

dr Anna Wiśnicka

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
e-mail: a.wisnicka@uksw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-6821-529X>

Progres, rebelia czy *styl-karykatura*? Postmodernizm w estetyce projektowania jako synonim wolności artystycznej na podstawie wybranych manifestów

PROGRESS, REBELLION, OR CARICATURES OF THE RECENT PAST? POSTMODERNISM IN
DESIGN AESTHETICS AS A SYNONYM FOR ARTISTIC LIBERATION BASED ON SELECTED
MANIFESTOS

Summary

The article, based on a comparative analysis, attempts to explore the narrative of postmodernism's manifestos, through the lens of libertarian demands declaring the need to diverge from the established practices of the Modern era. Examples discussed in the text include British think tank Archigram and Italian collectives Archizoom Associati and Studio Alchimia, as well as Memphis Milano and the design philosophy of the brand Alessi. Through a critical examination of the writing and direct accounts of postmodern designers, it becomes possible to observe the shifting public sentiment towards the *status quo* established by Modernism and the need to re-establish a stylistic pluralism that does not reject the historical legacy, creatively deriving from it instead.

Keywords: postmodernism; design; radical design; postmodern aesthetics; manifesto

Streszczenie

Artykuł, wykorzystując metodę analizy komparatystycznej, stanowi próbę spojrzenia na narrację manifestów postmodernizmu przez pryzmat postulatów wolnościowych, deklarujących konieczność odejścia od ugruntowanej praktyki doby modernizmu. Przykłady omówione w tekście obejmują brytyjski think tank Archigram oraz włoskie kolektywy Archizoom Associati i Studio Alchimia, a także grupę Memphis Milano i filozofię projektową marki Alessi. Dzięki krytycznemu spojrzeniu na piśmiennictwo oraz bezpośrednie relacje projektantów z kręgu postmodernizmu można zauważyć zmieniające się nastroje społeczne względem przyjętego przez modernistów

status quo oraz potrzebę przywrócenia pluralizmu stylowego, który nie odrzuca spuścizny historycznej, lecz twórczo z niej czerpie.

Słowa kluczowe: postmodernizm; design; projektowanie; design radykalny; estetyka postmodernizmu; manifest

W fotomontażu z 1978 roku o jakże sugestywnym tytule *Titanic* Stanley Tigerman (1930-2019) ukazał słynny chicagowski budynek Ludwiga Miesa van der Rohe S. R. Crown Hall, który nieubłaganie pogrąża się w oceanicznej otchłani (il. 1). Ta wiele mówiąca praca stała się wizualną reprezentacją zerwania z okowami modernistycznej tradycji, która po drugiej wojnie światowej była w Stanach Zjednoczonych dominującą tendencją estetyczną. Ruch, mający swoją genezę na gruncie europejskim¹, sprzężony był z polityczno-propagandowymi działaniami wokół budowania powojennej rzeczywistości. Wśród swych piewców i rzeszy naśladowców jawił się jako ucieleśnienie nowoczesności i postępu, szybko stając się orężem estetycznym w działaniach amerykańskich na froncie zimnej wojny. Wraz z rozprzestrzenianiem się modernizmu i jego modyfikacjami chlubne pryncypia stylu międzynarodowego, leżące u podstaw zindywidualizowanych projektów², ustąpiły miejsca anonimowości i standaryzacji. Jak słusznie zauważył Jeffery Keedy (ur. 1957),

modernizm nie jest już tylko stylem, to ideologia. Ideologia oparta na konserwatyzmie. Modernizm, będący kiedyś bez wątpienia najcenniejszym kapitałem designu, z powodu nierozzerwalnego powiązaniem z dogmatami konserwatyzmu, okazał się brzemieniem³.

Przedłużająca się artystyczna stagnacja połączona z dojmującą świadomością hegemonii modernizmu doprowadziła do pojawienia się nurtów utopijnych oraz radykalnych (tzw. *radical design*), których punktem kulminacyjnym był postmodernizm. Majestatyczny upadek stylu-giganta we wspomnianej pracy Tigermana z końca lat 70. XX wieku oglądany był już z perspektywy nowych standardów artystycznych, które stały w opozycji do modernistycznej doktryny nadrzędności funkcji wobec formy. Do lat 60. dominacja stylu międzynarodowego była jednak faktem, a jego bezpośrednie konotacje związane z zaangażowaniem społecznym, systemowymi zmianami oraz dominacją racjonalnej myśli i postępu sprawiły, że stał się złotym standardem zarówno pod względem ekonomicznym, jak i estetycznym.

1 A. Powers, *Bauhaus Goes West: Modern Art. And Design in Britain and America*, London 2019, s. 188-255.

2 Czego przykładami są m.in. Rietveld Schröder House w Utrechcie i Edith Farnsworth House w Plano (Illinois), por. A.T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven, CT-London 2006, s. 64-91, 126-159.

3 J. Keedy, *Modernizm żywych trupów*, tłum. D. Żukowski, w: *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 147.



Il. 1. Stanley Tigerman, fotomontaż *Titanic*, 1978

Źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/the-titanic-stanley-tigerman-american-born-1930/eAE6ehKTCmK0TQ?hl=en> [dostęp: 28.10.2024].

1. Obszar badawczy

Niniejszy tekst, wykorzystujący analizę komparatystyczną, stanowi próbę spojrzenia na narrację postmodernistyczną zawartą w tekstach (quasi)manifestów, w której wybrzmiewają postulaty wolnościowe deklarujące konieczność odejścia od ugruntowanej praktyki doby modernizmu. Istotną kwestią, którą należy poruszyć, mówiąc o postulatach wolnościowych postmodernizmu, jest niejednorodny charakter pism przedstawicieli modernizmu. Oczywiście jest bowiem, że styl rozwijający się na przestrzeni dekad na dwóch kontynentach, oparty na licznych manifestach oraz piśmiennictwie naukowym⁴, nosi znamiona szerokiego spektrum twierdzeń i opinii – od konserwatywnych po liberalne, od ekskluzywnych po inkluzywne. By ukazać złożoność hegemonii modernizmu, na tle której powstał nowy rodzaj estetyki, warto przywołać trzy punkty widzenia przedstawicieli modernizmu europejskiego oraz amerykańskiego – Waltera Gropiusa (1883-1969), L. Miesa van der Rohe (1886-1969) i Franka Lloyd Wrighta

⁴ By wspomnieć tylko: Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012; R. Neutra, *Survival through Design*, New York 1954; T. van Doesburg i in., *De Stijl Manifesto*, „De Stijl”, 2 (1918), nr. 1, s. 4; U. Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, MA 1975.

(1867-1959) – zdywersyfikowane pod względem siły przekazu i jego konserwatywnego wydźwięku. Pozwoli to na odwołanie się w dalszej części tekstu do poglądów grup Archigram, Archizoom Associati, Studio Alchimia i Memphis Milano.

2. Szerokie spektrum modernizmu

Walter Gropius, założyciel i wykładowca Bauhausu, prezentował model liberalny, wyważony pod względem normatywnym oraz programowo pozbawiony konkretnych postulatów formalnych. Po emigracji do Stanów Zjednoczonych związany był z Uniwersytetem Harvarda, poświęcając się przede wszystkim dydaktyce. W licznych wykładach skupiał się na efektywnych metodach projektowania. Nie pojawiają się w nich nawoływania do utworzenia nowej szkoły czy stylu projektowania, a pojęcie „styl Bauhausu” projektant traktuje jako nieporozumienie wynikające z niezrozumienia idei leżących u podstaw powstania szkoły. Jak sam wspomina,

celem Bauhausu nie było upowszechnianie jakichkolwiek stylów, systemów czy dogmatów. Chodziło jedynie o ożywienie projektowania. [...] Nasze wysiłki koncentrowały się na znalezieniu nowego podejścia zachęcającego do kreatywnego postrzegania świata⁵.

