

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. JANA MATEJKI
W KRAKOWIE**

**Wydział Malarstwa
Studia Podyplomowe w zakresie Edukacji Plastycznej**

Dominika Fedko-Wójs

nr albumu 638/EP

Kraków
2020

**Wpływ sztuki abstrakcyjnej
na projektowanie form użytkowych**

Praca Dyplomowa

Promotor
prof. dr hab. Adam Brincken

Spis treści

1. Eseistyczne meandry wokół pojęcia a b s t r a k c j i
2. Wpływy Bauhausu; abstrakcja w projektowaniu: Polska i świat
3. Warsztaty Krakowskie. Teorie i metody. Teoria Antoniego Buszka (opisana przez Witkacego)
4. Myśli zaczerpnięte z własnej twórczości artystycznej oraz pojęcie disegno według Janusza Krupińskiego
5. Podsumowanie
6. Część praktyczna: trzy przykładowe warsztaty bazujące na treściach ujętych w pracy: od realności do abstrakcji, surrealny przedmiot abstrakcyjny, wzór-pattern-ornament

1. Eseistyczne meandry wokół pojęcia a b s t r a k c j i

Sztuką abstrakcyjną, inaczej bezprzedmiotową, określa się twórczość odrzucającą przedstawienia oparte na rzeczywistości. Artyści skupiają się na formie i elementach wyrazu, odrzucając przedstawianie obiektów. Abstrakcja w istocie istniała zawsze, przejawiała i nadal przejawia się w ornamentyce lub innych przedstawieniach nierealnych. Jak o definicji słowa abstrakcja pisze Stefan Czyżewski (s.20): „przedstawiana na nich [na obrazach abstrakcyjnych] ikonicznie rzeczywistość nie jest zestereotypizowaną rzeczywistością autopsji wizualnej odbiorców”. Tu znowu pisze Seuphor, również przytaczany przez Czyżewskiego: „sztuką abstrakcyjną nazywam każdą sztukę, która ani nie przypomina, ani nie sugeruje rzeczywistości, bez względu na to, czy ta rzeczywistość była, czy też nie była punktem wyjścia dla artysty”. To jak obraz abstrakcyjny wygląda w istocie zależy od osobowości twórcy, od jego doświadczeń, warsztatu, umiejętności, a wreszcie metafizyki i duchowości to tzw. doświadczenie wizualne. Doświadczenie to ewoluuje z czasem, przybiera inne kształty wraz z poznaniem, dorastaniem, rozwojem osobowości itd.

2. Wpływy Bauhausu; abstrakcja w projektowaniu: Polska i świat

Rozważania na temat wpływu sztuki abstrakcyjnej na projektowanie form użytkowych nie sposób nie rozpocząć od przybliżenia niezwykle szkoły, jaką był Bauhaus. Powstała w 1919 roku w Weimarze, a więc w miejscu, w którym następuje rzeczywiste kształtowanie się, w dzisiejszym rozumieniu, pojęcia designu. Myśl szkoły Bauhausu opierała się na ścisłej współpracy rzemieślników z artystami. Głównie skupiano się na kształceniu w kierunku malarstwa abstrakcyjnego, nowoczesnej, modernistycznej architektury oraz designu. Design według teorii wypływających z Bauhausu to prostota, funkcjonalność i piękno. Do dziś mamy takie właśnie rozumienie designu – to są wciąż aktualne dążenia większości współczesnych projektantów form użytkowych.

Postać współzałożyciela szkoły Bauhausu, Waltera Gropiusa, kojarzyć można z drugim znanym projektantem Albertem Mayerem, którzy spotkali się w projekcie *Fabryki Butów Fagus z 1911 roku*, będącym ucieleśnieniem myśli: **form follows function**. Konstrukcja budynku była przeszklona, co sprawiało wrażenie nowoczesnej budowli, a dzięki światłu wpadającemu w dużych ilościach do wnętrza, jak wskazywali na to pracownicy, wykonywanie prac było wygodniejsze i czuli się lepiej. Projekty wychodzące z myśli Bauhausu to piękna forma w parze z funkcjonalnością.

