

CZEŚĆ IV PART IV

FORUM DYSKUSYJNE FORUM

Radosław Czerniejewski

**WSPÓLCZESNE ODNIESIENIA DO AWANGARDOWYCH TEORII
PROJEKTOWANIA MEBLI I ARCHITEKTURY WNĘTRZ Z OKRESU
MIĘDZYWOJENNEGO W POLSCE, NA PRZYKŁADZIE MARKI IKEA**

Słowa kluczowe: architektura wnętrz, wzornictwo przemysłowe, seryjna produkcja mebli, awangarda lat 20. i 30.

**CONTEMPORARY REFERENCES TO AVANT-GARDE FURNITURE
AND INTERIOR DESIGN THEORY FROM THE INTERWAR PERIOD
IN POLAND, FROM EXAMPLE OF BRAND IKEA.**

Keywords: interior design, industrial design, series production of furniture, avant-garde of the 20s and 30s.

Wstęp

Artykuł stanowi próbę udowodnienia tezy mówiącej o konotacjach awangardowego programu ideowego lat 20. i 30. głoszonego w Polsce między innymi przez grupę artystów Praesens, w kontekście projektowania mebli, produktów i szeroko ujętej architektury wnętrz z filozofią działania, towarzyszącą marce IKEA. Praca analizuje między innymi program ideowy głoszony przez grupę Praesens, na podstawie treści zawartych w kwartalniku modernistów nr 1 wydanego w 1926 roku w Warszawie. Analiza porównawcza treści zawartych we wcześniej wymienionym źródle i innych z filozofią głoszoną przez Ingvara Kamprada, twórcą marki IKEA, pozwoliła wyciągnąć wnioski potwierdzające wstępne założenie.

1. Wkład środowiska awangardowych artystów w modernizujące się państwo Polskie, na przykładzie Gdyni.

Okres dwudziestolecia międzywojennego w Polsce był z wielu przyczyn niezwykle dynamiczny. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku młode Państwo z wielkimi aspiracjami rozpoczęło odbudowę i modernizację kraju. Strategiczne decyzje gospodarcze, wynikające między innymi z odzyskania dostępu do morza, na mocy podpisanego w 1919 roku Traktatu Wersalskiego, wpłynęły korzystnie na sytuację społeczną w Polsce. Narodowa euforia i duma społeczeństwa, sprawnie podsycona przez propagandę władz, skupiała się przede wszystkim na największej w kraju inwestycji tego okresu, jaką niewątpliwie była budowa portu w Gdyni. Stanowiła ona spełnienie marzeń i symbol odzyskania niepodległości. W hasło „Gdynia – brama na świat” upatrywano wspaniałej przyszłości Polski. Równoległe do prac hydrotechnicznych i budowy urządzeń portowych kierowanych przez inż. Tadeusza Wendę, powstawało nowoczesne i prężnie rozwijające się miasto. Dynamikę tego wzrostu określały przede wszystkim polityczne plany rozwoju kraju. Wykorzystując duże możliwości wydobywcze węgla kamiennego na Górnym Śląsku oraz sprzyjającą sytuację handlowo-transportową na Bałtyku, port i miasto Gdynia stały się priorytetem w sprawach ogólnonarodowych. Tak wielka inwestycja w skali kraju musiała wpłynąć również na inne niż tylko gospodarcze, aspekty życia. Nowo budowane miasto stało się tygłem kulturowym i narodowościowym, a także poligonem doświadczalnym dla architektów i urbanistów, chcących wyrazić w charakterze przestrzennym miasta, ideę „bramy na świat”¹. Pęd ku nowoczesności oraz chęć rozwoju transportu morskiego i przemysłu portowego wpłynęły na charakter Gdyni. W jej architekturze odzwierciedleniem idei morskości, były realizacje czołowych, polskich projektantów tego okresu. Miasto na przestrzeni kilkunastu lat skupiło na swoim terenie bardzo dużą liczbę modernistycznych obiektów. Gdynia stała się miejscem o ogromnym potencjale budowlanym, ale także kulturowym². Tak wielki rozwój sprzyjał pozytywnie na wzrost aktywności różnych dziedzin sztuki. Swoje miejsce w kulturowym życiu Gdyni znalazło wielu znanych artystów działających na terenie całego kraju, między innymi Kornel Makuszyński, Stefan Żeromski czy Waław Szczepkowski.³ Czołowi przedstawiciele sztuki brali udział w realizacji wewnątrz pływających ambasadorków kultury polskiej, jakimi były dwa bliźniacze transatlantyki MS Piłsudski i MS Batory. Przy projekcie wewnątrz pracowali artyści ze środowiska najprężniej działającego wówczas stowarzyszenia – Spółdzielni „Ład”. Na czele powołanej Podkomisji Artystycznej stał czołowy przedstawiciel „Ładu” Wojciech Jastrzębowski, a także Stanisław Brukalski, późniejszy członek grupy Praesens. Wnętrza zrealizowane zostały w duchu art deco, który zdaniem komisji, najpełniej oddawał polską tożsamość.⁴ W kształtowaniu przestrzeni nowego miasta odegrali również swoją rolę artyści z kręgów znacznie bardziej