Wykorzystanie nowych materiałów i technologii w czasach weimarskich przyczyniło się jednak do licznych podobieństw dostrzegalnych w projektach najwybitniejszych uczniów szkoły. Trudno polemizować z faktem, iż na gruncie formalnym europejskie kierunki awangardowe miały pewne cechy wspólne, wynikające z chęci radykalnego odcięcia się od przeszłości i wprowadzenia nowych materiałów. W opublikowanych wykładach W. Gropiusa brak jednak wytycznych czy wzorców wizualnych, którymi powinni kierować się przyszli adepci wzornictwa.

Zgoła inny stosunek do architektury i projektowania miał L. Mies van der Rohe, który jeszcze w połowie lat 60. XX wieku bardzo dosadnie opowiadał się za kwestiami racjonalizmu w architekturze i designie. Podobnie jak globalna narracja amerykańska o projektowaniu, łączył on modernizm bezpośrednio z uniwersalizmem – jedyną słuszną i progresywną drogą rozwoju sztuk. Powołując się na tzw. wspólny język, dostrzegał analogię między projektowaniem a innymi dziedzinami sztuki, gdzie twórczość opiera się na konkretnym systemie, którego komponenty posiadają charakter uniwersalny. Choć mogłoby się wydawać, że ów uniwersalizm stanie się z czasem załącznikiem indywidualizacji, okazał się jednak nierozzerwalnie związany z funkcjonalizmem, co van der Rohe uściślił mówiąc,

5 W. Gropius, *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 26-27.

że ludzkim pragnieniem jest zrobienie czegoś rozsądnego. Nie widzę różnicy, czy jest to coś rozsądnego w Kalifornii, w basenie Morza Śródziemnego, czy w Norwegii. Ludzie powinni tworzyć z rozsądkiem. Jeśli pracowaliby w myśl tej zasady i nie mieliby wymyślnych pomysłów, zwłaszcza architektonicznych, wszystko byłoby o wiele lepsze⁶.

Słowa te są jednym z przykładów narracji wokół estetycznej supremacji modernizmu, której etos projektowy wybrzmiewał *ex cathedra*. W okresie początków postmodernizmu, kiedy powstawały pierwsze projekty intencjonalnie odchodzące od programowego utylitaryzmu, wciąż pobrzmiwały echa modernistycznej hegemonii. Van der Rohe uważał rodzący się styl za przejściową modę, która wyrasta z bezrefleksyjnej potrzeby buntu:

oczywiście widać teraz reakcję na moje podejście w dziedzinie architektury. Nie ma co do tego wątpliwości, ale myślę, że to tylko reakcja. Nie sądzę, żeby to było nowe podejście. Jest to reakcja przeciwko czemuś, co już istnieje. Reakcja ta jest pewnego rodzaju modą⁷.

Pomimo różnic w podejściu do projektowania i stopnia zaangażowania w prezentację modernizmu jako stylu profetycznego, daje się zauważyć kilka cech wspólnych, które bardzo mocno wybrzmiewać będą w kontrainnarracji postmodernistycznej. Przede wszystkim należy wspomnieć gloryfikację racjonalizmu oraz jego ścisły związek w nowoczesnością utożsamianą z szeroko rozumianym postępek. Szczególnie na gruncie amerykańskim modernistyczna idylla była synonimem progresywnego społeczeństwa dobrobytu⁸, czego doskonały przykład stanowiło sprzężenie estetyki stylu międzynarodowego z propagandowymi hasłami planu Marshalla⁹.

Nieco inną formę przyjmują postulaty F.L. Wrighta, który łączył architekturę z krajobrazem i naturą, co wprowadziło pewien element liberalizujący praktykę projektową. Jak pisał architekt,

każdy dom to nadmiernie skomplikowana, niezborna, pretensjonalna mechaniczna podróbka ludzkiego ciała. [...] Każda budowla wzniesiona po to, by realizować cele ludzi, powinna być jak żywioł, jak rzecz pochodząca z ziemi, współgrająca ze swym naturalnym otoczeniem i spokrewniona z terenem, na którym stoi. [...] Jednak większość nowych „modernistycznych” domów wygląda tak, jakby wycięto je

6 M. Puente (ed.), *Conversations with Mies van der Rohe*, New York 2008, s. 57. (Cytaty z pozycji obcojęzycznych w tekście – tłum. własne).

7 Tamże, s. 58.

8 R.M. Daniel, *Herman Miller's Action Office: Corporate Interiors in the Cold War*, „Interiors: Design”, 6 (2015), no. 1, s. 5-20, <https://doi.org/10.2752/204191115X14218559960114>.

9 G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis, MN-London 2010, s. 31-58.

nożyczkami z tektury, a potem poskładano w prostopadłościany, tu i ówdzie dodając dla urozmaicenia krzywiznę¹⁰.

Konkludując, nie widzi w nich „żadnej całościowej metody”, a co więcej, dodaje, że „domów tych w żadnym sensie nie można uznać za efekt jakiegoś ponownego przepracowania fundamentalnej zasady architektonicznej”¹¹. Frank Lloyd Wright dał wyraz swoim przekonaniom projektowym dotyczącym przede wszystkim relacji pomiędzy architekturą i naturą, a jedyne prawa, które pojawiają się w jego wykładach, dotyczą proporcji oraz elementów determinujących ogólny charakter projektu (np. okna, piwnice itp.).

Bez względu na różnice wynikające z indywidualnego podejścia do projektowania można bez wątpienia mówić o supremacji modernizmu, która wynikała po części z jego uwarunkowań społeczno-kulturowych oraz ekonomicznych. Również dywersyfikacja w obrębie norm stylowych sprawiała, że model ten tak długo cieszył się popularnością zarówno w sferze projektów prywatnych, jak i realizacji publicznych.

3. Manifesty postmodernizmu

By mówić o postmodernizmie i jego opozycji do modernistycznych pryncypiów, należy podnieść kwestię dysproporcji tekstów około estetycznych, które stanowią jego podwalinę teoretyczną. Modernizm jako ruch, który funkcjonował i rozwijał się na dwóch kontynentach od lat 20. do 70. XX wieku, zbudowany jest na bardzo silnych fundamentach teoretycznych, obejmujących zagadnienia architektury i designu oraz społecznego uwikłania doktryny modernistycznej. Jeffery Keedy mówi wręcz o „hegemonii modernistycznej teorii designu”¹², która legła u podstaw architektury i projektowania. Inaczej rzecz ma się w przypadku postmodernizmu, który Massimo Vignelli (1931-2014) określa stylem „braku głębszej ideologii”¹³, pozbawionym fundamentów naukowych, który nierozzerwalnie związany jest z rozwojem kierunku artystycznego i stanowi świadectwo jego rodzącej się samoświadomości. Istotą doktryn i pism teoretycznych, takich jak krytyka artystyczna czy manifesty, jest ukonstytuowanie stylu na podstawie zasad i kryteriów formalnych. „Styl-karykatura”, jak nazywa postmodernizm M. Vignelli, nigdy nie obfitował w opracowania teoretyczne, a te nieliczne (w porównaniu z piśmiennictwem modernizmu europejskiego i amerykańskiego) dotyczą głównie architektury, by wspomnieć tylko

10 F.L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 195-196.

11 Tamże, s. 197.

12 J. Keedy, *Modernizm żywych trupów*, s. 154.

13 M. Vignelli, *Niech żyje modernizm!*, tłum. K. Szymaniak, A. Puchejda, w: *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 113.

prace Charlesa Jencksa (1939-2019), Roberta Venturiego (1925-2018) i Denisse Scott-Brown (ur. 1931). Już na wstępie pojawia się więc symptomatyczny problem, mogący stanowić wstęp do rozważań dotyczących wolnościowych wartości postmodernizmu, których przejawem była programowa niechęć do tworzenia traktatów i manifestów. Programy i teksty około estetyczne, poza wspomnianymi wyżej pracami, powstawały przeważnie na gruncie włoskim, będącym kolebką zinstytucjonalizowanego designu postmodernistycznego. Zdecydowanie głębszą analizę problemu przywołują opracowania, które z pozycji krytycznej ukazują genezę oraz kulturowy kontekst narodzin nowego ruchu. Społeczno-ekonomiczne początki postmodernizmu badacze najczęściej wiążą z potrzebami społeczeństwa konsumpcyjnego, poszukującego coraz oryginalniejszych środków wyrazu. Natomiast kulturowo styl sprzężony jest z dwoma kwestiami, które znajdują wyraz w wytworach kultury wizualnej – pastiszem i nostalgią¹⁴.