Nazwiska, które należy wspomnieć pisząc o Bauhausie to niewątpliwie: Wassily Kandinsky i Paul Klee. Kandinsky kierował warsztatem malowania ścian w Bauhausie oraz prowadził zajęcia z abstrakcyjnych elementów formy, rysunku analitycznego i malarstwa; kurs podstaw designu artystycznego, oraz najbardziej znany kurs koloru. Swoje nauczanie w obrębie kursu koloru opierał na analizie indywidualnych elementów i ich wzajemnym oddziaływaniu – opracował niezwykle istotną publikację „Punkt, linia, a płaszczyzna”. Paul Klee to nazwisko bardzo istotne dla weimarskiej szkoły Bauhausu. Prowadził zajęcia praktycznego kursu kompozycji oraz teoretycznego kursu *Forma*. Klee uczył również rysunku oraz organizował wieczorowe zajęcia z rysunku z natury, kierował Pracownią Introligatorską, Warsztatami

Metalowymi oraz Pracownią Malarstwa na szkłe. Z czasem rozpoczął prowadzenie kursu projektowania, wykłady i ćwiczenia oraz Projektowanie Tkactwa.

Malarstwo i sztuka abstrakcyjna inspirowała i wpływała na idee związane z projektowaniem form użytkowych również na scenie artystycznej Polski. Przybliżę kilka znamienitych osobistości oraz ich dzieła. Waław Szpakowski, *linie rytmiczne*, 1925, inspirowane są muzyczną harmonią i matematycznymi obliczeniami. Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna*, 1929, koncepcja rewolucyjna, rytmiczna, otwarta, szukająca ciągłości, współdziałająca z przestrzenią wokół rzeźby, inspirowana liczbą pi. Całość wykonana w barwach tzw. mondrianowskich, kompozycja pozbawiona jest centrum, obiekt wpisuje się w otaczającą go przestrzeń, jest kontynuacją przestrzeni wokół. Władysław Strzemiński inspirując się suprematyzmem i neoklasycyzmem rezygnuje z przedstawiania, pozbawia obrazy emocji i dynamizmu, *Kompozycja unistyczna 7*, 1927. Według Strzemińskiego obraz ma za zadanie tworzyć harmonię, kolory powinny być jednolite. Dochodzi on w swoich twórczych rozważaniach do obrazów monochromatycznych, w których istotą jest struktura. Małżonkowie Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński działają również projektowo. Władysław jest wizjonerem, tworzy *Projekt kompozycji wnętrza mieszkaniowego*, 1930, opracowuje systemy osiedli mieszkaniowych. Katarzyna Kobro tworzy *Projekt przedszkola funkcjonalnego*, 1932, gdzie widoczny jest silny wpływ jej form rzeźbiarskich, elementy, bryły budynku są otwarte, tworząc jedność z otaczającą je przestrzenią.

Sięgając do pierwszej połowy XX wieku, na świecie, musimy przede wszystkim spojrzeć na rok 1913 i narodzenie tzw. konstruktywizmu w Rosji. Konstruktywizm właściwie natychmiast staje się niezwykle wpływowym kierunkiem na artystów. Mistrzowie abstrakcji, EL Lissitzky redukuje kompozycję do minimum, Vera Stepanowa, czy Kazimierz Malewicz twórca suprematyzmu. Dla Malewicza znaczenie ma przede wszystkim pierwiastek duchowy, uważa, że racjonalność w sztuce, rzeczywistość jest nieistotna, w niej powinno się poszukiwać czegoś więcej, jakiejś wyższej idei. Kompozycje suprematystyczne są minimalistyczne, poszukują harmonii. *Czarny kwadrat na białym tle*, 1915, to ład w chaosie, stan zbliżony do inercji, czyli bezruchu. Poprzez minimalne przesunięcie brzegu górnego lewego w czarnym kwadracie artysta wyraża początek czegoś, coś zaczyna się w przestrzeni obrazu dziać, tworzy się napięcie, zaczątek czegoś. Malewicz również niejako odnosi się do powstania świata, do wielkiego wybuchu, a więc znajduje swoje zainteresowanie w nauce. Kazimierz Malewicz, *Czerwony kwadrat na białym tle*, 1915, jako wyraz dla początku rewolucyjnego ducha. Malewicz osiąga w końcu formę absolutną, *Białe na białym*, 1918.

Neoplastycyzm Mondriana, czyli wiara w kontrasty elementów, pionowy i poziomy, bierność i aktywność, Mondrian tworzy *Kompozycje*. Poszukuje ładu i harmonii absolutnej, wyznaje wyższą ideę porządku w abstrakcji, czyli upatruje wyższego sensu. Sam Mondrian nie przekłada swoich form z obrazów na projektowanie użytkowe, robią to aktywiści grupy De Stijl. Oddają oni ideę neoplastycystyczną w architekturze, Jacobus Oud, *Projekt Cafe de Unie w Rotterdamie*, 1925, fasada obiektu wygląda jak obraz neoplastycystyczny. Gerrit Rietveld, *Czerwono-niebieskie krzesło*, 1917, również wygląda jak obiekt na wzór obrazów Mondriana. Miał on być bardzo wygodny, a więc poprawiać samopoczucie człowieka, czyli miał wyższe cele, takie jakie przypisuje się od zawsze sztuce abstrakcyjnej.

