziestotrzyletnią Agnieszkę. Wszystko wydaje się nowe i atrakcyjne. Artystka przesiaduje w pracowni niemal cały czas, także w weekendy, bardzo chce się uczyć. Sama mówi o sobie z tarmtego czasu: „Byłam megazajarania". Poznaje technologię skanów 3D, druków przestrzennych, dysponuje nowoczesnym parkiem maszynowym. Bardzo trudne są dla niej detale akrylowych płytek paznokci. To bardzo odległe od metalowych masek malowanych farbą olejną i drewnianych ciężkich protez. W porównaniu z dotychczasową swobodną wypowiedzią artystyczną nowe umiejętności Agnieszki Mańkowskiej wydają się odpowiedzialne, pomocne, ważne.

W Polsce Vigo miało filię, która współpracowała z francuskimi specjalistami od estetyki – Vigo aestetic. Nieporozumienia firmowe sprawiły, że belgijska firma zdecydowała się zerwać kontrakt z Francuzami i do Polski oddelegować protetyka estetycznego z pracowni Jana de Cubbera. Jan zaproponował najpierw dwóch protetyków belgijskich na Polskę, potem – polskiego protetyka na Polskę. Naturalnym wyborem była Agnieszka Mańkowska. Po półtora roku szkoleń i pracy dla Agnieszki to wielkie wyzwanie. Ma nie tylko wykonywać protezy estetyczne, ale odpowiadać za cały proces konsultacji z pacjentami i konstruowania pomysłu na protezę. To samodzielna praca, wymagająca zaprojektowania całej procedury.

W Belgii Agnieszka Mańkowska sporadycznie uczestniczyła w konsultacjach z pacjentami i pacjentkami. Nie było to wpisane w proces jej pracy, bazowała na skarnach, zdjęciach i odlewach. Zaobserwowała jednak, że protetycy belgijscy fatalnie traktowali pacjentów – bardzo chłodno i oschle. Powszechna była znieczulica interpretowana jako wysoki profesjonalizm. Agnieszka podjęła decyzję – nigdy tak nie traktować człowieka. W tym obszarze pracy ogromnie doskwierał jej brak szkoleń interpersonalnych. Nikt nie uczył protetyków, jak pracować z okaleczonymi pacjentami. Tu pomocne było zdobywanie doświadczenia w pracy, w kontakcie z nimi. Rzetelna konsultacja trwa nawet dwie godziny. Najważniejsze okazało się zrozumienie, że nawet jeśli ubytek jest niewielki, a pacjent zgłasza się po protezę, to znaczy, że bardzo jej potrzebuje. Nie można bagatelizować drobnych zleceń.

Agnieszka Mańkowska podjęła pracę w Vigo w Polsce, podpisała umowę na trzy lata, skończyła angaż z końcem 2020 roku. Po tym czasie założyła własną markę – **Siliconova**. W 2021 roku wzięła udział w konkursie na start-up. Wygrała go, dostała zastrzyk finansowy i otworzyła gabinet i pracownię z prawdziwego zdarzenia w Zgierzu. Jest samodzielną protetyczką, współpracuje z olmoma firmami w Polsce w Łodzi, Warszawie, Krakowie: Otto Ilock, Protetica, Inovarmed, Ortopro, OrthoPrint, Novapro oraz klinika chirurgii ręki Modelmed. Konkurs dodał jej wiary w siebie i swoje możliwości. Od siedmiu lat nieustająco się uczy, rozwija i wciąż ma apetyt na więcej. Obecnie szkoli się pod kątem protetyki twarzy u Maartena de Jonga. Mówi o sobie, że ma 38 lat i wolno dorasta. Dziś jest prawdopodobnie jedyną w Polsce specjalistką od protetyki estetycznej.

Agnieszka Mańkowska posiadła niszową wiedzę technologiczną – pracuje w silikonie. Chciała poznać to tworzywo i jego możliwości. Ale technika to narzędzie. Jej gabinet pracuje na kompleksach ludzi.

Protetyka estetyczna to rzeźbienie od początku. Najpierw pobieram miarę, następnie robię model silikonowy i dobieram kolorystykę. Wszystko w celu wiernego oddania brakującej części ciała pacjenta.

6

↑ Fot. Agnieszka Mańkowska

5

Interesujący jest fakt, że właśnie okres I wojny światowej to czas najintensywniejszego rozwoju protetyki. Wielka Wojna zyskała to niechlubne miano między innymi ze względu na monstrualne żniwo śmierci, ale i po raz pierwszy w historii – ogromny odsetek powojennych niepełnosprawnych żołnierzy. Używanie broni chemicznej, zapoczątkowane przez wojsko niemieckie w 1915 roku, skutecznie „unieperłnosprawniało" opozycyjną armię. Zjawisko to zrealazło intensywne odbicie w sztukach wizualnych. **George Grosz** (1893–1969), niemiecki malarz i rysownik, wykonuje w latach 20. XX wielu cyklo rysunków, między innymi *Kalekę siedzącego na ulicy*. *Demokracja na Kurfurstendamm* (1923), **Otto Dix** (1891–1969) maluje kalekiego. *Sprzedawca zapałek* (1920). Podobną tematykę podejmuje **Solomon Nikritin** (1898–1965), artysta ukraiński uwieczniający zebrzących kalekich weteranów, na przykład *Poproszalka* (*Żebrak*) (późne lata 20. XX wieku).

Kolejnym wojennym artystycznym tematem są obrazy i rzeźby dokumentujące ludzi wyposażonych w protezy. Z kolei obraz **Heinricha Hoerle** (1895–1936) *Pomnik niezmarnych protez* z 1930 roku to symetryczny, kubizujący w duchu **Fernanda Legera**, portret rodziny. Uproszczone postacie zamiast dłoni mają hak lub okrągły otwór. Pozwoli im to hipotetycznie złapać się za ręce [8].

Mnogość prac malarskich, rzeźbiarskich i rysunkowych podejmujących temat osób okaleczonych i wyposażonych w protezy to znak czasu Wielkiej Wojny. Po raz pierwszy w historii świata na tak ogromną skalę ludzkość musiała zmierzyć się z wojennym kalectwem i niepełnosprawnością. Wojna zmieniła swoje oblicze i inne niż dotychczas były jej skutki. W jej wyniku zginęło ponad 14 mln ludzi. Zniwem wojennym była także zatrwadzająca liczba niepełnosprawnych żołnierzy. Plagą były liczne odmrożenia (temperatura w okopach spadała w zimie często do kilkunastu stopni poniżej zera) i spowodowana wilgocią tak zwana stopa okopowa, rany powstałe wskutek wybuchów pocisków artyleryjskich i użycia gazów bojowych. Gazy (chlor, gaz musztardowy, fosgen) uszkadzały drogi oddechowe, oczy, śluzówkę w ustach. Dodatkowo żołnierze, którzy bez rękawiczek dotykali skropionego gazu/chloru na metalowych częściach uzbrojenia, doznawali poważnych poparzeń kończyn górnych. **Profesor Luba** wysnuwa przypuszczenie, że odjęcie ręki Władysława Strzemińskiego mogło mieć właśnie takie podłoże. Z ranami do domu wróciło około 30 mln ludzi. Z tego aż 7 mln doznało trwałego uszczerbku na zdrowiu. Nawet ci, którzy zachowali sprawność fizyczną, byli często okaleczeni psychicznie. Wojna się skończyła, ale oni pr zeżywali ją nadal, czasami do końca życia. W tamtym okresie nikt jeszcze nie diagnozował i nie leczył nerwicy pourazowej.

W obliczu rzesz rannych i kalekich żołnierzy po raz pierwszy na taką skalę zaczęły być potrzebne protezy, które pozwalałyby mężczyznom powrócić do swoich społecznych i zawodowych ról.

Małem syndrom odrzucenia swojej dłoni, to nie była moja dłoń. Dzięki współpracy z Agnieszką wróciłem dawny ja. Ta proteza ma większe zastosowanie terapeutyczne niż funkcjonalne.

Marcin Ficner

Pracownia Protetyki Estetycznej Agnieszki Mańkowskiej

↑ Fot. Martyna Talbierz

↑ Fot. Martyna Talbierz

Interesujący jest fakt, że zawód protetyka wyewoluował z profesji artysty. Przykładem lekarza chirurga, który pasję medyczną łączył z zacięciem dokumentalisty rysownika, był **Henry Tonks** (1862–1937). W latach 1916–1918 wykonał serię portretów ukazujących okaleczenia i obrażenia twarzy brytyjskich żołnierzy [9]. Rzeźbiarz **Francis Derwent Wood** (1871–1926) służył swoim talentem w trakcie I wojny światowej, rozumiejąc potrzebę rekonstrukcji estetycznej twarzy okaleczonych żołnierzy. W czasopiśmie medycznym „The Lancet" z 1917 roku Wood powiedział:

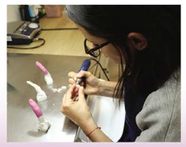
„Moja praca zaczyna się tam, gdzie kończy się praca chirurga".

Jedną z pionierek protetyki była artystka, żona pediatry, **Anna Coleman Ladd** (1878–1939). Realizowała dla żołnierzy arcydzieła projektowane na miarę, dopasowane do indywidualnych potrzeb pacjentów. Jej cel był tylko estetyczny, ale przez to wpływał znacząco na poprawę psychologicznego dobrostanu obywateli, żołnierzy, mężczyzn. Ladd specjalizowała się w protetyce twarzy. Wykonywała odlewy – z ostatecznej formy powstawała miedziana maska o grubości niecałego milimetra. Ladd poserbrzała i malowała maskę, zwykle kremowym szkliwem pasującym do kaukaskiej skóry i wykańczała lakierem, aby nadać karnację. Na metalowych maskach przykrywających zdeformowane fragmenty twarzy malowała realistycznie farbami elementy skóry, zarost, przebarwienia oraz – w razie potrzeby – usta i oczy. Głównym celem jej pracy było zminimalizowanie czy niwelacja powszechnego odtrącz zmu społecznego. Maski-protezy były dopasowywane do twarzy i montowane systemami skórzanych pasków [10]. Annie Coleman Ladd i jej zespołowi przypisuje się wykonanie do 185 masek-protez twarzy.

Drugą najpilniejszą potrzebą były protezy kończyn z naciskiem na użyteczność, możliwość pracy. Ten obszar również był adaptowany przez artystów. Często protezy rąk wykonywali rzeźbiarze, protezy nóg – także szewcy wprawieni w rzemieślniczej pracy na kopytach. W wyniku inspirowanych pospiesznych interwencji okaleczeni żołnierze otrzymywali prowizoryczne protezy. Francuski żołnierz i rzeźbiarz **Marc Leriche** (1888–1918) wykonał z gipsu i drewna rzeźbę Kossarz. Przedstawia młodego mężczyznę, który kogę trzyma w zdrowej dłoni i w przytwierdzonym do przedramienia haku. Dokumentem takich medycznych zabiegów przywracających sprawność okaleczonym mężczyznom są belgijskie filmy *La rieducation de nos grands blesses* (Rehabilitacja naszych wielkich rannych) (1916–1919) z Cinematheque Royale de Belgique w Brukseli.

Strzemiński miał szansę korzystać z pionierskich doraźnych rozwiązań protetycznych. Ze wspomnień córki i uczniów artysty wiadomo, że po amputacjach nie był w stanie korzystać z protez. Potwierdzają to także dokumentalne zdjęcia.

Czy gdyby Strzemiński żył dzisiaj, miałby szansę na zaprojektowanie i wykonanie protez, które zaakceptowałby jako człowiek, żołnierz, artysta?



↑ Fot. Agnieszka Wojciechowska-Sej

Proces projektowy zaczyna się od konsultacji i rozmowy. Zwykle pacjenci są zdecydowani, następuje miara, dopasowanie. W przypadku palców i dłoni czy rąk pobiera się miarę i odlew ze zdrowej drugiej kończyny na zasadzie lustrzanego odbicia. Konieczny jest trójwymiarowy model, samo zdjęcie nie wystarczy. Na konsultacji dobieramy jest kolor protezy. W przypadku palców dłoni są to trzy kolory – odmienny dla każdego segmentu palca. Nie bez znaczenia jest pora roku – opalona skóra inaczej wygląda latem, inny odcień ma zimą czy wczesną wiosną. Agnieszka przyznaje, że miara z pobrania zimą musi zmaterializować się w gotowym produkcie podczas tej samej pory roku. Na gipsowy odlew kończyny lub palca nakładany jest warstwami silikon w odpowiednim kolorze. Praca warstwowa daje wrażenie trójwymiarowego koloru tkanek. Tworzy to rodzaj „rękawiczki" z silikonowej skóry. Następnie frezami, dremelami i nar zędziami i rzeźbiarskimi precyzyjnie opracowywane są detale – zmarszczki, bruzdy, linie... Wszystko to z dokładnością lustrzanego odbicia.

W zależności od protezy potrzebny jest także indywidualny stelaż, na który naciągana jest silikonowa powłoka imitująca skórę. W przypadku palców, dłoni, przedramion końcówka przylegająca do ciała jest stopniowo pozbawiana koloru, coraz bardziej przezroczysta. Po posmarowaniu wazeliną można osiągnąć idealne zatarcie granicy między ciałem a naciągniętą protezą. Osobnym tematem są paznokcie. Dobieramy jest kształt, kolor, grubość. Agnieszka przygotowuje je z akrylu. Obecnie paznokcie przygotowuje **Martyna Talbierz** – pracuje w Siliconovej od roku. Robi naprawdę ładne paznokcie. Można je malować lakierem w dowolnych kolorach. Podobnie jak na protezę można nakładać krem brązujący czy puder w kremie. Praca nad protezą, ze względu na technologię, trwa od dwóch do kilku miesięcy.

Pacjenci otrzymują hiperrealistyczną rzeźbę, która imituje doskonale ich palec, dłoń, przedramię czy całą rękę, ucho, oko. Proteza estetyczna, nazywana też czasami kosmetyczną lub bierną, nie ma charakteru kinetycznej sztucznej kończyny. Jej zadaniem jest zamaskowanie braku, który doskwiera pacjentowi. Ich bierność jest jednak iluzoryczna. Proteza dłoni nie schwyci kubka z herbatą, ale doda pewności siebie, podniesie poczucie atrakcyjności, odwróci uwagę, uspołeczni.

7

↑ Fot. Sylwia Kiś Makowska

Achille Mbembe, poeta i filozof z Kamerunu, w swojej książce *Polityka wrogości* [12] proponuje alternatywę wobec tytułowych polityk. Diagnozuje, że we współczesnym świecie przeżywanie innego cechuje wrogość. Według Mbembe alternatywną postawą jest etyka przechodnia. Przechodzień to ktoś, kto przechadza się po świecie, będąc tu i teraz, nieobciążony korzeniami, rasą, koniecznością zdrowotną, niepełnosprawnością czy płcią. Chłonie odzywcze pierwiastki z miejsc, w których przebywa, i dzieli się z innymi. Nie jest zdeterminowany, ale wolny. Czy estetyczna proteza może pomóc być takim przechodniem?

8

Sunaura Taylor w książce *Bycie bezemnie* przypomina film z 2011 roku, *Mój przyjaciel delfin* [13]. Opowiada on o samicy delfina, która straciła płetwę i uczy się pływać z protezą. Autorka w swoich rozważaniach kładzie nacisk na pytanie: komu była potrzebna proteza – zwierzęciu czy ludziom, którzy prowadzili badania?

W przypadku pacjentów i pacjentek zgłaszających się do gabinetu protetycznego potrzeba werbalizuje się już poprzez samą dcyzję. Agnieszka Mańkowska całą swoją wrażliwością, wiedzą, umiejętnościami, kunsztem i rzemieślniczą fachowością odpowiada na wyrażoną potrzebę. Projektuje rzeczy pierwszej potrzeby. Robi ciała skrojone na miarę.

Pacjenci otrzymują hiperrealistyczną rzeźbę, która imituje doskonale ich palec, dłoń, przedramię czy całą rękę, ucho lub oko.

Przypisy

1. T. Puiu, *Ancient prosthesis: a 3000-year-old Egyptian wooden toe*, [online]: https://www.zmescience.com/science/ancient-prosthesis-3000-year-old-egyptian-wooden-toe/ [dostęp 26.09.2023].
2. J. Finch, *The ancient origins of prosthetic medicine*, [online]: https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(17)30150-6/fulltext [dostęp 26.09.2023].
3. H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 1, PIW, Warszawa 1957, s. 74.
4. *Frida Kahlo & Diego Riviera*. Polski komiksrt, katalog wystawy w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2017.
5. N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1991.
6. I. Luba, F. Paulina Wawer, *Władysław Strzemiński. Zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanej biografii 1893–1917*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
7. Ibidem, s. 234
8. Wspomniane prace były prezentowane na wystawie Wielka wojna w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2018 roku. Są także reprodukowane w katalogu towarzyszącym wystawie.
9. W. Czymwiński, *Zapędzone atrocoma generacja. Sztuka polska wobec Wielkiej Wojny jako przeżycia pokoleniowego*, [w:] Wielka Wojna, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018, s. 119.
10. https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Anna_Coleman_Ladd_and_soldier.jpg [dostęp 17.05.2023].
11. http://www.weecct.eu/ [dostęp 17.05.2023].
12. A. Mbembe, *Polityka wrogości*, tłum. U. Krupiewicz, K. Bojarska, Karakter, Kraków 2018, s. 195–197.
13. S. Taylor, *Bycie bezemnie*, tłum. K. Makarak, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2017, s. 53.

↑ Fot. Martyna Talbierz

siliconova.pl

ABSTRACT

CUSTOMISED BODY, HOW ARTISTS SAVE THE WORLD

Agnieszka Mańkowska is a graduate of the Academy of Fine Arts in Lodz, who has been involved in aesthetic prosthetics since 2016. She specializes in prosthetics of the upper limbs and continues to learn and develop, aiming to achieve mastery in facial prosthetics. What is unusual in her story is combining the artistry of a sculptor with utilitarian craftsmanship to improve the physical and mental condition of patients with disabilities. Aesthetic prosthetics enhances one's image and strengthens their functioning in society, allowing them to feel confident in their bodies. Even the slightest imperfection, which can be corrected, affects the well-being of patients. Working on aesthetic prostheses is a process of designing people's recovery. Therefore, it requires painstaking work, attention to detail and respect for the other person.

Ciało zaprojektowane na miarę, czyli jak artyści ratują świat, Agnieszka Sej-Wojciechowska, **projekt rozkładówek,** dział „Młodzi projektanci", *Design [PL]*

Layout / Artykuły wiodące

68

64

Agnieszka Jacobson-Cielecka

Kuratorka i krytyk designu. Ukończyła malarstwo, doktorat obroniła ze wzornictwa. Pracowała jako dziennikarka i stylistka, stworzyła polską edycję „Elle Decoration" i była jej redaktorką naczelną przez 7 lat. Pełniła funkcję dyrektor artystycznej Łódź Design Festival. Współtworzyła program School of Form, aktualnie jest jej dyrektor programową obszarem Wydziału Projektowania DWPD Uniwersytetu Humanistyczno-społecznego.

Mozaiki, układanki, plecionki, wycinanki

„Filc wełniany daje wiele możliwości konstrukcyjnych: wycinanie, przeplot, haft, druk, ażur, relief, co wzbogaca materię, stwarzając wrażenie ruchu i zmienności." [1]

– napisała w 2004 roku redaktorka katalogu konkursu Pro Filco, w którym kolekcja filcowych dywanów *Układanki*, zaprojektowanych przez **Joanne Rusin** i **Agnieszkę Czop**, wygrała w kategorii Młody Projektant. Dziś można dodać, że eksplorowanie tych możliwości wystarczyło projektantkom z powodzeniem na kolejne lata twórczości, a temat wcale nie został zamknięty.

↑ **Pastylki**, proj. Agnieszka Czop & Joanna Rusin, 2004

Wtedy, w 2004 roku, zwycięska w konkursie organizowanym przez polską edycję „Elle Decoration" kolekcja *Układanek* składała się z wielobarwnych pastylek i schematycznych sylwetek samochodów, które można było według własnego uznania rozmieszczać i komponować na dywanie. Wystarczyło dopasować kształty do otworów wyciętych w wierzchniej warstwie podwójnie sklejonego kremowego filcu. Dzięki temu użytkownik dywanu mógł codziennie zmieniać organizację wzoru, układając go to w paski, a to w szachownicę, a to dowolnie i bez żadnych założeń. Nawet jeżeli przymiemy, że to pomysł dość teoretyczny i użytkowo wątpliwy, bo kto ma na takie zabawy czas i siły, pomysł oddania decyzji o ostatecznej formie pracy użytkownikowi był zaskakujący i świeży. W czasach kiedy wszyscy wymieniali, co się dało, na praktyczne plastiki, wyrzucając stare drzwi, podłogi i okna, użyty przez projektantki surowy, przemysłowy filc też był miłą dłoniom i oczom ekstrawagancją. Głosy osób praktycznych, które zwracały uwagę na niebezpieczeństwa związane ze zjadaniem, odkurzaniem i gubieniem drobnych elementów, nie zostały wzięte pod uwagę. Projekt zwyciężył, mimo że słabo wpisywał się w temat konkursu: „Kreatywna interpretacja stylu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych polskiego designu".

↑ **Samochody**, proj. Agnieszka Czop & Joanna Rusin, 2004

Projektantki wspominają, że nagroda była dla nich momentem zwrotnym, wielką zachętą i potwierdzeniem słuszności pionierskich poszukiwań. A te, przy ogólnym braku wszystkiego: materiałów, narzędzi, przestrzeni, a przede wszystkim pieniędzy, wymagały determinacji i zaradności. Techniczny wełniany filc można było znaleźć w hurtowniach niemających nic wspólnego z projektowaniem. Ojciec znajomego, który miał prasę do wikrawania form obuwniczych, przy pomocy stalowych wykrojników robionych na zamówienie wycinał dla dziewczyn filcowe kółka i samochody, potem koguty. Z kolorami trzeba było sobie poradzić. Farbując, nadrukowując lub szukając urody w zastanym.

Współpraca **Joanny Rusin** i **Agnieszki Czop** rozpoczęła się jeszcze w czasie studiów, nie z pobudek towarzyskich, lecz jakiegoś podobieństwa widzenia i zainteresowań, które popychało je do współdziałania. Obydwie znalazły się w grupie studentów, pośród których **Dywilan** poszukiwali projektantów. Studenci projektowali, składali portfolia, próbowali zrozumieć potrzeby przemysłu. Na końcu zostały one. Praca dla fabryki była wtedy raczej rozczarowująca, to, z czym się spotkały, bardzo odbiegało od świata designu i wytrafinowanej estetyki, który zaczął się przebijać do Polski za pomocą kolorowych magazynów. Ale była też frapująca przez swoją bezkompromisowość i ograniczenia wynikające z technologii i wymagań rynku. Współpraca z przemysłem okazała się furtką do świata estetyki, na którą rodzimy rynek nie był jeszcze gotowy. Jako projektantki Dywilanu Agnieszka i Joanna jeździły na targi tekstylne **Domotex** do Hannoweru i **Heimtextile** do Frankfurtu, na **100% Design** do Londynu i **Salone del Mobile** do Mediolanu. Te wyjazdy karmiły wyobraźnię i dawały wiarę w powodzenie indywidualnych projektów. Projektantki, pracując nad opracowywaniem eeryjnych przemysłowych wzorów, zaczęły marzyć o projektowaniu unikatów. Wspominają, że był to czas, który spędzały prawie wyłącznie ze sobą: w Dywilanie budowały pracownię projektową, po pracy w fabryce zajmowały się wełasnymi projektami. Eksperymentowały, szukały rozwiązań, drukowały, przeplatały, nakładały, łączyły materiały. Nie tylko dla nich, dla całej polskiej sceny projektowej to był szczególny czas. Budziło się zainteresowanie projektowaniem i zapoczątkowanie na nową estetykę, a projektanci jako społeczność budowali swoją tożsamość i wiarę w to, że projektowanie nie musi być kosztownym hobby utrzymywanym przy pomocy dochodów zdobywanych gdzieś

69

24

Luz María Sánchez Cardona

Pisarka, naukowczyni i artystka transdyscyplinarna badająca polityczną sferę przemocy i relacji władzy za pomocą konstrukcji multimedialnych, jak badania artystyczne obejmują ojczyzna jako maszynę techniczno-naukową i odpowiadają na ostrzeżby społeczne. Jest autorką czterech książek, kuratorką wystaw i konferencji poświęconych nowym mediom. Ostatnio otrzymała dwa wyróżnienia honorowe na Prix Ars Electronica za swój artystyczno-badawczy projekt *Vis.[un]necessary Force*. *Ti, 4* i to prestiżne stypendium od Ministerstwa Kultury Meksyku. Jest członkinią Krajowego Systemu Twórców Sztuki SNCA w Meksyku.

Vis.[un]necessary force

Praktyka jako projekt badawczy dotyczący przemocy strukturalnej w Meksyku

Vis.[un]necessary force: projekt badań artystycznych

Badanie artystyczne jako metodologia

Projekt *Vis.[un]necessary force* [1] w ekrocie *V.[u]ns* (*Vis.[nie]konieczna siła*), 2015–2022, skupił się na problemie przemocy wywołanej we współczesnym Meksyku przez wojnę z narkotykami oraz ukazuje jej wpływ na codzienne życie mieszkańców. *V.[u]ns* przedstawia praktykę artystyczną jako metodologię umożliwiającą dogłębne zbadanie konkretnego problemu. Badanie artystyczne [2] implikuje przeprowadzenie projektu badawczego, którego wyniki

„są przedstawiane jako istotny dowód badania" [3].

Jest ono zdefiniowane w Deklaracji Wiedeńskiej jako analiza naukowo-badawcza zrealizowana poprzez praktykę i charakteryzująca się wysokim poziomem refleksji artystycznej.

„Jest to badanie epistemiczne, mające na celu zwiększanie umiejętności postrzegania i zrozumienia danego problemu poprzez praktykę artystyczną. Badanie artystyczne jest zgodne z pięcioma głównymi kryteriami badań i rozwoju znajdującymi się w *Podręczniku Frascati* [4]. Poprzez pojawiające się w nim zagadnienia i problemy, mające znaczenie dla praktyki artystycznej, badanie artystyczne

1 *V.[u]ns*, i w *V.[u]ns*, i do to archiwum, która stanowią nagrania strzelaniny udostępnione przez mieszkańców na YouTube.

2 *V.[u]ns*, 2 to rysunki dzieci powstałe na zajęciach terapeutycznych ich rekonstrukcja mająca formę obiektów 3D.