By móc przyrzeć się teoriom projektowym leżącym u podstaw designu postmodernizmu, warto podjąć kwestię datowania ruchu na gruncie projektowania oraz wskazać jego główne ośrodki oraz przedstawicieli. Umberto Eco (1931-2016) w punkcie *Postmodernizm, ironia, atrakcyjność* aneksu do swojej powieści *Imię róży* podnosi kwestię rozumienia zjawiska postmodernizmu jako nieuchronnej opozycji do przeszłości i obciążonej nią teraźniejszości. Jednocześnie porównuje ją do manieryzmu, wiążąc tym samym powstanie nowego stylu z przejawieniem dystynktywnych cech, charakterystycznych dla stylu-przodka.

Sądzę, iż „postmodernizm” nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, lecz kategorią duchową lub raczej *Kunstwollen*, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny manieryzm (zadaję sobie nawet pytanie, czy postmodernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu jako kategorii metahistorycznej). Sądzę, że w każdej epoce dochodzi się do momentów kryzysowych, podobnych do opisanych przez Nietzschego w *Niewczesnych rozważaniach*, gdzie mówi o szkodzie, jaką niosą badania historyczne. Przeszłość nas warunkuje, przytłacza, szantażuje¹⁵.

Tak pojmowany postmodernizm może jawić się jako swoista karykatura, czy wręcz „maniera”, co nie jest całkowicie pozbawione podstaw. Świadczy o tym choćby fotel „Mies” grupy Archizoom, nawiązujący do dorobku Miesa van der Rohe z okresu Bauhausu, bezsprzecznie będący meblem modernisty ukazany w krzywym zwierciadle (il. 2)¹⁶.

14 F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in: *Modernism/Postmodernism*, ed. P. Brooker, London 2014, s. 163-179.

15 U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, w: tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1996, s. 617.

16 J. Ventura, G. Shvo, *Breaking the Language of Design: Semioclatics in the World of Industrial Design*, „International Journal of Design Creativity and Innovation”, 4 (2015), issue 3-4, s. 222-233, <https://doi.org/10.1080/21650349.2015.1026942>.



Il. 2. Archizoom Associati, Fotel Mies, 1969

Źródło: <https://www.poltrona.it/mies/> [dostęp: 28.10.2024].

Do bezpośredniej konfrontacji z designem modernizmu, wychodząc poniekąd od estetyki pop lat 60. XX wieku, stanęły brytyjski *think tank* Archigram oraz włoskie kolektywy Archizoom Associati i Studio Alchimia (Alchymia), reprezentujące nurt tzw. antydesignu¹⁷, oraz powstała później grupa Memphis Milano. Włączanie działań przedstawicieli designu radykalnego, utopii oraz antydesignu stanowi nieodłączny element dyskursu wokół zagadnień postmodernizmu, który z definicji nie poddaje się prostej kategoryzacji.

4. Nowa generacja – grupa Archigram

Najciekawszym, a zarazem pierwszym tak deklaracyjnym odejściem od klasycznego postrzegania projektowania były działania Archigramu. Brytyjska awangardowa grupa artystyczna zasłynęła projektami alternatywnej architektury inspirowanej zarówno futurystycznymi projektami Antonio Sant’Ellii (1888-1916), jak i neo-futurystyczną narracją lat 60. XX wieku. Jej początek wiąże się z publikacją w 1961 roku magazynu o tej samej nazwie, w którym opublikowano pierwsze projekty grupy oraz towarzyszący im tekst. Propozycje Archigramu to architektura efemeryczna, która pojawia się jako projekt-idea, bez ograniczającego założenia wcielenia jej w życie. Utopijne szkice systemów miejskich

17 M. Collins, *Towards Post-modernism. Design since 1851*, London 1994, s. 117-122.

stanowiły parodię o pozorach estetyki, głęboko zanurzoną w duchu czasów, fetyszyzującą tendencje technooptymizmu¹⁸.

Już na poziomie formalnym grupa Archigram odchodzi od klasycznej formy manifestu na rzecz obrazkowej formy ilustrowanego magazynu (przywodzącej na myśl będący wówczas u szczytu popularności komiks¹⁹). Nie przypomina ona jednak ustrukturyzowanego layoutu klasycznych periodyków. W pierwszym numerze pisma pojawiają się fragmenty tekstu pisanego na maszynie w różnych kierunkach, uzupełnione odręcznymi wtrętami, które wiją się po całej stronie, zmieniając kierunki. Z wizualnego chaosu wyłaniają się wszelkiego rodzaju informacje – od trywialnych, jak sposób zamówienia własnej kopii oraz adres redakcji, przez skrótowo podaną genezę pisma aż po pierwsze dosadnie wyłożone opinie autorów – Petera Cooka (ur. 1936) i Davida Greene’a (ur. 1937).

Ten pierwszy [numer pisma – przyp. A.W.] Archigram, jest deklaracją stanowiska nowej Generacji Architektury – przyszłe artykuły będą próbowały szerzej nakreślić perspektywę tej Generacji, podejmując pewne aspekty bardziej szczegółowo. W tym artykule David Greene i Peter Cook prezentują dla Archigramu nową architekturę, tak jak ją widzą²⁰.

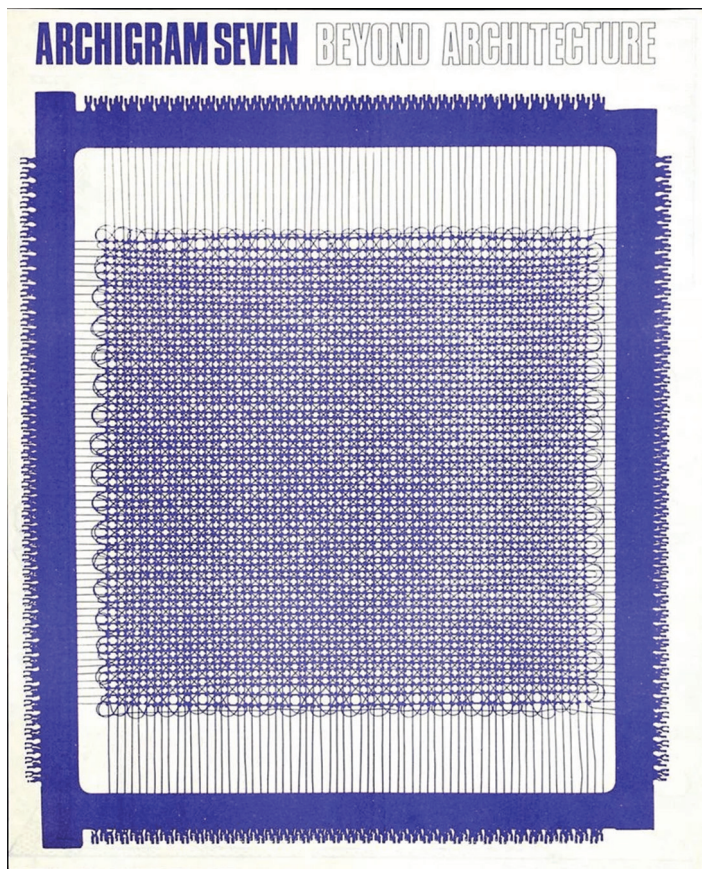
Wprowadzenie jasno daje do zrozumienia, iż nowe podejście do architektury określać będą subiektywne opinie członków kolektywu. Jest to ruch oddolny, który nie jest związany ze szkołą czy ustrukturalizowanym środowiskiem artystycznym, co dobitnie ukazuje jego wolnościowy charakter, nieograniczany ramami konkretnej tendencji stylowej. Co więcej, poza humorystycznym układem graficznym magazynu jego autorzy nie stronią od żartu i ironii również w słowie pisanym, czego dowodem jest dalsza część prezentacji Archigramu, w której P. Cook i D. Greene dodają, iż „pomysł wydania numeru tylko po to, by wydać oświadczenie, zapowiadające wydanie kolejnych oświadczeń, jawi się dość uroczym”. Bałagan graficzny, niespójność i nienaukowość pierwszego numeru pisma same w sobie wydają się stanowić bardzo jasny przejaw odcięcia się od estetyki modernizmu i chęć poszukiwania nowych dróg ekspresji artystycznej. Archigram nie jest jednak radykalnie nastawiony do wszelkich przejawów modernizmu, który rozumiany jest jako początek nowoczesności w architekturze: „nowe pokolenie architektoniczne musi powstać wraz z formami i przestrzeniami, które wydają się odrzucać zasady «nowoczesności», jednak w rzeczywistości je zachowują”. Jednocześnie zarysowany jest silny sprzeciw

