



## ✎ Mariusz Łukawski

Prowadzi Pracownię Projektowania Plakatu w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Współtworzył grupę artystyczną „Seminarium Warszawskie”. Jego twórczość koncentruje się wokół projektowania graficznego, fotografii, malarstwa, grafiki i rysunku.

# Uwagi o modernizmie, konstruktywizmie i edukacji

„Form follows function.”

Louis Sullivan

„Zatem, to co jest najważniejsze, to połączenie twórczego działania jednostki z szeroko rozumianą praktyczną aktywnością świata.”

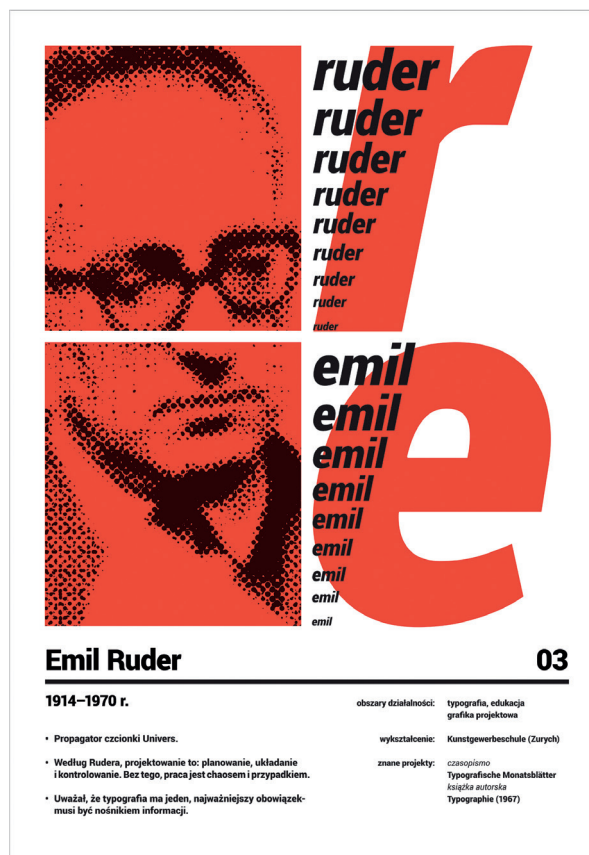
Walter Gropius

**N**a początku XX w. podstawowym paradygmatem modernistów i konstruktywistów było przekonanie, że świat musi być fundamentalnie zmieniony. Należało odrzucić stary porządek społeczny z jego klasyczną sztuką i nauczać nowych, awangardowych idei artystycznych w nowo stworzonych uczelniach. W 1919 r. w Weimarze powstaje Bauhaus, a rok później w Moskwie Wchutemas. Cechą charakterystyczną edukacji w tych uczelniach był wszechobecny duch wspólnoty nauczycieli i uczniów skupionych wokół postępowych idei społecznych, artystycznych i projektowych.

O nowatorskim podejściu do projektowania, architektury czy sztuki w tamtych czasach mogą świadczyć takie wczesne dzieła modernistów jak: Dom Schrödera z 1924 r. (Gerrit Rietveld), pawilon radziecki na wystawie w Paryżu z 1925 (Konstantin Mielnikow, Aleksander Rodczenko), pawilon niemiecki na wystawie w Barcelonie z 1928 (Mies van der Rohe), czy tak znane obrazy jak *czarny kwadrat na białym tle* z 1915 r. (Kazimierz Malewicz), *Kompozycja nr III, z czerwonym, niebieskim, żółtym i czarnym* z 1929 r., (Piet Mondrian) czy unistyczna seria obrazów Władysława Strzemińskiego z początku lat trzydziestych

Mimo rewolucyjnego zapału i nowatorskich metod nauczania nowoczesnej sztuki, architektury i projektowania w latach 30. uczelnie te zostały zamknięte przez dwie totalitarne dyktatury Rosji i Niemiec. Sowieccy komunistyczni aparatczycy partyjni po pierwszych fascynacjach zorientowali się, że nowe idee sztuki abstrakcyjnej zupełnie nie będą przydatne do propagandy politycznej. Napiętnowali tych artystów określeniem „formaliści”, zamknęli szkołę w 1930 r., a w 1932 r. zadekretowali jedynie słuszny kierunek w sztuce radzieckiej – realizm socjalistyczny. W hitlerowskich Niemczech reżim zamknął Bauhaus 11 kwietnia 1933 r. za szerzenie komunistycznej ideologii i propagowanie „sztuki zdegenerowanej”.