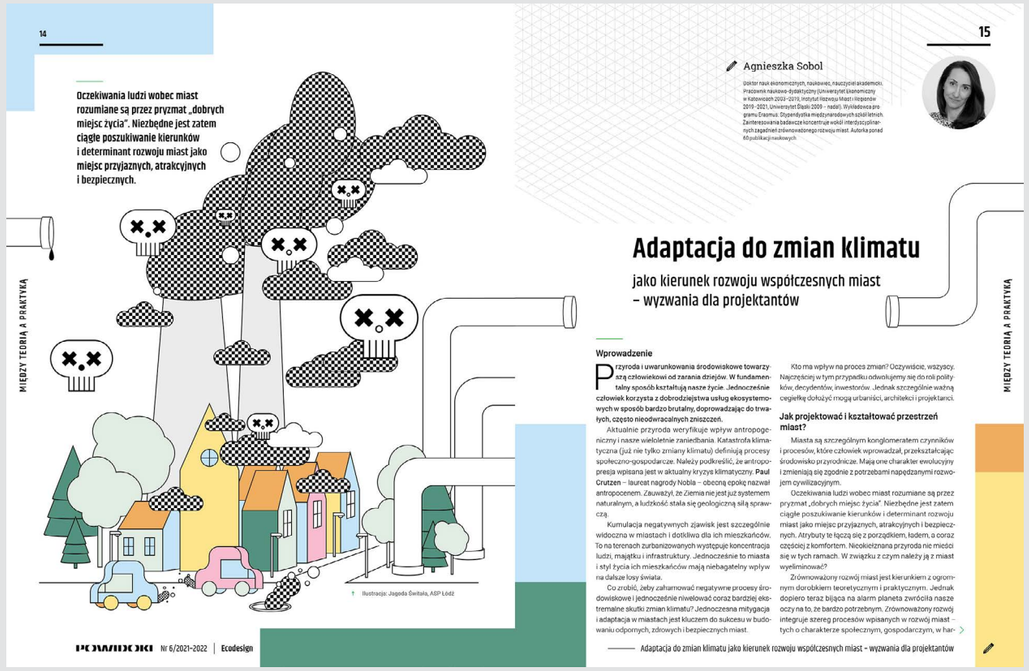
3 *V.[u]ns*, 3 to rzeźby z pozostałości uprowadzonych aut, które online prowadzi kolektyw Las Reviseadoras.

4 *V.[u]ns*, 4 to dziewięć zaniepokojonych w trakcie wycieczki wyzwany poszukiwanie są mające na celu odnalezienie masowych grobów.

↑ *V.[u]ns*, 4, dokumentacja wystawy, eksponaty rzeźbiarskie: grypy w kształcie litery „I", wewnętrzne patio, Uniwersytecka Muzeum Sztuki Współczesnej MUAC w Meksyku, 2019, fot. Luz María Sánchez

↑ *V.[u]ns*, 2, wspólna grupa Los Rastreadoras de El Fuerte, okolice Los Mochis, Sinaloa, Meksyk, luty 2019, fot. Luz María Sánchez

W moich projektach to archiwum konstruuje dzieło, a skoro są to projekty, w których pamięć, rejestracja i doświadczenie codziennej przemocy są stałe, to archiwum jest także odzwierciedleniem tych elementów.



14

Oczekiwania ludzi wobec miast rozumiane są przez pryzmat „dobrych miejsc życia". Niezbędne jest zatem ciągłe poszukiwanie kierunków i determinant rozwoju miast jako miejsc przyjaznych, atrakcyjnych i bezpiecznych.

↑ Ilustracja: Jagoda Świtała, ASP Łódź

15

Agnieszka Sobol

Doktor nauk ekonomicznych, naukowiec, nauczyciel akademicki. Prowadzenia naukowo-dydaktyczny Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach 2022–2019, Instytut Rozwoju Miast i Regionów 2019–2021, Uniwersytet Śląski 2009 – nadal). Wykładowca programu Erasmus. Ekspertyzyka międzynarodowych szkół lennich. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół interdyscyplinarnych zagadnień zrównoważonego rozwoju miast. Autorka ponad 60 publikacji naukowych.

Adaptacja do zmian klimatu

jako kierunek rozwoju współczesnych miast – wyzwania dla projektantów

Wprowadzenie

Przyroda i uwarunkowania środowiskowe towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów. W fundamentalny sposób kształtują nasze życie. Jednocześnie człowiek korzysta z dobrodziejstwa usług ekosystemowych w sposób bardzo brutalny, doprowadzając do trwałych, często nieodwracalnych zniszczeń.

Aktualnie przyroda weryfikuje wpływ antropogeniczny i nasze wieloletnie zaniedbania. Katastrofa klimatyczna (już nie tylko zmiany klimatu) definiują procesy społeczno-gospodarcze. Należy podkreślić, że antropopresja wpisana jest w aktualny kryzys klimatyczny. **Paul Crutzen** – laureat nagrody Nobla – obconą ogołą nazwał antropocenem. Zauważył, że Ziemia nie jest już systemem naturalnym, a ludzkość stała się geologiczną siłą sprawczą.

Kumulacja negatywnych zjawisk jest szczególnie widoczna w miastach i dotkliwa dla ich mieszkańców. To na terenach zurbanizowanych występuje koncentracja ludzi, majątku i infrastruktury. Jednocześnie to miasta i styl życia ich mieszkańców mają niebagatelny wpływ na dalsze losy świata.

Co zrobić, żeby zahamować negatywne procesy środowiskowe i jednocześnie niwelować coraz bardziej ekstremalne skutki zmian klimatu? Jednocześnie mitygacja i adaptacja w miastach jest kluczem do sukcesu w budowaniu odpornych, zdrowych i bezpiecznych miast.

Kto ma wpływ na proces zmian? Oczywiście, wszyscy. Najczęściej w tym przypadku odwołujemy się do roli polityków, decydentów, inwestorów. Jednak szczególnie ważną cegiełkę dołożyć mogą urbaniści, architekci i projektanci.

Jak projektować i kształtować przestrzeń miast?

Miasta są szczególnym konglomeratem czynników i procesów, które człowiek wprowadzał, przekształcając środowisko przyrodnicze. Mają one charakter ewolucyjny i zmieniają się zgodnie z potrzebami napędzanymi rozwojem cywilizacyjnym.

Oczekiwania ludzi wobec miast rozumiane są przez pryzmat „dobrych miejsc życia". Niezbędne jest zatem ciągłe poszukiwanie kierunków i determinant rozwoju miast jako miejsc przyjaznych, atrakcyjnych i bezpiecznych. Atrybuty te łączą się z porządkiem, ładem, a coraz częściej z komfortem. Nieokiełznana przyroda nie mieści się w tych ramach. W związku z czym należy ją z miast wyeliminować?

Żrównoważony rozwój miast jest kierunkiem z ogromnym dorobkiem teoretycznym i praktycznym. Jednak dopiero teraz bijąca na alarm planeta zwróciła nasze oczy na to, że bardzo potrzebnym. Zrównoważony rozwój integruje szereg procesów wpisanych w rozwój miast – tych o charakterze społecznym, gospodarczym, w har-

148

Twórczość Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego stanowi jedną z najbardziej konsekwentnych realizacji założeń modernistycznej awangardy.

Une avant-garde polonaise Kobro et Strzemiński Centre Pompidou, Paryż, 2018 Zdjęcie: Anna Marchlewska

149

Jarosław Suchan

Historyk sztuki, krytyk i kurator. Od 2006 r. dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. Twórca i współtwórca wielu wystaw sztuki współczesnej i nowoczesnej.

Karolina Ziębińska-Lewandowska

Kuratorka, przez wiele lat związana z warszawską Zachętą, współzałożycielka fundacji Archeologia Fotografii. Aktualnie jest kuratorką w dziale fotografii w paryskim Centre Pompidou.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński: w poszukiwaniu realnej utopii [1]

Przypadająca na pierwszą połowę XX stulecia twórczość Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego stanowi jedną z najbardziej konsekwentnych realizacji założeń modernistycznej awangardy. Dowodzi zarazem jak bardzo złożonym i pełnym wewętrznych napięć żywiskiem jest modernistyczna awangarda, rozpięta między ideałami estetycznej autonomii i politycznego zaangażowania, formalnym eksperymentem i potrzebą społecznej użyteczności, poszukiwaniami pozaczasowego absolutu i zanurzeniem w konkrecie historii. Kobro i Strzemińskiemu zawdzięczamy sztukę, która w oryginalny sposób stapia te pozorne przeciwieństwa w projekcie szczególnego rodzaju „realnej utopii" [2]. Utopia ta nie wyraża dążeń do ustanowienia idealnego ustroju społecznego tu i teraz, w trybie natychmiastowym, lecz spełnia się w konstruowaniu wzorcowych modeli służących jako motywacja i probierz dla praktycznych działań zmierzających do przekształcania istniejącego porządku. Towarzyszy jej przy tym ważne zastrzeżenie – że żaden model nie jest ostateczny. Powstanie każdego uwikłane jest bowiem w przygodność historycznych warunków, przygodność ta stanowi zatem jego ograniczenie. „Utopia" w pojęciu „realnej utopii" odwołuje się do imperatywu nakazującego przekraczanie tego ograniczenia, „realna" – do świadomości jego istnienia i świadomości, że jego przekraczanie musi być nieustająco ponawiane.

Obejmująca malarstwo, rzeźbę, architekturę, wzornictwo przemysłowe i projektowanie graficzne sztuka Kobro i Strzemińskiego wyrasta z dwóch zasadniczych przesłanek. Pierwszą, charakterystyczną dla modernizmu, jest przekonanie, że dzieło winno być konstruowane wedle praw właściwych dla swojej dziedziny, gdyż tylko to gwarantuje jego wewnętrzną spójność. Druga wiąże się z uznaniem, że sztuka, będąc eksperymentem w zakresie czystej formy, równocześnie nie ma racji bytu, jeśli pozbawiona jest społecznego uzasadnienia. Sztuka, zdaniem obojga, winna dostarczać modeli organizacyjnych stanowiących inspirację dla rozwiązań stosowanych we wzornictwie, architekturze czy inżynierii społecznej. Jej ostatecznym celem nie może być produkcja estetycznych przedmiotów, ale całościowe przekształcenie rzeczywistości poprzez opancie jej na prawidach wywiedzionych z artystycznych eksperymentów. Imperatyw eksperymentatorstwa stanowi najbardziej trwały aspekt postawy twórczej Kobro i Strzemińskiego. Początkowo odnosi się on do metod organizacji struktur materialnych: obrazów, rzeźb, stron tekstu, wnętrz mieszkalnych etc., z czasem zaczyna coraz mocniej dotyczyć kwestii organizacji samego widzenia. Ostatecznym horyzontem zawsze przy tym pozostaje zmiana społeczna, która ma się dokonywać bądź to poprzez reorganizację ludzkiego otoczenia, bądź poprzez doskonalenie ludzkiego widzenia/rozumienia świata.

Przykłady projektów rozkładówek artykułów wiodących z różnych numerów magazynu „Powidoki"

Layout / Wywiad

70

172

SZTUKA W ŚWIECIE INSTYTUCJI

Współpraca studentów i pedagogów z ASP ze szpitalami Kopernika oraz Korczaka przyniosła duży sukces. To nie tylko wyremontowane, ładne wnętrza. Projekty zostały wykonane w oparciu o szczegółową analizę placówek medycznych. Głównym zadaniem był terapeutyczny charakter wnętrz i samopoczucie pacjentów.

Ośrodek pediatryczny im. dr. J. Korczaka w Łodzi, projekt wnętrz: Katarzyna Gołaszewska-Lewoc, fot. Tilia Way Design

173

Magdalena Janus-Hibner

Absolwentka uniwersytetu łódzkiego, od 2007 roku związana z ASP w Łodzi, współtwórca i koordynator projektów Centrum Promocji Mody, Centrum Nauki i Sztuki oraz Łódź Young Fashion. Zastępca dyrektora ds. Rozwoju i Promocji Wojewódzkiego Wielospecjalistycznego Centrum Onkologii i Traumatologii im. M. Kopernika w Łodzi.

1 + 1 =

o terapeutycznej funkcji designu w szpitalach

→ z Magdaleną Janus-Hibner rozmawia Marta Ostajewska

Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi od kilku lat realizuje projekty z łódzkimi szpitalami. Kiedy zaczęła się ta współpraca i jak wygląda?

Wszystko zaczęło się w 2010 roku. Pierwszy duży projekt, który szpital zrealizował z akademią, to Chemioterapia Jednego Dnia. Studenci pod opieką profesor **Małgorzaty Siwek** przygotowywali wystrój wnętrza oddziału Szpitala im. M. Kopernika w Łodzi. Część zajęć odbywała się w placówce medycznej. Studenci mieli za zadanie przeprowadzić rozmowy z personelem, pacjentami i na tej podstawie przygotować swoje propozycje. Wygrała propozycja grupy, której liderką była **Katarzyna Gołaszewska-Lewoc**. Projekt został zrealizowany przez szpital w stu procentach i do tej pory funkcjonuje. Studenci otrzymali zaś **nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego**. To był pierwszy krok do naszej dalszej współpracy. W następnych latach powstawały kolejne inicjatywy, kolejne oddziały.

Następnym dużym projektem była realizacja w Ośrodku Pediatrycznym im. dr. J. Korczaka w Łodzi, który należy do Szpitala im. M. Kopernika w Łodzi. Rewitalizowanych było pięć budynków na terenie Ośrodka Pediatrycznego i studenci te pięć budynków zaprojektowali. Oprócz samego wystroju wnętrz zaaranżowali też całą komunikację wizualną, co wyszło naprawdę rewelacyjnie. Władze szpitala zdecydowały, że oprócz tego, że studenci stworzyli wizualizacje, to mogli część prac wykonać sami, za co dostali wynagrodzenie. Szpital do tej pory funkcjonuje w naprawdę pięknych wnętrzach.

Ośrodek pediatryczny im. dr. J. Korczaka w Łodzi, projekt wnętrz: Katarzyna Gołaszewska-Lewoc, fot. Tilia Way Design

POWIDOKI Nr 3/2020 | Przestrzeń

1 + 1 = o terapeutycznej funkcji designu w szpitalach

71

70

MŁODZI PROJEKTANCI

mychalkorchowiec.com

Fot. Michał Łubieński

71

Michał Korchowiec

Absolwent malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, artysta wizualny, scenograf teatralny i reżyser filmów dokumentalnych. Autor i współautor kilkudziesięciu wystaw w kraju i za granicą prezentujących malarstwo, sztukę wideo i instalacje. Twórca wizualnego świata spektakli teatru Drzyzgi i Pawła Demirskiego, np. W imię Jakuba Z., Tęczowa Trybuna. Courtney Love czy Nie-boska komedia, zdobywca wielu nagród i wyróżnień. Współpracuje z Ruberej i Ursul w Reykjavik na Islandii.

Zdałem się na kolorowe światło

→ z Michałem Korchowcem rozmawia Bogusław Deptuła

Kim dziś jest Michał Korchowiec?

A to w taki sposób chcesz przyatakować. To jedno z tych filozoficznych pytań, które sobie zadajemy i na które ciężko jest odpowiedzieć, nie biorąc pod uwagę pytającego.

No to weź mnie pod uwagę...

Zawsze będę definiować siebie jako człowieka przede wszystkim, ale też jako twórcę „propozycji". Zawsze gdy myślę o tworzeniu sztuki, to jako o tworzeniu „propozycji". „Propozycję" umiejscowiam w filozofii, w wymyślaniu idei, myśli, więc jestem twórcą „propozycji". Nie mam pretensji do tego, żeby uznawać mój gust za lepszy od gustu innego, ale tworząc, posługując się własnym gustem, nie „inspiruję" się, dzięki temu mam poczucie, że tworzą takie obiekty czy zdarzenia, które odpowiadają na moje potrzeby. Dziś Michał Korchowiec proponuje obiekty, które dają poczucie obecności. Niektóre są kompletnie unikatowe, zbudowane ze starego, znalezionego szkła, inne to rzeźby świetlne w limitowanej edycji, zaprojektowane z doświadczenia tych unikatowych, ale dzięki produkcji w hucie – bardziej dostępne.

Jeżeli chodzi o tę obecność obiektów, to wynika z mojego doświadczenia obcowania z moimi rzeźbami świetlnymi, bo jest coś takiego w kolorowym świetle, że zauważamy je kątem oka, widzimy je z daleka, jak włączony telewizor w oknie u sąsiada w budynku naprzeciwko, czujemy ich obecność i to jest dla mnie bardzo znaczące.

Może wolisz to, co robisz, nazywać rzeźbami świetlnymi?

Tak, oczywiście, że tak. Choć często nazywam je lampkami albo obiektami. One mają osobowość, a jak nie mam wielkiej firmy produkcyjnej. Każda, nawet to z edycji, może być unikatowa, możliwych złożeń kolorów jest ponad siedem tysięcy. To się udało trochę niechcący, najpierw było możliwych 36 kombinacji kolorystycznych, ale w marcu udało mi się wprowadzić nowy element i nowe kolory i z obiektów w kolorze ognia zrobiła się cała tęcza, a każdy obiekt może być używany na wiele sposobów.

I to prostu wymyśliłem coś, zauważyłem fizyczną zasadę, która stała się moim narzędziem pracy – tworzenia. Energia, która „ze ściany" poprzez kable płynie do żarówki, uwidocznioną w świetle, zawsze stanowiła dla mnie przedmiot zainteresowania. Moja pierwsza wystawa, którą otworzyłem jeszcze przed studiami, składała się z takich instalacji złożonych z podobrazi 3D, na których przyklejone były wycięte z kolorowej folii postaci: sąsiedzi, ludzie mieszkający przy tej samej ulicy, którzy niekoniecznie wiedzieli, jak się nazywają, ale z pewnością się znali. Między nimi przepływała energia – zwoje wiszących kabli, przez które przepływał prąd, dzięki któremu postaci były podświetlone.

To faktycznie intrygujący pomysł.

Pierwszy rok studiów – kiedy kazano nam rysować oraz malować gołych ludzi i martwe natury, a moje prace na wystawie końcoworocznej pokazane zostały

POWIDOKI Nr 9/2023–2024 | Design [PL]

Zdałem się na kolorowe światło

240

MŁODA ARTYSTKA

RoboKoba

Założycielka RoboKoba, dyrektor zarządzająca Grit-in Tech Poland. W 2020 roku jej firma została uznana za jeden z najbardziej innowacyjnych start-upów zaściankowych przez Kotwerę. W marcu 2020 roki została finalistką pierwszego hackathonu internetowego organizowanego przez Virtual Medicine w San Francisco. W 2014 roku zdobyła również digital_art_new na Digital_ia – międzynarodowym festiwalu sztuki cyfrowej w Gdańsku. Jej prace były pokazywane na VR/Microsoft Reactor w Londynie w 2018 roku, VR Challenge Expo – EC1 w Lodzi w 2016, w Muzeum Sztuki i Muzeum Fabryki w Łodzi.

RoboKoba w świecie rzeczywistości wirtualnej

→ z Katarzyną Kobą rozmawia Marta Ostajewska

Jesteś absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Wydziale Sztuk Wizualnych. Dlaczego wybrałaś akurat tę uczelnię i jak to się stało, że tak mocno wciągnął cię świat nowych mediów?

W wyborze pomógł mi **Krzysztof Rajpold** – prowadzący zajęcia malarstwa w Planetarium i Obserwatorium Astronomicznym w Łodzi przy ul. Pomorskiej. Miał on holistyczny pogląd na rozwój człowieka i ogromną wiedzę zarówno na temat historii sztuki, jak i nauki. Bardzo dobrze wspominam nasze długie rozmowy na temat wszechświata, krzewienia nowych perspektyw oraz eksperymentów teatralno-filmowych. Krzysiu często opowiadał historie z filmowych produkcji, w których brał udział jako scenarzysta (np. Akademii Pana Kleksa). W tym samym czasie uczęszczałam do liceum o profilu teatralno-filmowym, gdzie ogromny nacisk kładziono na wiedzę z zakresu historii teatru i filmu oraz na umiejętności warsztatowe – aktorskie, scenograficzne, kostiumowe, a także na pisanie tekstów kuratorskich. Zanim dostałam się na studia, ukończyłam szkołę charakterystyczną teatralno-filmową i udało mi się pracować przy kilku produkcjach studenckich FWSFTviT w Łodzi.

Pomysł, żeby studiować na Akademii Sztuk Pięknych, wynikał z moich wcześniejszych zainteresowań. Wiedziałam, że mój umysł jest kreatywny, ale przede wszystkim badawczy, dlatego wybrałam Wydział Sztuk Wizualnych na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Od samego początku poszukiwałam najbardziej otwartej i kreatywnej pracowni, gdzie mogłabym rozwijać swoje zdolności krzewania formy w przestrzeni. Pracownia Rzeźby i Działań w Przestrzeni była dla mnie idealnym środowiskiem, łączyła pracę artystyczną z możliwością poszukiwania naukowych odpowiedzi. Na drugim roku studiów licencjackich poznałam prof. **Ryszarda Kluszczyńskiego** – pioniera w zakresie edukacji historii sztuki nowych mediów. Tak zaczęła się moja przygoda z cyfryzacją dzieł sztuki oraz eksperymentowaniem w zakresie innowacyjnych technologii.

Czym zajmuje się twoja firma i kiedy powstała? Skąd nazwa RoboKoba?

Nazwa powstała jako zlepek słów: robot i nazwiska Koba, co daje przewrotne porównanie do filmowego Robocopa (płeć męska) – ja jestem jego żeńską wersją (śmiech). Firma RoboKoba zajmuje się projektowaniem interaktywnych rozwiązań oraz immersyjnych technologii, w tym prototypowaniem wirtualnej rzeczywistości (ang. Virtual Reality, VR) i multisensorycznych doświadczeń użytkownika (ang. Multisensory User Experience; MUX) oraz interakcja człowiek-maszyna (ang. Human-Computer Interaction, HCI). Na swoim koncie mam uczestnictwo w innowacyjnych programach akceleracyjnych. W lutym 2021 roku wzięłam udział w **Szkole Pionierów PFR Polskiej Fundacji Rozwoju**. W maju 2020 roku moja firma została ogłoszona jednym z najbardziej innowacyjnych start-upów w Polsce w ramach programu **Shesnnovation Academy** organizowanego przez „Perspektywy", Women in Tech i Grit-in Handlowy. Wcześniej, w marcu tego samego roku udało mi się wziąć udział jako jednej z finalistek w pierwszym internetowym hackathonie organizowanym przez Virtual Medicine Conference w San Francisco.

Zajmujesz się nie tylko nowymi technologiami (XR, AI, XCI) i prototypowaniem w środowisku cyfrowym, ważny jest dla ciebie również aspekt edukacyjny, zagadnienia psychologii eksperymentalnej, projekty terapeutyczne. Prowadzisz warsztaty, tworzysz webinaria. Co jest tak fascynującego nie tylko w budowaniu przestrzeni wirtualnej, ale również w opowiadaniu, w jaki sposób ona powstaje? Dlaczego w twojej praktyce artystyczno-badawczej tak istotny jest dla ciebie aspekt edukacyjny?

#WIRTUALNA RZECZYWISTOŚĆ #NOWE TECHNOLOGIE #SZTUKA #EDUKACJA #ROBOKOBA 241

ROBOKOBA

Ważne jest, aby edukować młode pokolenia w zakresie możliwości, jakie daje nam nauka i technologia. Sztuka i kultura powinny być „motorem" wprowadzającym technologie na rynek.

MŁODA ARTYSTKA

fot. Katarzyna Skrzypek

Od liceum ubolewam nad faktem, iż nowe technologie wkraczają w nasze codzienne życie często bez wskazania zasadności ich użycia. Nie poświęcamy wystarczającej uwagi kwestii edukacji oraz budowania wartości społeczeństwa świadomości umiejętnego wykorzystania nowych technologii. W swoich działaniach pokazuje, jak ważna jest inwestycja w projekty artystyczno-badawcze oraz badawczo-rozwojowe. Każdą epokę charakteryzują innowacyjne działania dotyczące zdrowia, gospodarki, środowiska. Często nie umiemy wykorzystać zasadności, które posiadamy. Brak nam holistycznego i interdyscyplinarnego podejścia do świata. Ważne jest, aby edukować młode pokolenia w zakresie możliwości, jakie daje nam nauka i technologia. Sztuka i kultura powinny być „motorem" wprowadzającym technologie na rynek. Uważam, że aspekt edukacyjny jest niezbędny do prawidłowego oraz zrównoważonego rozwoju wspólnie przenikających się dziedzin związanych ze światem nauki, biznesu i kultury. Każda z nich powinna ze sobą współpracować dla dobra drugiego człowieka.

Mocno angażujesz się w projekty wzmacniające pozycję kobiet w dziedzinie nowych technologii. Na czym polega twoja rola w Girls in Tech i jak zaczęła się współpraca z tą międzynarodową organizacją?

Fundacja **Girls in Tech** to światowa organizacja z siedzibą w San Francisco, jednocząca kobiety ze wszystkich kontynentów. Organizacja zrodziła się z potrzeby zapewnienia kobietom platformy do prezentowania pomysłów, nabywania nowych umiejętności i rozwijania kariery w ramach STEAM (ang. science, technology, engineering, art, maths). Jestem menadżerką zarządzającą wolontariuszami (Volunteer Managing Director) w regionie Łódzkim. Wspólnie z kobietami z trzech miast w Polsce (Łodzi, Warszawy, Wrocławia) organizujemy wydarzenia, konferencje, warsztaty, hackathony i webinary. Edukujemy przyszłe liderki nie tylko w zakresie nowych technologii, ale również wprowadzamia ich w życie, zarówno poprzez tworzenie własnych start-upów, jak i procesy rozwijające ugruntowane biznesy. Najwięcej wydarzeń, jakie stworzyłyśmy wspólnie, to:

RoboKoba w świecie rzeczywistości wirtualnej

74

MIĘDZY TEORIĄ A PRAKTYKĄ

degradacja środowiska zasługuje na nieustanną refleksję

Consumerist Christmas Tree, Eindhoven, 2013

Plastic garbage guarding the museum, Gewerbemuseum of Winterthur, Szwajcaria, 2012

75

Luzinterruptus

Luzinterruptus to anonimowa, hiszpańska grupa artystyczna, która realizuje miejsce-interwencje w przestrzeni publicznej. Została założona w 2008 roku w Madrycie. Celem działań artystycznych jest skłanianie widzów za pomocą światła oraz wyjątkowego refleksji nad współczesnym problemami świata, takimi jak nadprodukcja plastiku, wszechobecne śmieci, konsumpcjonizm czy prawa człowieka.