18 S. Lee, *Architecture in the Age of Mediatizing Technologies*, New York 2024, s. 160.

19 Z formy komiksu skorzystał w 2009 roku również duński architekt Bjarke Bundgaard Ingels (*Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution*, Berlin 2009. Zob. również A. Jarczewski, *Yes Is More Comics as an Architectural Manifesto*, „Architectus”, 2021, no. 2[66], s. 105-112, <http://dx.doi.org/10.37190/arc210211>).

20 „Archigram”, 1 (1961), <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/magazine-archigram-1-ca36-t1/> [dostęp: 10.10.2024].

wobec Bauhausu i jego realizacji: „ZDECYDOWALIŚMY SIĘ OMINĄĆ GNIJĄCY WIZERUNEK BAUHAUSU, KTÓRY JEST OBRAZĄ FUNKCJONALIZMU”²¹. W czasie publikacji magazynu „Archigram” Bauhaus kulturowo stanowił jedynie wspomnienie swojej przełomowej w latach 20. XX wieku działalności, a pewne jego założenia kultywowano głównie w Stanach Zjednoczonych i kojarzono z pracami oraz wypowiedziami Miesa van der Rohe. Co więcej, był to również okres, w którym rola oraz edukacja architekta i projektanta w Wielkiej Brytanii były bardzo mocno skoncentrowane na naukach społecznych, co zaowocowało licznymi pracami z kręgu nowego brutalizmu oraz utopii²².



Il. 3. Okładka magazynu „Archigram”, 7 (1966)

Źródło: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/magazine-archigram-7-ca36-t22/> [dostęp: 28.10.2024].

²¹ Tamże.

²² S. Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*, Cambridge, MA 2005, s. 20-23.

Na przestrzeni lat poglądy grupy zmieniały się, wciąż jednak ich trzonem pozostawała architektura, która miała wnieść wielopłaszczyznową zmianę obejmującą jej formę, rolę społeczną i środki wyrazu. Znamiennym jest fakt, iż projekty grupy pojawiające się na łamach pisma (np. Plug-in-City, 1966; Control and Choice Living, 1967; House for Today, 1968; Casual City, 1971²³) pozostały niezrealizowane, co było początkowym założeń, sytuując grupę w kręgu utopistów. Stanowiło to wyraz przeciwstawienia się wartościom modernizmu i nosiło cechy postulatu wolnościowego. Jak trafnie ujął Simon Sadler:

Archigram sprzeciwiał się wszelkim zamknięciom, preferując dialektyczną relację między zmiennymi projektami i ich elastyczną ideologią. Magazyn Archigram łączył informacje prasowe, reklamy, komunikaty techniczne i historię architektury w nowe kompozycje architektoniczne. Taka była supermodernistyczna estetyka Archigramu i jego awangardowa etyka: promowanie świata nieustannego stawania się. Niekończące się permutacje istniejących form lub ekstremalne rezultaty istniejących metod miały zostać odkryte²⁴.

Można więc powiedzieć, że filozofia Archigramu była pierwszym realnym otwarciem się na nowe możliwości, które stały w opozycji do „doktryny” modernizmu, otwierając tym samym drogę innym, dążącym do zmian kolektywom artystycznym (il. 3).

5. Archizoom Associati i *Superarchitettura*

Ideologia wolności formalnej i utopii bardzo dobrze odnalazła się na gruncie włoskim, gdzie po okresie odbudowy artyści poszukiwali stylu dalekiego od realizacji niosących niechciane skojarzenia z estetyką partii faszystowskiej. Jednocześnie sytuacja ekonomiczna po zrealizowaniu planu Marshalla stała się podatnym gruntem dla poszukiwań nowej jakości w projektowaniu. Za pionierów postmodernizmu we Włoszech uznaje się florencką grupę Archizoom Associati, powstałą w 1966 roku, której założycielami byli: Andrea Branzi (1938-2023), Gilberto Corretti (1941-2023), Paolo Deganello (ur. 1940) i Massimo Morozzi (ur. 1941), oraz Superstudio założone przez Adolfo Natalinio (1941-2020) i Cristiana Toraldo di Francia (1941-2019). Ich założenia programowe zostały upublicznione podczas wystawy *Superarchitettura* w Pistoii²⁵, która była momentem

23 Wybrane projekty grupy zdigitalizowane są na stronie <https://www.archigram.net/projects?view=article&id=9&catid=8>. W 2019 roku kompletne archiwum Archigramu zakupiło Muzeum M+ w Hong Kongu, które sukcesywnie dygitalizuje jego rekordy, zob. <https://www.mplus.org.hk/en/collection/> [dostęp: 14.11.2024].

24 S. Sadler, *Archigram*, s. 47.

25 4-17 grudnia 1966 roku, Galleria Jolly 2, Via S. Bartolomeo, Pistoia.

przełomowym, uznawanym za początek tzw. designu radykalnego (il. 4). Na ekspozycji zaprezentowano utopię, której podwalinę stanowiła masowość i nadkonsumpcja, kojarzone wówczas bardzo mocno z popartem amerykańskim. Pojedyncze przedmioty oraz projekty zespołów miejskich cechował naiwny optymizm pomieszany z ironią, która była wszechobecna na wystawie z 1966 roku.

Akapit otwierający manifest charakteryzuje hiperbolizacją stwierdzeń: „Superarchitektura to architektura super-produkcji, super-konsumpcji, super-indukcji konsumpcji, supermarketu, super-człowieka i super-benzyny”²⁶. Wyolbrzymienie cech nowego stylu oraz nacisk kładziony na relację człowiek–konsumpcja przywodzi na myśl retorykę agencji reklamowych lat 60. XX wieku. Tak czytelne odwołanie do nowego modelu społeczeństwa, opartego na sile nabywczej, sprowadza projektanta do roli producenta przedmiotów, który ma za zadanie schlebiać powszechnym gustom, a nie je formować według moralizatorskich prawideł. Nowy styl jest bardzo mocno zakorzeniony również w teraźniejszości, bazując na znanych kodach kultury masowej. Nieco ironicznie manifest poucza też, iż:

wykorzystanie znanego leksykonu popularnych postaci z branży widowiskowo-przemysłowej nie oznacza nowego słownictwa, ale krytyczną świadomość i stan receptywny zdolny do przyjęcia wszystkich nowych bodźców. [...] Przewycięzanie konwencji i tworzenie tymczasowych wzorców zachowań odbywa się poprzez bezpośredni związek z całkowitą rzeczywistością miejską, z bieżącymi wydarzeniami i wiadomościami²⁷.