3. Warsztaty Krakowskie. Teorie i metody. Teoria Antoniego Buszka (opisana przez Witkacego)

Warsztaty Krakowskie to organizacja działająca w latach 1913-1926, przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie, przy ulicy Smoleńsk 9, tworząca obiekty codziennego użytku w pracowniach: kilimu, batiku, farbiarstwa, zabawek, galanterii drewnianej, introligatorstwa, metalu i stolarni. W ramach organizacji tworzyli m.in. Zofia Stryjeńska, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski, Włodzimierz Konieczny, Karol Homolacs, Antoni Buszek. Jako główne założenie Warsztatów Krakowskich można określić upowszechnienie sztuki masowemu odbiorcy, czyli poprzez produkty wytwarzane w ramach stowarzyszenia jego aktywiści chcieli tworzyć dzieła sztuki. Dzięki pieczołowicie opracowanym przez rzemieślników i artystów przedmiotom wystroju wnętrz stworzono mnóstwo obiektów cieszących oko i podnoszących morale społeczeństwa, w trudnym czasie niewoli Polski, często nieobcującego bezpośrednio z dziełami sztuki wysokiej.

Wyjątkowe na tamte czasy, było ściśle współpracowanie rzemieślników z artystami, tak podobne do szkoły Bauhausu, wspólna praca, szkolenia, poznawanie wzajemnych tajników obydwu specjalności. Główną siłą napędową organizacji była wiara w istotę promowania Sztuki wysokiej pośród społeczeństwa, do którego mogła ona dotrzeć właśnie dzięki przedmiotom codziennego użytku.

Na początku przybliżę sylwetkę dwóch niesamowicie istotnych twórców-założycieli Warsztatów Krakowskich, będą to Włodzimierz Konieczny i Karol Homolacs, później bardziej wnikliwie skupię się na teorii Antoniego Buszka. Osoby wysoko wykształcone, mające doświadczenia środowisk intelektualnych w kraju i za granicą, aktywnie tworzące grupy artystyczne i skłaniające do działań twórczych, w czasach, gdy Polska nie była jeszcze niepodległym Państwem. Włodzimierz Konieczny – rzeźbiarz, grafik, rysownik, poeta, teoretyk sztuki stosowanej. Otrzymał nagrodę za rzeźbę ołtarzową „*Immaculata*”, zginął jako legionista w I wojnie światowej. Jego teorie były kluczowe dla ukształtowania Warsztatów Krakowskich. Zakładał on rezygnację z podziału na sztukę czystą i stosowaną, był zwolennikiem sztuki dekoracyjnej, podnosił ducha narodu, ufając, iż sztuka jest wartością narodu i Państwa. Karol Homolacs – teoretyk, projektant, pedagog, malarz-symbolista, grafik. Publikował teksty o teoriach ornamentu i harmonii barw oraz metodyki kształcenia plastycznego, które były kluczowe w kształtowaniu się „*stylu narodowego*”. Styl ten charakteryzował się sposobem ciosania elementów, dekoracja-ornament podkreślała ich konstrukcję, a forma wynikała z funkcji. Piękno w rozumieniu Homolacsa i teoretyków Warsztatów wynikało z poszanowania użytkowości projektowanych form, a wydobycie tego piękna odbywało się poprzez odpowiedni ornament.

Jednym z myślicieli i również głównych twórców założeń programowych Warsztatów Krakowskich był Antoni Buszek. Sztuka monumentalna Antoniego Buszka to kreatywność wpływająca z wyobraźni, oparta na i n t u i c j i k o n s t r u o w a n i a f o r m y, tkwiącej w każdym człowieku, a opartej na jego relacji z całym wszechświatem. Buszek pragnął reaktywować utracone przez wieki talenty wyobraźni. Chciał ten cel osiągnąć poprzez nowe metody edukacji artystycznej, która miałyby być systematyczna i odpowiednio dopasowana przez cały okres dzieciństwa u dziecka, kiedy wyobraźnia nie jest jeszcze zbyt zepsuta. Nauka rozpoczynałaby się od nauki zdobienia, a później wprowadziłaby malarstwo, rzeźbę i architekturę.

Przywiązanie do tradycji Buszka było bardzo silne, w jego teorii umiejętności technologiczne zwiększające się z pokolenia na pokolenie są znakiem rozwoju, osiąganym przez własną wizję artystów, zawierającą fundamentalną logikę konstrukcji i inne czyste artystyczne walory. Taka kombinacja elementów stwarza stałość dla sztuki współczesnej. Oparcie na tradycji, pozwala zachować tej sztuce autentyczność.