Części artystów udało się wyemigrować. Nauczanie postępowych idei społeczno-artystycznych było rodzajem misji dla modernistów, dlatego na emigracji próbowali kontynuować taką działalność. Do USA wyjeżdżają: Piet Mondrian, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Josef i Annie Albers, László Moholy-Nagy, Herber Bayer, Naum Gabo, do Francji emigruje Antoine Pevsner, a do Szwajcarii wraca Max Bill.



➤ Kolekcja plakatów poświęconych twórcom szwajcarskiej szkoły typografii, dyplomu mgr., proj. Anna Kawecka, 2017 (fragment)

**Cechą charakterystyczną edukacji zarówno w Bauhausie jak i w Wchutemas był wszechobecny duch wspólnoty nauczycieli i uczniów skupionych wokół postępowych idei społecznych, artystycznych i projektowych.**

Właśnie dzięki tym twórcom spuścizna ideowa Bauhausu, a także konstruktywistów, staje się częścią programową takich szkół amerykańskich jak np. założony przez Moholy Nagya w Chicago **New Bauhaus** czy **Black Mountain College** w Północnej Karolinie, gdzie pracowali Walter Gropius i małżeństwo Albersów. Z uczelnią, a pośrednio ideami Bauhausu, związani byli również tak znani twórcy amerykańscy jak: Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, John Cage, Cy Twombly, Kenneth Noland, Franz Kline, Arthur Penn, Buckminster Fuller. Drugą ważną amerykańską szkołą designu był chicagowski New Bauhaus, założony przez Moholy Nagya, który w 1944 r. stał się Instytutem Wzornictwa a w 1949 r. został włączony do Illinois Institute of Technology (IIT) i był pierwszą instytucją oferującą doktoraty z projektowania.

Kształt modernizmu zmienia się po II wojnie światowej. Artystyczne centrum przenosi się do USA. Zmiany zaczynają artyści szkoły nowojorskiej (pierwsza generacja *action painting*, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franc Kline, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman), designerzy (Charls & Ray Eames, Harry Bertoia, Isamu Noguchi), architekci (Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Richard Neutra, Louis Kahn) czy „bauhausowcy” (Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe). Kulminację przemian w sztuce modernizm osiąga pod koniec lat 60. i 70. w ideach minimalizmu i konceptualizmu.

W powojennej Europie dydaktyczne idee Bauhausu w obszarze designu rozwijała niemiecka uczelnia **Hochschule für Gestaltung Ulm** (HfG Ulm), której pierwszym dyrektorem został absolwent Bauhausu Max Bill. Założona w 1953 roku przez Inge Aicher-Scholl, Otlę Aichera i Maxa