W tekście jest jednak mowa również o tworzeniu nowego typu konsumenta oraz o demistyfikacji logiki konsumpcji. Projektant z jednej strony osadzony jest zatem w nowych czasach i zdaje się im schlebiać, z drugiej jednak nie pozbawiono go całkowicie roli paraneutycznej. Jak zauważa Gordana Kostich:

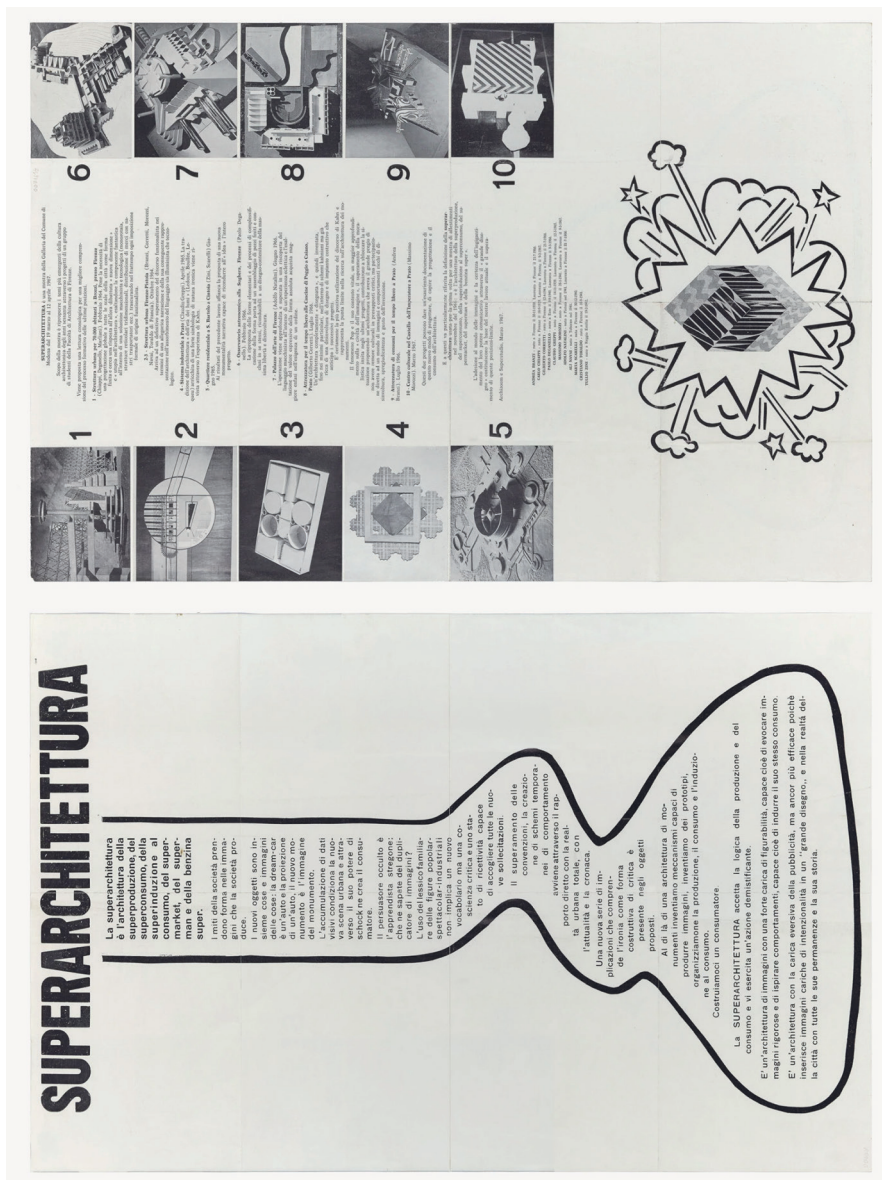
Archizoom był po części inspirowany brytyjskim designem konceptualnym i Archigramem. Jego estetyka postulowała reformę wzornictwa, która zwiększyłaby świadomość konsumentów zarówno na temat przedmiotów, jak i architektury; by osiągnąć ten cel, członkowie grupy często opracowywali ironiczne i żartobliwe projekty, zwłaszcza w zakresie mebli, nawiązując w zabawny sposób do ruchu modernistycznego, a także do kiczu, popu i rewitalizmu stylowego²⁸.

Najsłynniejszym projektem A. Branziego z czasów Archizoomu było utopijne miasto No Stop City, które może być rozszerzane w nieskończoność za pomocą odpowiednich

26 Tekst manifestu zamieszczony na plakacie prezentowanym na wystawie Superarchitettura w Pistoii, zob. <https://designmanifestos.org/archizoom-superstudio-superarchitettura/> [dostęp: 21.11.2024].

27 Tekst manifestu zamieszczony był na plakacie prezentowanym na wystawie Superarchitettura w Pistoii, zob. <https://designmanifestos.org/archizoom-superstudio-superarchitettura/> [dostęp: 21.11.2024].

28 G. Moliterno (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, London 2000, s. 27.



Il. 4. Tekst manifestu grup Archizoom i Superstudio, wystawa Superarchitettura, 1966, Pissia
Źródło: <https://designmanifestos.org/archizoom-superstudio-superarchitettura/> [dostęp: 28.10.2024].

modułów. Elementy związane z budowaniem nowej rzeczywistości, osadzonej w stylistyce neo-futuryzmu, wynikają bezpośrednio z narracji wokół wyścigu kosmicznego. Sam projekt odczytywany jest jednak dalece głębiej – jako możliwości rozwoju bez narzucanych wzorców i norm, które charakteryzują współczesne metropolie. Postulaty wolnościowe, a wręcz rewolucyjne, stały w opozycji do obowiązującej powszechnie wizji świata opartej na racjonalnym planowaniu i porządku, a czerpały z rozradowanej estetyki popu i poglądów Karola Marksa²⁹. Sam A. Branzi podkreślał, że podejście do projektowania wyróżniało się ze względu na wyłamanie się z obowiązujących schematów, będących pokłosiem dominacji racjonalistycznego wzornictwa i architektury, która wyrosła z modernistycznych tradycji. Jak mówił:

Grupa Archizoom należy do historii awangardy, kiedy awangarda była „wyjątkiem”, czyli mniejszością w porównaniu z większością „normalnych”. Dziś jest odwrotnie – ci „normalni” są mniejszością w porównaniu z większością „wyjątków”. Ówczesny pop-art stał się cywilizacją towarową, światem, w którym wszystko jest towarem³⁰.

Popowy charakter działań grupy można też dostrzec w stylistyce ich projektów, jaskrawych kolorach i wzorach, które tylko mocniej podkreślają przynależność grupy do współczesności wraz z jej sferą wizualną oraz rodzącą się filozofią opartą na buncie wobec tradycji i ekstatycznej eksploracji nowych materiałów³¹.

6. „Pamięć i tradycja” – Studio Alchimia

Drugą z grup, która wyraźnie odcinała się od zasad przyświecających projektowaniu modernistycznemu, było powołane w 1976 roku w Mediolanie Studio Alchimia. Jego założycielami byli rodzeństwo Alessandro (ur. 1943) i Adriana Guerriero oraz Bruno Gregori (ur. 1954). Studio podejmowało współpracę z wieloma włoskimi projektantami, byli wśród nich m.in.: A. Branzi, Riccardo Dalisi (1931-2022), Alessandro Mendini (1931-2019), Michele De Lucchi (ur. 1951), Paola Navone (ur. 1950) czy Ettore Sottsass (1917-2007). Autorem *Manifesto di Alchimia*, pochodzącego z 1984 roku, był Alessandro Mendini. Motywem przewodnim, który przewijał się przez narrację włoskiego

29 Y. Yang, Z. Xie, *The Rebellious Journey: Archizoom Associati and Andrea Branzi*, „IOP Conference Series: Materials Science and Engineering”, 573 (2019), no. 1, 012077, <https://doi.org/10.1088/1757-899X/573/1/012077>.