¹ A.Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Andrzej Szczerski i Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, s. 208.

² M.J. Sołtysik, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Wydawnictwo „Alter Ego” Sławomir Kitowski, Gdynia, 2003.

³ A.Szczerski, *op.cit.*, s. 208.

⁴ A.Szczerski, *op.cit.*, s. 249.

awangardowych. Najistotniejszym i najbardziej znanym przykładem jest realizacja architektoniczna budynku Zakładu Ubezpieczeń Społecznych Romana Piotrowskiego, aktywnego członka ugrupowania Praesens, o czysto awangardowych poglądach. Zrealizowany budynek wpisuje się w oficjalnie głoszone przez grupę poglądy i teorie dotyczące sztuk projektowych. Ich założenia wyraźnie obrazują także realizacje wnętrzarskie, o funkcjonalistycznym charakterze. Wiele z nich nadal sprawnie spełnia swoje zadania mimo upływu prawie 80 lat. Dobrym przykładem jest budynek Funduszu Emerytalnego Banku Gospodarstwa Krajowego projektu Stanisława Ziółowskiego. W znajdujących się w nim mieszkaniach do dnia dzisiejszego funkcjonują niektóre z mebli kuchennych i zabudowy w przedpokojach. Awangardowe teorie i sposób myślenia o projektowaniu wydają się być zadziwiająco aktualne w dzisiejszych czasach. Dowodem jest bardzo współczesny charakter nadal istniejących realizacji architektonicznych z lat 20. i 30. XX wieku.

2. Program ideowy awangardowego ugrupowania artystów Praesens

Poglądy awangardowych artystów z kręgu ugrupowania Praesens, które stanowi temat jego opracowania były dość spójne we wszystkich dziedzinach sztuki. W swoich rozważaniach skupię się jednak na sztukach projektowych, zawężonych do projektowania architektury wnętrz i mebli. W drugiej połowie lat 20. w Polsce wyróżniały się w tych dziedzinach dwa nurty, prowadzące swoje rozważania i badania w kierunku stworzenia nowych form, będących odpowiedzią na wymagania nowoczesnego społeczeństwa. Ich drogi i podejmowane środki były zupełnie od siebie odmienne. Przedstawicielem pierwszego nurtu była Spółdzielnia „Ład”, „kontynuująca poszukiwania, zapoczątkowane przez autorów mebli prezentowanych podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Stosowanej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku. Ich założeniem było tworzenie przedmiotów o wysokiej jakości z solidnych materiałów, odwołując się do tradycji ludowej i regionalnej. Poszukując nowych form byli jednak dość konserwatywni i korzystali z usług znamienitych rzemieślników, co znajdowało im wielu zwolenników i sytuowało na wiodącej pozycji wśród polskich projektantów. Otrzymywali od władz państwa prominentne zlecenia na realizację wnętrz publicznych o charakterze reprezentacyjnym. Drugi nurt stanowili artyści z kręgów o awangardowych poglądach.⁵ Istotną grupę stanowił Blok, skupiony wokół wydawanego czasopisma artystycznego o tej samej nazwie. Na jego czele stanął znany artysta Mieczysław Szczuka a także Teresa Żarnowerówna, Władysław Strzemiński i Henryk Stażewski. Blok zakończył jednak swoją działalność już w roku 1926 z powodu zaistniałego wewnątrz grupy rozłamu ideowego oraz napięć osobistych.⁶ Na jego miejscu pojawiło się ugrupowanie Praesens, powołane do życia w 1926 roku w Warszawie z inicjatywy architekta Szymona Syrkusa. W skład grupy wchodził: Józef Szanajca, Józef Malinowski, Barbara i Stanisław Brukalscy, Bohdan Lachert, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Aleksander Rafałowski, Maria Łucja Nicz-Borowiakowa,

⁵ A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918-1939. Forma-funkcja-technika*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 2005, s. 51.