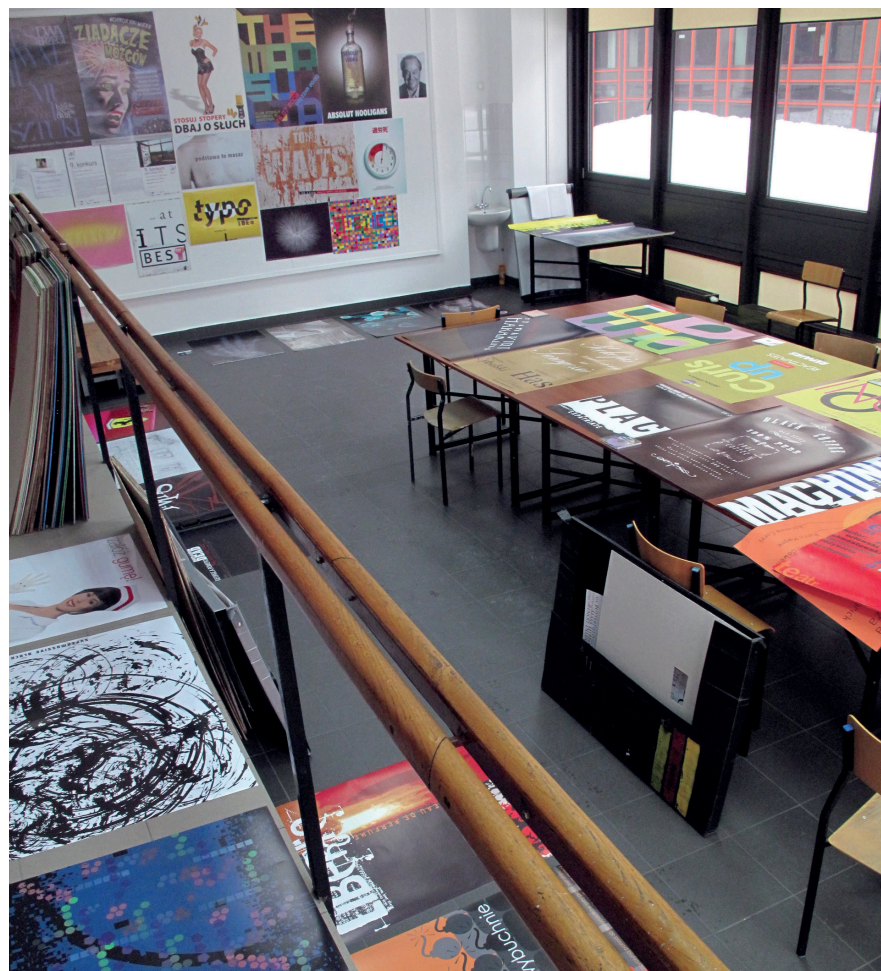


Billa uczelnia istniała do 1968 roku. Uważana była za najważniejszą szkołę wzornictwa w powojennej Europie. Co ciekawe, wykładowcami byli także dawni nauczyciele z Bauhausu, między innymi Josef Albers i Johannes Itten. Niektóre osiągnięcia wykładowców przeszły do historii designu, jak np. projekty urządzeń Hansa Gugelota i Dietera Ramsa dla BRAUN-a. Te projektowe idee stały się wzorem dla Jonathana Ive'a, projektanta firmy Apple. Otl Aicher był twórcą identyfikacji dla Lufthansy i słynnych piktogramów Olimpiady z 1972 w Monachium.

Przypominałem tylko najbardziej znane uczelnie w historii XX w., ale idee modernizmu, neoplastycyzmu i konstruktywizmu docierały znacznie szerzej, do różnych środowisk projektantów czy architektów. Przykładem może być fenomen skandynawskiego designu i tacy twórcy jak Alvar Aalto czy Arno Jacobsen, których także ukształtowały idee wczesnych modernistów: Gropiusa, Le Corbusiera czy konstruktywisty Moholy-Nagya (przyjaciela Aalto). Nawet tak znani japońscy architekci jak Kenzo Tange czy Arata Isozaki przyswoili sobie idee europejskich architektów modernistycznych z początku XX w. Współcześni wybitni architekci, jak Zaha Hadid czy Rem Koolhaas, podkreślali wprost swoje inspiracje ideami konstruktywizmu i suprematyzmu.