Luzin terru ptus

Pracujemy z rzeczywistością, która nas otacza

→ z hiszpańską grupą Luzinterruptus rozmawia Marta Ostajewska

Jesteście anonimowym hiszpańskim kolektywem artystycznym z siedzibą w Madrycie, założonym w 2008 roku przez dwóch artystów. Realizujecie projekty zarówno w Hiszpanii, jak i na całym świecie. „Tworzymy instalacje w przestrzeni publicznej, światło jest naszym narzędziem, a ciemność płótnem" – mówicie w jednym z wywiadów. W waszych instalacjach poruszacie ważne kwestie społeczne, ekonomiczne, polityczne i ekologiczne, używając prostych, tanich i często pochodzących z recyklingu materiałów. Co było waszą główną inspiracją, kiedy zakładaliście grupę?

Inspirowała nas sztuka miejska, akcje partyzanckie, a także sytuacjonizm. Chcieliśmy wyjść na ulicę i pozostawić na niej nasze prace, dostępne dla każdego przechodnia. Ale nie chcieliśmy zmieniać ani ingerować na stałe w przestrzeń miejską, dlatego światło wydało nam się najodpowiedniejszym materiałem. Kiedy je wyłączasz, nie pozostawia żadnego śladu.

Co oznacza nazwa grupy?

Luzinterruptus oznacza „przerwane światło": trwa krótko i nagle się wyłącza. Taki „otsounds przerywany", tylko że ze światłem (śmiech).

Wasze prace to artystyczne refleksje nad stanem naszego środowiska, zanurzają odbiorcę w doświadczeniu, są immersyjne. Często wykorzystujecie plastik, torebki foliowe... Dlaczego aspekt środowiskowy jest dla was tak ważny?

Kiedy zaczynaliśmy pracę w grupie, prawie w ogóle nie mówiło się o kwestiach środowiskowych. Również znacznie mniej prac artystycznych było wykonanych za pomocą światła. Zawsze inspirowały nas bieżące problemy, zagadnienia, które bezpośrednio nas dotyczą. Naszym zdaniem degradacja środowiska zasługuje na nieustanną refleksję. Z drugiej strony, praca z niewielkim budżetem sprawiła, że w naturalny sposób zwróciliśmy się w stronę śmieci, materiałów takich jak plastik, które zawsze są pod ręką i nie pociągają za sobą dodatkowych kosztów.

POWIDOKI Nr 6/2021–2022 | Ecodesign

Pracujemy z rzeczywistością, która nas otacza. Rozmowa z hiszpańską grupą Luzinterruptus

Projekty rozkładówek z wywiadami z różnych numerów magazynu „Powidoki"

Layout / Prezentacje

72

222

Coraz częściej myślę o fotografii jako o rzece, na której obu brzegach przebywa się jednocześnie. Pierwszy z nich to opowieści – dobrze skonstruowane, przemyślane, intencjonalne narracje zamknięte w formie książek, wystaw, pokazów slajdów. Drugi z nich to archiwum, magazyn z negatywami i stykówkami.

@piotrzbierski

223

Piotr Zbierski

Doktor sztuki. Laureat prestiżowej nagrody Leica Oskar Barnack Newcomer Award za cykl prac *Pass by me* (2012). Autor książek *Push the sky away* (2016) i *Echoes Shades* (2020), wystawy Echoes Arch na festiwalu fotograficznym w Arles oraz instalacji *Solid bars of all that's left untold* na wystawie grupowej fotografii polskiej w Zrzadzie Sprawdu w Berlinie. Jego prace były prezentowane w galeriach m.in. we Francji, Niemczech, Portugalii, Rosji oraz w „Photo Magazine", „Archivo Zine", „Die Nacht", „Bug Magazine", znajdują się też w kolekcjach Kyoto Museum of Photographic Arts w Japonii oraz w Musée de l'Elysée w Szwajcarii.

PREZENTACJE

The solid bars of all that's left untold (instalacja) 2020–2022

„Pamięć [fotografia] nie jest instrumentem badania przeszłości, lecz jej sceną. Stanowi medium przeżyć, tak jak ziemia stanowi medium, w którym zasypane spoczywają wymarłe miasta. Kto chce zbliżyć się do swej zasypanej przeszłości, musi postępować jak człowiek, który prowadzi wykopaliska" [1].

Stykówki fotograficzne są podstawową bazą tworzenia opowieści fotograficznej, a jednocześnie – na co warto zwrócić uwagę – są opowieścią samą w sobie, która zaświadcza o chronologii, rozkładzie obecności w czasie. Jest poszlaką wydarzeń, poszlaką bliskości i styczności w czasie.

W tym duchu rodzi się we mnie podstawowe pytanie badawcze: czy moja własna pamięć o przeszłych wydarzeniach w miejscach, które fotografowałem, została zmodyfikowana po pierwszym obejrzeniu kopii stykowych wykonanych fotografii? Następnie, czy wielokrotne oglądanie kopii stykowych utrwaliło we mnie „inną rzeczywistość" aniżeli tą, którą przeżyłem – rzeczywistość w tej samej mierze niuansującą detale utrwalonych scen rzeczywistości, co cenzurującą momenty niesfotografowane? Wreszcie, czy wybrany ze stykówek promil obrazów – wyjętych z kontekstu stykówki rozumianej jako poszlaka – i ułożony w opowieść fotograficzną, która znosi dystans kilometrów między miejscami oraz ciężar jedności, czy też stateczności przeżytego czasu, jest tą samą rzeczywistością czy już zupełnie innym współobecnym bytem?

POWIDOKI Nr 7/8 2022–2023 | Odbicia

The solid bars of all that's left untold (instalacja) 2020–2022

73

208

WYRÓŻNIENIE

Mój ulubiony kolor to różnobarwny, proj. Jonatan Poeche / III rok, I°, Pracownia Emalii, dr hab. Olga Krysińska-Podfilipska, prof. uczelni, Instytut Biżuterii, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Fot. Jonatan Poeche

WYSTAWY

Redakcja magazynu „Powidoki" przyznała nagrodę główną Darii Pierzak za projekt fotela inspirowany logotypem Społem.

WYRÓŻNIENIE

HOMAGE / kolekcja ubiorów dzianych, proj. Wiktoria Król / III rok, I°, Pracownia Projektowania Ubioru Dzianego, mgr Maja Bąk, Instytut Ubioru, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

POWIDOKI Nr 9/2023–2024 | Design [PL]

33.

#ASP ŁÓDŹ #KONKURS #STUDENCI #PROJEKT 209

33. Konkurs im. Władysława Strzemińskiego – Projekt

WYSTAWY

Magazyn „Powidoki" włączył się w 33. edycję Konkursu im. Władysława Strzemińskiego – Projekt, jednego z najstarszych i najważniejszych konkursów organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. Redakcja wybrała najlepsze jej zdaniem prace studentów zgłoszone do konkursu i zaprosiła autorów do obecności w 9. numerze magazynu poświęconym polskiemu designowi.

Nagrodę główną otrzymała **Daria Pierzak** za pracę *Fotel inspirowany logotypem Społem*. Projekt jest znakomitym dowodem na to, że inspiracja może spłynąć na artystę projektanta zewsząd. Logotyp sklepów Społem, widzialny i rozpoznawalny, chociby dlatego, że czerwony na żółtym tle, stał się dla niej wyzwaniem, z którym poradziła sobie wyśmienicie. Efekt jej fascynacji jest spektakularny. Otrzymujemy mebel o znakomitej i wyrazistej linii, zarówno w partii nóg, jak i oparcia, które jest trawestacją hasła „Społem". Wybierając ten projekt, redakcja pisma „Powidoki" ma nadzieję na marketingowy sukces tego nowatorskiego mebla, godnego zagości w każdym muzeum designu na świecie, nawet bez znajomości logotypu Społem, bo jest dziełem całkowicie samodzielnym.

Wyróżnienia otrzymali **Jonatan Poeche** za pracę *Mój ulubiony kolor to różnobarwny*, **Anna Wachholz** za pracę *Feng Shui*, **Wiktoria Król** za pracę *HOMAGE / kolekcja ubiorów dzianych* oraz **Olga Mizgier, Daniela Nowela** i **Daria Pierzak** za pracę *Łódzka tkanka*. >

NAGRODA GŁÓWNA

Projekt fotela inspirowany logotypem Społem, proj. Daria Pierzak / II rok, II°, Pracownia Mebla Unikatowego w Architekturze, mgr inż. arch. Konrad Karmański, Instytut Architektury Wnętrz, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

33. Konkurs im. Władysława Strzemińskiego – Projekt

224

Pytania te uświadamiają mi, że wibracja czy też potencjał stykówki (rozumianej jako chronologiczny zbiór fotografii czy całość poszlak) odnosi się do zupełnie innej miary czasu aniżeli pojedyncza fotografia w procesie twórczej selekcji. Co za tym idzie – moja praca fotograficzna to zawsze co najmniej dwie opowieści: ta, która rozgrywa się na stykówkach, oraz zupełnie inna artystyczna wypowiedź, uzyskana w procesie selekcji i łączenia obrazów w nowe narracje (kontekst). Prowadzi mnie to do myśli, że każdorazowe opowiedzenie historii jest jednoznaczne z oddaleniem, innymi słowy – jest twórczym nadpisaniem. Idąc dalej, jestem zdania, że kiedy zaczyna się opowiadanie, jest to równoznaczne z przekształceniem porządku „obecności" w przeszłym wydarzeniu. Nawiązując do myśli **Alberta Einsteina** – uparcie obecna iluzja teraźniejszości kwestionuje współobecność przeszłości, dewaluując ją z rangi podmiotu do rangi przedmiotu [2].

Coraz częściej myślę o fotografii jako o rzece, na której obu brzegach przebywa się jednocześnie. Pierwszy z nich to opowieści – dobrze skonstruowane, przemyślane, intencjonalne narracje zamknięte w formie książek, wystaw, pokazów slajdów.

Drugi z nich to archiwum, magazyn z negatywami i stykówkami. Na tym drugim brzegu formą opowieści staje się sam proces oglądania rozumiany jako proces „stwarzania" i „unicestwiania" znaczeń. Odczuwany jako pewnego rodzaju podróż, przynoszywanie do chwilowej obecności. Opowieść/obecność otwarta, przez co właściwie niemożliwa do opowiedzenia. Akt mówienia, który jedynie na tym drugim brzegu ma szanse stać się tym samym, co akt słyszenia. ■

Przypisy

1. W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 107.
2. A. Einstein napisał, *Rzeźnica między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością jest tylko uparcie obecną iluzją*. Cytat ten został wykorzystany jako zdanie wstępne w projekcie książki, zaraz po utworze tytułowej.

POWIDOKI Nr 7/8 2022–2023 | Odbicia

#FOTOGRAFIA #STYKÓWKI #OPOWIEŚĆ 225

PREZENTACJE

ABSTRACT

THE SOLID BARS OF ALL THAT'S LEFT UNTOLD (INSTALLATION) 2020–2022

In his short poetic-philosophical text, Piotr Zbierski draws our attention to the significance and form of photographic contact sheets as an intriguing and, in a sense, self-sufficient artistic material that can complete and expand a photographic narrative. As the author writes, the contact sheet 'attests to chronology, the unfolding of presence over time'.

The solid bars of all that's left untold (instalacja) 2020–2022

210

WYRÓŻNIENIE

Feng Shui, proj. Anna Wachholz / II rok, II°, Pracownia Rozwoju Nowego Produktu, dr hab. Krzysztof Chrościcielewski, prof. uczelni, Instytut Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

WYSTAWY

WYRÓŻNIENIE

Łódzka Tkanka, proj. Daria Pierzak, Daniela Nowela, Olga Mizgier / II rok, II°, Pracownia Projektowania Wnętrz w Obiektach Historycznych, dr hab. Robert Sobański, prof. uczelni, oraz Pracownia modelowania projektów architektonicznych w druku 3D, mgr inż. Aleksander Dynarek, Instytut Architektury Wnętrz, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

POWIDOKI Nr 9/2023–2024 | Design [PL]

#ASP ŁÓDŹ #KONKURS #STUDENCI #PROJEKT 211

Srebrna biżuteria Jonatana Poeche jest swobodną trawestacją ducha projektów Bauhausu. Nie odnosi się do konkretnych przedmiotów czy konstrukcyjnych lub kolorystycznych rozwiązań, z których znamy tę kultową szkołę nowoczesnego projektowania. To jakby wyciąganie esencji z wielu różnych projektów i pomysłów, to swobodne myślowo żonglowanie nimi i zabawa, co sprawia, że projekty te mają swoją solidność, a jednocześnie lekkość i poczucie humoru. Zapewne nie najtańsze w noszeniu, bez wątpienia mają w sobie rys wyjątkowości i odświętności; założone na uroczysty wieczór operowy czy elegancki koktajl, będą w nieodparty sposób przykuwać uwagę zarówno pań ur eczonych formą, jak i panów zadziwionych konstrukcją.

Chyba nie jesteśmy w stanie przewidzieć idealnej w konstrukcji i funkcjonalności, pisej budy. Pomysł Anny Wachholz zmacząco odbiega od tradycyjnie pomyślanej przestrzeni dla czworonożnego ulubieńca. Ten projekt dzieli psią przestrzeń na dwie części: zamkniętą i otwartą, taką do spania i chowania się oraz taką do oglądania świata i stróżowania, ale skoro zadaszoną, to w jakiś sposób również bezpieczną i psią, no bo dającą jednak dach nad głową i poczucie bycia u siebie. Oczywiście nie możemy być pewni, że taką właśnie przestrzeń dla siebie wybrałyby psy, ale równocześnie z pewną dozą wiary i nadziei możemy założyć, że tak właśnie by się stało, gdybyśmy ją zaproponowali do użytku czworonogom w przydomowych ogrodach.

Można powiedzieć, że dzianina daje projektantom nieskończenie wiele różnorakich możliwości – zarazem jej struktura i sezonowe ograniczenia stawiają wiele ograniczeń, ich przekroczenie jest zadaniem naprawdę niełatwym. W tym sensie projekt Wiktorii Król *HOMAGE / kolekcja ubiorów dzianych* robią wyjątkowo pozytywne wrażenie. Przeniesienie iluzjonistycznego pomysłu wykorzystania podziału okna jako motywu dekoracyjnego dla dzianiny i nieoczywiste zestawienie oranżu z granatem uwalniają dzianinową tkaninę z obciążeń tradycyjnym myśleniem na temat jej wyglądu, zadań i sposobu zdobienia. To dobry przykład nieoczywistego podejścia do projektowanej formy. Kobieca intuicja zachowana, a może nawet twórczo rozwinięta.

Łódzka tkanka to praca trzech zapatrzonych w miejską architekturę studentek łódzkiej uczelni. Same tak nazwały swój projekt. Ulice, budynki, parki, chodniki czy pomniki tworzą tkankę każdego miasta. Często nie zdajemy sobie sprawy z jej bogactwa, różnorodności, czasem wręcz wspaniałości. Można znaleźć w Łodzi na pewno budynki bogatsze, bardziej spektakularne czy bardziej rozpoznawalne. Na pewno tak jest, ale chyba nie o to chodzi w projekcie *Łódzkiej tkanki*. Fasady pięciu miejskich kamienic zostały odtworzone w metalowych płytach z wyciętą strukturą architektoniczną i detalem. Te wycięcia tworzą rysunek fasady, dodatkowo nocą zostają one podświetlone pomarańczowym światłem. Żyją własnym, nowym miejskim życiem, upominając się o uwagę dla różnorodności łódzkiej tkanki miejskiej. ■

ABSTRACT

THE STRZEMIŃSKI – DESIGN COMPETITION

As part of the 33rd edition of the Strzemiński Competition – Design, one of the oldest and most important competitions organized by the Academy of Fine Arts in Lodz, the editors of the magazine 'Powidoki' selected what they considered to be the best works by students and invited the authors to be present in the 9th issue of the magazine dedicated to Polish design. The main prize went to Daria Pierzak for her work 'An Armchair Inspired by the Społem Logo', honourable mentions went to Jonatan Poeche for his work 'My Favourite Colour is Multicoloured', Anna Wachholz for her work 'Feng Shui', Wiktoria Król for her work 'HOMAGE / a collection of knitted garments', and Olga Mizgier, Daniela Noweta and Daria Pierzak for their work 'The Lodz Tissue'.

33. Konkurs im. Władysława Strzemińskiego – Projekt

The Solid bars of all that's left untold (installation) 2020–2022, Piotr Zbierski, **projekt rozkładówek**, dział „Prezentacje", *Odbicia*

33. Konkurs im. Władysława Strzemińskiego – Projekt, **projekt rozkładówek**, dział „Wystawy", *Design [PL]*

Layout / Prezentacje

208

Ten zawód to jest w pewnym sensie misja. Skoro tyle fotografowałem tej naszej historii, przez lata, to uważam, że nie mogę przestać, muszę udokumentować ten stan, w który popadliśmy teraz. W dawnej Polsce robiłem to dla bardzo ważnych pism światowych, teraz robię to dla siebie.

Łódź, 13 czerwca 1987, trzecia pielgrzymka Jana Pawła II do Polski, fot. Chris Niedenthal

Londyn, 8 marca 1973, fot. Chris Niedenthal

https://dsh.waw.pl

Dom Spotkań z Historią

instytucja kultury miasta stołecznego Warszawy

Warszawa, ul. Puławska 19, 14 grudnia 1981, fot. Chris Niedenthal

PREZENTACJE

Niedenthal

209

Niedenthal

Wystawa zdjęć Chrisa Niedenthala z okazji 50 lat działalności jako fotoreportera

Termin
13.10.2022 - 4.06.2023

Miejsce
Dom Spotkań z Historią
ul. Karowa 20, Warszawa

Organizator
Dom Spotkań z Historią

Kuratorki
Anna Brzezińska
Katarzyna Puchalska

Koordynacja projektu i produkcja wystawy
Julia Libera

Szczecin, lipiec 1980, fot. Karolina Niedenthal

Moskwa, 1989, fot. Chris Niedenthal

Ekspozycję *Niedenthal* tworzą zdjęcia zarówno mniej znane, jak i te ikoniczne, bez których nie da się opowiedzieć o tym fotografie legendzie. Wystawa wzbogacona jest o liczne artefakty: oryginalne okładki magazynu „Time", artykuły ze zdjęciami, koperty zaadresowane do zagranicznych redakcji i aparaty fotograficzne, którymi posługiwał się fotoreporter.

Chris Niedenthal urodził się w 1950 roku w Londynie, w rodzinie polskich emigrantów. Gdy miał 11 lat, dostał od rodziców swój pierwszy aparat jako prezent za dobrze zdany egzamin. Dzięki dwóm wujkom, których odwiedzał w czasie wakacji w Polsce, rozwinął pasję fotografii. Jeden z nich pokazał mu pracę w amatorskiej ciemni, stworzonej w łazience. Drugi kupił mu aparat Zenit 3M. Już na studiach w London College of Printing rozpoznał kierunek, w jakim będzie się rozwijał. Chciał dokumentować, nie tworzyć nową rzeczywistość:

„Interesowała mnie prasa i fotoreportaż. Trudno było wybić mi to z głowy. Na studiach mieliśmy fotografię reklamową, portretową, ale ja zawsze robiłem wszystko w wersji reporterskiej".

W wieku 23 lat przyjechał na kilka miesięcy do Polski i został tu na stałe. Pracował jako fotoreporter prasowy, początkowo był wolnym strzelcem i dokumentował Polskę Gierka. W latach 1974–1978 robił materiały między innymi dla niemieckich pism, tygodnika „Stern", miesięcznika „Geo" oraz dla szwedzkiego dziennika „Expressen". W 1978 roku rozpoczął blisko pięcioletnią współpracę z „Newsweekiem". Jego debiutancki materiał fotograficzny przedstawiał „nielegalne", prowizoryczne kościoły, tworzone w PRL mimo

POWIDOKI Nr 1/8 2022–2023 | Odbicia

Niedenthal

236

„Książka unikalna, pierwszy w Polsce ilustrowany przewodnik roślin barwierskich. Miałem kiedyś przyjemność gościć Olę z jej warsztatami u siebie, szczerze polecam książkę i w ogóle to, co robi! Myślę, że książka Oli to początek nowej ery samodzielnego i naturalnego barwienia tkanin w naszym kraju".

Łukasz Łuczaj – etnobotanik, autor książek o dzikiej kuchni

fot. Dzikie Barwy

fot. Dzikie Barwy

fot. Dzikie Barwy

PREZENTACJE

237

Dzikie barwy

Nowa publikacja Aleksandry Bystry o naturalnym farbowaniu tkanin roślinami.

Jak farbować len, a jak włókno bawełniane? Czy z chwastów można osiągnąć jakieś kolory? Kiedy zbierać i jak przechowywać rośliny barwierskie? Jakie barwy dają chmiel, krwawnik, świerk, a jakie gaura, egotyczne? Dlaczego tkaniny naturalnie farbowane są zdrowsze od innych? Jak sprawić, by kolory z roślin stały się trwałe? To tylko niektóre z tematów poruszanych w książce, opisującej ponad **40 gatunków roślin barwierskich**. Znajdziecie w niej opisy roślin, charakterystyki włókien naturalnych, szczegółowe opisy procesu farbowania, a także wiele rad i wskazówek praktycznych. **Ponad 50 przepisów** prezentuje całą paletę kolorów, jakie można stworzyć dzięki surowcom roślinnym.

„Barwienie tkanin roślinami to wielozmysłowa i wręcz alchemiczna podróż przez świat przyrody i sztuki. Towarzyszą jej szlachetne kolory, struktury splotów tkanin i wonności farb naturalnych. To przygoda dająca radość z własnych odkryć i tworzenia piękna". ■

Tytuł
DZIKIE BARWY. O naturalnym farbowaniu tkanin roślinami.

Autor
Aleksandra Bystry

Format publikacji
180 × 250 mm

Liczba stron
248

Wydawca
Dzikie Barwy

ISBN
978-83-95576-11-9

www.dzikiebarwy.com

POWIDOKI Nr 6/2021–2022 | Ecodesign

Dzikie barwy

226

Backend sesji foto z dżdżownicami, Pracownia Fotografii Reklamowej, ASP Łódź, fot. Sebastian Komicz, 2022

fot. Anna Kowalczyk, Instytut Projektowania Graficznego, Pracownia Fotografii Reklamowej, ASP Łódź

PREZENTACJE

227

Dżdżownice na stART

Sesja zdjęciowa do szóstego numeru magazynu „Powidoki"

Magazyn „Powidoki" to przestrzeń, do której zapraszam studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi do kooperacji przy różnych aktywnościach związanych z tworzeniem poszczególnego numeru magazynu. Współpraca w ramach praktyk to szansa, aby studenci wyszli poza ramy ćwiczeń realizowanych w poszczególnych pracowniach i uczestniczyli w procesie zarówno tworzenia pisma, jak i jego promocji.

Komunikacja wizualna szóstego numeru magazynu miała za zadanie zwrócić uwagę na gospodarkę cyrkulacyjną i obieg zamknięty, którego wizualną alegorią stały się dżdżownice kalifornijskie. Są one doskonałym przykładem – żywią się materią organiczną przeznaczoną do kompostowania. Ich pożywieniem mogą być w zasadzie wszystkie resztki, jakie normalnie przeznaczamy na kompost. Efektem tego procesu projektowego było nabycie kilku tysięcy dżdżownic, które finalnie zamieszkały z nami w redakcji i produkowały kompost. Stały się one „fotomodelkami", pełzały po arkuszach drukarskich,

Nazwa
Dżdżownice na stART

Art director
Przemysław Hajek

Studenci
Jakub Huszaluk
Anna Kliniewska
Jagoda Światała

Miejsce
Pracownia Fotografii Reklamowej
Instytut Projektowania Graficznego
ASP Łódź

Prowadzący
Sebastian Komicz

POWIDOKI Nr 7/8 2022–2023 | Odbicia

Dżdżownice na stART

222

Zdjęcia z pracy Ziemia (P)oddana, zwiastun wystawy

Ziemia (P)oddana

223

Magdalena Gonera

Edukatorka kulturowa, autorka koncepcji działalności Działu Edukacji CMWŁ, który im kieruje od 2017 roku. Koordynuje wszystkie wystawcze i projekty edukacyjne realizowane ze środków MKiDNG w CMWŁ, zaprojektowała przestrzenie wykorzystywane na potrzeby zajęć: salę warsztatową, salę do pracy dla mam oraz przestrzeń relaksu. Pomysłodawczyni i koordynatorka projektu „Punkty Widzenia. Młodzi o Triennale", którego efektem jest wystawa *Ziemia (P)oddana*.

Maja Pawlikowska

Studiowała polonistykę na UŁ oraz scenografię i kostiumy na ASP w Łodzi na Wydziale Tkaniny i Ubioru. Od początku mocno związana ze światem produkcji filmowej i teatralnej. Jest scenografką i edukatorką. Od 2012 roku pracuje w Dziale Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Prowadzi zajęcia adresowane do wszystkich grup wiekowych, a także wykłady i opowiadania. Jest autorką scenografii i kostiumów do filmów fabularnych, m.in. *Wyczytalowa dziewczyna* reż. A. Ustarbiński, *Monument* reż. J. Szatc, *Nie ma gniewu* reż. K. Aleksandrzińska, *Pest Life* reż. A. Nacher. Współpracowała przy realizacji seriali telewizyjnych: *Ultraforbet*, *Zbrodnia*.

O odpowiedzialności za świat

– wystawa *Ziemia (P)oddana* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Poddana, podporządkowana, nadużywana – jakie relacje łączą człowieka z Ziemią? Dokąd zmierzamy w podporządkowywaniu sobie przyrody? Czy możemy ją bez umiaru eksploatować? Wystawa skłania do filozoficznej refleksji nad kondycją naszej planety i związkiem człowieka z naturą.