⁶ A. Turowski, *Konstruktywizm Polski*, Ossolineum, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, s.74

Jan Golus, Karol Kryński, Romuald Kamil Witkowski, Kazimierz Podsadecki oraz Helena i Szymon Syrkusowie. Ten ostatni z wymienionych członków grupy sformułował program ideowy, wyznaczając tym samym dalszy kierunek poszukiwań artystów związanych z Praesensem. Jak pisze Andrzej Turowski w *Konstruktywizmie Polskim*: „Zdaniem Syrkusa pojęcie funkcji w architekturze to umiejętność przewidywania funkcji życiowych, a przede wszystkim odpowiedź na potrzeby, jakie człowiek ma mieszkając w domu. Celem architektury nie jest wyszukiwanie nowej formy (...) Nie idzie nam o formę lecz o architekturę, o nowe prawo kompozycyjne budowania aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego”⁷. Głównym założeniem ideowym grupy była synteza wielu dyscyplin plastycznych, tworzących jeden spójny język. Jak pisał Henryk Stażewski w pierwszym numerze kwartalnika *modernistów*: „Malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dziś nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu”⁸. Tłumaczy to jasno dlaczego grupa zrzeszała całe spektrum artystów, chcących realizować spójny program ideowy, zarówno w malarstwie i rzeźbie jak i w architekturze. Efektem współpracy artystów z różnych dyscyplin, miało być dzieło, jako zamknięta w sobie całość. Stażewski pisze dalej: „Nowa plastyka wskazuje na abstrakcję jako na możliwość wyrażania pierwiastków uniwersalnych (...) interpretacja natury nie jest w stanie wytworzyć stylu współczesności (...)”⁹. Duży nacisk kładziony był także na pozbycie się odniesień historycznych i akademickiego traktowania architektury. Najważniejsza dla architektury miała być funkcja, wyraźnie definiowana przez Szymona Syrkusa, jako element zależny od innych czynników i zmienny w czasie. Wynika z tego, że naturalną cechą architektury jest również zmienność. Powinna iść więc z duchem czasu (*zeitgeist*), dopasowując swoją formę do funkcji, jaką w danym momencie ma pełnić. Syrkus podsumowuje to następującymi słowami: „Z tego punktu widzenia działalność akademików, opierających swą twórczość architektoniczną li tylko na gruntownej znajomości reguł budownictwa przeszłości, nie odpowiada zadaniom architektury”¹⁰. Mimo tak radykalnego poglądu, jeszcze bardziej potępione zostało przez niego fałszowanie i imitowanie stylu, bądź naiwne aplikowanie nowoczesnych form do zabytkowych obiektów. Członkowie grupy Praesens opowiadali się za standaryzacją przemysłu i produkcją seryjną, dzięki której ich zdaniem, możliwe było sprostanie wymogom finansowym rynku. Uznając, że proces demokratyzacji społeczeństw i unifikowanie potrzeb kulturalnych ludzi na całym świecie będą wzrastały, możliwości sprostania tym potrzebom upatrywać należy w produkcji seryjnej. „Rzemiosło musi zamrzeć, skoro praca wynalazcza, skoro standaryzacja przemysłu fabrycznego może dać maximum dogodności przy zużyciu minimum czasu i minimum wysiłku mięśniowego, a jednocześnie zatrudnić wciąż narastające masy ludności. Jedyne celowa jest masowa produkcja analogicznych przedmiotów dla milionów konsumentów, z których każdy zużywa w ciągu swego życia pewną ilość takich samych przedmiotów.” Zwrócono tu uwagę na niezwykle istotny i nadal aktualny aspekt produkcji przedmiotów –

⁷ A. Turowski, op.cit., s.76.