30 Wywiad z A. Branzim, *Il design secondo Andrea Branzi*, Artribune, 30.08.2019, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2019/08/intervista-andrea-branzi-design/> [dostęp: 21.11.2024].

31 C. Strauss, *Radical: Italian Design 1965-1985: The Dennis Freedman Collection*, New Haven, CT-London 2020, s. 25-28.

postmodernizmu było odrzucenie prymarnej roli funkcji w procesie projektowym. Jak pisał Mendini,

dla Alchimii jako grupy projektującej celem jest dostarczenie innym świadectwa „sentymentalnej myśli”. Motywacja pracy nie leży w jej praktycznej skuteczności, „piękno” przedmiotu polega na miłości i magii, z jaką jest on proponowany, na duszy, którą zawiera.

Podobnie jak w przypadku Archigramu, Alchimia zakłada tworzenie kompleksowych projektów, które dzięki swojemu zasięgowi łączyć będą różne dziedziny twórczości. To połączenie wielu elementów pokazało, że

dla Alchimii istnieje „despecjalizacja”, czyli hipoteza, że „pomieszane” metody koncepcji i produkcji muszą współistnieć, gdzie rzemiosło, przemysł, technologia informacyjna, techniki i materiały, zarówno aktualne, jak i przestarzałe, mogą się mieszać³².

W przeciwieństwie do zasad modernizmu, które zrodziły się w okresie czynnego odrzucania tradycji i przeszłości, dla postmodernistów stanowi ona integralny element rozwoju stylowego. Nie funkcjonuje jednak jako forma rewiwalistyczna czy neostylowa, a raczej jako silnie zakorzeniona w nowoczesności ewolucja stylowa, co bardzo wyraźnie wybrzmiewa we fragmencie:

dla Alchimii ważna jest pamięć i tradycja. Nowy projekt jest jednak autonomiczny wobec wszelkich retorycznych uległości, które Alchimia schładza i dekantuje w formalistycznym i kalejdoskopowym stylu.

Najważniejsze założenie, będące całkowitym odcięciem się od chłodnej retoryki modernizmu, polegało na wolnym od wszelkiego skrępowania projektowaniu, czego przejawem było m.in. wykorzystanie wielopłaszczyznowego humoru (il. 5). W ramach estetyki „banalnych obiektów” grupa prezentowała przedmioty codziennego użytku, których hiperboliczna forma nadawała im cechy inności, często kosztem wygody i ergonomii. Użytkownicy, przyzwyczajeni do zasad funkcjonalizmu, mieli na powrót odkrywać radość z obcowania z niecodzienną, przerysowaną wręcz formą, która intensyfikuje zasadę „więcej znaczy więcej”. Podejście to zostało przedstawione szerokiej publiczności na wystawie *Loggetto banale*, zrealizowanej w ramach Biennale Architektury w Wenecji [La I Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia] w 1980 roku. Wystawie

32 A. Mendini, *Manifesto di Alchimia*, Mediolan 1985, www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01_print,0&cntnt01_articleid=240&cntnt01_showtemplate=false&cntnt01_lang=en_US&cntnt01_returnid=186 [dostęp: 14.11.2024].

towarzyszyła publikacja bardzo dobitnie artykułująca konieczność zmian w projektowaniu, które podobnie jak wspomniany już popart, musi odejść od przeintelektualizowanej narracji tylko dla wybranych na rzecz dzieła-obiektu dla mas. Alchimia stawia na końcu katalogu pytanie o obraz współczesnego świata, sugerując, iż

jest to obraz „nienowoczesny”, w którym dominuje to, co oczywiste, nieautentyczne, fałszywe i banalne. Kulturowe planowanie i projektowanie ignorują to; jednak ten obraz jest wyrazem złożonej i średniej kultury masowej. Kultury tworzonej i konsumowanej z przyjemnością przez przeciętnego człowieka. Poprzez proces trywializacji kultura drobnomieszczańska przywłaszcza sobie sztukę i wyposaża się we wszechświat na „swoją” miarę. Dzisiejszy projektant nie może nie wziąć tego pod uwagę³³.



Il. 5. Studio Alchimia, kawiarka z serii Oggetto Banale, 1980

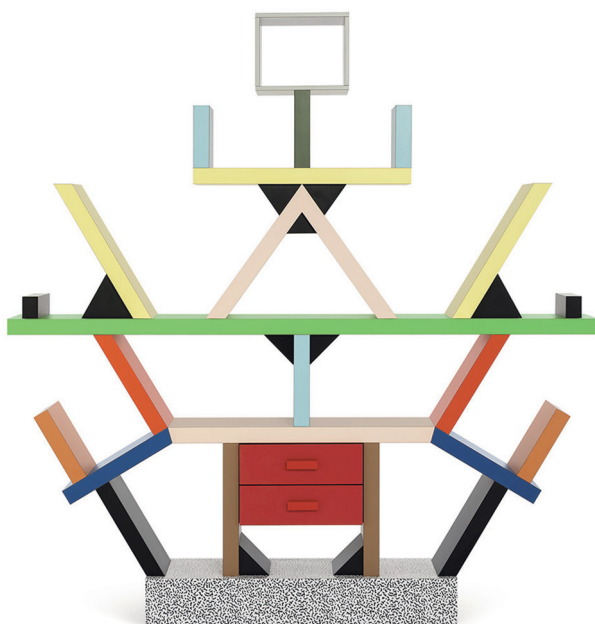
Źródło: <https://www.domusweb.it/it/movimenti/studio-alchimia.html> [dostęp: 28.10.2024].

7. „Design zmysłowy i ekscytujący” – Memphis Milano

Wraz ze wzrostem popularności estetyki postmodernistycznej E. Sottsass podjął decyzję o odejściu ze Studia Alchimia i założeniu kolektywu Memphis Milano. Zrzeszył wokół siebie młodych, awangardowych projektantów, którzy rozpoczęli działalność w 1981 roku. Nazwa grupy miała przywołać na myśl zarówno nowoczesność, jak i historię, stąd

33 B. Radice (ed.), *Elogio del banale*, Torino-Milano 1980, s. 73.

skojarzenia z Bobem Dylanem, domem Elvisa Presleya w Memphis (Tennessee) oraz grecką nazwą stolicy Egiptu w okresie Starożytności. Grupa od początku swojego istnienia włączyła się w glorię masowej produkcji i prezentację swoich projektów głównie na targach komercyjnych. Katalogi z pierwszych wystaw Memphis stanowią klasyczny przykład prospektów reklamowych, pozbawionych ideowych deklaracji grupy. Członkowie grupy chętnie wypowiadali się na temat swojej działalności, a ich buntownicze poglądy na projektowanie cieszyły się coraz większym uznaniem. Sottsass wspominał o swego rodzaju indoktrynacji modernizmem i funkcjonalizmem, który traktowany był przez członków grupy jako element ograniczający twórczo. Utożsamiał je bowiem z czymś, co nie budzi emocji: „kiedy byłem młody, słyszeliśmy tylko: funkcjonalizm, funkcjonalizm, funkcjonalizm. To nie wystarczy. Design powinien być również zmysłowy i ekscytujący”³⁴ (il. 6). Sfera emotywna, zarówno w projektowaniu, jak i percepcji produktu, miała dla Sottsass'a niepoślednie znaczenie, będąc nośnikiem prawdy, która obca jest prawdom funkcjonalizmu. W jednym z wywiadów podkreślał, że „nie chodzi o to, że należy zaniebijać racjonalizm, ale musi przybrać skromniejszą postać... nie można już wierzyć, że



Il. 6. Ettore Sottsass, Regał Carlton

Źródło: <https://www.domusweb.it/it/movimenti/studio-alchimia.html> [dostęp: 28.10.2024].