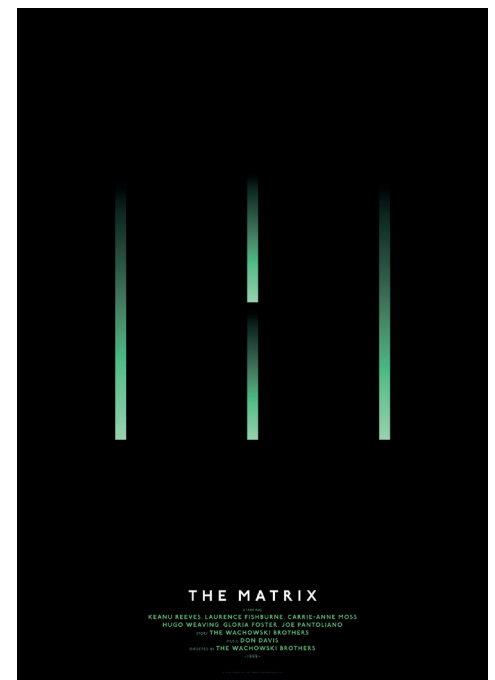
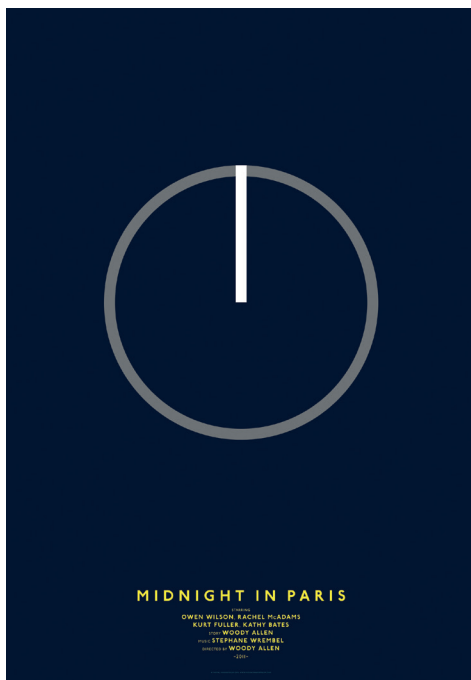
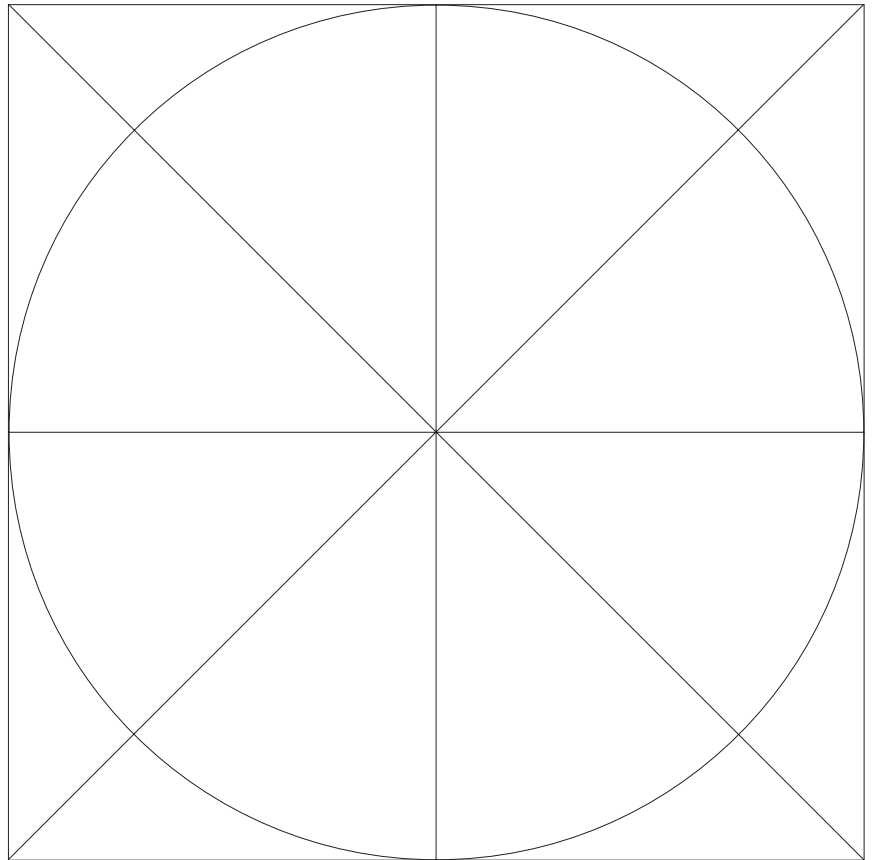
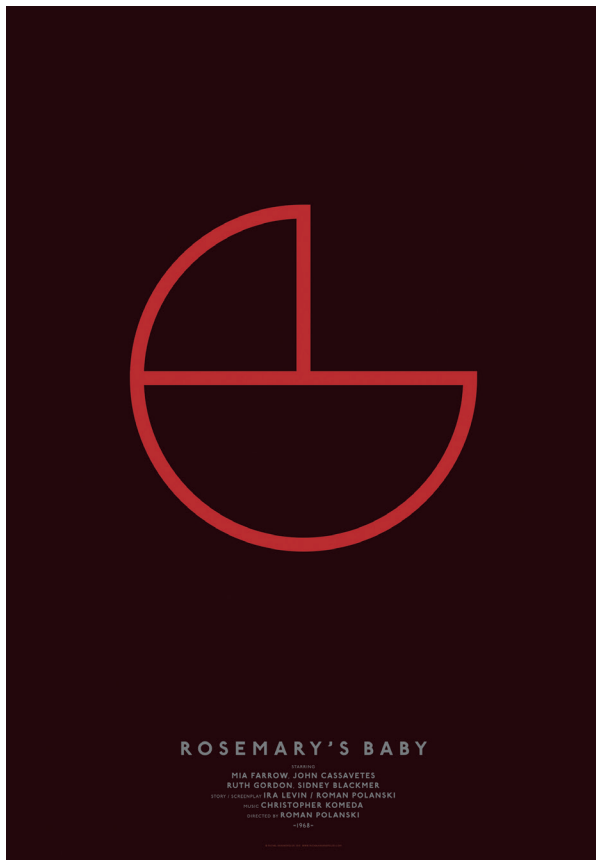
A wracając do mojej dyscypliny, czyli projektowania graficznego, także po wojnie widać było wyraźne wpływy twórców konstruktywizmu – El Lissitzkiego, Aleksandra Rodczenki czy Herberta Bayera z Bauhausu, a sam Max Bill, absolwent tej szkoły, był jednym z twórców tzw. Szwajcarskiej Szkoły Typografii – stylu w projektowaniu graficznym, którego początki sięgają lat 50. i 60. XX w. Grupa wybitnych szwajcarskich grafików (Max Bill, Josef Muller-Brockmann, Armin Hofmann, Emil Ruder) kontynuowała idee graficzne przedwojennych modernistów. Cechami charakterystycznymi szwajcarskiej szkoły były między innymi kompozycje asymetryczne, użycie w projektach konstrukcyjnego gridu (siatki) i czcionek bezszeryfowych (typu Akzidenz-Grotesk). Co ciekawe, najmłodszy wówczas przedstawiciel tej „szkoły graficznej” – Holender Wim Crowel – był w pewnym sensie łącznikiem z łódzką tradycją projektowania graficznego. Jak sądzę, twórczością tego projektanta, pracującego od 1963 r. dla Stedelijk Museum, zaczęli inspirować się pod koniec lat 60. młodzi łódzcy graficy – Bogusław Balicki i Stanisław Łabęcki – którzy projektowali plakaty dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Ówczesny jego dyrektor Ryszard Stanisławski współpracował ze Stedelijk Museum i projekty Wima Crowela były dostępne w łódzkim muzeum. Ta współpraca sprawiła, że w tamtych czasach ich plakaty zupełnie odstawały stylistycznie od słynnej Polskiej Szkoły Plakatu i były swojego rodzaju klamrą łączącą te projekty ze stylem międzynarodowym w typografii i przedwojenną awangardą artystyczną Łodzi skupioną wokół Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i grupy „a.r.”.