⁸ H. Stażewski, *Styl Współczesności*, Kwartalnik *modernistów Praesens*, 1926, Nr 1, s. 2.

⁹ *Ibid.*, s. 2.

¹⁰ S. Syrkus, *Preliminarz architektury*, Kwartalnik *modernistów Praesens*, 1926, Nr 1, s. 6.

długości ich „życia”. Syrkus pisze: „Są one obliczone na pewien czas, po upływie którego powinny być zastąpione przez nowe, lepsze, dostosowane do innych już wymagań. Masowo fabrykowane produkty są przy tym tak tanie, że często bardziej opłaca się kupić cały nowy, niż naprawiać część starego.”¹¹ Ten sposób myślenia doprowadził przedstawicieli Praesensu do idei głoszonych wcześniej przez Le Corbusiera, mówiących o meblu-maszynie, mieszkaniu-maszynie i mieście-maszynie. W takiej sytuacji architekt komponuje całość z wcześniej prefabrykowanych części składowych. Tak samo może to dotyczyć mebli, jak i całych wnętrz, architektury i urbanistyki. Skutkiem traktowania mebli i wnętrz jako maszyn użytkowych, była minimalizacja powierzchni mieszkalnej. Awangardowi architekci mierzyli się z rozwiązaniami funkcjonalnymi wnętrz małych lokali, co ich zdaniem miało obniżyć koszty czynszu i pozytywnie wpłynąć na sytuację finansową społeczeństwa. Głosili idee projektowania mebli w zabudowach, dzięki czemu możliwe było tworzenie wnętrz o wielofunkcyjnym charakterze. Korzystanie z nich mogłoby odbywać się na dwóch zmianach. Przykładem często przez nich omawianym była sypialnia, pełniąca również funkcje pokoju dziennego, dzięki zastosowaniu łóżek chowanych w ścianę.¹² Oszczędności miejsca szukano również w garderobach. Pojemna szafa wbudowana w odpowiednie miejsce, z przemyślaną liczbą i wielkością przegródek, stanowiła synonim funkcjonalności wnętrza. Już w latach 20. XX wieku architekci wskazywali na ogromny wybór wyposażenia i okuć, które można było wykorzystać przy konstrukcji mebla do przechowywania. Zwracano także uwagę na utrzymywanie czystości w mieszkaniu, w czym upatrywano także istoty piękna. Takie rozwiązania jak wbudowana wanna w łazience była ułatwieniem w dbaniu o czystość podłogi. Również kuchnia stała się dla przedstawicieli awangardowego myślenia o projektowaniu tematem istotnych opracowań. Minimalizacja ruchów wykonywanych podczas prac oraz usprawnianie czynności to cel wszystkich rozwiązań funkcjonalistów. Wbudowane meble, chowane blaty i deski do prasowania to tylko niektóre z pomysłów, mających na celu przyspieszenie i usprawnienie wykonywanych prac. Duży nacisk, podobnie jak w przypadku łazienek, kładziony był na utrzymanie porządku w kuchni. Sprzyjały temu odpowiednie materiały wykończeniowe i wykorzystywanie nowych wynalazków technicznych, takich jak lodówka czy odkurzacz. Wartości upatrywano w nauce, nowoczesnych technologiach i materiałach, a nie w folklorze i regionalizmach. Grupa aktywnie prezentowała swoje poglądy i realizacje, organizując pierwszą wystawę w Zachęcie we wrześniu 1926 roku. Przedstawiała ona interesujący materiał podzielony na kilka działów, tj. architektura, architektura wnętrz, dekoracja teatralna czy grafika książkowa i malarstwo. Kolejne dwie wystawy zostały zrealizowane w 1927 i 1928 roku. Ukoronowaniem pracy członków grupy Praesens była realizacja wnętrz pawilonów na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku.¹³ W miarę upływu czasu, kolejnych wystaw i wspólnych realizacji zainteresowania tematyczne Praesensu przechylały się w stronę architektury i kontekstu techniczno-konstrukcyjnego z dużym naciskiem na współpracę z przemysłem. Powodowało to coraz większe

¹¹ Ibid., s. 8.

¹² Ibid., s. 9.