Buszek skłania do powrotu do naturalistycznej greckiej rzeźby, twierdzi, że Renesans okroił wyobraźnię z wiodącego znaczenia dla sztuki, a tym samym zerwał fundamentalne więzi ze sztuką starożytną. Propagował on koncepcję tradycji oczyszczonej z wszelkich wartości artystycznych tworzonych od Renesansu do dziś. Według Buszka od tego czasu, czyli od Renesansu, sztuka przestała być autentyczna, ponieważ wtedy artyści utracili swoją relację z formami wszechświata.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, przeanalizował teorię Antoniego Buszka w swoim opracowaniu: „*Teoria Antoniego Buszka i pewne wątpliwości co do niej w kwestii odrodzenia Sztuki Czystej*”, gdzie w pierwszej części opracowania zadaje fundamentalne pytanie: czym jest s z t u k a m o n u m e n t a l n a? Cytując (s. 294) to „stosunek człowieka do świata. Każdy człowiek posiada według Buszka intuicję formy w związku z formami całego Istnienia. Wszystko w świecie posiada swoją formę: zaczynając od nas samych, poprzez najdrobniejsze źdźbło czy robaczka, aż do wielkich systemów gwiazdnych, wszystko ma swój ład i porządek, swoją wewnętrzną logikę, wyrażającą się na zewnątrz formą. W duszy każdego człowieka jest to poczucie, to ziarno, które odpowiednio kultywowane może wydać z siebie odrębne twory – dzieła Sztuki.”

Człowiek potrafi sobie w y o b r a ż a ć. Człowiek pierwotny czy dziecko opiera swoje interpretacje plastyczne na ogólnym pojęciu danego elementu. Rysując kwiat, nie rysuje on konkretnej odmiany kwiatu lecz jego ogólne wrażenie, czyli łodygę, liść i płatki, czyli właściwie syntezę pojęcia kwiatu. Stąd Buszek za najważniejsze uważa pierwotne wyobrażenie, które naturaliści traktowali jak brak kompetencji. Buszek uznaje, iż przez późniejszy system edukacji dziecko traci ten czysty sposób opowiadania przez rysunek. Wprowadzenie w systemie edukacji praktyki studiowania natury sprawiło, że artysta zatracił swój pierwotny instykt wyobrazeniowy, na rzecz płytkiego odtwarzania natury, gubiącego po drodze sens tworzenia, czy sztuki w ogóle. Jak pisze Witkacy (s. 296) „Od czasów tej katastrofy artystycznej, która zwie się Odrodzeniem, artyści przestali operować światem wyobrażeń, w którym mieli daną bezpośrednio wizję istotnych, najgłębszych form świata (...)” i czytamy dalej piękne słowa: „Z chwilą uświadomienia sobie możliwości imitacji tego, co znajduje się przed oczami, zapomniał człowiek o swojej wyobraźni, która jak nie podlewany kwiat zaczęła więdnąć i usychać. Stała się ona tylko narzędziem pomocniczym dla odtwarzania widzialnego na zewnątrz, ale straciła swoją moc twórczą, odśrodkowe promieniowanie”. Czym jest zatem twórczość monumentalna według Buszka?

*„Jest to twórczość płynąca z wyobraźni,
na tle intuicji budowy formy tkwiącej w każdym człowieku (...)”.*

Szkoła prowadzona w Warsztatach Krakowskich opierała się więc na wyobraźni, czyli na tym na czym opiera się cała sztuka abstrakcyjna. Wytwarzając elementy użytkowe Buszek dba o to, aby wychodziły z czystej wyobraźni, niezakłóconej naturalistycznym odtwarzaniem świata. Buszek więc naukę w dziedzinie sztuki odrzuca zupełnie, sądząc, że czysta wolność

i swoboda wyrażania szczerych wyobrażeń ma sens. Nauka czynności rysowania, malowania, czyli techniki, warsztatu jest do opanowania przez każdego. Cytując Witkacego: (s. 299) „Nauczyć się rysować do pewnego stopnia może każdy człowiek – zdolność nieograniczonego rozwoju w tym kierunku nazywamy talentem, a zastosowanie talentu do stworzenia dzieł Czystej Formy daje dopiero artystę.”