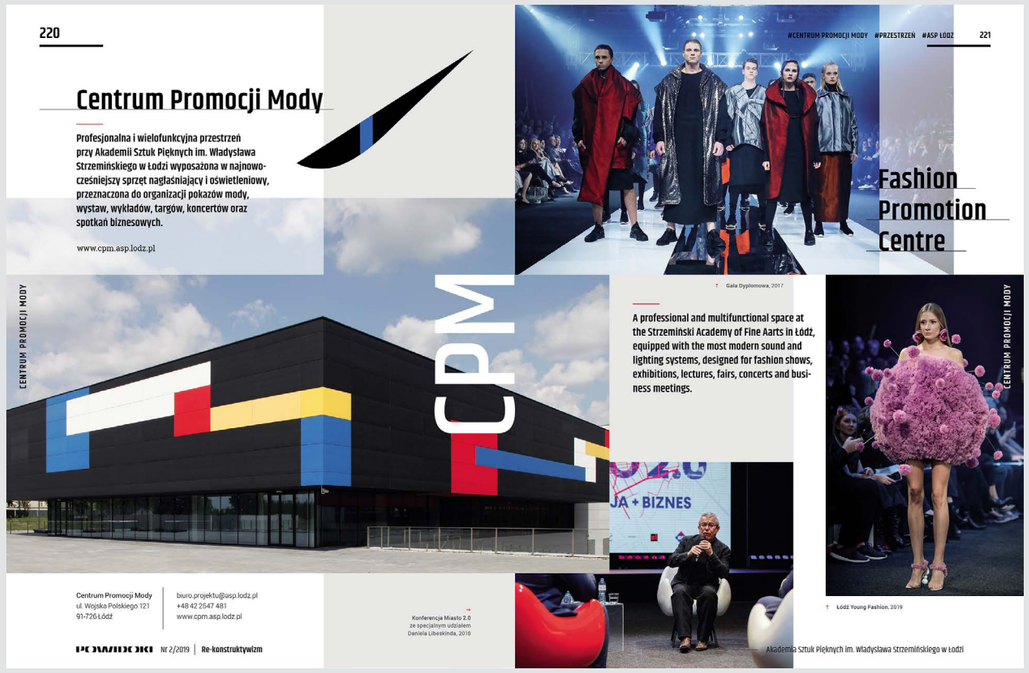
Wystawa stanowi podsumowanie niemal rocznego procesu, dla którego punktem wyjścia był projekt „Punkty Widzenia. Młodzi o Triennale", angażujący młodych (od 8 do 14 lat) ludzi i ich świeże opojrzenie na dzieła prezentowane na 16. Międzynarodowym Triennale Tkaniny. Podczas cyklu warsztatów młodzi adepci sztuki poznawali tajniki pracy kuratora, fotografa, grafika i wydawcy. Następnie samodzielnie przygotowali katalogi w oparciu o prace, które poruszają tematy według nich najistotniejsze – dotyczące związku człowieka z naturą.

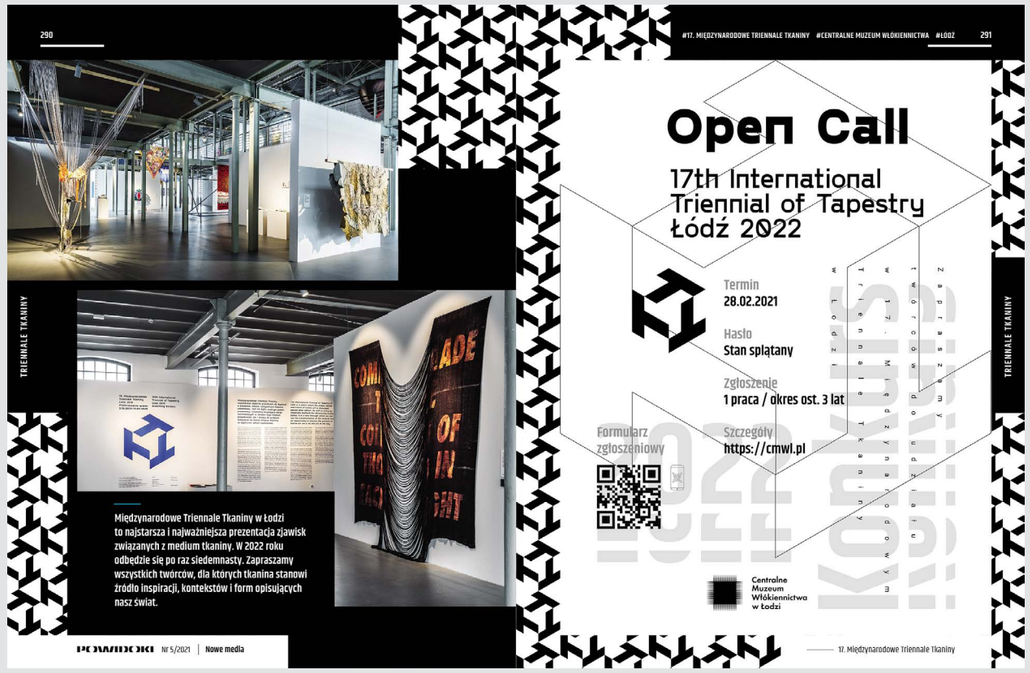
POWIDOKI Nr 6/2021–2022 | Ecodesign

O odpowiedzialności za świat – wystawa *Ziemia (P)oddana* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Projekty rozkładówek z różnych numerów magazynu „Powidoki", dział „Prezentacje"

Layout / Strony specjalne

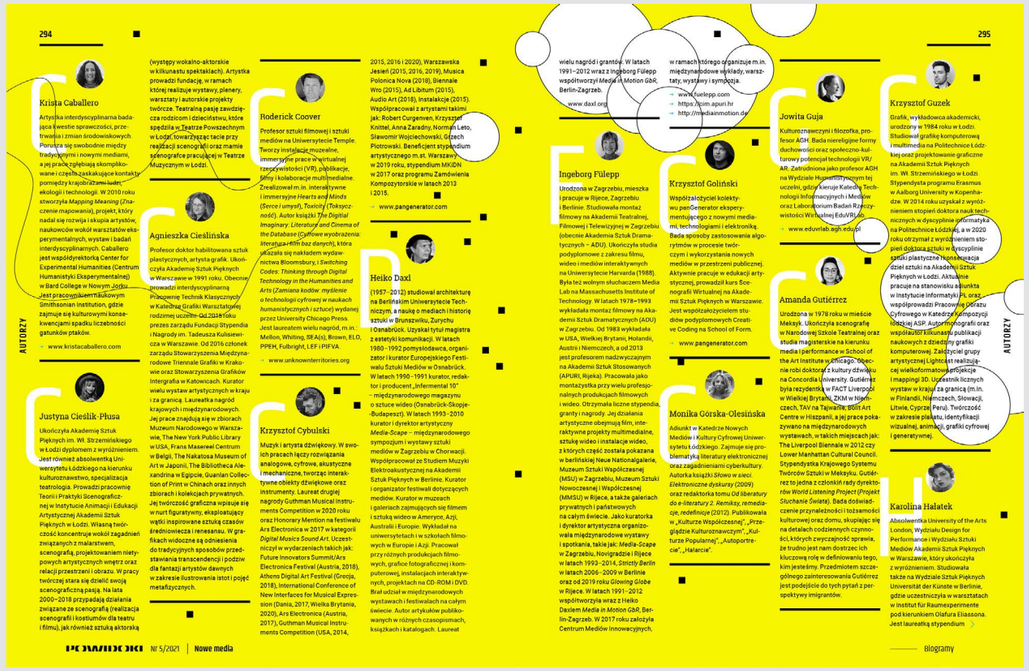




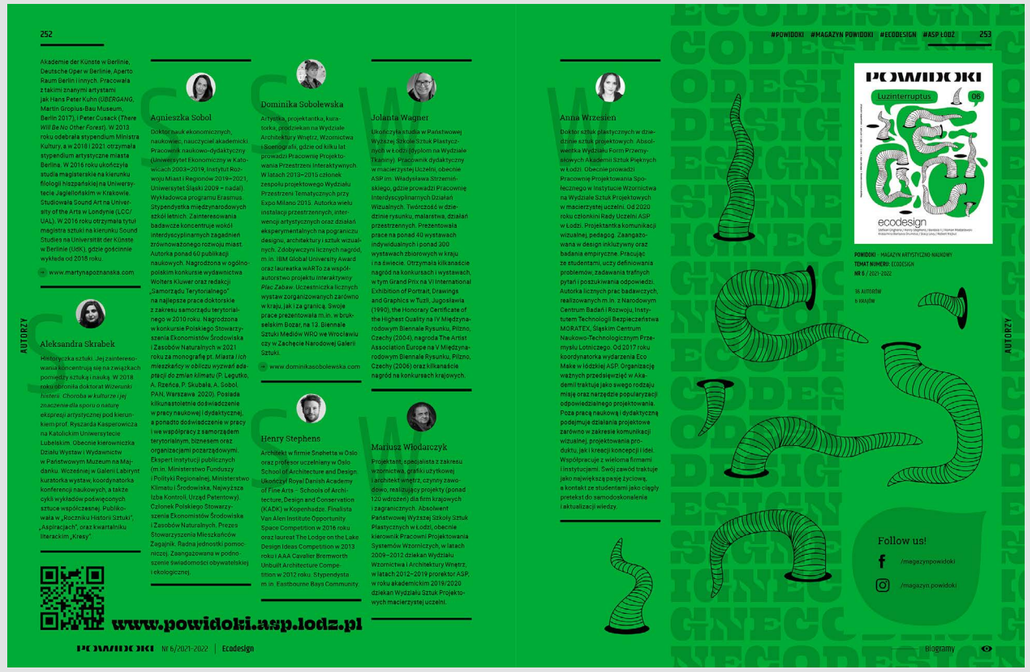
Projekty stron specjalnych z różnych numerów magazynu „Powidoki", projektowane okazjonalnie, w zależności od tematyki numeru i potrzeb redakcyjnych

Layout / Biogramy

78



79



Projekty biogramów z różnych numerów magazynu „Powidoki", zestawienie na końcu magazynu

Autoreferat | Przemysław Hajek

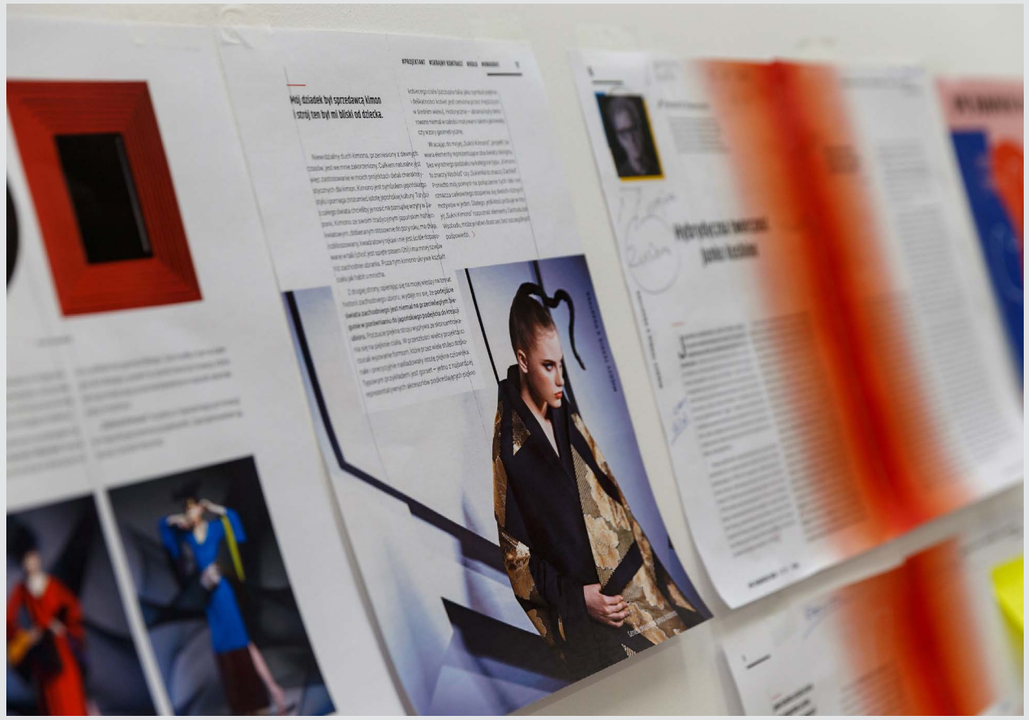
Dokumentacja w postępowaniu habilitacyjnym

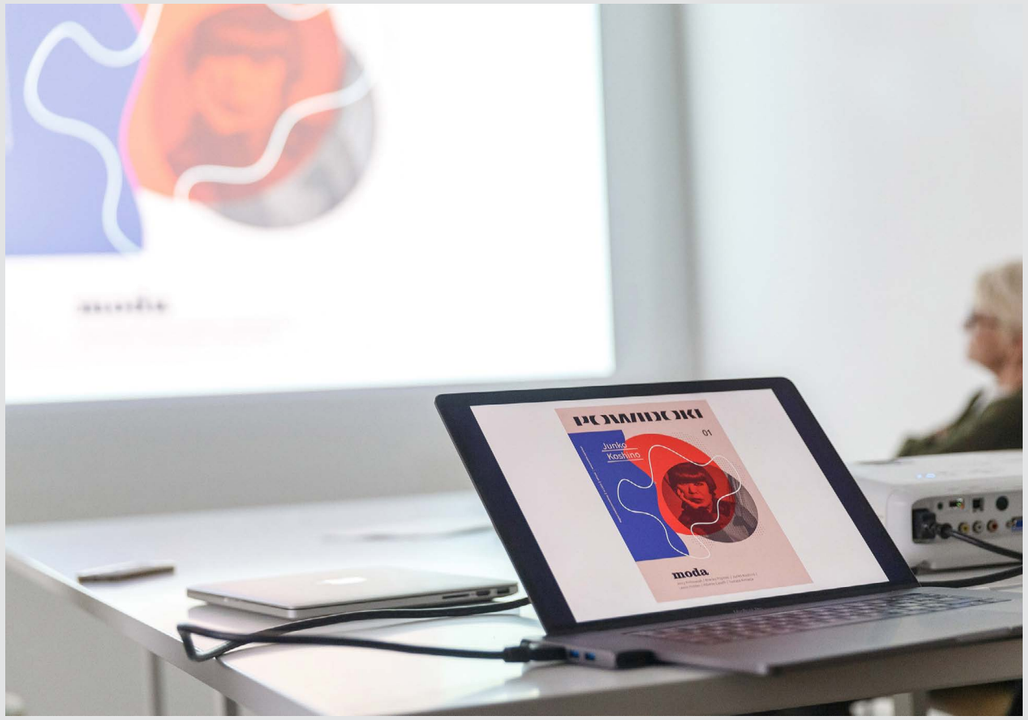
POW

„Projektant periodyku (...) buduje samoodnawialną strukturę, rygorystyczną, lecz elastyczną, jednorodną, ale i zróżnicowaną logiczną i zaskakującą".

Podaj Dalej. Dizajn, nauczanie, życie, Krzysztof Lenk w rozmowie z Ewą Satalecką, Karakter, Kraków 2018, str. 154.

Prezentacja koncepcji magazynu „Powidoki”





Redakcja magazynu „Powidoki”, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2019

Fot. Jarosław Darnowski

Moda **01**

Fot. Sebastian Komicz

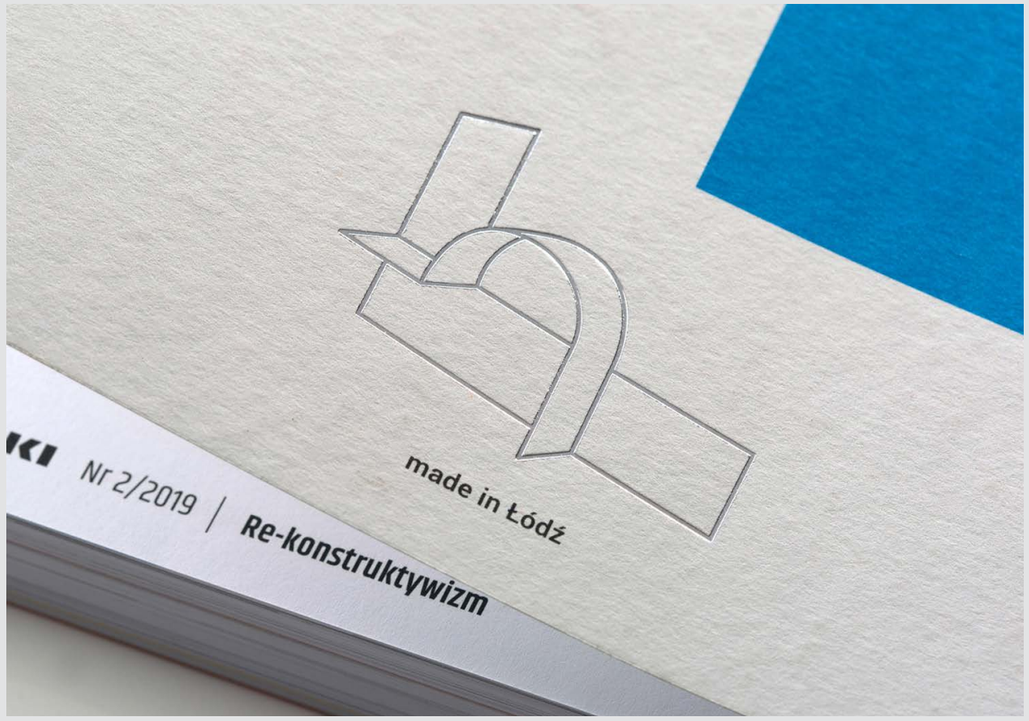
Moda

01

Fot. Przemysław Hajek

Re-konstruktywizm

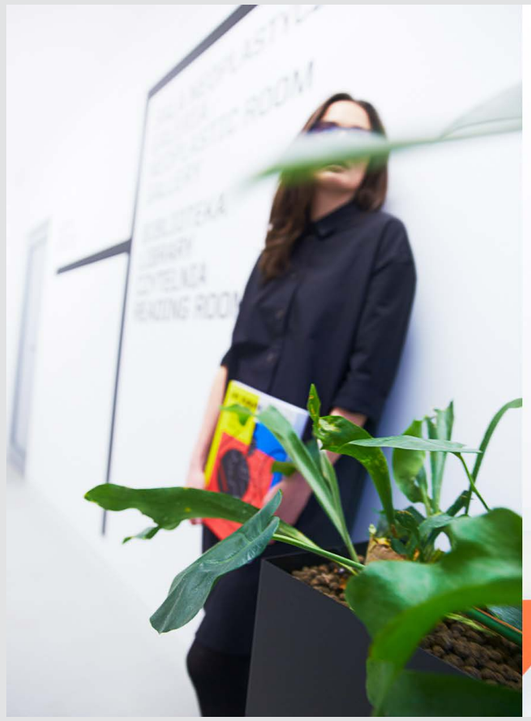
02



Fot. Przemysław Hajek

Fot. Sebastian Komicz

Re-konstruktywizm



Muzeum Sztuki w Łodzi

Fot. Sebastian Komicz

Łódź

Gazeta Wyborcza
Piątek, 10 stycznia 2020

Polecamy

Dziedzictwo Katarzyny Kobro

Katarzyna Kobro to artystka związana z Łodzią, która inspiruje kolejne pokolenia twórców.

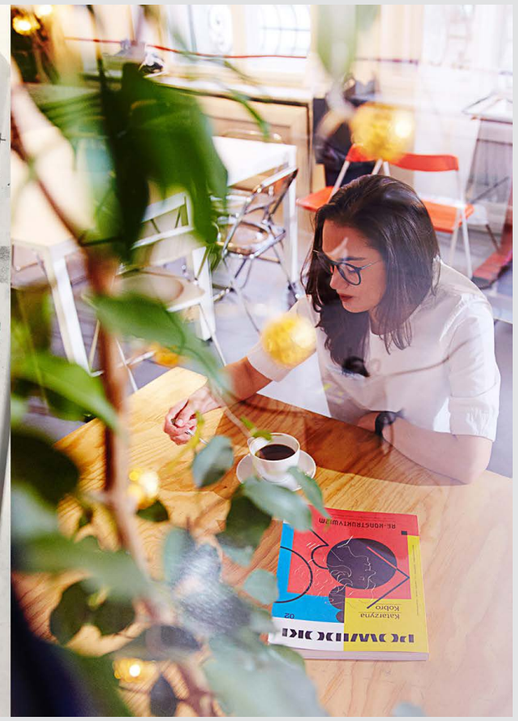
Drugi numer „Powidoków" – starannie wydawany magazyn artystyczno-naukowy Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi – nosi tytuł „Katarzyna Kobro. Re-rekonstruktywizm".

„Ta pozostająca długo w cieniu Władysława Strzemińskiego artystka awangardowa, która ewolucjonizowała myślenie o bie, od kilkunastu lat jest intensywniej badana i odkrywana" – pisze o Katarzynie we wstępie dr Marta Ostaszewska, redaktor naczelna „Powi-

zegorz Sztabiński po-
ej, dlaczego twórczość
obro jest określana
ektywnej". „Podkre-
posób fakt, że ar-
uje w niej zagadnie-

POWIDOKI
Katarzyna Kobro
RE-KONSTRUKTYWIZM

FOT. MATERIAŁY ASP W ŁODZI



Spotkanie promocyjne 2. numeru magazynu „Powidoki", Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020

Fot. Ryszard Wolschendorf

Przestrzeń

03

Fot. Przemysław Hajek

Przestrzeń / Redakcja

03

Fot. Sebastian Komicz

Sploty

04

Fot. Sebastian Komicz

Nowe media

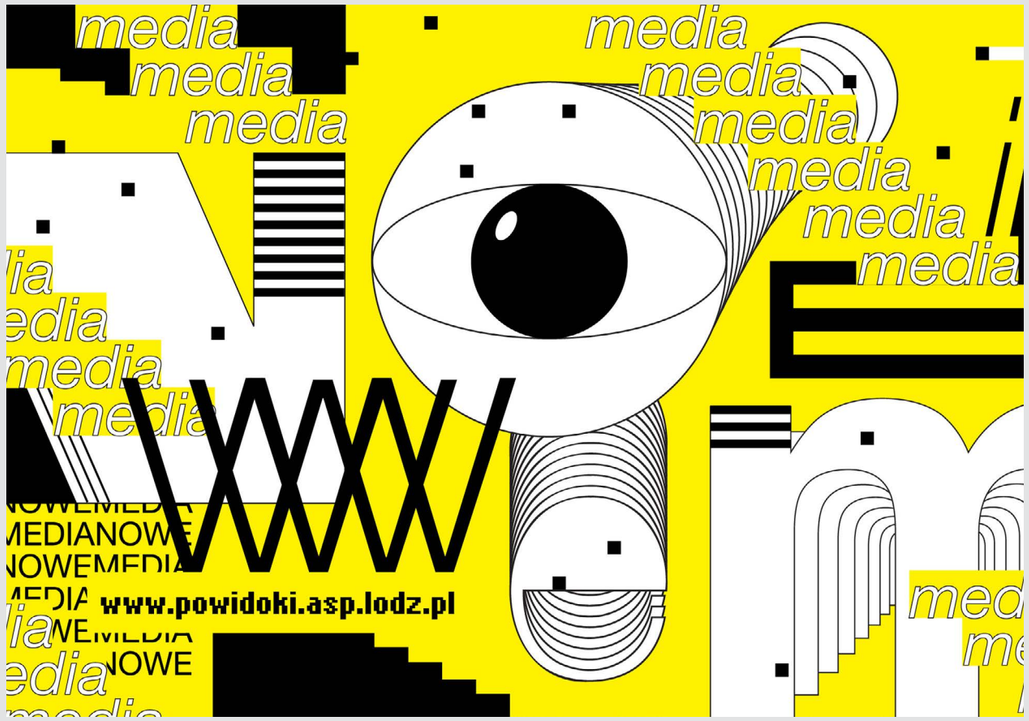
05

98

99

Fot. Przemysław Hajek

Nowe media



Spotkanie promocyjne 5. numeru magazynu „Powidoki”, 2021

Szkoła Filmowa im. Leona Schillera w Łodzi

Fot. Przemysław Hajek

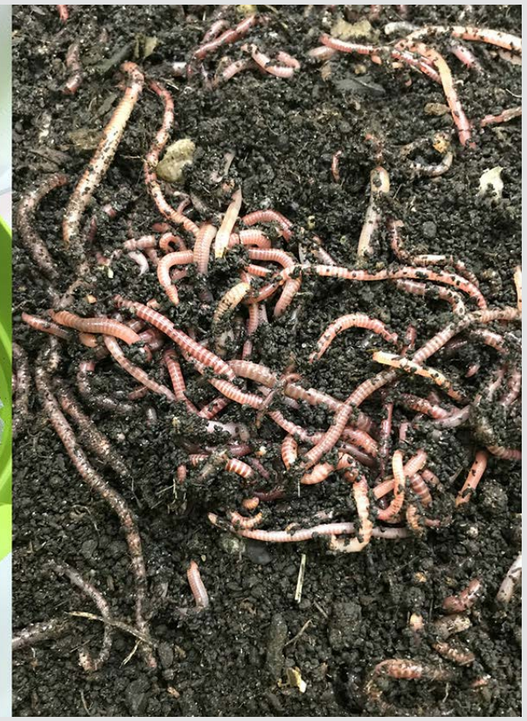
Ecodesign

06

Fot. Przemysław Hajek

Hodowla dżdżownic

06



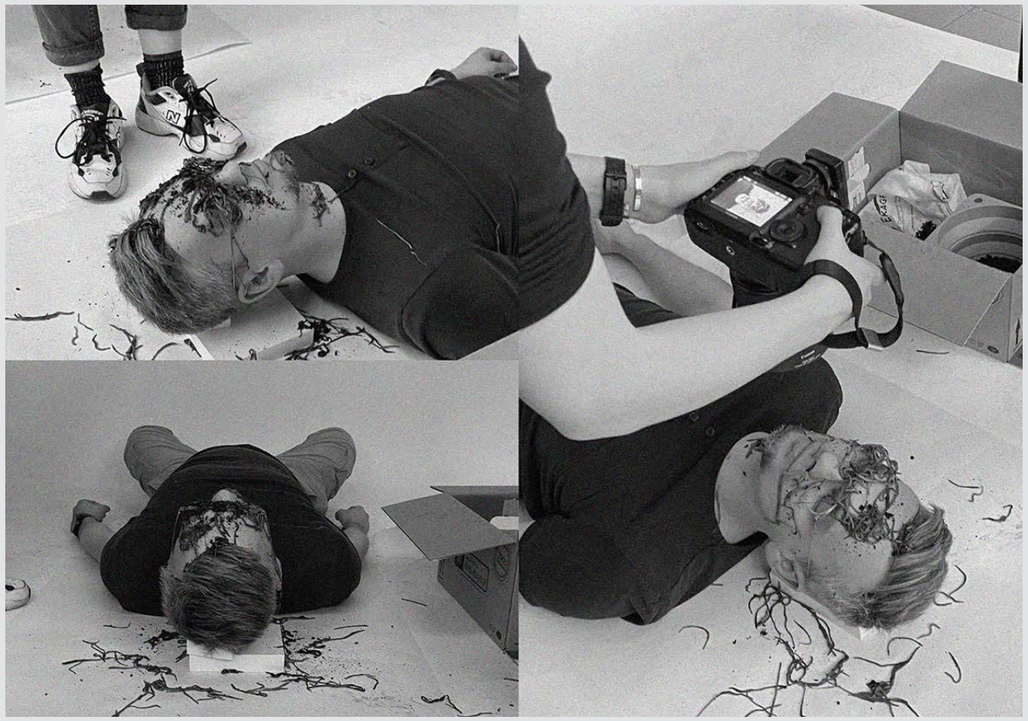
Fot. Przemysław Hajek

Sesja fotograficzna

Sesja fotograficzna zorganizowana z Pracownią Fotografii Reklamowej prowadzoną przez Sebastiana Komicza. Zdjęcia oraz postprodukcja wykonane zostały w ramach praktyk studenckich w wydawnictwie „Powidoki". W sesji wzięło udział troje studentów: Jakub Huszaluk, Anna Kliniewska oraz Jagoda Świtała.