34 Cyt. za D. Howarth, *Postmodern Design: Carlton Bookcase by Ettore Sottsass*, www.dezeen.com/2015/08/03/ettore-sottsass-memphis-group-carlton-storage-unit-tahiti-lamp-postmodernism [dostęp: 10.11.2024].

racjonalizm jest odpowiedzią na wszystko³⁵. Michele De Lucchi, jeden z czołowych architektów Memphis, mówił o projektowaniu postmodernizmu jako przeciwstawie niezbędnej do rozwoju. Stagnacja i niekwestionowanie zastałego porządku są odpowiedzialne za brak gorączki twórczej, a to właśnie

skrajności tworzą ścieżkę, która umożliwia postęp intelektualny. Jesteśmy przyzwyczajeni do powoływania się na konwencję i nawyki, aby uzasadnić nasze opinie – jednak są one często bardzo stare i powodują, że starzejemy się również intelektualnie. Potrzebujesz skrajności po obu stronach, aby osiągnąć równowagę w projektowaniu, redukcji i zabawie. Nie jestem usatysfakcjonowany, jeśli rzeczy zawsze były robione w określony sposób. Chcę wiedzieć, jakie szczegóły się za tym kryją, co jest możliwe³⁶.

8. Alessi i koncepcja kodów afektywnych

Przyglądając się przywołanej narracji oraz postulatam De Lucchiego, nasuwa się pytanie o możliwość osiągnięcia równowagi pomiędzy skrajnym racjonalizmem wywodzącym się z konserwatywnego modernizmu a postmodernistycznym eklektyzmem i odrzuceniem idei funkcjonalności. Na gruncie włoskiego wzornictwa powstała teoria, która *ex post* wykazuje konieczność współlistnienia obu ruchów dla osiągnięcia optymalnych efektów społecznej funkcji designu. Zakłada ona, że modernizm i postmodernizm odpowiadają na różne wrodzone potrzeby człowieka. Teorię tę rozwinął i spopularyzował Alberto Alessi (ur. 1946), opierając się na badaniach Franco Fornariego (1921-1985) dotyczących tzw. kodów afektywnych³⁷ oraz pracach Donalda Winnicotta (1896-1971) obejmujących kwestie odczuwania i percepcji obiektu³⁸. Alessi wyróżnia za Fornarim dwa porządki, które funkcjonują już na poziomie języka. Porządek dzienny odpowiedzialny jest za myślenie krytyczno-kognitywne (manifestowany przez rozum i funkcję), a porządek nocny znajduje swoje źródło w filogenezie języka i marzeniach sennych (manifestowany przez afekty i emocje)³⁹. Przeważający w danej chwili porządek odpowiada za preferencje stylowe względem przedmiotu. Wychodząc od postmodernistycznych projektów marki,

35 Cyt. za N. Rodger, *Ettore Sottsass and Designing for Destiny*, <https://www.azuremagazine.com/article/ettore-sottsass-interview/> [dostęp: 10.11.2024].

36 Cyt. za *Solving Conflicts: Michele De Lucchi in Interview*, www.stylepark.com/en/news/michele-de-lucchi-interview-architect-designer-earth-stations [dostęp: 10.11.2024].

37 Zob. S. Giacobbi, *Franco Fornari's theoretical thought: Psychoanalytic research and its proposals of reconciliation and integration of nurture with nature*, „Sigmund Freud House Bulletin”, 11 (1987), no. 1, s. 35-41.

38 Zob. D.W. Winnicott, *The Use of an Object*, „International Journal of Psychoanalysis”, 50 (1969), no. 1, s. 711-716.

39 A. Alessi, *The Dream Factory. Alessi since 1921*, Rizzoli, Milan 2016, s. 138-141.

Alessi wyróżnił sześć kodów, które odwołują się do fizycznej formy obiektów: kod erotyczny, kod matki, kod ojca, kod dziecka, kod życia i śmierci oraz kod historyczny powiązany ze wspomnieniami⁴⁰. Wszystkie one odnoszą się do skojarzeń oraz sfery emocyjnej, minimalizując elementy racjonalizacji, które legły u podstaw modernizmu.

Badania empiryczne przeprowadzone przez Ming-Huang Lin oraz Yu-Hung Chien⁴¹ z wykorzystaniem metod psychologii eksperymentalnej wykazały, że zaadaptowanie teorii kodów afektywnych w obszarze wzornictwa potwierdza teorię Alberto Alessiego. Tym samym badacze udowodnili, że design postmodernistyczny nie tylko oddziałuje silniej na odbiorcę ze względu na swoją formę, ale też, że owe oddziaływanie jest niezbędne dla holistycznego funkcjonowania wzornictwa. W świetle zebranych dowodów można powiedzieć, że racjonalny modernizm i emocyjny postmodernizm stanowią w istocie dwie uzupełniające się praktyki projektowe, których pełnia możliwości oddziaływania na odbiorcę funkcjonuje jako zestawienie ze sobą dwóch przeciwieństw. Badania korzystające z metodologii nauk szczegółowych, w przypadku zespołu M. Lina – psychologii eksperymentalnej, dowiodły niezbitości wartości postmodernistycznej estetyki, sytuując ją w awangardzie stylowej.

Konkluzja

W przywołanym już tekście *Niech żyje modernizm!* Massimo Vignelli krytycznie odnosi się do postmodernistycznego zrywu artystycznego. Działania na polu projektowania jawią mu się jako chaotyczna rebelia wobec uporządkowanego systemu zasad, który zdawał się spełniać swoje zadanie. Mówiąc, iż „zwolennicy postmodernistycznej mody zniknęli zdegradowani do karykatur niedawnej przeszłości”⁴², odnosi się do efemerycznego charakteru nurtu oraz jego ograniczonego geograficznie zasięgu. W dalszej części doprecyzowuje osąd, iż

postmodernizm w najlepszym razie winien być postrzegany jako krytyczna ocena problemów modernizmu. W procesie ich korekty, rozwijania i rewizji postmodernizm – widziany z tej perspektywy – okazał się niezwykle pomocny. Bez niego nie byłibyśmy tacy sami⁴³.

40 Tamże, s. 140-141.

41 M. Lin, Y. Hsu, *Exploring Emotional Responses on Empathic Objects*, in: *Futureground – Design Research Society International Conference 2004, 17-21 November, Melbourne, Australia*, eds. J. Redmond, D. Durling, A. de Bono, Melbourne 2004, s. 143-154.

42 M. Vignelli, *Niech żyje modernizm!*, s. 113.

43 Tamże.

Jest to poniekąd diagnoza słuszna, która koresponduje z tendencjami rewiwalistycznymi modernizmu, jednak również redukcjonistyczna, sprowadzająca postmodernizm do roli katalizatora, który miał doprowadzić do rewizji założeń modernizmu i jego wielkiego powrotu. Z kolei S. J. Keyser zauważa, iż „to, że artyści postmodernistyczni porzucili wspólne formaty, nie oznacza, że nie trafili na nowe formy sztuki oparte na formatach, które również są uprzywilejowane”⁴⁴. Każdy zryw artystyczny, nawet oparty na rebelii wobec panujących zasad, gdy znajduje naśladowców i utrzymuje się w czasie, staje się ukonstytuowanym stylem wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami. Oczekiwanie od postmodernizmu, że nie wyewoluuje w stronę znaczącego artystycznie prądu, tocząc batalię przeciw modernizmowi, byłoby przejawem naiwności. Jednak programowe założenia postmodernizmu dały początek nowemu, znacznie zliberalizowanemu otwarciu estetycznemu. Można więc powiedzieć, że ruch ten, z założenia bywający karykaturalnym, stał się początkiem rebelii, która w efekcie przełamała hegemonię doktryny modernizmu, co od początku przewijało się w narracji twórców stylu.