¹³ A. Turowski, op.cit., s. 76.

niezadowolenie ze strony pozostałej części grupy o innym profilu zainteresowań i odmiennych poglądach, na czele z Władysławem Strzemińskim. Kulminacja tych antagonizmów nastąpiła po realizacji projektów na PWK w Poznaniu, w wyniku której doszło do podziału grupy na architektów o funkcjonalistycznych poglądach i malarzy-konstruktywistów.¹⁴ W 1929 roku z Praesensu odeszło kilku jego członków: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski. Na ich miejsce pojawili się architekci Barbara i Stanisław Brukalscy oraz malarz Andrzej Pronaszko. Grupa zakończyła działalność w 1930 roku.¹⁵

Podsumowując program ideowy grupy Praesens oraz innych awangardowych ugrupowań, można wyraźnie zdefiniować model myślenia o projektowaniu mebli i architektury wnętrz. Ich założenia wynikają ściśle z poglądów głoszonych przez Le Corbusiera i innych czołowych przedstawicieli europejskiej architektury, opowiadających się za modernistycznym sposobem myślenia. Według założeń architektów z grupy Praesens meble musiały być, podobnie jak maszyny, funkcjonalne, produkowane seryjnie, dzięki czemu mogły być tanie i dostępne dla wszystkich, a także pozbawione stylizacji, odniesień historycznych i ornamentów, określanych mianem fałszu. Istotna była dla nich również wielofunkcyjność produktu i celowo ograniczony czas jego użytkowania. Przykładano wagę do stosowania nowoczesnych materiałów konstrukcyjnych i nowych rozwiązań technicznych, udostępnianych przez dynamicznie rozwijający się przemysł. Projektowanie architektury wnętrz opierało się generalnie na tych samych zasadach, w których dominowało przekonanie o konieczności stosowania mebli w zabudowach, mebli składanych oraz wszelkich rozwiązań ułatwiających dbanie o porządek i czystość wnętrza. Meble miały razem z całym wnętrzem stanowić spójną i jednorodną całość. Funkcjonalistyczny sposób myślenia o mieszkaniu prowadził do celowej minimalizacji powierzchni użytkowej i maksymalizacji jej praktycznego wykorzystania. Myślę, że tak wyciągnięte wnioski pozwalają zaryzykować postawieniem twierdzenia, że głoszony przez awangardowych artystów lat 20. i 30. program ideowy i wynikające z niego wytyczne do projektowania, bardzo dokładnie wpisują się w filozofię prosperującej od wielu lat, międzynarodowej firmy IKEA.

3. Historia marki IKEA oraz filozofia firmy

Historie międzynarodowej firmy IKEA rozpoczął w 1947 roku siedemnastoletni chłopiec Ingvar Kamprad mieszkający w południowej Szwecji, w niewielkiej miejscowości Agunnaryd. „Nazwa – IKEA – została utworzona od inicjałów (I.K.) oraz pierwszych liter nazw miejscowości Elmtaryd (E) oraz Agunnaryd (A), wioski i parafii gdzie Ingvar Kamprad dorastał. IKEA najpierw sprzedawała pióra, portfele, ramki do obrazów, obrusy, zegarki, biżuterię i nylonowe pończochy – spełniając oczekiwania ludzi co do potrzeb i obniżonych cen.”¹⁶ Dzięki biznesowym zdolnościom młody Kamprad szybko rozwinął firmę, reklamując się w lokalnych gazetach. Rozpoczął działalność wysyłkową, upatrując w tym szansy na sukces komercyjny.

¹⁴ *ibid.*, s. 78.

¹⁵ *ibid.*, s. 79.

¹⁶ www.ikea.com.pl (data wejścia: 10.02.2013r.)