Fot. Jagoda Świtała

Fot. Jakub Huszaluk



Backstage, fot. Sebastian Komicz

Fot. Anna Kliniewska

Surowiec / Papier z fusów kawy **06**

Fot. Przemysław Hajek

Ekopapier

06

Podczas realizacji ekopapieru, Pracownia Papieru, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Fot. Przemysław Hajek

Warsztat zorganizowanay wraz z Pracownią Papieru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi prowadzoną przez dr hab. Magdalenę Soboń oraz studentami z Koła Naukowego Pracowni Papieru. Idea polegała na przerobieniu odpadów papierniczych powstałych w procesie druku offsetowego 6. numeru magazynu, zrobienia nowego papieru oraz dodania mu nowej wartości (nasiona). Efektem warsztatów był ekopapier, który można było posadzić. Posłużył on m.in. jako obwoluta podczas promocji magazynu oraz suroweierc na wizytówki.

Fot. Izabela Bloch

Ecodesign / Premiera **06**

Premiera 6. numeru magazynu „Powidoki”, Akademickie Centrum Designu, 2022 Fot. Przemysław Hajek

Pokój odsłuchowy z dżdżownicami Fot. Jarosław Darnowski

Ecodesign / Spotkanie promocyjne **06**

Premiera 6. numeru magazynu „Powidoki", Akademickie Centrum Designu, 2022

Fot. Jarosław Darnowski

Odbicia

07/08

Fot. Paweł Napieraj

Odbicia

07/08

Fot. Przemysław Hajek

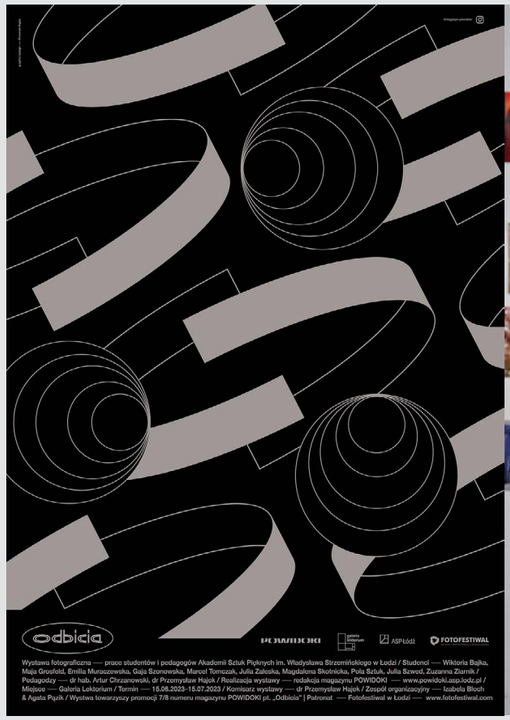
Odbicia / Sesja fotograficzna **07/08**

Fot. Przemysław Hajek

Fot. Sebastian Komicz & Przemysław Hajek

Odbicia / Wystawa

07/08



Fot. Jarosław Darnowski

Design [PL]

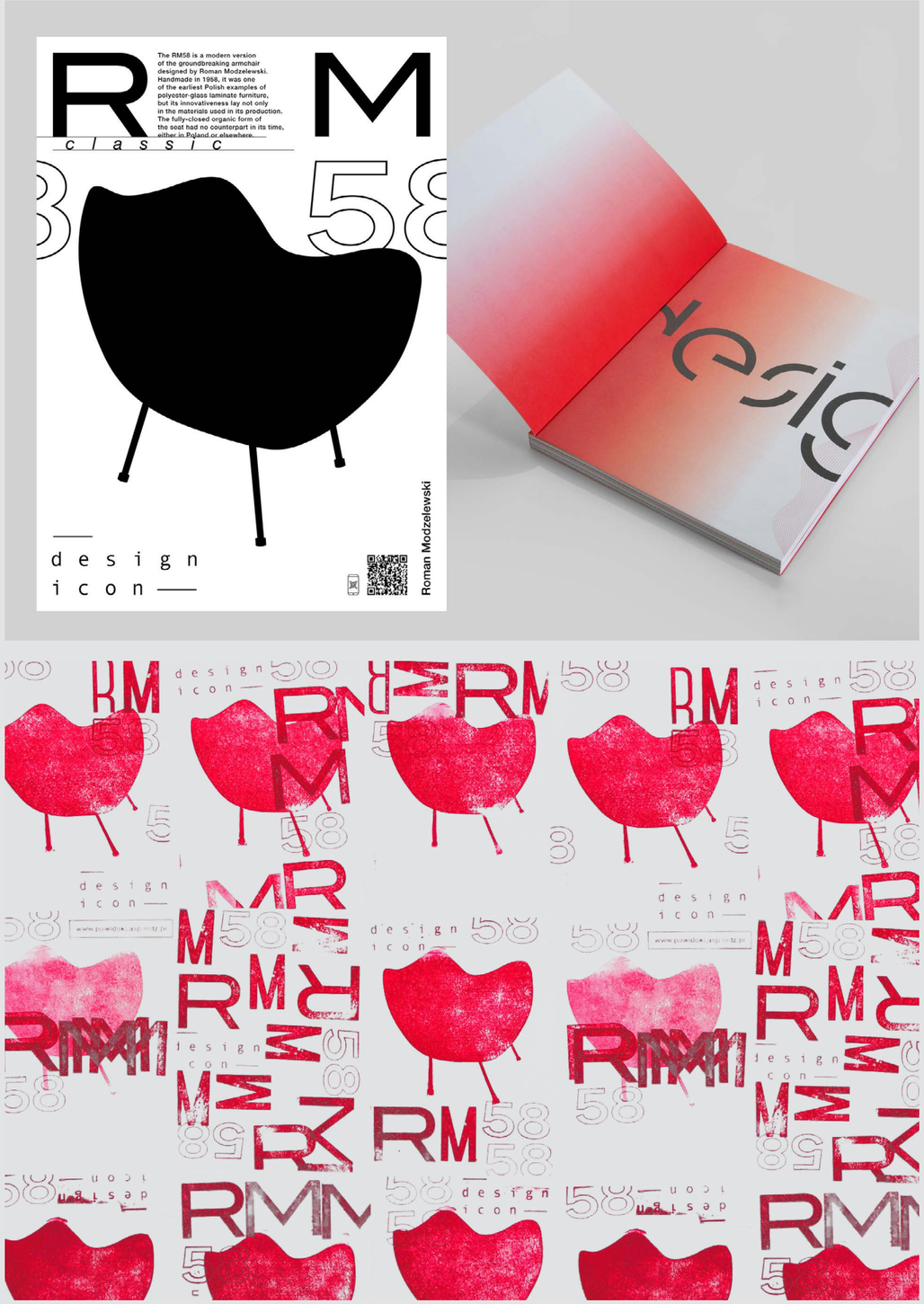
09

Fot. Przemysław Hajek

Design [PL]

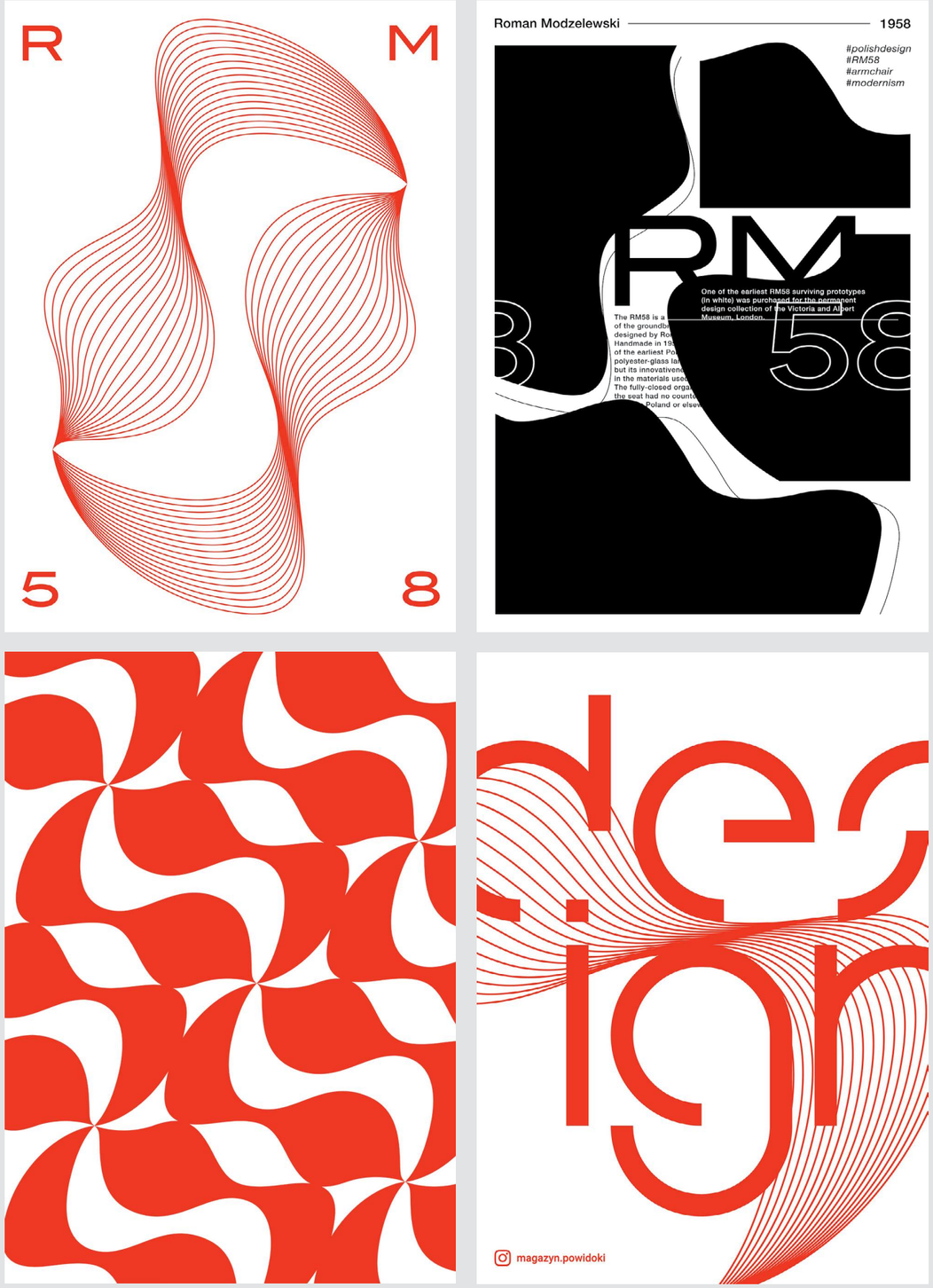
09

126



Fot. Przemysław Hajek

127

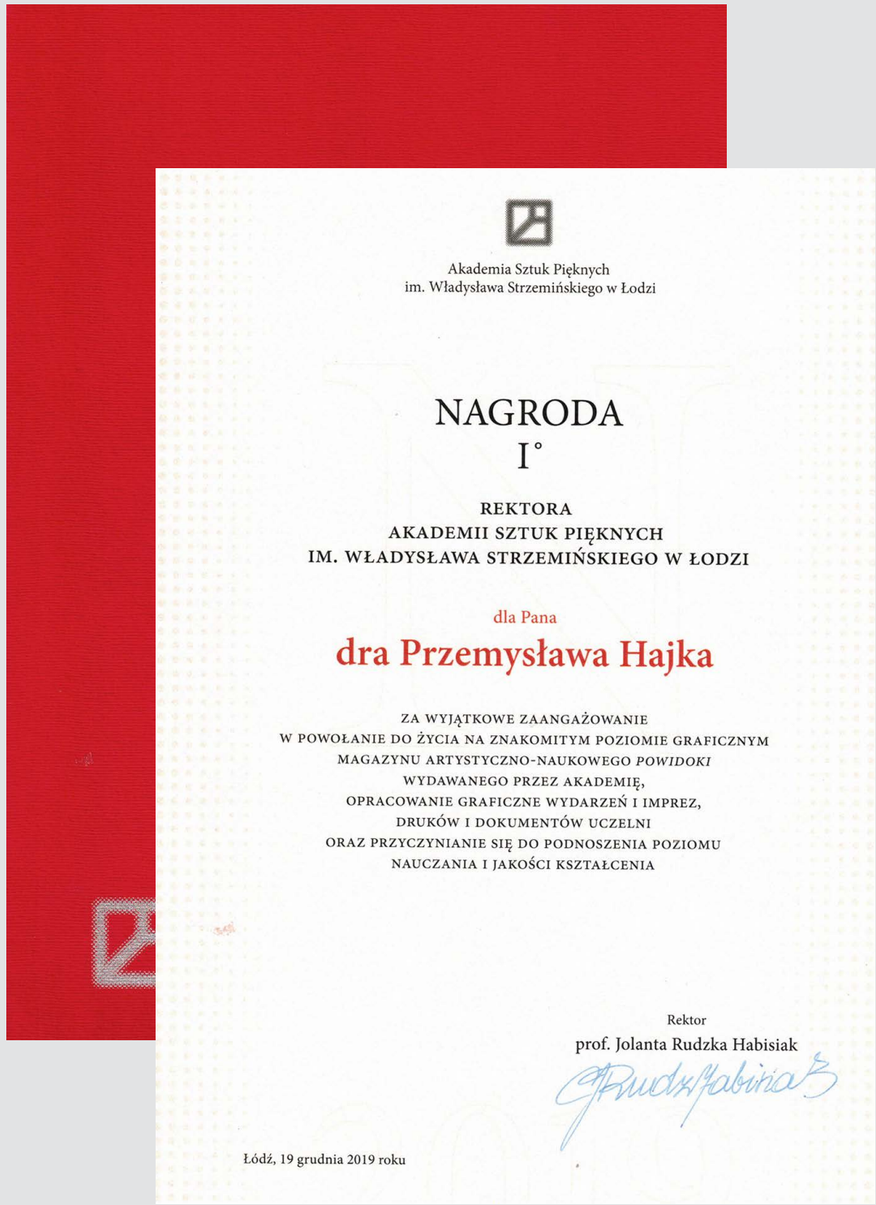


Design [PL]

09

Fot. Jarosław Darnowski

Nagrody i wyróżnienia



Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

NAGRODA
I°

REKTORA
AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH
IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

dla Pana
dra Przemysława Hajka

ZA WYJĄTKOWE ZAANGAŻOWANIE
W POWOŁANIE DO ŻYCIA NA ZNAKOMITYM POZIOMIE GRAFICZNYM
MAGAZYNU ARTYSTYCZNO-NAUKOWEGO *POWIDOKI*
WYDAWANEGO PRZEZ AKADEMIĘ,
OPRACOWANIE GRAFICZNE WYDARZEŃ I IMPREZ,
DRUKÓW I DOKUMENTÓW UCZELNI
ORAZ PRZYCZYNIANIE SIĘ DO PODNOSZENIA POZIOMU
NAUCZANIA I JAKOŚCI KSZTAŁCENIA

Rektor
prof. Jolanta Rudzka Habisiak

Łódź, 19 grudnia 2019 roku

Nagroda Rektora I°

A
HONOURABLE
MENTION
2019

Wyróżnienie PGDA 2019
Polish Graphic Design Awards
Kategoria > projekt magazynu

Fot. Przemysław Hajek

Photo credit © Print Control, fot. Paweł Starzec

Print Control 8
Publikacja najlepszych projektów graficznych z Polski

Communication Arts / USA
Award of Excellence
Typography Annual 13

Fot. Przemysław Hajek

A'DESIGN AWARD
WINNER 2022
SILVER

Nagroda
Silver A'Design Award
Kategoria > Print and Published Media

Wystawa & Gala wręczenia nagród
Sala Bianco / Teatr / Como

Termin
19–21.07.2022

https://competition.adesignaward.com

A'DESIGN AWARD & COMPETITION

Certificate of Excellence

this is to certify that

Przemek Hajek

has won the Silver A' Design Award in Print and Published Media Design Category in 2021 - 2022 period with design #131295: Afterimages - Magazine.

About The Silver A' Design Award

The Silver A' Design Award is a prestigious award given to top %5 percentile designs that have demonstrated an exemplary high level of excellence in design. Entries to the A' Design Award are judged by a grand jury panel that brings together World's leading professionals, prominent academics and influential press members. Ranking are based on blind peer-review process where entries are voted anonymously on pre-established evaluation criteria, by a minimum of three jurors, without any conflicts of interest to review cases. The ultimate aim of A' Design Award is to create a global awareness and appreciation for good design by featuring and promoting good design worldwide.

15 April 2022, Milan / Italy.

Alessandro Deserti
PRESIDENT
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Wojciech Stępniewa
VICE-PRESIDENT
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Oscar Mauricio Colunati
COORDINATOR
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Certificate #131295

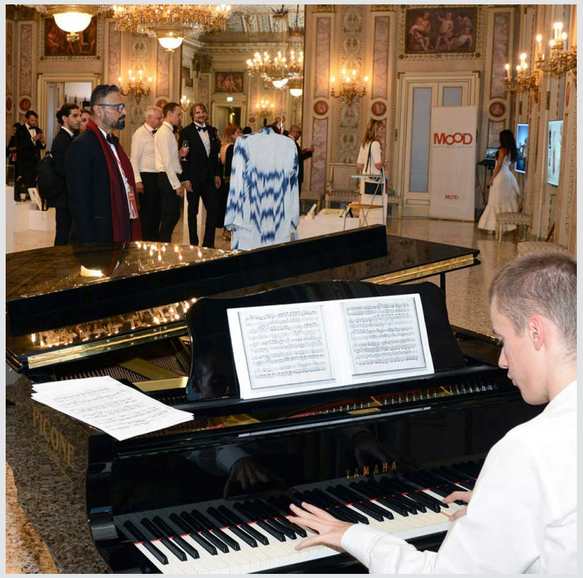
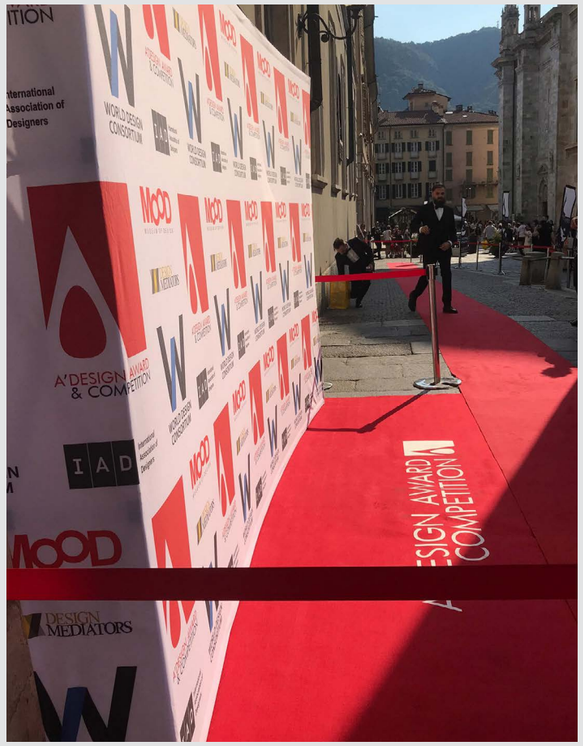
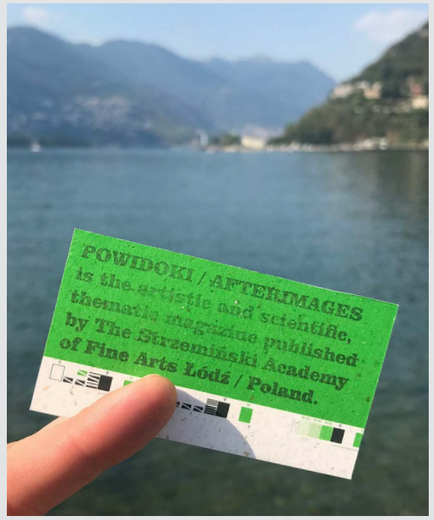


Photo credit © A'Design Award & Competition



Fot. Przemysław Hajek

https://bestdesignpoland.com



A'Design Award & Competition
Publikacja nagrodzonych projektów 2021–2022

Fot. Przemysław Hajek

Photo credit © A'Design Award & Competition

Museum of Design / Como
Udział w międzynarodowej wystawie

MOOD
MUSEUM OF DESIGN

Certificate of Exhibition
For Physical Exhibition of Designs at the Museum of Outstanding Design

Przemek Hajek

has exhibited their Silver A' Design Award winning design
Afterimages - Magazine
in Print and Published Media Design Section
at A' Winner Designs 2021 - 2022 Exhibition

The exhibition of award winning designs will took place in Sala Bianco del Teatro between the dates 19th of July (Tuesday), 2022 and 21st of July (Thursday), 2022. Sala Bianco del Teatro is located at Via Bellini 3, 22100, Como / Italy

A' Design Award Exhibition at MOOD

The MOOD Museum of Outstanding Design was founded for the very purpose of advocating original designs by talented designers, artists and architects from across the globe. Each year, MOOD exhibits a curated selection of award-winning designs from the A' Design Award & Competition, showcasing at alternating physical locations and countries in addition to online exhibits. Online exhibits allow design enthusiasts to discover hidden gems in the design world, learning about foundations and inspirations of different designs in great detail. Physical exhibitions allow an immersive experience. MOOD's Permanent exhibition collection grows annually by the contributions of award-winning designers worldwide.

21 July 2022, Como / Italy.
Prot. No. #131295

Alessandro Deserti
PRESIDENT
A' DESIGN AWARDS & COMPETITION

Makyol Bayirova
VICE-PRESIDENT
A' DESIGN AWARDS & COMPETITION

Onur Poyrak Cubuki
COORDINATOR
A' DESIGN AWARDS & COMPETITION

http://museumofdesign.com

Nagroda Iron A'Design Award
Koncepcja komunikacji wizualnej 6. numeru magazynu Powidoki / Ecodesign

Wystawy

Hebei Design Center Exhibition

Hebei Industrial Design Innovation Center

Science and Technology Center, No. 156, Huanghe Road, High-Tech Zone
Shijiazhuang, China
1st of December (Thursday), 2022 - 31st of December (Saturday), 2022

A'DESIGN AWARD & COMPETITION

Exhibition Certificate

Przemek Hajek

This is to certify that, Przemek Hajek has exhibited their Silver A' Design Award winning design Afterimages Magazine at Hebei Design Center Exhibition in Hebei Industrial Design Innovation Center between 1st of December (Thursday), 2022 and 31st of December (Saturday), 2022 at Science and Technology Center, No. 156, Huanghe Road, High-Tech Zone Shijiazhuang China

Hebei Design Center Exhibition was an international, curated design exhibition showcasing the very best designs from across the globe.

Prot. No. #151295 / 56

About this Exhibition

A' Design Award & Competition, in partnership with and with patronage of leading design associations, governments, tradeshows and museums, organizes international design exhibitions worldwide in order to promote a global understanding and appreciation of good design. These exhibitions showcase the very best award winning design work to design oriented audiences in different countries. This is a curated exhibition and participation to exhibition is possible only if the design work has been deemed worthy by an international jury consisting of design professionals, academics, entrepreneurs as well as prominent press members.

Alessandro Dazzarli, PRESIDENT, A' DESIGN AWARD & COMPETITION
Francesco Murano, VICE-PRESIDENT, A' DESIGN AWARD & COMPETITION
Onur Mustak Cobanli, COORDINATOR, A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Shijiazhuang

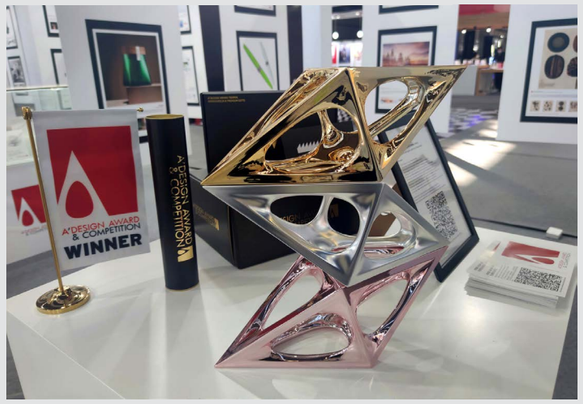


Photo credit © A'Design Award & Competition

A'Design Award Exhibitions

Seria międzynarodowych wystaw w Azji w 2022 roku promująca prace laureatów nagród A'Design:

- Shenzhen International Industrial Design Week / Chiny / 2022
- Hebei International Industrial Design Week / Chiny / 2022
- Festival of Architecture and Interior Designing / New Delhi / Indie / 2022

Shenzen

Shenzhen International Industrial Design Week

Shenzhen Convention and Exhibition Center
Futian CBD, Futian, Shenzhen, China
17th of December (Saturday), 2022 - 20th of December (Tuesday), 2022

A'DESIGN AWARD & COMPETITION

Exhibition Certificate

Przemek Hajek

This is to certify that, Przemek Hajek has exhibited their Silver A' Design Award winning design Afterimages Magazine at Shenzhen International Industrial Design Week in Shenzhen Convention and Exhibition Center between 17th of December (Saturday), 2022 and 20th of December (Tuesday), 2022 at Futian CBD, Futian Shenzhen China

Shenzhen International Industrial Design Week was an international, curated design exhibition showcasing the very best designs from across the globe.