W powyższym rozumieniu to postępowanie, chęć ciągłego rozwoju w sztuce, nie zatracanie się w tzw. stylu, stanowi o artyście. Czy zatem postępowanie takie wyklucza naukę? Ważne, aby potrafić w douczaniu się, ten pierwotny instynkt, tę czystość tworzenia, swobodę twórczą utrzymać, nie krępując jej własnym intelektem. Niech przykładem będzie niestosowność tłumaczenia sztuki innymi dziedzinami, np. poprzez literaturę – język sztuk wizualnych nie jest przetłumaczalny na inne formy twórczości. Można się inspirować, pobudzać doznaniem zaczerpniętymi z innych form twórczości, jednak nie wolno sztuk plastycznych próbować wyrażać przez zupełnie inny język, np. muzyczny, czy literacki. Zamiast takiej walki za tzw. rozumieniem sztuki, czy przypisywania jej obowiązku odtwarzania natury, czyli chociażby studium aktu, martwej natury, powinno się pozwolić poznawać materię, narzędzia i sposoby, dzięki którym artysta będzie sprawnie władał przedstawiając swoje wyobrażenia.

Przychodzą mi na myśl słowa prowadzącego pracownię rysunku na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP dr hab. Mateusza Otręby, które dość silnie wryły mi się w pamięć, a padły podczas jednego z pierwszych spotkań na pierwszym roku studiów: „Część z Was po ukończeniu Akademii będzie tworzyć tak samo jak przed przekroczeniem akademickich murów, po prostu będzie bardziej świadoma tego co robi”. Słowa te, w kontekście myśli propagowanej przez Buszka, a komentowanej przez Witkacego, stają się teraz bardziej dla mnie zrozumiałe. Nie były one wyrażone jako zarzut, wręcz przeciwnie, jako siła i wierność swojej indywidualności twórczej.

Czytamy dalej u Witkacego (s. 299): „Każdy przedmiot, w stworzeniu którego przyjmuje udział władza duchowa bezpośrednio, nie skażonej wyobraźni, jest dla niego dziełem Sztuki (...)”, przytoczony fragment trafnie pokazuje stosunek sztuki monumentalnej, a więc sztuki pochodzącej z wyobraźni, sztuki czystej, do tematu tej pracy: wpływ sztuki abstrakcyjnej na projektowanie form użytkowych. Idąc za głosem Buszka, każdy przedmiot, ornament, zdobienie, kształt i forma, choć wynikająca z jego aspektów użytkowych jest dziełem sztuki, ma w sobie duchowość, boskość. Co ciekawe niżej przedstawia malarstwo sztalugowe, którego użyteczności upatruje w istnieniu jego w konkretnej przestrzeni, pomieszczeniu, pokoju. Taki obraz, nie przedstawiający przypadkowej rzeczywistej naturalności, ale wychodzący z wyobraźni, będzie dziełem Sztuki. Dzięki tej teorii trochę inaczej będę postrzegała projektowanie dla użytku. Pracując w dużej firmie brandingowej zdumiewająco często nawiedzała mnie niepewność, co do pracy nad formami użytkowymi. Osobiście szukam silnie i staram się pierwiastek Sztuki Czystej odnajdywać lub przeplatać go czasem w tej pracy. Nie jest to łatwe, jednak teoria Buszka napawa mnie optymizmem. Starania, które czyniłam mają podstawy i sens według myślicieli tak znakomitych jak Witkacy i Buszek – mnie prowadził instynkt. Cieszę się, że sprawy te są postrzegane jako niezwykle istotne w kontekście Sztuki Czystej, że granica, którą wpaja się nam właśnie poprzez system edukacji, sugerując, że te dwie sfery jakimi są sztuka abstrakcyjna i projektowanie użytkowe mogą być tak pokrewne. Ufając tej, utopijnej niestety, wizji, patrząc przez pryzmat osoby pracującej w komercyjnej agencji, chciałabym zostać oratorem tej postawy. Tym samym swoje dotychczasowe próby uświadamiania i wplatania Sztuki Czystej w projektowanie dla

użytku nabierają nowego sensu. Gdzieś instynktownie, w wyobraźni wierzyłam, że taka postawa musi mieć sens, trochę osamotniona, jednak budząc zaciekawienie, staram się propagować sztukę, warsztat, umiejętności manualnego wyrażania, jako bazę do pracy projektowej. Niestety dzisiaj istnieje, jak go nazwałam – analfabetyzm twórczości wśród grafików – gdzie ludzie działający w projektowaniu użytkowym, niestety są pozbawieni świadomości swojej twórczej roli. Twierdzenie Stanisława Witkiewicza, ojca Witkacego, że w ogóle nauka twórczości jest pozbawiona sensu, bo wypływa ona z wnętrza i nie powinna być zakłócana, w tym kontekście wydaje mi się również utopijna. Niestety ktoś nie obcujący ze Sztuką, lub nie widzący potrzeby z nią egzystowania, a z takim laictwem niejednokrotnie w tym środowisku, jakże spokrewnionym, się spotykam, nie zna podstawowych założeń jakie są w Sztuce, czyli czystość, a nie poszukiwanie efektu, obserwacja i podglądanie tego co już ktoś kiedyś opracował. Chodzi o sięganie w głąb siebie, do wyobraźni, rozpoczęcie pracy od czystej kartki papieru i narzędzia. Dzisiaj to bardzo rzadkie, żeby projektant ufał swojej wyobraźni, jako czemuś najczystszeniu z możliwych źródeł twórczości projektowej.