W roku 1948 w ofercie firmy pojawiły się pierwsze meble, produkowane przez miejscowych stolarzy z lokalnych materiałów. Spotkały się z bardzo pozytywnym odbiorem konsumentów. Kamprad postanowił skierować rozwój firmy na większą skalę i stworzył pierwszy w historii firmy katalog oferowanych produktów. Powstał on w roku 1951 i w podobnej formie funkcjonuje do dziś. Dwa lata później IKEA otworzyła pierwszą ekspozycję mebli, dzięki której klienci mogli dokładnie obejrzeć każdy produkt. Był to niezwykle ważny moment w rozwoju firmy. Kolejnym przełomowym krokiem było wprowadzenie nowego systemu produkcji, przechowywania i sprzedaży. Od roku 1956 meble projektowane były tak, aby zmieścić się w płaskich pudełkach. Musiały być więc składane przez klientów w domu. W dwa lata od wprowadzenia nowego systemu, w Szwecji powstał pierwszy sklep IKEA o powierzchni ponad 6700 m kw. Założeniem właściciela firmy było stworzenie globalnej marki, o złożonej i logicznej strukturze. W 1960 roku rozpoczął się proces tworzenia sieci restauracji IKEA w każdym sklepie firmowym. Oprócz możliwości zakupu mebli, klienci mogli również zjeść obiad, przygotowany według ekologicznych standardów. Równolegle IKEA rozwijała poziom swoich produktów, przykładając dużą wagę do testów jakości, stosując oczywiście szwedzkie standardy. W 1962 roku nawiązała współpracę z polskim projektantem Marianem Grabińskim, który zaprojektował dla IKEA ponadczasowy regał MTP. Firma rozpoczęła również współpracę z polskimi producentami, którą kontynuuje do dziś. W 1968 roku rozpoczęto wykorzystywanie nowego materiału konstrukcyjnego do produkcji mebli. Płyta wiórowa idealnie wpisywała się w koncepcję firmy. Była tania i doskonale podatna na obróbkę. Wyprodukowano z niej sofę PRIVAT zaprojektowaną przez architekta Åke Fribytera. Mebel ten odniósł ogromny sukces dzięki prostej linii, funkcjonalności i niskiej cenie. W międzyczasie sklepy IKEA powstały w Norwegii, Danii, Szwajcarii i kolejne w Szwecji. W 1973 roku IKEA zastosowała w swoich meblach tapicerowanych interesujące rozwiązanie. Wykorzystano džins jako materiał obiciowy. Tkanina do tej pory stosowana jedynie w przemyśle odzieżowym, idealnie spełniała swoje zadanie w meblach. Rok później pojawiły się pierwsze poważne eksperymenty z zastosowaniem tworzyw sztucznych w produkcji siedzisk. Ukoronowaniem tych działań było nietypowe krzesło Stopa projektu Olle Gjerlöv-Knudsen i Torben Lind. W 1976 roku projektanci IKEA stworzyli prawdziwą ikonę w swojej ofercie, fotel POEM (przemianowany później na POANG). Sukces mebla tkwił w wytrzymałej i giętkiej konstrukcji z drewna klejonego. Istotny wkład w ofertę firmy miał również regał BILLY, o niezwykle funkcjonalnym charakterze. Na przestrzeni kolejnych lat pojawiły się następne klasyki, tj. sofa KLIPPAN czy stolik LACK. W latach 80. IKEA rozwijała się bardzo prężnie, wchodząc z ofertą do kolejnych krajów, także tych za oceanem. Kładziony był nacisk na prorodzinne aspekty funkcjonowania sklepów, czego potwierdzeniem było stworzenie karty IKEA FAMILY. Lata 90. to przede wszystkim skierowanie uwagi na proekologiczne wartości w działalności firmy i wkład w zrównoważony rozwój. W roku 1995 IKEA wprowadziła nową kolekcję PS (Post Scriptum) jako ostatnie słowo IKEA w światowym wzornictwie. Są to nadal produkowane meble, w nowych odsłonach, będące próbą eksperymentowania z formą i funkcją w poszukiwaniu inspirujących nowych trendów. W 2001 roku IKEA wprowadziła kolejną innowację, produkując meble z płyty wiórowej i pilśniowej

w technice nadruków bezpośrednio na płycie. Rok później rozpoczęto akcję odzyskiwania zepsutych mebli, zwracanych i jeśli to możliwe, naprawianych przez IKEA. Lata 2000. to ogromne zaangażowanie firmy w sprawy marketingowe i globalne projekty, z naciskiem na społeczne i finansowe problemy świata.¹⁷ Filozofia firmy prosperującej od lat 40. niezmiennie funkcjonuje do dziś. Jej założyciel stworzył wyraźne zasady, które pozwoliły w klarowny sposób kontynuować program ideowy przez lata.