Patrząc z perspektywy historycznej, zarówno modernizm, jak i postmodernizm są martwe. Ustąpiły miejsca ruchom, które w kontekście wzornictwa przemysłowego odeszły od płonnej debaty o wartościach estetycznych, a zwróciły się w stronę tzw. projektowania zaangażowanego, najczęściej sprzężonego z kwestiami ekologii i zrównoważonego rozwoju. Projektanci postmodernizmu w różnym stopniu postulowali odejście od prawideł modernizmu, jednak wszystkie je łączy chęć przywrócenia projektowaniu wielogłosu artystycznego, który został zachwiany przez hegemonię modernizmu. Obecnie dostrzec można zarówno wpływy modernizmu, jak i postmodernizmu, choćby w kontekście rewiwalistycznym, jednak powroty te odbywają się raczej na poziomie formalnym, nieangażującym się w spory i dysputy ideologiczne oscylujące jedynie wokół sfery wizualnych. Alessandro Mendini zauważył, „że współcześni projektanci są bardzo realistyczni [...] nie ma już poszukiwania utopii. Wiąże się z tym pewna doza cynizmu, ale też zdrowy realizm. To zabawna kombinacja”⁴⁵. Paradoksalnie to właśnie utopie torowały drogę współczesnemu wzornictwu, a to, co cechuje obecne projektowanie zaangażowane, eklektyczne i czerpiące z wielu nurtów, bliskie jest maksymie Louisa H. Sullivana „forma zawsze podąża za funkcją”⁴⁶.

44 S.J. Keyser, *The Mental Life of Modernism*, Cambridge, MA-Londyn 2020, s. 27.

45 A. Coles, *Interview with Alessandro Mendini on Radical Design: "I'm what we Italians call a dilettantissimo"*, „The Art Newspaper”, 30.04.2011, www.theartnewspaper.com/archive/alessandro-mendini-i-m-what-we-italians-call-a-dilettantissimo [dostęp: 10.11.2024].

46 L.H. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, „Lippincott's Magazine”, 57 (March 1896), s. 403-409.

References/Bibliografia

OPRACOWANIA

- Alessi A., *The Dream Factory. Alessi since 1921*, Milan 2016.
- Castillo G., *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis, MN-London 2010.
- Collins M., *Towards Post-modernism. Design since 1851*, London 1994.
- Conrads U. (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, MA 1975.
- Daniel R.M., *Herman Miller's Action Office: Corporate Interiors in the Cold War*, „Interiors: Design”, 6 (2015), no. 1, s. 5-20, <https://doi.org/10.2752/204191115X14218559960114>.
- Doesburg T. van i in., *De Stijl Manifesto*, „De Stijl”, 2 (1918), nr. 1, s. 4.
- Eco U., *Dopiski na marginesie Imienia róży*, w: tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1996, s. 593-623.
- Friedman A.T., *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven, CT-London 2006.
- Giacobbi S., *Franco Fornari's Theoretical Thought: Psychoanalytic Research and Its Proposals of Reconciliation and Integration of Nurture with Nature*, „Sigmund Freud House Bulletin”, 11 (1987), no. 1, s. 35-41.
- Gropius W., *Petnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Kraków 2014.
- Ingels B., *Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution*, Berlin 2009.
- Jameson F., *Postmodernism and Consumer Society*, in: *Modernism/Postmodernism*, ed. P. Brooker, London 2014, s. 163-179.
- Jarczewski A., *Yes Is More Comics as an Architectural Manifesto*, „Architectus”, 2021, no. 2(66), s. 105-112, <http://dx.doi.org/10.37190/arc210211>.
- Keedy J., *Modernizm żywych trupów*, tłum. D. Żukowski, w: *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 141-159.
- Keyser S.J., *The Mental Life of Modernism*, Cambridge, MA-Londyn 2020.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012.
- Lee S., *Architecture in the Age of Mediatizing Technologies*, New York 2024.
- Lin M., Hsu Y., *Exploring Emotional Responses on Empathic Objects*, in: *Futureground – Design Research Society International Conference 2004, 17-21 November, Melbourne, Australia*, eds. J. Redmond, D. Durling, A. de Bono, Melbourne 2004, s. 143-154.
- Mendini A., *Manifesto di Alchimia*, Mediolan 1985, www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=240&cntnt01showtemplate=false&cntnt01lang=en_US&cntnt01returnid=186 [dostęp: 14.11.2024].
- Moliterno G. (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, London 2000.
- Neutra R., *Survival through Design*, New York 1954.
- Powers A., *Bauhaus Goes West: Modern Art. And Design in Britain and America*, London 2019.
- Puente M. (ed.), *Conversations with Mies van der Rohe*, New York 2008.
- Radice B. (ed.), *Elogio del banale*, Torino-Milano 1980.
- Sadler S., *Archigram: Architecture without Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 2005.
- Strauss C., *Radical: Italian Design 1965-1985: The Dennis Freedman Collection*, New Haven, CT-London 2020.

- Sullivan L.H., *The Tall Office Building Artistically Considered*, „Lippincott's Magazine”, 57 (March 1896), s. 403-409.
- Ventura J., Shvo G., *Breaking the Language of Design: Semioclastics in the World of Industrial Design*, „International Journal of Design Creativity and Innovation”, 4 (2015), issue 3-4, s. 222-233, <https://doi.org/10.1080/21650349.2015.1026942>.
- Vignelli M., *Niech żyje modernizm!*, tłum. K. Szymaniak, A. Puczejda, w: *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 109-113.
- Winnicott D.W., *The Use of an Object*, „International Journal of Psychoanalysis”, 50 (1969), no. 4, s. 711-716.
- Wright F.L., *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
- Yang Y., Xie Z., *The Rebellious Journey: Archizoom Associati and Andrea Branzi*, “IOP Conference Series: Materials Science and Engineering”, 573 (2019), no. 1, 012077, <https://doi.org/10.1088/1757-899X/573/1/012077>.

NETOGRAFIA

- „Archigram”, 1 (1961), <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/magazine-archigram-1-ca36-t1/> [dostęp: 10.10.2024].
- [Archiwum Archigramu, Muzeum M+ w Hong Kongu], <https://www.mplus.org.hk/en/collection/> [dostęp: 14.11.2024].
- Coles A., *Interview with Alessandro Mendini on Radical Design: “I’m what we Italians call a dilettantissimo”*, „The Art Newspaper”, 30.04.2011, www.theartnewspaper.com/archive/alessandro-mendini-i-m-what-we-italians-call-a-dilettantissimo [dostęp: 10.11.2024].
- Il design secondo Andrea Branzi*, Artribune, 30.08.2019, <https://www.artribune.com/professionisti-c-professionisti/who-is-who/2019/08/intervista-andrea-branzi-design/> [dostęp: 21.11.2024].
- Howarth D., *Postmodern design: Carlton bookcase by Ettore Sottsass*, www.dezeen.com/2015/08/03/ettore-sottsass-memphis-group-carlton-storage-unit-tahiti-lamp-postmodernism [dostęp: 10.11.2024].
- Rodger N., *Ettore Sottsass and Designing for Destiny*, www.azuremagazine.com/article/ettore-sottsass-interview/ [dostęp: 10.11.2024].
- Solving Conflicts: Michele De Lucchi in Interview*, www.stylepark.com/en/news/michele-de-lucchi-interview-architect-designer-earth-stations [dostęp: 10.11.2024].
- [Wybrane projekty grupy Archigram] <https://www.archigram.net/projects?view=article&id=9&catid=8> [dostęp: 14.11.2024].