Prot. No. #151295 / 58

About this Exhibition

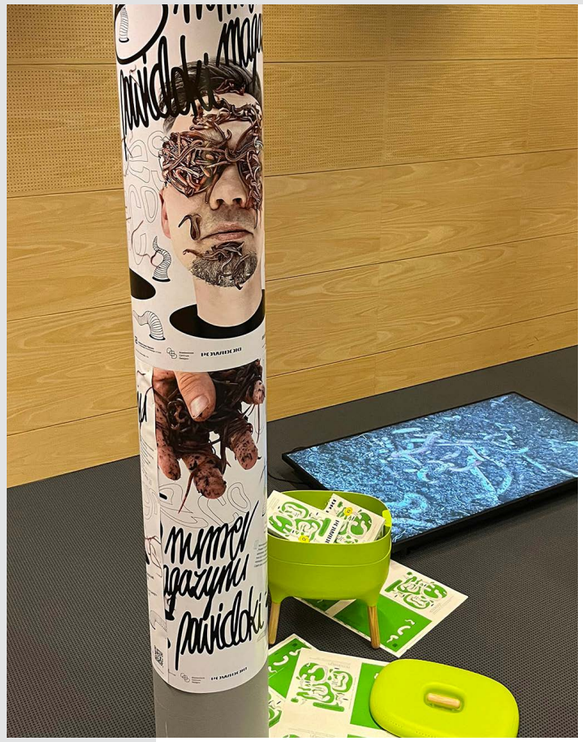
A' Design Award & Competition, in partnership with and with patronage of leading design associations, governments, tradeshows and museums, organizes international design exhibitions worldwide in order to promote a global understanding and appreciation of good design. These exhibitions showcase the very best award winning design work to design oriented audiences in different countries. This is a curated exhibition and participation to exhibition is possible only if the design work has been deemed worthy by an international jury consisting of design professionals, academics, entrepreneurs as well as prominent press members.

Alessandro Dazzarli, PRESIDENT, A' DESIGN AWARD & COMPETITION
Francesco Murano, VICE-PRESIDENT, A' DESIGN AWARD & COMPETITION
Onur Mustak Cobanli, COORDINATOR, A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Photo credit © A'Design Award & Competition

Fot. Przemysław Hajek

Fot. Przemysław Hajek



Gdynia Design Days

BIO-Kreacja. Domykanie cyklu. Pod względem gospodarczym nie musimy już wzrastać, Pomorski Park Naukowo-Technologiczny, Gdynia, 1–9.07.2023

Photo credit © USIPB / Iowa State University, College of Design, Ames Iowa, USA

Photo credit © USIPB / Ringel Gallery, 8.01.2024 9.02.2024, Purdue campus, West Lafayette, Indiana, USA

I'm in

2023
United States
International
Poster Biennial
Exhibition

United States International Poster Biennial

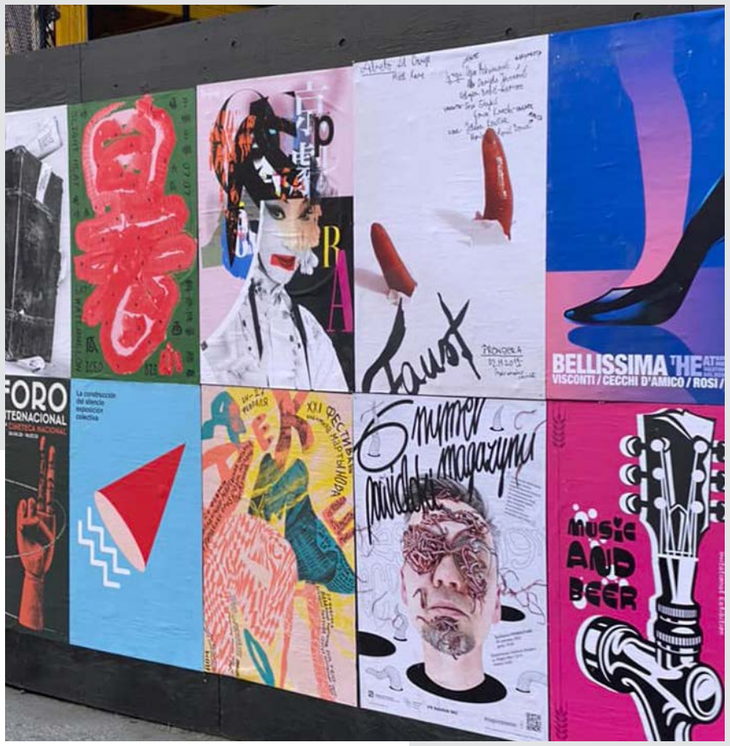


Photo credit © USIPB / Long Beach, Los Angeles, USA

Photo credit © USIPB / Long Beach, Los Angeles, USA

Fresh Stuff / Graphic Design ASP LDZ

Galeria Pop-Up, Łódź, Ogrodowa Office, wystawa w ramach Łódź Design Festival, 16.09–11.10.2020

Inni / ASP Wrocław

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,
Centrum Sztuk Użytkowych,Centrum Innowacyjności, 17.11–3.12.2022

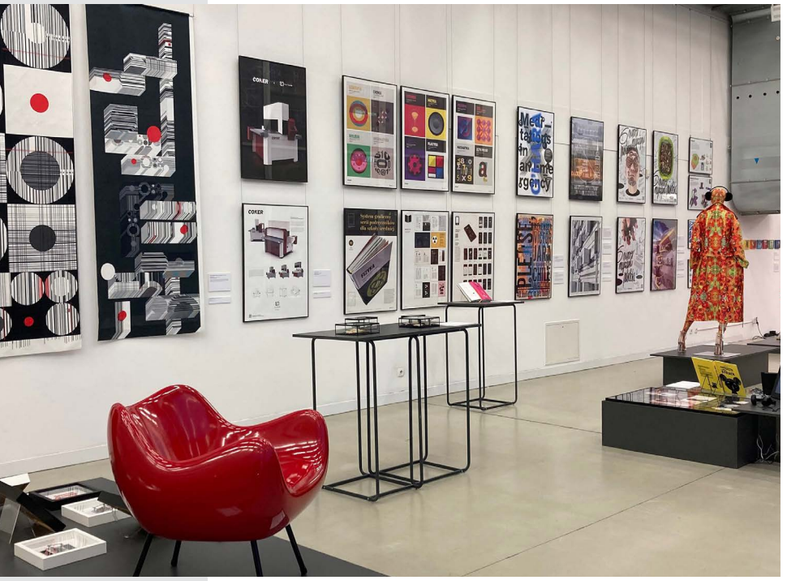
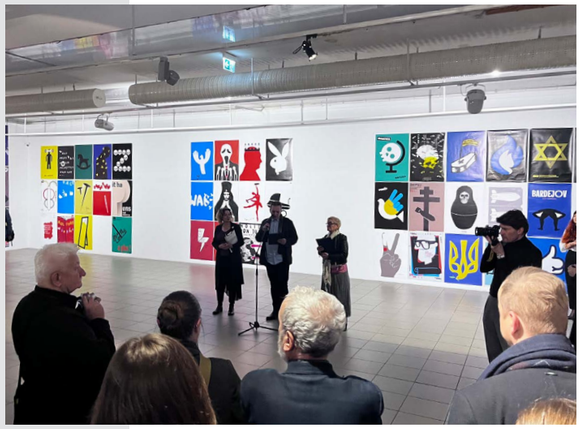
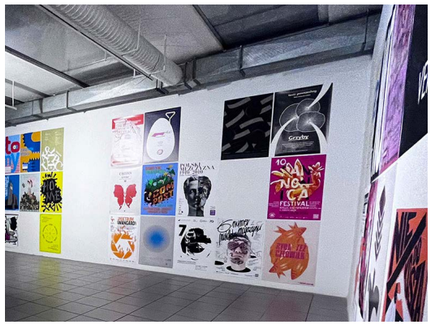


Photo credit © Mariusz Andryszczyk





BWA Katowice, 15.12.2023–10.03.2024

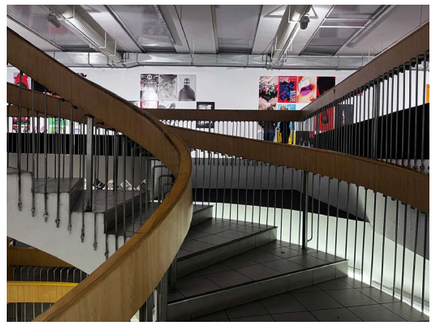


Photo credit © Radosław Kaźmierczak, BWA Katowice

Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach

40 × 40 International Design Exhibition

Akademickie Centrum Designu w Łodzi, 12.01–25.02.2024

Wystawa
Projekt – Magazyn – Powidoki

Termin:
20.05.2023 – 12.07.2023

Miejsce:
Akademickie Centum Designu
ul. Księży Młyn 13/15, Łódź

Wystawa projektów graficznych dla magazynu artystyczno-naukowego „Powidoki" miała miejsce w Akademickim Centrum Designu w Łodzi na przełomie maja i czerwca 2023 roku. Kuratorem wystawy był Bogusław Deptuła – redaktor naczelny magazynu. Prezentacja była częścią Festiwalu Łódź Design. To podsumowanie kilkuletniej przygody artystycznej i projektowej autora koncepcji graficznej magazynu, projektanta, nauczyciela akademickiego w Instytucie Projektowania Graficznego – dr. Przemysława Hajka. Na wystawie zostały zaprezentowane projekty: okładek, szkiców, wstępnych koncepcji, plakatów, ilustracji, zdjęć oraz grafik promocyjnych, jakie towarzyszy każdemu wydaniu magazynu. Było można zobaczyć niepublikowane projekty, które nie weszły do druku, i prawdziwą kuchnię projektową – od pomysłu do realizacji po sesje zdjęciowe.

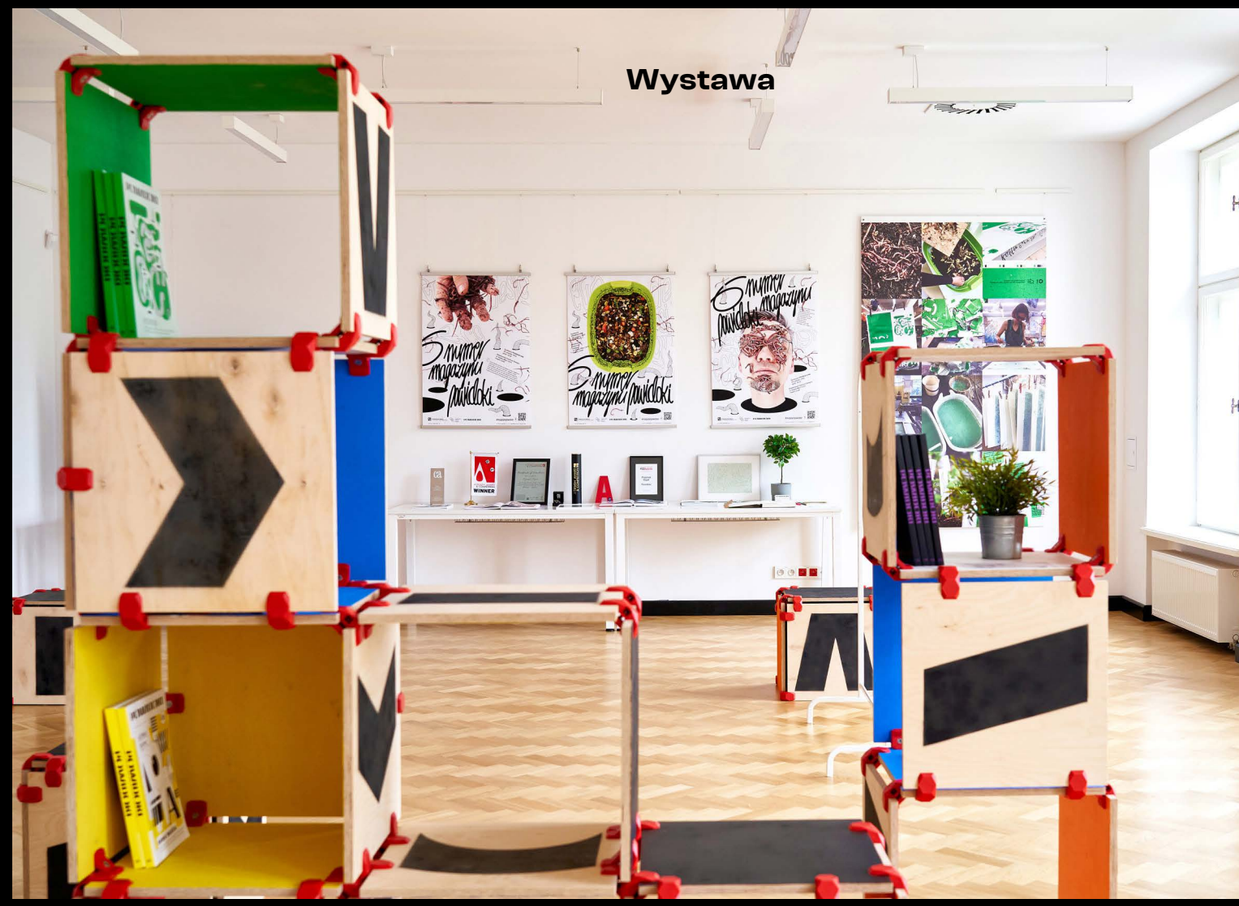
ASP Łódź
Akademickie Centrum Designu
ŁDF ŁÓDŹ DESIGN FESTIVAL

https://lodzdesign.com

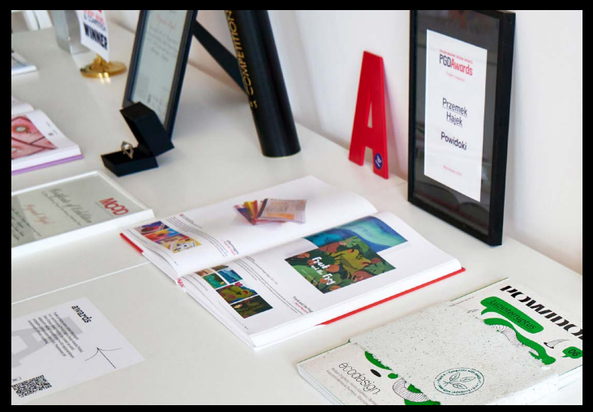
Fot. Jarosław Darnowski

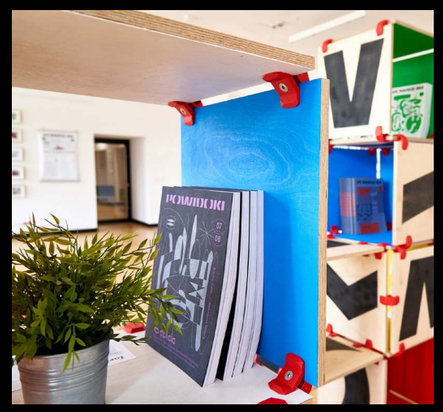
POWIDOKI
form

POWIDOKI


Wystawa

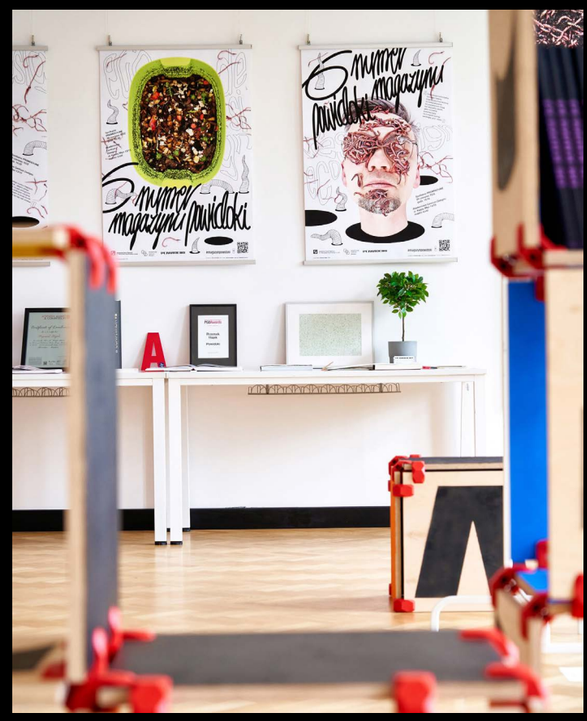
A'DESIGN AWARD
& COMPETITION
WINNER





POWIDOKI
02
Henryk
Berlewi
KONSTRUKTYWIZM
POWIDOKI
03
Daniel
Libeskind
PRZESTRZEŃ
POWIDOKI

Wystawa



POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI
POWIDOKI

Wernisaż

Projekt – Magazyn – Powidoki / wernisaż wystawy
Akademickie Centrum Designu w Łodzi / 20.05.2023
Fot. Mariola Góral

Wykaz osiągnięć

✳ Dydaktyka i praca na uczelni

Po obronie dyplomu magisterskiego w 2005 roku w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego wyjechałem na stypendium do Duńskiej Szkoły Designu z zamiarem rozwoju kariery za granicami Polski. Podczas pobytu w Kopenhadze prof. Jerzy Treliński zaprosił mnie do udziału w konkursie na asystenta w prowadzonej przez niego Pracowni Projektowania Identyfikacji Wizualnej. Zaproszenie uznałem za wyraz ogromnego zaufania i wyróżnienia. Otrzymałem roczne stypendium w Danii, dlatego decyzja o powrocie do Polski w tamtym okresie nie była dla mnie oczywista, tym bardziej, że byłem już po obronie dyplomu magisterskiego. Przyjechałem do Polski, stawiłem się na komisji i konkurs wygrałem. Finalnie odbyłem tylko półroczne stypendium, rozliczyłem się z pierwszego semestru i wróciłem. Od 2006 roku rozpocząłem pracę na stanowisku asystenta w macierzystej uczelni, w której pracuję do dzisiaj.

W ciągu tych 18 lat, jakie spędziłem w łódzkiej ASP, nauczyłem się słuchać i podchodzić ze zrozumieniem do każdego pomysłu studenckiego oraz skupiać na rzeczywistych problemach projektowych. Z doświadczenia wiem, że partnerstwo w procesie dydaktycznym i odpowiednia empatia daje lepsze efekty. Jako asystent pracowałem ze studentami praktycznie przy większości dyplomów magisterskich zarówno pod opieką prof. Jerzego Trelińskiego, jak i prof. Piotra Karczewskiego w prowadzonej przez nich Pracowni Projektowania Informacji Wizualnej, do czasu objęcia przeze mnie Pracowni Projektowania Identyfikacji Graficznej na I° w 2020 roku. Po zmianie struktury uczelni i wprowadzenia systemu dwustopniowego, współtworzyłem zasady rekrutacji i program studiów I° oraz byłem członkiem komisji rekrutacyjnej Instytutu Projektowania Graficznego w latach 2020–2022 oraz w 2024 roku.

W latach 2014–2017 prowadziłem badania naukowe, których głównym zadaniem była analiza i projekt komunikacji wizualnej przestrzeni łódzkich parków. *Zielona Łódź. System informacji miejskich parków w Łodzi* to efekt moich zainteresowań i chęci uporządkowania komunikacji wizualnej Zielonej Łodzi. Koncepcję zrealizowałem w ramach pracy doktorskiej pod kierunkiem prof. Piotra Karczewskiego, którą obroniłem w 2018 roku na Wydziale Grafiki i Malarstwa łódzkiej ASP. Podszedłem do tego zagadnienia pragmatycznie. Łódź w tamtych latach była kandydatem do organizacji dużej międzynarodowej imprezy, tzw. Zielonego Expo. Ze spotkań oraz warsztatów organizowanych przez Urząd Miasta Łodzi, w których brałem udział, wynikało, że oprócz rewitalizacji łódzkich parków, inwestycji w poprawę roślinności miasta, komunikacja wizualna i promocja Zielonej Łodzi będą jednymi z elementów wdrożeniowych w najbliższym czasie. Pomimo wystawy jaką zorganizowałem w Centum Promocji Mody, wizyty przedstawicieli Urzędu Miasta Łodzi, którzy z entuzjazmem przyjęli realizację, wydania wielostronicowej publikacji, spotkań, na których prezentowałem koncepcję – projektu do tej pory nie udało się wdrożyć.

Od początku mojej przygody akademickiej pełniłem różne funkcje na uczelni. Od komisarza wystaw studenckich, członka zespołu egzaminów wstępnych, menadżera Centrum Transferu Technologii – jednostki uczelnianej do współpracy z otoczeniem biznesowym, po członka: Rady Wydziału (od 2012 roku po dzień dzisiejszy) i Senatu (kadencja 2012–2016 i 2016–2020). Recenzowałem 32 prace dyplomowe: 11 prac licencjackich i 21 prac magisterskich. Byłem promotorem 10 prac licencjackich, z których sześć zostało obronionych z wynikiem celującym. Projekt dyplomowy pani Jagody Świtały pt. *Boczniak domowy – projekt identyfikacji graficznej domowej hodowli grzybów*, obroniony w czerwcu 2023 roku, uczestniczył w wystawie najlepszych dyplomów łódzkiej

Zielona Łódź. System informacji miejskich parków w Łodzi, wystawa doktorska w Centrum Promocji Mody, ASP Łódź, 2018

Fot. Kamila Hajek

Akademii Sztuk Pięknych pt. PRIME TIME 2023 w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi oraz został zakwalifikowany do przeglądu najlepszych dyplomów ogólnopolskich organizowanych przez serwis FONT NIE CZCIONKA (Dyplomy FNC 2023). Natomiast projekt dyplomowy Michała Szwarca pt. *Projekt identyfikacji graficznej dla organizacji turystycznej w Nysie* wziął udział w Międzynarodowym Studenckim Przeglądzie Projektowym AGRAFA 2024 w Katowicach. Były to pierwsze dyplomy I° w Instytucie Projektowania Graficznego po zmianie struktury uczelni na system dwustopniowy. W ankietach uczelnianych za poprzednie lata studenci ocenili zajęcia, które prowadzę, zarówno pod względem merytorycznym, jak i organizacyjnym średnio ponad 90% w skali 100%.

Za działalność na rzecz uczelni dostałem siedem nagród Rektora, w tym jedną I° w 2019 roku „za wyjątkowe zaangażowanie w powołanie do życia na znakomitym poziomie graficznym magazynu artystyczno-naukowego »Powidoki«", pięć nagród II° w latach 2014–2018 za m.in. „znaczące zaangażowanie w pracę dydaktyczną", „wkład w prace projektowe na rzecz Akademii i Wydziału", „aktywną współpracę z Centrum Transferu Technologii" oraz jedną nagrodę zespołową I° w 2013 roku za „wyróżniającą pracę organizacyjną" i „autorstwo wielu projektów graficznych promujących uczelnię".

Zaprojektowałem wiele opraw graficznych, plakatów, katalogów, do różnych wystaw i przedsięwzięć uczelnianych, m.in. *Rzeźba. Studenci. Licencjat* (2006), *Bogdan Wajberg – rzeźba poza konkretem* (2006), *Plakat francuski ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu* (2009), *Trójkąt sztuki* (2011), *In and out of time* (2011), *Tworzą Tworzyli* (2011), *Inauguracja Roku Akademickiego* (2012), *Konkurs Strzemińskiego* (2012), *Łódź, miasto transgeniczne* (2012), *Klasyczne impresje, muzyczne sentymenty* (2013), *Romantism, beetwen the mistery and the desire* (2013), *Marzena Łukaszuk. Trzy przecinki. Podwójne życie znaków* (2014), *Eko Projekt* – warsztaty ekologiczne w Uniejowie (2014, 2015), *Typo Berlin* (2015), *Nie obecność. Katarzyna Miller* (2015), *Hommage à Kobro* (2016), *Prime Stage* (2018), *50 lat 50 dzieł* (2018), *Dziecięcy Uniwersytet Artystyczny* (2018) *Masculinea* (2019), *Pociąg do Łodzi* (2019), *Wyjścia* (2020), *Lewitujące kropki* (2020), *Szczerość* (2021). Za plakat do wystawy artystów z Włoch pt. *In and out of time* otrzymałem nagrodę zarządu głównego ZPAP na Ogólnopolskim Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach w 2011 roku.

Byłem współorganizatorem kilku wystaw studentów z Pracowni Informacji Wizualnej, m.in. *Spod znaku Trelińskiego*, Galeria Pod Napięciem, Politechnika Łódzka (2011); *Mistrz i uczniowie*, Galeria Pentagon, Wydział Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. K. Pułaskiego, Radom (2013); *Pracownia 115*, Galeria 101-121, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (2016), *Znak, znaczenie, interpretacja*, Galeria Pod Napięciem, Politechnika Łódzka (2018), oraz organizatorem i komisarzem wystawy prac studentów z Instytutu Projektowania Graficznego pt. *Przegląd* w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 2023 roku.

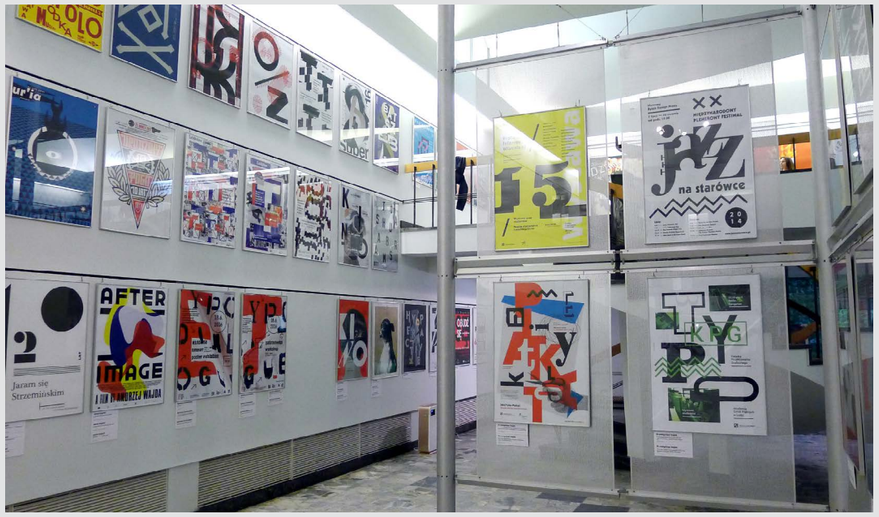
W marcu 2023 roku zostałem zaproszony do prezentacji prac studentów z prowadzonej przeze mnie Pracowni Identyfikacji Graficznej I° podczas konferencji pt. *Marketing też Sztuka* na Uniwersytecie Łódzkim. Inicjatywa została zorganizowana przez koło studentów przy Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Łódzkiego. W wystawie wzięło udział

Przypadek? Nie sądzę, wystawa sprac studentów z Pracowni Projektowania Identyfikacji Graficznej I° (ASP Łódź), Akademickie Centrum Designu, 15.05–23.06.2024, fot. Jarosław Darnowski

czterech studentów z Pracowni: Wiktoria Bajka, Nina Symanowicz, Jagoda Świtała oraz Michał Szwarc, którzy zaprezentowali projekty identyfikacji graficznych zrealizowanych na II roku studiów.