4. Analiza porównawcza programu ideowego awangardowych grup artystów lat 20. i 30. i filozofii firmy IKEA

Analizując założenia programowe awangardowych artystów lat 20. i 30. w odniesieniu do filozofii firmy IKEA, można znaleźć wyraźne analogie. Od samego początku istnienia firmy fundamentalną zasadą stanowiła próba połączenia niskiej ceny z pięknym wzornictwem i dobrą jakością. Głównym celem było tworzenie lepszych warunków życia na co dzień dla wielu ludzi. Starano się spełniać potrzeby związane z urządzeniem wnętrz mieszkańców różnych stron świata, o różnych potrzebach, gustach, marzeniach, aspiracjach i o różnej zasobności portfela. Idea dotarcia do mas, świadomość demokratyzacji społeczeństwa i unifikacji gustów była bliska także członkom grupy Praesens. Wyraźnie podkreślali korzyści płynące z seryjnej produkcji i współpracy z przemysłem. Jednostkowe obiekty traktowali jedynie jako prototypy, służące do dalszego wprowadzania mebli do produkcji przemysłowej. Aby uzyskać wysoką jakość produkowanych mebli IKEA współpracowała od początku z wykwalifikowanymi producentami i projektantami. Mieli oni za zadanie, oprócz spełnienia wymagań warstwy estetycznej i funkcjonalnej, efektywnie wykorzystywać materiały konstrukcyjne mebli. Poszukiwali nowych rozwiązań, często zastępując stary materiał nowym, o lepszych właściwościach, w celu minimalizowania kosztów. Istotne było także upraszczanie projektów, utrzymując nadal ich funkcjonalne aspekty. Kładziono nacisk na jak najlepsze wykorzystywanie dostępnych sprzętów i nowoczesnych technologii w celu zwiększenia efektywności seryjnej produkcji. To przecież podstawa programowa Praesensu, omawiana precyzyjnie w pierwszym numerze kwartalnika modernistów przez Szymona Syrkusa. Ukoronowaniem oszczędnościowych działań IKEA przy produkcji i sprzedaży mebli był system transportowania rozłożonych na części mebli, pakowanych w płaskie kartony. Projekty od samego początku powstawały z myślą o docelowym opakowaniu i możliwościach składowania mebli w magazynach. Liczyła się efektywność i funkcjonalność na każdym etapie produkcji, przechowywania, sprzedaży i składania. Meble miały być tak zaprojektowane, aby każdy mógł bez problemu samodzielnie złożyć je w domu. Ten proces był przez IKEA perfekcyjnie przemyślany. Żaden z czołowych architektów awangardowych nie powstydziliby się tak precyzyjnie zdefiniowanej firmy-maszyny. Oprócz wymienionych już założeń ideowych firmy IKEA, które zbliżone są moim zdaniem z programem awangardowych artystów, są pozostałe, które wyraźnie opisują charakter firmy, a nie były znacząco podkreślane przez awangardę lat 20. Dla właściciela IKEA od samego początku ważne było tworzenie mebli w typowym, szwedzkim charakterze. Jasne kolory, naturalne ma-

¹⁷ www.ikea.com.pl (data wejścia: 10.02.2013r.).

teriały, świeżość i otwarta przestrzeń, a także nowoczesny, funkcjonalny styl, nie ulegający przemijającym modom to podstawa. Połączenie stylu szwedzkiego stworzonego przez Carla i Karin Larsson w końcu XIX wieku ze stylem klasycznym i nieco cieplejszym ludowym. Widać też było odniesienia do rozwijającego się nadal w latach 40. i 50. modernizmu. Przez wszystkie lata funkcjonowania IKEA ukształtowała szeroką ofertę produktów o różnym charakterze. Od minimalistycznego i bardzo prostego aż po dekoracyjny i mocno stylizowany. W filozofii firmy widać było typowe szwedzkie podejście do kwestii bezpieczeństwa i dbałości o wygodę użytkowników, ale także o środowisko naturalne. IKEA to również świetna organizacja pracy. Oprócz fenomenalnego systemu produkcji, transportu i sprzedaży firma dba o warunki pracy swoich pracowników. Wzornictwo IKEA zostało wielokrotnie nagrodzone, czego najlepszym przykładem jest Red Dot Award for Highest Design Quality dla kuchni Varde.