Studiowałem na początku lat 70. w łódzkiej PWSSP (obecnie ASP) w pracowniach tak znanych twórców związanych z ideami modernizmu jak Zbigniew Dłubak, Roman Modzelewski czy Bogusław Balicki. Pamiętam korekty prof. Balickiego dotyczące projektowania i typografii. Ich sens przypominał słynny slogan Henry Forda – profesor radził studentom: „możecie wybrać dowolną czcionkę do projektu – pod warunkiem że będzie to Helvetica”. Ten żart to jedynie zabawny fragment pokazujący jak mocno w tamtym czasie zakorzenione były w Pracowni i Katedrze Projektowania Graficznego idee modernistycznego ducha. Dominowało analityczne podejście do projektowania, z takimi charakterystycznymi cechami jak np.: odrzucenie wszelkiej ilustracyjności i dekoracyjności, stosowanie prostych, abstrakcyjnych form i typografii bezszeryfowej, która była często głównym elementem projektów graficznych. Pojawił się nowy typ asymetrycznej i dynamicznej kompozycji. Istotne było używanie mocno działających kolorów podstawowych. Wszystkie projekty były tworzone w oparciu o konstrukcyjny grid (siatkę) oraz prawidłową strukturę informacyjną, tak istotną we współczesnych mediach cyfrowych. Te modernistyczne idee projektowe towarzyszyły mi od początku studiów za sprawą wspomnianych pedagogów nowo