Tradycja u Buszka to poszanowanie techniki, znajomość elementów malarskich tak, aby przetrwały. W odrodzeniu i w rewolucji przemysłowej upatruje on zgubę malarstwa, które niestety dziś jest mało trwałe, a efekciarskie. Sposób i rodzaj kładzonej farby, technik, które jak pisze Witkacy do perfekcji opanowali chyba bracia van Eyck, przepadły wraz z czasem. To dla Buszka jest istotne, takie przekazywanie i podtrzymywanie wypracowanych tradycji, które sprawia, że sztuka jest ponadczasowa i autentyczna.

4. Myśli zaczerpnięte z własnej twórczości artystycznej oraz pojęcie disegno według Janusza Krupińskiego

W obrazach abstrakcyjnych pozostawiam odbiorcy to co widzi w nich. Czy elementy są jeszcze realne, czy już abstrakcyjne. To on w dalszej drodze obrazu odnajduje w nim nowe znaczenia.

Fragment credo do wystawy malarstwa z dnia 20.02.2020 w Galerii Szalom na krakowskim Kazimierzu:

„Ufam wieloznaczności przekazu, która jednocześnie osiąga harmonię i jedność. Obraz ma dany moment, który jest początkiem, potem artysta porywa go przez moment tworzenia, a następnie pozornego zakończenia, żeby w końcu obraz niezależnie od twórcy zmieniał swoje znaczenie – dał się objąć spojrzeniem odbiorcy, który nadaje mu znaczeń kolejnych. Stąd malarstwo jest dla mnie nieskończoną poezją twórczości pociągającą na nowo.”

„Disegno widzianej rzeczy” (s.57) jak ujmuję to Janusz Krupiński należy do tego jak odbiorca widzi daną rzecz, jej linię, kąt, a to w jaki sposób postrzega je zależy od jego elementów scałkowania. Czyli zależy od kręgu kulturowego, od wcześniejszych doświadczeń. Czyli jak w Sztuce Czystej u Witkacego czytamy (“Nowe formy w malarstwie”*), że *„Wszystko zależy od proporcji danych elementów danego artysty”* (s. 39), sądzę, że tak samo jest u odbiorcy. Uczucie metafizyczne, które Sztuka Czysta wyzwala u człowieka, na nie ma, a priori, wpływ doświadczenie tegoż człowieka, jego przeżycia, wcześniejsze zdarzenia. Czyli w zależności*

od jego doświadczeń, od kontekstów, w których momencie się znajduje, tak a nie inaczej odbiera sztukę.

Disegno, rysunek, projekt, plan, w efekcie stają się koncepcją, założeniem, ideą, którą twórca tworzy. Czyli człowiek postrzega przedmiot według wcześniej, a priori, znanego mu przeznaczenia tej rzeczy. Wiem w domyśle, że dany obiekt ma takie a nie inne przeznaczenie, bo w moim kręgu kulturowym ołówek służy do trzymania go w ręce i rysowania nim.

Wyobrażenie rzeczy, czyli to w jaki sposób rzecz się ukazuje. Sztuka abstrakcji oparta jest na wyobrażeniu, na pracy umysłu, na tworzeniu obrazów, pozornie nie bazujących na rzeczywistości, co w istocie jest niemożliwe. Mamy dane a priori, pewne doświadczenia, które rzutują na tym co w obrazach abstrakcyjnych "siłą rzeczy" jest przedstawiane. Jest to czysta kreacja umysłu, czyli plan, który umysł wytwarza korzystając z a priori doświadczeń, z przeżyć wcześniej doznanych, które determinują poziom scałkowania elementów obrazu.

"(...)każde oko jest twórcze, konstruktywne, nie tylko oko artysty" Janusz Krupiński (*„DI, SEGN, O RENESANSOWA IDEA DISEGNO JAKO TEORIA ESTEZY ŚWIATA”* s. 58). Pozostawiając dalszą interpretację obrazów odbiorcy, pozostaje ufna temu stwierdzeniu. Każdy człowiek jest twórczy, artysta-malarz potrafi swoją twórczość przenieść na dzieło, natomiast ufa w szczerą chęć odbioru przez osoby współodczuwające jego sztukę. Mające chęć obcowania z jego wytworem.