W 2024 roku zorganizowałem wystawę prac studentów zrealizowanych pod moim kierunkiem w Akademickim Centrum Designu w Łodzi. Wystawa pt. *Przypadek, nie sądzę* odbyła się w ramach festiwalu EcoMake i Festiwalu Łódź Design. Tematyka i rozwiązania projektowe prezentowane na wystawie poruszały dwa kontrastowe od siebie zagadnienia. Pierwszy – przypadek w projektowaniu, aspekt kreatywności oraz budowania komunikacji wizualnej na podstawie przypadkowo wylosowanych haseł. Drugi – poprawy przestrzeni publicznej poprzez zaprojektowanie identyfikacji graficznych dla małych zakładów rzemieślniczych takich jak krawiec, piekarz, szklarz czy zegarmistrz. Była to największa ekspozycja prac studenckich, jaką udało mi się zaprezentować poza murami akademii do tej pory. Wystawie towarzyszył wykład o tym samym tytule.

Na przestrzeni tych lat było wiele inicjatyw wystawienniczych, w których brałem aktywny udział. Trudno zebrać je wszystkie, dlatego wymienię kilka, które z mojej perspektywy były najbardziej istotne.
W 2009 roku byłem jednym z komisarzy wystawy plakatów pedagogów z Katedry Projektowania Graficznego w Galerii Nova Sin w czeskiej Ostrawie. Była to pierwsza zagraniczna wystawa pedagogów z Katedry Projektowania Graficznego, do organizacji której zaprosił mnie prof. Sławomir Iwański – ówczesny kierownik Katedry Projektowania Graficznego. Także, w 2009 roku odbyła się duża wystawa pedagogów z Katedry Projektowania Graficznego w Galerii Allmendinger w Łodzi,

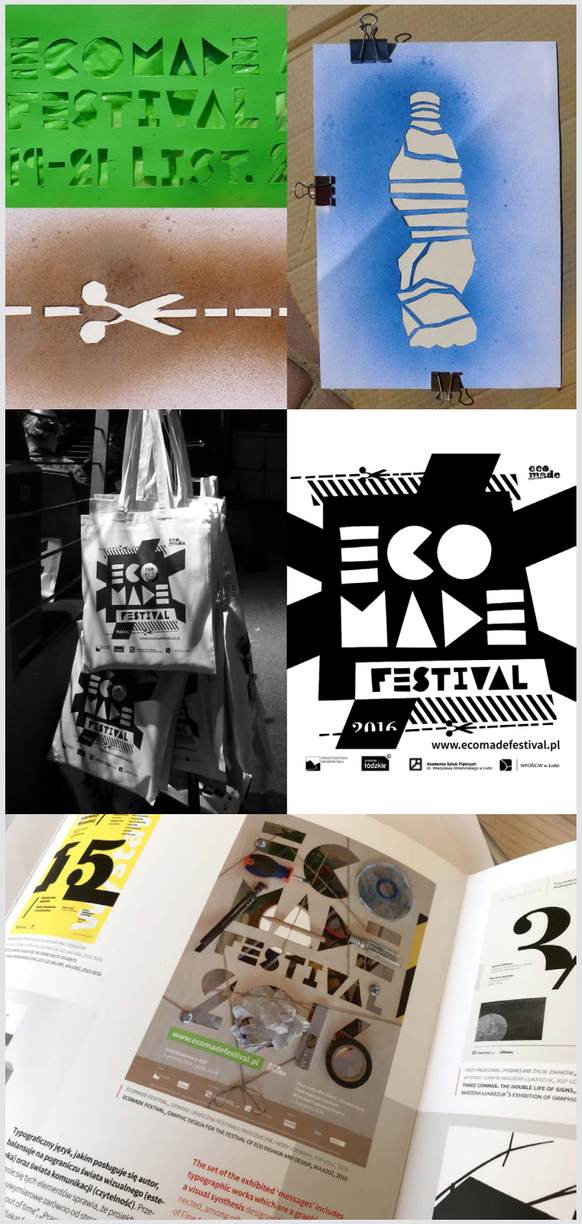


Komunikat LDZ. Projektowanie graficzne w kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa, 2007, photo credit © Muzeum Plakatu w Wilanowie

którą wraz z kolegami z katedry współtworzyłem. Zaprojektowałem także identyfikację graficzną do tej wystawy wraz z katalogiem. W latach 2014–2018 uczestniczyłem w konferencji Typo Berlin. Byłem w zespole organizacyjnym wystawy studentów Katedry Projektowania Graficznego, która w 2015 roku została zaprezentowana podczas wyżej wymienionego festiwalu w Domu Kultur w Belinie (Das Haus der Kultur), do której również zaprojektowałem katalog. W 2017 roku wziąłem udział w wystawie *Komunikat LDZ. Projektowanie graficzne w kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi*. Wystawa odbyła się w Muzeum Plakatu w Wilanowie. Była to największa i najważniejsza prezentacja twórczości plakatów łódzkich projektantów związanych z łódzką uczelnią artystyczną. Na wystawie zaprezentowano zarówno początki łódzkiej awangardy, jak i współczesnych twórców plakatu z Łodzi.

Przez wiele lat współpracowałem na uczelni z Działem Nauczania. Zaprojektowałem nowe wzory dyplomów studenckich ukończenia studiów oraz dyplomów doktora i doktora habilitowanego. Dokumenty funkcjonowały w latach 2010–2020. Była to wieloletnia kooperatywa, która rozwinęła się m.in. o obsługę tych projektów, dostosowanie pod wymagania e-dziekanatu i przygotowania kolejnych, na bazie zaprojektowanych przeze mnie wzorów.

Proj. dyplomów ASP, 2010–2020



EcoMade Festival, ASP Łódź, 2016

Patrząc z perspektywy czasu, jedną z ciekawszych i inspirujących realizacji była współpraca przy tworzeniu EcoMade Festivalu organizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi w latach 2014–2016. Opracowałem wizualnie identyfikacje trzech edycji festiwalu, stronę WWW, katalogi i serię gadżetów promocyjnych. Byłem zaangażowany w organizację, uczestniczyłem w tworzeniu programu festiwalu i przygotowaniu wystaw w tamtym okresie. Zagadnienia ekologii i zrównoważonego projektowania towarzyszyły w mojej pracy na uczelni wielokrotnie. W latach 2014 i 2015 opracowałem graficznie serię warsztatów ekologicznych dla studentów ASP w Łodzi pt. *EKO projekt*, w których skład wchodziły projekty plakatów, broszur i katalogów, a w 2022 roku zagadnienia ekolologii były częcią 6. numeru magazynu „Powidoki" poświęconemu zagadnieniom ecodesignu.

W 2018 roku zrealizowałem projekt Dziecięcego Uniwersytetu Artystycznego w ramach współpracy Laboratorium Działań Artystycznych (LDA) i Filharmonii Łódzkiej. Była to inicjatywa dwóch łódzkich instytucji, mająca na celu uwrażliwić dzieci na sztukę. Zaprojektowałem dla tego przedsięwzięcia kompleksową komunikację wizualną, która przez wiele lat funkcjonowała na kulturalnej mapie Łodzi. Prowadziłem także kilkukrotnie warsztaty dla dzieci z podstaw projektowania graficznego na Akademii w ramach LDA.

Moje zainteresowania były i nadal są skierowane w poszerzanie wiedzy z zakresu metodologii projektowej. W 2016 roku byłem inicjatorem i współorganizatorem konferencji Design Thinking na ASP w Łodzi. Umiejętność porządkowania informacji, diagnoza potrzeb użytkownika, kreatywne myślenie, generowanie pomy-

słów, następnie prototypowanie i testowanie to podstawowe kamienie milowe w pracy projektanta. Dlatego w celu usystematyzowania wiedzy z wyżej spomnianego zakresu ukończyłem w 2020 roku kurs moderatora DT – metody twórczego rozwiązywania problemów.

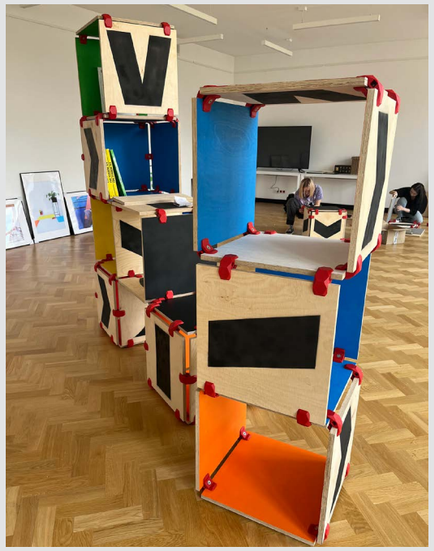
W 2019 roku zostałem zaproszony przez prof. Jolantę Rudzką-Habisiak, ówczesną rektor ASP w Łodzi, do zaprojektowania uczelnianego pisma artystyczno-projektowego „Powidoki". Projekt magazynu stał się jednym z flagowych realizacji uczelni i zdobył wiele nagród. Jego projekt i historię szczegółowo opisałem w dziale *Projekt – Magazyn – Powidoki* (s.18). Magazyn prowadzę na stanowisku dyrektora artystycznego od samego początku jego powstania.

Istotnym elementem mojej działalności na uczelni było zaangażowanie w Centrum Transferu Technologii w latach 2012–2014. Zostałem zaproszony przez prof. Mariusza Włodarczyka, ówczesnego prorektora ASP, do współpracy przy pozyskiwaniu partnerów biznesowych i tworzeniu przestrzeni do współpracy łódzkiej Akademii z podmiotami zewnętrznymi. Z perspektywy czasu oceniam ten okres jako bardzo istotne doświadczenie, które znacząco wpłynęło na moje kontakty i współpracę z instytucjami zewnętrznymi. Zapotrzebowanie na współpracę sektora nauki i gospodarki było i nadal jest ogromne. Uczestniczyłem w negocjacjach, spotkaniach, prezentacjach, brałem udział w tworzeniu umów i regulaminów konkursów dla studentów. Reprezentowałem Akademię na konferencjach startupowych oraz jeździłem na spotkania z potencjalnymi partnerami uczelni. To był bardzo intensywny czas, który bardzo dobrze wspominam.

Premiera pierwszego numeru magazynu „Powidoki", Empik, Łódź, 2020
fot. Jarosław Darnowski

Projekt Centrum Transferu Technologii został uruchomiony dzięki dofinansowaniu Narodowego Centrum Badań i Rozwoju w ramach Programu „Kreator innowacyjności - Wsparcie innowacyjnej przedsiębiorczości akademickiej". Projekt trwał dwa lata i w 2014 roku zakończył się. Po tym okresie jednostka CTT została w strukturze uczelni, natomiast jej rola ograniczyła się do jednej osoby administracyjnej, obsługującej umowy z potencjalnymi partnerami. Choć minęło już sporo czasu, moim zdaniem te dwa lata projektu nie wyczerpały potencjału Akademii Sztuk Pięknych, a dały jedynie solidne fundamenty do dalszego działania.

Od początku wprowadzenia praktyk studenckich na uczelni, tj. od 2010, roku byłem wydziałowym opiekunem. Na początku – Wydziału Grafiki i Malarstwa, później po zmianach struktury uczelni – Instytutu Projektowania Graficznego. Zajmuję się tym po dziś. Tworzyłem wraz z zespołem Działu Nauczania wzory dokumentów, pracowałem nad regulaminami i zasadami odbywania praktyk. Z tych doświadczeń zarówno organizacyjnych, jak i dydaktycznych wprowadziłem system praktyk w wydawnictwie artystyczno-naukowym „Powidoki", które od 2019 roku prowadzę od strony artystycznej. Uważam to za jedną z najważniejszych rzeczy jakie udało mi się zrealizować na uczelni. Praktyka studencka w magazynie powstawała stopniowo i wynikała z kilku aspektów. Jednym z podstawowych było to, że tworzyliśmy uczelniany magazyn w zespole zaledwie dwuosobowym. „Powidoki" to duży projekt i potrzebna była każda pomoc. Na przestrzeni czasu wiele się w tej kwestii wydarzyło i obecnie w ramach praktyk studenci realizują nie tylko prace organizacyjne, ale także kreatywne. Tworzą ilustracje do artykułów, pomagają przy sesjach zdjęciowych, biorą udział w spotkaniach redakcyjnych, organizują wystawy, spotkania lub inne niestandardowe projekty.



Wystawa *Projekt – Magazyn – Powidoki*, montaż standu, Akademickie Centrum Designu, 2023

W 2023 roku wraz ze studentami z Instytutu Wzornictwa zaprojektowaliśmy i zrealizowaliśmy formę przestrzenną, która miała zarówno funkcję stoiska sprzedażowego, jak i formy wystawienniczej (stand). Jestem projektantem i rozumiem potrzebę wdrożenia. Przykładam dużą wagę do projektów wychodzących poza standardowy program i takim właśnie obszarem kreacji są „Powidoki". Zapraszam najlepszych studentów do współpracy w ramach praktyk w wydawnictwie i zachęcam do udziału w konkursach projektowych. W ostatnim czasie chętnych do odbycia praktyki jest więcej niż możliwości redakcyjne. To niebywale cieszy, nobilituje i potwierdza kierunek rozwoju. Każda ze stron zyskuje. Efekty prac studentów są publikowane na łamach magazynu oraz pokazywane na wystawach, m.in. na wystawie fotograficznej pt. *Odbicia* w Galerii Lektorium (ASP Łódź) towarzyszącej promocji numeru magazynu

poświęconego zagadnieniom fotografii (2023), *Projekt – Magazyn – Powidoki* w Akademickim Centrum Designu (2023) czy podczas promocji szóstego numeru pisma w Akademickim Centrum Designu (2022). Zdjęcia studentów wykonane w ramach praktyk w Pracowni Fotografii Reklamowej pod opieką mgr. Sebastiana Komicza posłużyły jako element kreacji serii plakatów promujących 6. numer pisma o ecodesignie. Plakaty były prezentowwane na kilku wystawach m.in. *Bio-kreacje*, ACD (2022) i Gdynia Design Days (2023), *Inni*, ASP Wrocław (2022) oraz wzięły udział w międzynarodowym biennale plakatu w USA, United States International Poster Biennial (2023) .

Efektem powyższych inicjatyw było powołanie w 2023 roku Koła Naukowego „Powidoki" (KNP), którego zadaniem jest wspieranie pisma pod wieloma kierunkami artystyczno-projektowymi oraz działania eksperymentalne. W zaledwie niepełen rok akademicki wraz ze studentami z KNP zorganizowaliśmy dwa warsztaty z linorytu w ramach dni otwartych na ASP oraz Nocy Muzeów, nawiązaliśmy współpracę z firmą Antalis, która przeprowadziła wykład dla studentów. Członkowie KNP zorganizowali także warsztaty poświęcone problematyce hałasu w środowisku miejskim z Kołem Naukowym Spatium z Uniwersytetu Łódzkiego, natomiast z Kołem Naukowym Spot (UAP) stworzyli ZINY w Poznaniu. Moja rola w „Powidokach" to nie tylko kreacja artystyczna pisma, ale także współpraca ze studentami i realizacja różnych prac artystyczno-projektowych wspierających wydawnictwo.

Koło Naukowe „Powidoki", 2024, fot. Paweł Napieraj

Patrząc wstecz, program Pracowni Informacji Wizualnej, w której zaczynałem pracę w 2006 roku z prof. Jerzym Trelińskim, skoncentrowany był na projektowaniu rozbudowanych systemów graficznych różnych zagadnień, odpowiednich do tamtego okresu. Były to czasy powstawania wielu nowych marek, kampanii reklamowych, billboardów, pierwszych telefonów komórkowych, boomu na druk wysokonakładowy. Po odejściu prof. Jerzego Trelińskiego na emeryturę i przejęciu pracowni przez prof. Piotra Karczewskiego w 2010 roku jej program nie uległ większej zmianie. Z biegiem lat stopniowo dostosowywał się do wymagań rynku.

Z perspektywy czasu widzę, że założenia projektowe się nie zmieniły, zmieniły się natomiast środki komunikacji oraz sposób ich prezentacji. Doszły nowe narzędzia i sposoby ich wyrazu. Zmienił się także sam proces projektowy. Rozbudował się świat cyfrowy, projektowanie stron internetowych oraz aplikacji. Dzięki temu rozwojowi powstały nowe specjalizacje dla projektantów, np. user experience designer, user interface designer, content designer, web designer i wiele innych, które obsługują coraz węższe zagadnienia.

Współczesny świat jest skoncentrowany na użytkowniku i jego doświadczeniach, dlatego tak ważna jest analiza problemu, research tematu i umiejętność komunikacji z drugim człowiekiem. To są cechy, które pozwalają projektantowi na stabilne funkcjonowanie na rynku. Ważnym aspektem jest umiejętność przelewania pomysłu na papier oraz późniejsza realizacja tych założeń. Pracownia Identyfikacji Graficznej jest bardzo pojemnym zagadnieniem projektowym. To przestrzeń, w której studenci muszą przygotować „podłoże" pod pomysły które realizują, dowiedzieć się więcej o danym zagadnieniu, często zrobić moodboard, pozbierać inspirację, aby później móc skorzystać z tej wiedzy do realizacji poszczególnych zadań. To niezbędny element pracy każdego projektanta, który zajmuje często niemniej czasu niż sama realizacja projektu. Na to staram się w pracy ze studentami zwracać szczególną uwagę. Wszystko, co projektujemy, jest po coś i niejednokrotnie jest sumą naszych doświadczeń życiowych, wiedzy w danym zakresie czy chęci poznawania nowych rzeczy.

Korzystam z moich doświadczeń. Z tych jakie nabyłem w trakcie moich dwóch pobytów w Skandynawii, wieloletniej pracy na łódzkiej uczelni oraz z czasów prowadzenia własnego studia projektowego. Staram się pracować ze studentami tak, aby myśleli wielopłaszczyznowo, uświadamiam, że technologia i nośniki komunikacji często wymuszają sposób podejścia do tematu. Uważam, że trzeba być uważnym, śledzić rynek i reagować na niego. Kiedy byłem studentem polskie uczelnie projektowe skupione były głównie na budowaniu „nowoczesnych" programów edukacyjnych opartych na kadrze złożonej z artystów plastyków, w połączeniu z niedostępną dla przeciętnego

Wykład *Przypadek? Nie sądzę*, Akademickie Centrum Designu w Łodzi, 2024, fot. Jarosław Darnowski

Przegląd, wystawa prac studentów drugiego roku Instytutu Projektowania Graficznego, Galeria IPG, ASP Łódź, 2022

użytkownika technologią. „Nowoczesność” niejednokrotnie rozumiano jako fakt posiadania sprzętów (Komputery Mac) z oprogramowaniem graficznym (Adobe). Różnica w podejściu polegała na tym, że na uczelniach skandynawskich kładło się nacisk na sam proces projektowy, dużo rozmawiało się o projekcie: założeniach, potrzebie, sensie, wartościach i zagrożeniach, a efekty pracy oceniali nie tylko pedagodzy, ale także inni studenci z grupy. Od czasu moich studiów zmieniło się bardzo wiele na polskich uczelniach, zarówno w podejściu do pracy ze studentem, jak i dostępie do technologii. Z pełną odpowiedzialnością mogę stwierdzić, że infrastrukturą i poziomem prac studentckich nie odbiegamy od zachodnich uczelni. Różnią nas aspekty historyczne, kulturowe, niejednokrotnie dostęp do lepszego finansowania projektów (granty) i świadomość ogółu społeczeństwa dotycząca np. wartości sztuki, projektowania, ich wpływu na rozwój kraju czy danej grupy społecznej.

Komunikacja wizualna jest jednym z podstawowych elementów, jakie wspomagają nasze codzienne życie, m.in. kieruje nas w odpowiednią stronę (wayfinding), wyjaśnia skomplikowane procesy (infografika), tłumaczy w wizualny sposób dane zagadnienie, zachęca do skorzystania z usług czy produktów (kampanie reklamowe) oraz urozmaica (wizualnie) także naszą rzeczywistość. Praca ze studentami to ciągłe pole do eksperymentów i przekraczania granic. Ważne dla mnie jest to, żeby studenci na podstawie korekt samodzielnie byli w stanie wyciągnąć wnioski i podejmować logiczne decyzje w oparciu o wykonaną wcześniej pracę analityczną oraz potrafili uzasadnić swoje wybory projektowe. Staram się nie narzucać własnego zdania za wszelką cenę, ale zadawać więcej pytań, by dotrzeć do sedna problemu.

Aktualny program Pracowni Identyfikacji Graficznej I° skupia się na systemowym projektowaniu z uwzględnieniem współczesnych środków wyrazu. Pracowania ma za zadanie przygotować studenta do samodzielnego myślenia projektowego, umiejętności selekcji komunikatów, doboru odpowiednich środków wyrazu, analizy i krytycznego myślenia. Efektem poszczególnych prac są kompleksowe opracowania graficzne danych zagadnień odpowiednich do poziomu poszczególnego semestru. Obejmując pracownię chciałem wprowadzić więcej warsztatowych ćwiczeń, które mają odpowiadać na istniejące zapotrzebowania rynkowe, dać studentom przestrzeń do eksperymentu oraz skupić się na realnych potrzebach projektowych. To trzy główne elementy, na których zbudowałem program pracowni w skrócie [P.I.G.] i które są podstawą do dalszej eksploracji zagadnień na studiach II°.

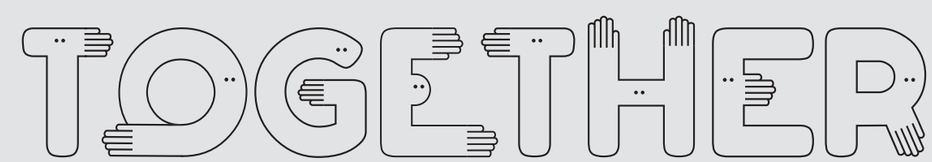
I semestr skupiony jest na dwóch krótkich ćwiczeniach. Pierwszy dotyczy opracowania znaku graficznego Pracowni Identyfikacji Graficznej i zasad jego stosowania (podstawowa księga znaku). Skrót [P.I.G.] z języka angielskiego oznacza „świnia”. Jest to element komunikacji pracowni, która w sposób nieoczywisty i zaskakujący ma pokazać kreatywną przestrzeń projektową, wywoływać uśmiech i skłaniać do refleksji. Drugim ćwiczeniem jest projekt logotypu na podstawie wylosowanego hasła, np. freedom, love, design, fake news, together. Poniżej kilka przykładów projektów studenckich, wykonanych podczas zajęć w pracowni.

Proj. Weronika Jagodzinska

Proj. Michał Szwarc

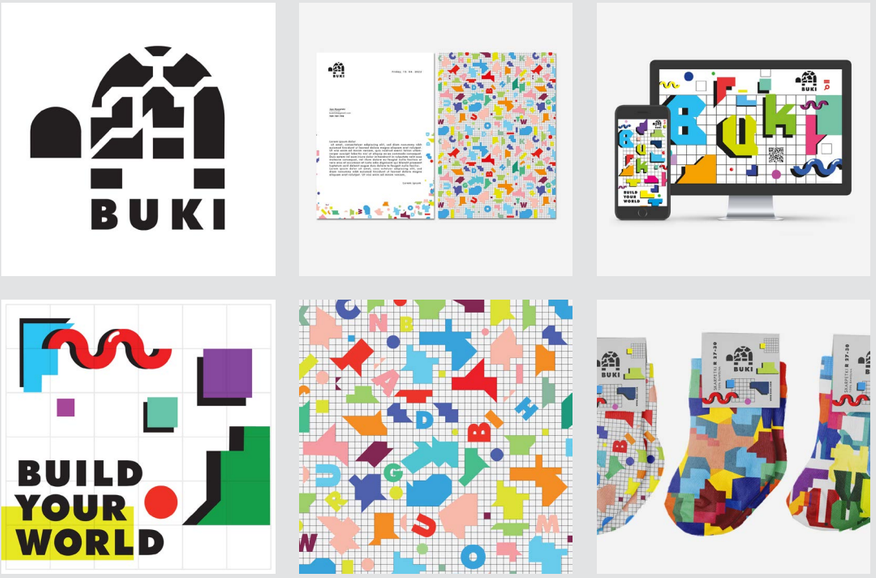
Proj. Klaudia Stańdo

Proj. Natalia Góralczyk



Proj. Jagoda Świtała

Okres studiów to czas poszukiwań, zadawania pytań, szukania odpowiedzi, konfrontacji. Z moich doświadczeń wynika, że osoby z otwartą głową, gotową do eksperymentów, osiągają lepsze wyniki zarówno w nauce, jak i na wielu polach swoich artystyczno-projektowych realizacji, dlatego wprowadziłem element przypadku do procesu projektowego. Studenci na II semestrze losują dwa hasła, na podstawie których mają za zadanie wymyślić i zaprojektować graficznie nową markę. Po kilku latach prowadzenia tego ćwiczenia efekty, jakie studenci osiągają, są znakomite. Zadanie wydaje się proste, wystarczy połączyć ze sobą dwa pojęcia. Z perspektywy zarówno projektowej, jak i sensu komunikacji zaczynają się schody. Trzeba się zastanowić, co wymyślić? Do czego pasuje np. głośnik i drewno? Jak to wizualnie ze sobą połączyć? Co mogłoby to symbolizować? Gdzie znaleźć punkt wspólny w przedstawieniu graficznym jak i merytoryce? Na końcu zaprojektować komunikację tego pomysłu, czyli key visual, który przedstawiony powinien być na różnych nośnikach, takich jak plakat, aplikacja na telefon, strona WWW, ulotka. Całość zadania ma stanowić spójny i czytelny pomysł nowej marki opracowanej na podstawie dwóch przypadkowych haseł. Element zaskoczenia, przypadku, niestandardowego podejścia wywołuje ekscytację wśród studentów oraz uwalnia duże pokłady kreatywności. A co jeśli student uważa, że nie da się połączyć graficznie dwóch odległych od siebie haseł? Do tej pory się to nie zdarzyło. Umysł ludzki potrafi więcej wymyślić, niż nam się wydaje. Zresztą, takie jest nasze zadanie. Projektanci opracowują graficznie często pomysły, z którymi nie zawsze jest im po drodze.