↑ Pracownia Projektowania Plakatu, ASP Łódź, zdjęcie Łukasz Chmielewski, 2010





➤ Kolekcja autorskich plakatów poświęconych klasykom światowego kina, dyplom mgr., proj. Michał Krasnopolski, 2012 (fragment)

utworzonego Wydziału Grafiki, a także dzięki działalności wystawienniczej Muzeum Sztuki w Łodzi, prowadzonej przez ówczesnego dyrektora Ryszarda Stanisławskiego. Te doświadczenia stały się później częścią mojego programu w Pracowni Projektowania Plakatu, którą prowadzę od kilkunastu lat.

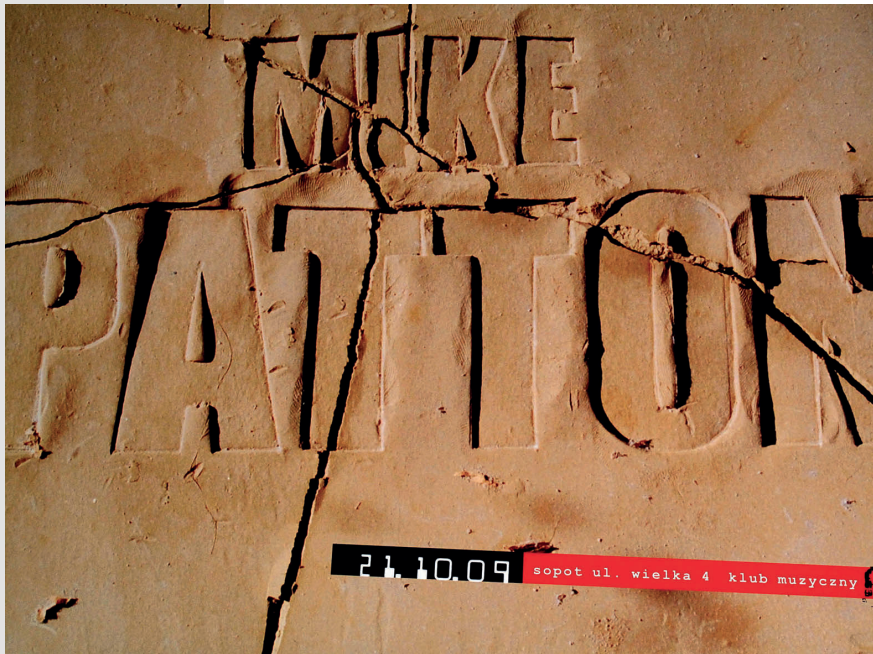
Teraz kilka uwag o programie. Studenci zaczynają od tych właśnie standardów modernistycznego projektowania. Pierwsze zadania poświęcone są zagadnieniom

typografii, która w projektach jest głównym elementem kompozycji. Od samego początku w każdym kolejnym zadaniu elementem, na który zwracamy szczególną uwagę, jest umiejętność tworzenia porządkującego gridu dla każdego projektu. Ważnym zagadnieniem jest też użycie w każdym projekcie właściwej hierarchii informacji i stosowanie dwóch założeń: każdy projekt ma być tworzony według zasady Miesa van der Rohe: „Less is more” i zasady Bogusława Balickiego: „w każdym projek-