Jak pisał Witkacy jeśli artysta przystępując do tworzenia nie zostanie przytłoczony przez podważający jego pierwotną koncepcję intelekt, wtedy powinien tworzyć dzieła pierwszorzędne.

Artysta tworzy, podejmuje próby uwiecznienia swojej myśli, koncepcji, idei disegno. Ma ten komfort i umiejętność podjęcia idei i nadania jej kształtu formy widzialnej. Architekt tworzy projekt, w potocznym rozumieniu tego słowa, przekładając ideę na koncept, na obiekt. Projektant dokładnie tak samo, ma pewną ideę, którą, bazując na swoich doświadczeniach, umiejętnościach, wypracowanym warsztacie, może wcielić w życie – odnaleźć dla niej formę użytkową, znając przeznaczenie obiektu, może nadać mu formę użytkową – może nadać mu formę, kierując się swoim pomysłem, ideą. Ten obiekt stanie się dla odbiorcy elementem, któremu może nadawać kolejnych znaczeń.

Cytując Charlesa Baudelaire'a "rysownicy rysują według wyobrażenia wypisanego w ich mózgu lecz nie z natury" (*„DI, SEGN, O RENESANSOWA IDEA DISEGNO JAKO TEORIA ESTEZY ŚWIATA”* s. 59). Dzięki temu, że to artysta określa mnogość szczegółów, mnogość elementów do scałkowania, bo to on jest autorem projektu, jesteśmy w stanie uchronić się przed nieskończoną lawiną elementów, obiektów, form, to artysta dobiera elementy przedstawienia, on staje się oratorem myśli, idei, którą tak przekazuje dalej, jak podpowiada mu jego warsztat, jego doświadczenie, jego świadomość techniki. Cytując Baudelaire'a dalej: "Im bardziej uległy jest artysta wobec szczegółów, tym bardziej powiększa się anarchia".

Sytuujemy twórcę bardzo wysoko. Jako wyrocznie względem tego co ma zostać przedstawione. Jego wpływ na powstałe dzieło jest ogromny. Dzieło abstrakcji staje się

całkowicie jego kierowaniem myśli, to on włada tym co przedstawione. Cytując Witkacego: „(...) historyczne cztery jabłka na serwecie Cezanne’a i batalistyczne obrazy Paola Ucello (...), które będą dobrymi obrazami, ale nie przez naturalność przedstawienia przedmiotów, logikę światłocienia, imitację ruchu i wyraz twarzy, tylko przez to, że formy rozpatrywane jako takie, niezależnie od tego, na ile przypominają wypukłe przedmioty lub nie, stanowić będą jedność same dla siebie” (s. 50-51). Idąc w myśl tych słów, każdy obraz jest ideą form i znaków, ich zestawień. Stąd sztuka dziś nazywana abstrakcyjną była zawsze w rozumieniu sztuki obecna. Dziś przybrała taką a nie inną formę, jednak jej idea sama w sobie była od zawsze obecna w twórczości. Zarówno w malarstwie, jak architekturze, czy projektowaniu tworów użytkowych.

Cezanne stwierdził „Rysunek czysty jest abstrakcją”. „Nie ma linii w naturze, są wibracje, pulsacje, wrzenia, tchnienia, emocje, rytm, to jest sens sztuki, boskość sztuki”. (s. 60)

Idea abstrakcji jako gry form i znaków i projektowania jako z góry, apriori, założeń wynikających z doświadczenia, na których opiera się forma przedmiotów użytkowych, gdzie ich „wygląd” „estetyka” wypływa z doświadczeń i a n a l i z y f o r m y.

Analiza formy w architekturze i projektowaniu użytkowym jest kluczowa. Analiza formy znaku w projektowaniu, weźmy na przykład, logotypu, jest najważniejsza. Obserwując niesamowite projekty modernistycznych logotypów, skupiamy się na kształcie, na formie tych znaków. To ona jest najważniejsza w logotypie, jest determinowana narzędziem, specyfiką organizacji, o której mowa poprzez ten logotyp. To forma stanowi o specyfice organizacji, jej dynamizm, jej szarość, jej gęstość.