Buki, z połączenia żółwia i litery B powstała firma produkująca klocki dla dzieci z drzewa bukowego, fragment projektu, proj. Anna Kliniewska

Przypadek? Nie sądzę, wystawa sprac studentów z Pracowni Projektowania Identyfikacji Graficznej I° (ASP Łódź), Akademickie Centrum Designu, 15.05–23.06.2024

Kontrapunktem do elementu przypadku w procesie projektowym jest projekt identyfikacji graficznej rzeczywistego problemu. Zadaniem studentów na III semestrze jest rozejrzenie się dookoła siebie, wyjście poza mury uczelni i znalezienie małego warsztatu rzemieślniczego, np. krawca, szewca, kowala czy introligatora, dla którego trzeba zaprojektować nową identyfikacje graficzną. Słowo „trzeba" rozumiane jest jako przestrzeń zaniedbana, zniszczona lub po prostu źle zaprojektowana. Polska jest rajem dla projektantów. Przestrzeń urbanistyczna oraz wizualna naszych miast wymaga w wielu przypadkach poprawy, a czasami całkowitej redefinicji. Oprócz standardowych elementów projektu, takich jak projekt szyldu, kolorystyki, druków reklamowych student powinien zrobić dokumentację fotograficzną, przeanalizować przestrzeń, która jest dookoła warsztatu, zastanowić się, jakie są proporcje elewacji, co jest możliwe do zaprojektowania oraz wykonania technicznego. W tym przypadku praca nad pomysłami wygląda trochę inaczej niż w poprzednim semestrze. Studenci zmuszeni są poświęcić czas na zidentyfikowanie problemu, muszą przedstawić odpowiednie argumenty, wykonać dokumentację – jednym słowem obronić pomysł, przed przystąpieniem do szkicowania i projektowania. Takie zagadnienie kilkukrotnie wykonywałem na warsztatach zarówno w Danii, jak i w Finlandii wiele lat temu. Konfrontacja z rzeczywistością i bycie na miejscu dają nam często zupełnie inne spojrzenie na projekt. To także skutek zwracania uwagi na rzeczy istotne i potrzebne, bycia uważnym i wrażliwym na otaczający nas świat.

Mając możliwość stworzenia programu Pracowni Projektowania Graficznego I° wiedziałem, że ten zakres realizacji projektowej chciałbym wprowadzić. Udało się, a projekty studenckie, które powstały w ramach prac semestralnych, świadczą o tym, że to była dobra decyzja.

Ostatni semestr w pracowni to dyplom licencjacki, którego zadaniem jest projekt identyfikacji graficznej dowolnego zagadnienia. Podczas seminariów dyplomowych zostają omawiane autorskie pomysły studentów tak, żeby spełniały wymogi formalne i merytoryczne. W 2023 roku w Pracowni Identyfikacji Graficznej I° obroniły się cztery osoby, z czego trzy z nich uzyskały najwyższą ocenę: Anna Kliniewska, Jagoda Świtała i Michał Szwarc. W czerwcu 2024 roku na cztery dyplomy cztery uzyskały także najwyższą ocenę (celującą): Laura Kowalewska, Maria Jackowska, Krystyna Kleszcz oraz Wiktoria Fibor. Studenci chcą rozwijać swoje autorskie projekty ponad to, jakie są wymagania, co świadczy o ich niezwykłym zaangażowaniu. Przykładam dużą wagę do prezentacji dyplomowej i staram się zwracać uwagę na szczegóły. Rekomenduję wszystkim, aby tematyka prac dyplomowych wynikała z ich zainteresowań oraz odnosiła się do rzeczywistych problemów.

Boczniak domowy, Pracownia Identyfikacji Graficznej I°, ASP Łódź, fragment dyplomu, proj. Jagoda Świtała
Projekt wziął udział w wystawie najlepszych dyplomów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi w 2023 roku oraz zakwalifikował się do przeglądu najlepszych polskich dyplomów uczelni artystycznych w Polsce, FNC2023, według serwisu https://fontnieczcionka.pl

✳ Przyszłość

Osiemnastoletni staż pracy na uczelni skłania do refleksji i zadania sobie wielu pytań. Chciałbym kontynuować pracę ze studentami i rozwijać przestrzeń, którą tworzę w Instytucie Projektowania Graficznego. Daje mi to dużo satysfakcji, energii i poczucia spełnienia. Rozwój widzę m.in. poprzez usystematyzowanie cyklicznych wystaw studentów, tworzenie ćwiczeń w oparciu o zapotrzebowanie rynku, nawiązanie współpracy z galeriami i partnerami, którzy chcieliby promować twórczość z zakresu projektowania graficznego, angażowanie studentów w konkursy oraz projekty wychodzące poza akademickie ramy i budowanie społeczności opartej na szacunku do różnorodności. Uważam, że w tym tkwi siła i energia twórcza. Każdy z nas jest inny i od każdego możemy się czegoś nowego nauczyć i czerpać inspirację.

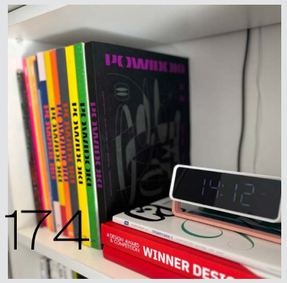
Fot. Sebastian Komicz

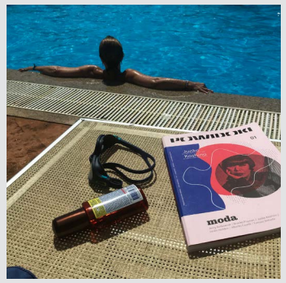
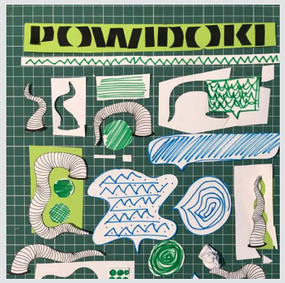
Chciałbym także w przyszłości zmaterializować moje doświadczenie pracy ze studentami oraz wieloletni kontakt z rynkiem (firmami i instytucjami, z jakimi miałem okazję współpacować) poprzez stworzenie przyjaznej i dobrze działającej komórki ds. współpracy z otoczeniem biznesowym. Widzę w tym duży potencjał zwiększenia konkurencyjności uczelni na rynku, posiadania wdrożeń, zdobywania nowych doświadczeń i kontaktów. Oprócz organizacji konkursów, które od wielu lat są obecne na uczelni, to także organizacja kół projektowych poprzez angażowanie pedagogów jako liderów projektów oraz dobór najlepszych studentów z różnych instytutów. Jest to jeden z kluczowych kierunków rozwoju w tym obszarze. Oczywiście takie przedsięwzięcie wymaga chęci ze strony władz uczelni, jak i pozyskania odpowiednich środków finansowych na rozwój projektu. Działając wiele lat przy Centrum Transferu Technologii, wiem, że można ten kierunek dobrze rozwinąć.

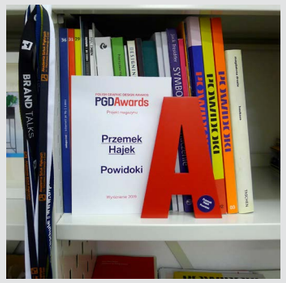
Fot. Paweł Napieraj

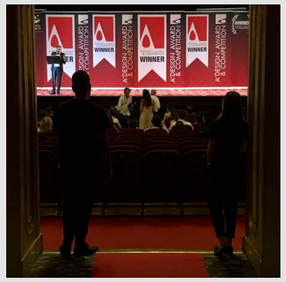
W czasach kryzysu, galopującej inflacji, ograniczonych środków inwestycyjnych w obszarze edukacji zadaniem uczelni powinno być wychodzenie naprzeciw i szukanie własnych źródeł generowania zysków. Jest to możliwe, wymaga strategicznego myślenia i wdrożenia procesów, które pozostaną w strukturze uczelni na kolejne lata. Instytucje zewnętrzne chcą współpracować z Akademią Sztuk Pięknych w Łodzi. Trzeba w wielu przypadkach uprościć, a w niektórych zaprojektować proces współpracy od nowa. Tutaj ogromną rolę widzę w kooperacji Akademickiego Centrum Designu, które w swoich założeniach ma łączyć świat akademicki ze światem biznesu.

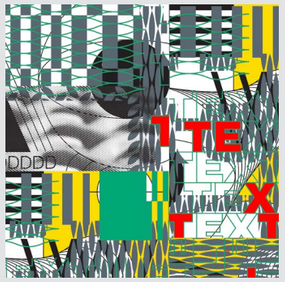
Kolejnym aspektem jest zadbanie o stabilność rozwoju magazynu „Powidoki”. To, co przez ostatnie pięć lat udało się wypracować, jest bez precedensu. Stworzenie magazynu w dwuosobowym zespole, w czasach kryzysu na rynku wydawniczym, spadającym czytelnictwie było niełatwym zadaniem. „Powidoki” znalazły swojego czytelnika, są dostępne w ogólnopolskiej sieci sprzedaży, zdobyły wiele nagród i przede wszystkim są ważnym głosem łódzkiego środowiska artystyczno-projektowego na arenie ogólnopolskiej. Stały się także przestrzenią współpracy, w której studenci odbywają praktyki i aktywnie pomagają w wielu procesach wydawniczych. Swoją rolę widzę w dalszej pracy na stanowisku dyrektora artystycznego i opiekuna praktyk, ale także w aktywnym pozyskianiu partnerów, funduszy oraz w rozwoju przyszłości wydawnictwa. Przed nami cyfrowa przestrzeń do zagospodarowania i poszerzenie oferty magazynu dla osób z niepełnosprawnościami.

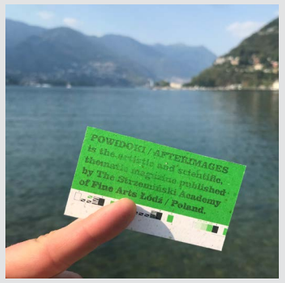










✳ Informacje o osiągnięciach popularyzujących sztukę projektowania graficznego oraz o działaniach organizacyjnych na uczelni

Promotor dyplomów I stopnia (10)

Katarzyna Sitko	27.09,2024
Jakub Piotrowski	27.09.2024
Laura Kowalewska	28.06.2024
Katarzyna Kleszcz	28.06.2024
Wiktoria Fibor	28.06.2024
Maria Jackowska	27.06.2024
Michał Szwarc	20.09.2023
Anna Kliniewska	26.06.2023
Jagoda Świtała	26.06.2023
Ardiiants Kateryna	26.06.2023

Aneks dyplomowy II stopnia (1)

Aleksandra Byrska	18.09.2024

Recenzent dyplomów I stopnia (11)

Marta Pązik	28.06.2024
Zuzanna Mazur	27.06.2024
Mikołaj Pustelnik	20.09.2023
Klaudia Stańdo	27.06.2023
Nina Symanowicz	26.06.2023
Barbara Jędra	30.06.2019
Marta Malczenko	24.09.2016
Aleksandra Kaczmarek	11.09.2016
Maria Zakrzewska	26.09.2015
Aleksandra Sadowska	26.09.2015
Beata Kozłowska-Olejniczak	13.09.2015

Recenzent dyplomów II stopnia (21)

Łukasz Fornalczyk	25.09.2024
Sylwia Dworecka	23.09.2024
Małgorzata Wójcik	23.09.2024
Natalia Kawczyńska	26.06.2024
Alena Blashkevich	25.06.2024
Weronika Filipczak	21.09.2023
Jan Szczerbiak	21.09.2022
Martyna Zyskowska	20.09.2022
Patryk Skoczylas	19.09.2022
Ida Stańczyk	19.11.2021
Agnieszka Szymkiewicz-Misiak	18.11.2021
Agnieszka Kołodziej	27.09.2021
Marlena Moradewicz	21.06.2021
Róża Biłko	27.01.2021
Anna Jeglorz	26.11.2020
Magdalena Dylak	24.09.2020
Adam Lipman	24.09.2019
Katarzyna Pomorska	25.06.2019
Dobrosława Sudnikowicz	26.09.2018
Joanna Cisek	26.09.2018
Milena Żyłka	28.06.2018

Osiągnięcia studentów (3)

Jagoda Świtała	Prime Time 2023 / Udział w wystawie najlepszych dyplomów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi Dyplomy FNC 2023 / Udział w przeglądzie najlepszych polskich dyplomów projektowych organizowanych przez serwis Font Nie Czcionka / 2023
Michał Szwarc	Agrafa 2024 / Udział w międzynarodowym przeglądzie projektów studenckich organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach / Rondo Sztuki

Komisarz wystaw studenckich (3)

Przypadek? Nie sądzę. Wystawa prac studentów z Pracowni Identyfikacji Graficznej I°	Akademickie Centrum Designu w Łodzi 15.05.2024–23.06.2024
Odbicia. Wystawa prac fotograficznych studentów i pedagogów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi	Galeria Lektorium / ASP Łódź 15.06.2023–15.07.2023
Przegląd (2R). Wystawa prac studentów II roku Instytutu Projektowania Graficznego	Galeria IPG (101–121) ASP Łódź 20.12.2022– 31.03.2022

Współorganizator wystaw studenckich (4)

Znak, znaczenie, interpretacja	Galeria Pod Napięciem / Politechnika Łódzka / 2018
Pracownia 115	Galeria 101-121 / ASP Łódź / 2016
Mistrz i uczniowie	Galeria Pentagon / Wydział Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. K. Pułaskiego / Radom / 2013
Spod znaku Trelińskiego	Galeria Pod Napięciem / Politechnika Łódzka / 2011

Pełnione funkcje na uczelni (9)

Członek Senatu	2012–2020
Członek Rady Wydziału	od 2012 >
Członek Komisji Rekrutacynej na studia I° / Instytut Projektowania Graf.	2020–2022 / 2024
Członek Komisji Rekrutacyjnej na studia II° / Instytut Projektowania Graf.	2024
Członek zespołu ds. programu studiów I° / Instytut Projektowania Graf.	2020
Dyrektor artystyczny magazynu „Powidoki”	od 2019 roku >
Opiekun Koła Naukowego „Powidoki”	od 2023 roku >
Opiekun praktyk studenckich	od 2010 roku >
Menadżer Centrum Transferu Technologii	2013–2014

Prowadzenie warsztatów dla dzieci i młodzieży (3)

Warsztaty edukacyjne przeprowadzone w ramach współpracy z Muzeum Miasta Łodzi, których efektem było: zaprojektowanie przez studentów ASP broszur edukacyjnych do wystawy stałej muzeum, oraz materiałów edukacyjnych inspirowanych twórczością Romana Modzelewskiego.	Muzeum Miasta Łodzi	2022–2023
Akademia Młodego Designera Cykl warsztatów dla dzieci szkół podstawowych z zakresu projektowania plakatu.	Akademickie Centrum Designu w Łodzi	2023–2024
Laboratowium Działań Artystycznych Cykl warsztatów dla dzieci szkół podstawowych z zakresu projektowania znaku graficznego.	Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi	2010–2012

Nagrody (9) i wyróżnienia (4)

Award of Excellence / Magazyn „Powidoki” / Communication Arts / USA / kategoria: typografia / 2023 / Nagroda pisma Communication Arts za projekt typografii eksperymentalnej w magazynie „Powidoki”, publikacja w 13. numerze magazynu CA.

Iron A’Design Design Award / Ecodesign – komunikacja wizualna 6. numeru magazynu „Powidoki”, / A’Design Competition / Włochy / katregoria: visual communiction / 2023

Silver A’design Award / Magazyn „Powidoki” / A’Design Competition / Włochy / katregoria: Print and Published Media / 2021–2022 / srebrny medal na międzynarodowym konkursie za projekt graficzny oraz koncepcję komunikacji wizualnej magazynu „Powidoki”

Wyróżnienie w ogólnopolskim konkursie graficznym **Polish Graphic Design Awards** (PGDA) za projekt magazynu „Powidoki” / kategoria: prasa / 2020

Nagroda Rektora ASP w Łodzi I° / 2019

Nagroda Rektora ASP w Łodzi II° / 2018, 2017, 2016, 2015, 2014

Wyróżnienie ZPAP za projekt plakatu „In and out of time” na 22. Biennale Plakatu w Katowicach / 2011

Wyróżnienie w konkursie na znak graficzny dla miasta Sosnowiec / 2008

Wyróżnienie w konkursie na plakat do sztuki teatralnej „Edyp” / Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie / 2006

Wystawy indywidualne (3)

Projekt – Magazyn – Powidoki / wystawa projektów graficznych dla magazynu „Powidoki” / Akademickie Centrum Designu / wystawa odbyła się w ramach festiwalu Łódź Design / maj–czerwiec 2023

Zielona Łódź. System informacji wizualnej miejskich parków w Łodzi / wystawa doktorska / Centrum Promocji Mody / ASP Łódź / 2018

(Nie)Tylko Plakat! / autorska wystawa plakatów / filharmonia łódzka / 2017

Udział w wystawach zbiorowych / wybór (77)

Łódzki Plakat dzisiaj! / Galeria Kobro / ASP Łódź / 2024

104 × Propaganda / Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego / 2024

Młoda krew. Współczesny polski plakat / Bardejov, Słowacja / 2024

40 × 40 / Międzynarodowa wystawa designu / Festiwal Art&Design, Nie_Materia / Akademickie Centrum Designu / 2024

Bio-Kreacja. Domykanie Cyklu / Gdynia Design Days / 2023

Odbicia. Wystawa prac studentów i pedagogów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi / Galeria Lektorium / ASP Łódź / 2023

Plakaty z Archiwum ASP w Łodzi / Galeria Kobro / 2023

Projekt & Muzyka / Teatr Muzyczny w Łodzi / 2023

Bio-kreacja / Akademickie Centrum Designu / Łódź / 2022

Inni / Galeria Neon / Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu / 2022

Triennale plakatu w Trnavie / Galeria Jana Koniarka / Trnava / Słowacja / 2022, 2009, 2006

Shenzhen International Industrial Design Week / Shenzhen Convention and Exhibition Center / Shenzhen / Chiny / 2022

Hebei International Industrial Design Week / Xionaan New Area / Hebei / Chiny / 2022

Hebei Design Center / Exhibition in Hebei Industrial Design Innovation Center / Shijiazhuang, Chiny / 2022

Further Exhibition / Festival of Architecture and Interior Designing Conference / NSIC Exhibition Ground Stars / New Delhi / India / 2022

Festival of Architecture and Interior Designing Conference / MMRDA Grounds / Mumbai / India / 2022 / Gala A’design Award / Teatro Sociale Como / Włochy / 2022

Generation 2.0 What’s Left After the Polish School of Poster / WLU Nutting Gallery / West Liberty / USA / 2022

The Bolivia Poster Biennale BICeBé / La Paz / Bolivia / 2021

Generacja 2.0, Co nam pozostało po Polskiej Szkole Plakatu? / Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach / 2021

TYPE + TEXT / Galeria FF / Imaginarium / Łódź / 2020

Fresh Stuff – Graphic Design ASP LDZ / Pop-Up Galeria 2 / Łódź / ul. Ogrodowa 8 / 2020

The 9th International Triennial of Stage Poster / Sofia / Bułgaria / 2019

Wystawa łódzkiego plakatu typograficzno-geometrycznego / Galeria Rektorska Akademii Sztuki w Szczecinie / plac Orła Białego 2 / 2019

Komunikat LDZ. Projektowanie graficzne w kręgu Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi / Muzeum Plakatu w Wilanowie / Warszawa / 2017

TYPE + TEXT Rok Awangardy / Międzynarodowa wystawa plakatu typograficznego / Muzeum Miasta Łodzi / 2017

My Spadkobiercy / Galeria Kobro / ASP Łódź / 2017

TypoPlakat / Wystawa plakatów autorów z Czech, Polski i Słowacji / Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi / 2016

Roller Poster, ogólnopolski przegląd plakatu autorskiego
• Aleja Kwiatowa oraz Filharmonia w Szczecinie / 2017
• Museum of Visual Arts / Heraklion / Grecja / 2017
• Instytut Edukacji Technologicznej Wysp Jońskich / Zakythos / Grecja / 2016
• Galeria 13 Muz / Szczecin / 2016

Ekoplakat'17 / Muzeum of art in Zlina / Słowacja / 2017

Plakat FEST / Chorzowskie Centrum Kultury / Chorzów / 2016, 2017

Ecuador Poster Bienal / 2016, 2018 / Wystawa pokonkursowa w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie (2017) oraz w Galerii Polskiego Komitetu Olimpijskiego w Warszawie (2017)

TYPE + TEXT / International Festival of Typography / The Guilin Huaqiao Gallery / Chiny / 2016

Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach / BWA Katowice / 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, 2023

Plakaty z Łodzi / Kino Scala / Brno / Czechy / 2015

TypoPlakat / wystawa plakatu typograficznego / Galeria Armaturka / Usti nad Labem / Czechy / 2015

Międzynarodowe Biennale Plakatu w Lublinie
• Centrum Spotkania Kultur / 2021
• Galeria Sztuki Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie / 2019
• Centrum Spotkania Kultur / 2017
• Galeria Labirynt, Lublin / 2015

Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie / Muzeum Plakatu w Wilanowe / 2006, 2012, 2014

TypoPlakat / Słowackie Centrum Designu / Bratysława / Słowacja / 2014

Plakat archiwalny z ASP w Łodzi / Centrum Promocji Mody / ASP Łódź / 2014

Celebrate Jazz / wystawa plakatu jazzowego w ramach 10. Międzynarodowego Festiwalu Jazzowego Jazz w Ruinach / Ruiny Teatru Victoria / Gliwice / 2014

Wystawa plakatów pedagogów KPG / kawiarnia RELAX / Warszawa / 2013

Wystawa pedagogów i studentów Katedry Projektowania Graficznego ASP w Łodzi / Galeria OFF Piotrkowska / 2012

Typo Łódź / University Business Part GTC SA w Łodzi / 2012

Wystawa plakatu asystentów Katedry Projektowania Graf. / WSP Lutnia w Łodzi / 2012

Wystawa Pracowników Katedry Projektowania Graf. / Galeria Kobro / ASP Łódź / 2012

TypoPlakat / Muzeum Drukarstwa w Cieszynie / 2012

Salon Plakatu Polskiego / Muzeum Plakatu w Wilanowie / Warszawa / 2007, 2008, 2011

Plakate aus Łódź / Galerie FB2 / Fachhochschule / Dortmund / Niemcy / 2009

Wystawa plakatu pracowników Katedry Projektowania Graficznego ASP w Łodzi / Galeria Nova Sin / Ostrava / Czechy / 2009

Wystawa pedagogów Katedry Projektowania Graficznego ASP w Łodzi / Galeria Allmendinger / Łódź / 2009

Coexistence / udział w pokonkursowej wystawie plakatów / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / 2007

Młode Rzeczy / wystawa młodych grafików / Galeria Szewska 36 / Wrocław / 2007

Goldenbee 7 / Moscow International Biennial of Graphic Design / 2006

Najlepsze Dyplomy / Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie / 2006

Rocznik / wystawa najlepszych dyplomów ASP w Łodzi / Centralne Muzeum Włókiennictwa / Łódź / 2005

Stypendia (2)

Danmark Designskole / Kopenhaga / Dania / 2005 / Stypendium Erasums

Media & Communication / Kouvola / Finlandia / 2017 / Stypendium Erasmus

Prace w zbiorach (3)

Muzeum Plakatu w Wilanowie / Warszawa

Galeria Plakatu i Designu / Muzeum Narodowe w Poznaniu

MOOD Museum of Design / Como / Włochy

Bibliografia

„Blok”, czasopismo awangardy artystycznej, Warszawa 1924

A. Frankowski, *Design jako Program. Programowanie i projektowanie i graficzne*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020

A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, Warszawa 2003

J. Lamri, *Kompetencje XXI wieku*, Wolters Kluwer, Warszawa 2021

V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata*, Recto Verso, Łódź 2012

Podaj Dalej. Dizajn, nauczanie, życie, Krzysztof Lenk w rozmowie z Ewą Satalecką, Karakter, Kraków 2018

G. Sztabiński, *Tautologiczna obecność artysty*, [w:] J. Treliński, *Autotologie, O sobie samym – nic*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2008

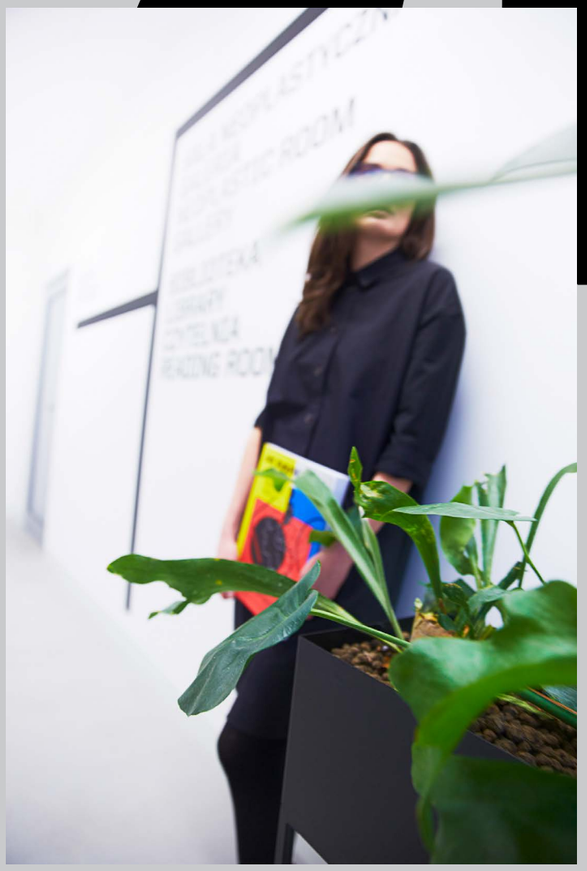
J. Treliński, *Ślady obecności*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2002

K. Tyczkowski, *Lettera Magica*, Polski Drukarz sp. z o.o., Łódź 2005

Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Karakater, Kraków 2025

Strony internetowe

https://zasoby.msl.org.pl
https://sjp.pwn.pl
https://culture.pl/pl
https://lodzdesign.com
https://www.filharmonia.lodz.pl
https://www.trelinski.pl
https://purpose.com.pl
https://formy.xyz
https://fontnieczcionka.pl
https://agrafa.asp.katowice.pl
https://www.rondosztuki.pl/
http://www.postermuseum.pl
http://www.printcontrol.pl
https://projektroku.pl
https://www.polishgraphicdesign.com
https://louisiana.dk
https://www.smb.museum
https://www.commarts.com
https://www.museumofdesign.com
https://bestdesignpoland.com
https://competition.adesignaward.com



Fot. Sebastian Komicz

Projektowanie – wszystko
Dokumentacja w postępowaniu habilitacyjnym

Przemysław Hajek

Druk

Printroom | ASP Łódź

Papier

Munken Lynx 130 g/m^2 | wnętrze
Munken Lynx 300 g/m^2 | okładka

Nakład

6 egz.

Oprawa introligatorska

Andrzej Szymczak
Przemysław Hajek

Copyright © 2024, Przemysław Hajek