↑ 6. Międzynarodowy Festiwal Artystów Ulicy „Ulicznicy” w Gliwicach, proj. Paweł Jaczewski



↑ Kolekcja plakatów promujących klubowe koncerty muzyczne, dyplom mgr., proj. Adam Czarnecki, 2009 (fragment)

cie należy dążyć do uzyskania maksymalnego działania wizualnego”. Po pierwszym semestrze, skoncentrowanym na zagadnieniach kompozycji typograficznej i budowaniu hierarchii informacji, stopniowo przechodzimy do realizacji bardziej konkretnych zadań o zróżnicowanym charakterze, jak np. projekty plakatów o tematyce reklamowej, informacyjnej, ekologicznej, społecznej itp. Projektując plakaty, billboardy, infografikę czy kampanie reklamowe, studenci uczą się odpowiadać na podstawowe wyzwanie, przed jakim staje każda projektantka i projektant: jak tworzyć ściśłą zależność między kreowanymi formami wizualnymi a treścią założeń teoretycznych konkretnego zadania.

Wybrałem kilka przykładów realizacji studenckich i mam nadzieję, że dobrze pokazują charakterystyczną dla pracowni różnorodność formalną – od projektów wykorzystujących ilustrację, fotografię, cytaty czy gest malarski, po projekty wyraźnie inspirowane tradycją modernizmu, jak seria plakatów Michała Krasnopolskiego, w której każdy kolejny projekt oparty był na wariacjach na temat bardzo rygorystycznego gridu.

Na program składają się nie tylko ćwiczenia, są też wykłady z historii designu XX i XXI w. Do programu włączam również wybrane zagadnienia sztuki XX i XXI w. To połączenie obu tych dyscyplin pomaga studentom lepiej zrozumieć istotę zachodzących w designie zmian. To współlistnienie w programie zagadnień sztuki i projektowania należy zresztą także do spuścizny modernistów i konstruktywistów. To im zawdzięczamy radykalne zmiany w nauczaniu sztuki i designu. Dwie pionierskie uczelnie – Bauhaus i Wchutemas – wprowadzały tak ważne innowacje programowe jak np.: wyodrębnienie

kursów wstępnych z nauczaniem abstrakcyjnej kompozycji płaskiej i przestrzennej, wprowadzenie ćwiczeń z zagadnień interakcji koloru w kompozycjach wizualnych, stopniowanie zadań i przechodzenie w kolejnych latach studiowania do zagadnień i projektów bardziej utylitywnych wykonywanych często przez studentów we współpracy z przemysłem.

Ale jeden element programu pracowni odróżnia nas od pionierów modernizmu – jest to moja niechęć do narzucania konkretnych „wzorów formalnych” studentom. Tego elementu nie ma w programie, mimo wielkiego szacunku dla determinacji i osiągnięć pionierów modernistycznych. Odrzucamy przekonania, że można narzucać studentom „właściwą formułę stylistyczną” projektów. Dzisiaj, po blisko 100 latach i doświadczeniach postmodernizmu w sztuce i designie sytuacja jest już zupełnie inna. Nie trzeba z taką determinacją walczyć o nową sztukę, o nowe projektowanie i nową architekturę. Świat stał się bardziej złożony, zróżnicowany i wielowymiarowy. Nie da się zadekretować, że jakaś idea artystyczna czy projektowa jest dzisiaj „najważniejsza”.

Nie wszystkie pomysły modernistów przetrwały próbę czasu. A co było krytykowane? W największym skrócie, kwestionowana była ich determinacja w narzucaniu jednej wszechogarniającej idei i formy wizualnej oraz bezkrytyczna wiara w postęp i uproszczony charakter wizji społecznej. Ta krytyka pojawiła się już pod koniec lat 70. XX w. pod postacią postmodernizmu. Postmoderniści głosili między innymi: koniec monoteistycznej wiary w postęp, koniec pytań o sens i koniec idealizmu. Krytykowali także „opresyjny” charakter wizji społecznych modernistów.