Zważając na sposób korzystania z logotypu, biorąc więc pod uwagę jego praktyczne aspekty, forma dostosowuje się do potrzeby. Stąd pewne ograniczenia, jakie determinuje w ogóle sztuka tworzenia logotypów, sprawia wrażenie czegoś zupełnie odmiennego od sztuki w rozumieniu abstrakcyjnej Sztuki Czystej, sztuki determinowanej metafizycznymi odczuciami. Logotyp powstaje z potrzeby, według ścisłych zasad i odgórných założeń. Czy jednak w zasadzie fakt, że tę sztukę uprawia się powiedzmy z pewnym założeniem wyjściowym, gdzie tak samo (przy abstrakcji, przy malarstwie) wybieramy format płótna i rodzaj farby, narzędzia, staje się jak w projektowaniu logotypu właśnie ograniczeniami, bez których sztuka by istnieć nie mogła.

Sztuka jest sztuczna, jest kreacją, ideą, choć ufam, że potrafi być czysta, to mam świadomość jej ograniczeń, intelektualnych ograniczeń, nie możliwych do przekroczenia przez samotny umysł pozornie nieskrępowanego artysty. Artysta musi ufać w sens własnego tworzenia, w jego czystość, nie zagłuszony krępującym jego artystyczną intuicję, intelektem. Czy artysta odnajdzie w projektowaniu logotypu myśli czyste, metafizycznie piękne, warte odczuwania, czy stworzy logotyp będąc pozbawionym tych czystych odczuć metafizycznej sztuki czystej, to pewnie zależy od niego. Pytaniem jest, na ile to jest przez niego świadomie kierowane, na ile potrafi i powinien umieć tym manipulować, bo może jest dzień, w którym „idea” do niego nie przyjdzie – jak Komandor w książce „Śmierć Komandora” Haruki Murakami’ego. Jednego dnia przychodzi, żeby drugiego dnia wywołać tęsknotę tak silną, że krępującą wszelkie artystyczne, i nie tylko, działania. Potem na szczęście przychodzi i czasem właśnie paraliżuje swoją obecnością. Trudna sytuacja twórcy – gdy idea nie przychodzi – jestem samotny – a kiedy przychodzi, to nie wiem co z nią zrobić. Życie artysty jest burzliwe, zmienne i nierzadko trudne. Cytując Witkacego: „nie ma zmarnowanych

talentów, źle wychowanych geniuszów, są tylko wielcy artyści albo ich nie ma. O ile ktoś ma artystyczne sumienie, talent i dość silne metafizyczne uczucia, które dają mu intuicję takiego, a nie innego życia, tylko uderzenie twardego przedmiotu w głowę może go zniszczyć naprawdę” (s. 199-200).

Podsumowanie

Wpływ sztuki abstrakcyjnej na projektowanie form użytkowych był diametralny. Sztuka abstrakcyjna jest kopalnią inspiracji, odniesień formalnych, nieskończoną feerią elementów, dzięki swojej duchowości i wierze w wyższą słuszność idealnie podnoszącą walory artystyczne obiektów sztuki użytkowej. Dzięki abstrakcji obiekty codziennego użytku mogą stać się nie tylko użyteczne ale i piękne, mogą oprócz swojej funkcji poprawić komfort użytkownika. Od odbiorcy, od jego doświadczeń, od kręgu kulturowego, w którym się znajduje zależy jakimi obiektami będzie się otaczał. Czy wybiera je świadomie, czy znajdując się w jego otoczeniu przez przypadek, jego oko będzie mimowolnie analizować jego formę i czy stwierdzi on potem, ten długopis jest fajny, nawet nieświadomy, że jego “fajność” wynika z formy, albo struktury, materiału, albo jakości wykonania. Jeśli ktoś to doceni to dobrze, ale nie musi, być może już autor miał przyjemność albo też nie-przyjemność z projektowania go. Ważne, że stał się zaczątkiem jakiejś myśli, idei, czy to twórcy, czy późniejszego odbiorcy. Artyści mają w swojej powinności przekazywać i propagować sztukę i jeśli ma ona możliwość znaleźć odbiorcę to artysta może być z czystym sumieniem prawdziwie spełniony.

Bibliografia

- „Nowe formy w malarstwie” Stanisława Ignacego Witkiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- “Teoria Antoniego Buszka i pewne wątpliwości co do niej w kwestii odrodzenia Sztuki Czystej” Stanisław Ignacy Witkiewicz, Warszawa 2002.
- „DI, SEGN, O RENESANSOWA IDEA DISEGNO JAKO TEORIA ESTEZY ŚWIATA” Janusz Krupiński, Estetyka i Krytyka 7/8(2/2004-1/2005)
- „Eseistyczne meandry wokół abstrakcji” Stefan Czyżewski, Dyskurs 18
- <https://formy.xyz/artukul/stowarzyszenie-warsztaty-krakowskie/>
- <https://www.facebook.com/GaleriaEL/videos/816564668878015>