Zakończenie

Meble według filozofii IKEA są, moim zdaniem, spełnieniem części programu ideowego modernistów, które potwierdzają jego słuszność, fenomenalną wysokością sprzedaży na całym świecie. Różnice bądź zasady nie omawiane szeroko przez awangardę lat 20. i 30., które są dziś wyrazistym elementem charakteru IKEA, uzasadniają jedynie twierdzenie Szymona Syrkusa, że architektura jest zmienna w zależności od czasu. Jak widać IKEA świetnie to rozumie i potrafi spełnić oczekiwania użytkowników w każdym okresie swojej działalności. Proponuje pomysłowe i funkcjonalne meble, które łączy od lat ta sama filozofia myślenia o najbliższym otoczeniu człowieka.

Bibliografia

1. Kostrzyńska-Miłosz A., *Polskie meble 1918-1939. Forma-funkcja-technika*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 2005.
2. Sołtysik M. J., *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Wydawnictwo „Alter Ego” Sławomir Kitowski, Gdynia, 2003.
3. Stażewski H., *Styl Współczesności*, Kwartalnik modernistów Praesens, 1926, Nr 1.
4. Syrkus S., *Preliminarz architektury*, Kwartalnik modernistów Praesens, 1926, Nr 1.
5. Szczerski A., *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Andrzej Szczerski i Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.
6. Turowski T., *Konstruktywizm Polski*, Ossolineum, Polska Akademia Nauk-Instytut Sztuki.
7. www.ikea.com.pl (data wejścia: 10.02.2013r.).

Streszczenie

Artykuł jest próbą potwierdzenia tezy mówiącej o konotacjach awangardowego programu ideowego artystów z lat 20. i 30. głoszonego w Polsce, między innymi przez członków grupy Praesens i poprzedzającej ją grupy Blok z filozofią międzynarodowej firmy IKEA. Istotny jest jednak kontekst projektowania mebli, produktów i architektury wnętrz pierwotnie określony między innymi przez Le Corbusiera. Pierwszy rozdział artykułu stanowi ogólne studium sytuacji społeczno-gospodarczej w modernizującej się, odrodzonej Polsce i wkładzie awangardowego środowiska artystów w życie państwa, na przykładzie Gdyni. W rozdziale drugim omawiana jest sytuacja sztuk projektowych w Polsce w latach 20. i 30. I dwóch odmiennych nurtów, poszukujących nowych form w meblarstwie i architekturze wnętrz. Szczegółowo nakreślony program ideowy awangardowej grupy Praesens, poparty jest cytowanymi wypowiedziami czołowych przedstawicieli grupy z pierwszego kwartalnika modernistów, opublikowanego w roku 1926. Rozdział trzeci to historia firmy IKEA, przedstawiona chronologicznie od momentu powstania w 1947 roku oraz charakterystyka filozofii marki. Czwarty rozdział stanowi analiza porównawcza programu ideowego awangardowych projektantów z filozofią i zasadami działania firmy IKEA. Zakończenie podsumowuje zebrany materiał i potwierdza wstępnie założoną tezę.

Summary

This article is an attempt to confirm the thesis about the connotations of ideological program of avant-garde artists from the 20s and 30s proclaimed in Poland, among others, by members of Praesens group and the preceding Blok group of IKEA's philosophy. Important is context of furniture, interior architecture and product design originally specified by Le Corbusier. The first chapter of article is a general study of the socio-economic situation in modernizing, reborn Poland and the contribution of avant-garde artists in the life of the state, for example, Gdynia. The second chapter deals with the situation in Poland's arts design in the 20s and 30s and two different trends, looking for new forms in furniture and interior design. Outlined in detail the ideological program of avant-garde group Praesens, is supported by quoted statements leading representatives of the group of the first quarterly modernists, published in 1926. The third chapter is the story of IKEA, presented chronologically since its inception in 1947, and the characteristics of the brand's philosophy. The fourth chapter constitutes comparative analysis of the ideological program of the avant-garde designers with the philosophy and principles of the company IKEA. The end summarizes taken material and confirms the pre-established theory.

Informacje o autorze:

mgr Radosław Czerniejewski,
Sopocka Szkoła Wyższa, Wydział Architektury,
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Architektury,
radek.asp@wp.pl