Ruch ten obejmował zarówno filozofię, sztukę, architekturę jak i design. Zmieniając perspektywę ideową, zmienił te dyscypliny i zmienił także nasze postrzeganie modernizmu (w tym konstruktywizmu).

A co pozostało? Modernizm zainicjował rozwiązania, które odmieniły nasze otoczenie wizualne i wpłynęły także na szkolnictwo wyższe, zwłaszcza w obszarze designu. Nie zastanawiamy się nad tym, jak wiele elementów zostało wprowadzonych przez ostatnich sto lat do naszej rzeczywistości przez modernistów – wymienię tylko kilka: pojawienie się sztuki abstrakcyjnej i pojęcia awangardy w sztuce, design przemysłowy, architektura zorientowana na cele socjalne oraz programy dydaktyczne szkół designu z takimi oczywistymi dzisiaj priorytetami jak:

1. funkcjonalność projektowania
2. wprowadzenie ścisłych relacji między designem, sztuką i przemysłem,
3. podnoszenie społecznej roli sztuki i designu,
4. standaryzacja i modularność w projektowaniu,
5. projektowanie zespołowe.

Warto wspomnieć też kilka spektakularnych przykładów realizacji: forma funkcjonalnej kuchni austriackiej projektantki Margaret Schutte-Lihotzky, zrealizowana dla socjalnego osiedla we Frankfurcie w 1926 r, projekt systemu informacji i typografii dla dróg i autostrad Margaret Calvert i Jock Kinneira z 1957 r. czy globalna kariera firmy IKEA oparta na ideach modernistycznego i skandynawskiego designu.

Może jedną z najważniejszych cech tamtych czasów było pionierskie i idealistyczne podejście do projektowania i sztuki, przekonanie, że trzeba stworzyć uniwersalny język wizualny, wolny od historii i różnych regionalizmów.

Ta „platońska idea” wczesnego modernizmu przekształciła się z czasem w tzw. styl międzynarodowy w architekturze i projektowaniu, ruch, który był zapowiedzią globalizacji w kulturze, zwiastował unifikację i stał się podstawą do wypracowania uniwersalnych, standardowych form np. w bardzo szeroko rozumianej globalnej informacji wizualnej.

Od lat 80. XX w. ciągle słyszymy opinię, że „modernizm umarł” i jest już tylko historią. Ale w tym miejscu można przypomnieć słynne stwierdzenie Marka Twaina: „Pogłoski o mojej śmierci są mocno przesadzone.”. Większość wymienionych wcześniej osiągnięć modernizmu przetrwało i w naturalny sposób rozwinęło się w ciągu ostatnich stu lat. Stały się swojego rodzaju „standardami cywilizacyjnymi”. Jednak początki tworzenia nowych programów edukacyjnych dla sztuki designu nie były łatwe. Najważniejsze dwie szkoły w latach 30. zostały po czterech latach (Bauhaus) i po dziesięciu (Wchutemas) zamknięte przez dyktatorów, a te powojenne często po kilkunastu latach kończyły działalność z powodu trudności finansowych. Ale co najważniejsze, programy dydaktyczne, które stworzyli wówczas pedagodzy, oraz ich praktyka dydaktyczna przetrwały i wraz z kolejnymi pokoleniami uczniów ewoluowały, tworząc listę fundamentalnych zagadnień programowych w procesie nauczania designu. ■

## ABSTRACT

### NOTES ON MODERNISM, CONSTRUCTIVISM AND EDUCATION

"Notes on Modernism, Constructivism and Education" is to recall the relations between the pioneers of Modernism and Constructivism and their extraordinary enthusiasm for the formation of a "new society" and the shape of modern artistic and design education. Artists such as Malewich, Kandinsky, Lissitzky, Strzemiński, Gropius, Moholy-Nagy, Albers, Max Bill created new curricula and schools such as Bauhaus and WCHUTEMAS. Later they were joined by: New Bauhaus, Black Mountain Collage or HfG Ulm. These schools initiated new curriculum principles such as: functionality of design, introducing a close relation between design, art and industry, increasing the social role of art and design, standardization and modularity in design, team design. After ten decades, these ideas became the curriculum foundations in teaching design.

