

opis pracy

¹ Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Praca doktorska mgra Janusza Noniewicza na temat: *Migracja znaków. Z kraju do kraju, z tradycji do nowoczesności*. Promotor: prof. dr hab. Jerzy Porębski. Warszawa 2022.

„Tylko pamiętaj o obiekcie” – powtarzali mi koledzy i przełożeni, kiedy zdecydowałem się otworzyć przewód doktorski, wówczas jeszcze na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. Powtarzali to przez lata, jakby na wszelki wypadek, jakby byli przekonani, że o nim zapomnę, albo będę się chciał jakoś od niego wykręcić. Ja kandydat do tytułu doktora sztuk z wykształceniem nie dość że uniwersyteckim to jeszcze w dziedzinie nauk humanistycznych. Filolog, a nawet „filozof” jak mówił o mnie, moim zdaniem nieco pogardliwie, ówczesny dziekan wydziału. To fetyszyzowanie obiektu przez moich kolegów projektantów skłoniło mnie do zadania sobie pytania: czym jest? czym może być obiekt? Bo wiadomo, że krzesło i stół, że opakowania produktów, że kubek i że pociąg. A nawet system informacji miejskiej. Ale ja wymyśliłem sobie, że zaprojektuję akademię projektowania mody. Mało tego od razu wiedziałem, że będzie to akademia niemożliwa. Cóż więc miałem zaprojektować? Jaki obiekt? Budynek stojący na spiczastym dachu? Plan zajęć w ekscentrycznej formie? Program w niezrozumiałym języku? Przypomniałem sobie wówczas wiersz Leopolda Staffa, który można by było uznać za przewrotny program projektowania czegokolwiek: *Budowałem na skale / i zważyło się / Budowałem na piasku / i zważyło się / teraz budując zacznę od dymu z komina...* Czy dym z komina byłby wystarczającym obiektem projektowania? Akademia (pojmowana jako instytucja ogólnouniwersytecka, a nie wyłącznie zawodowa) to sposób (po francusku: *une mode*; po angielsku: *fashion*) myślenia. Nie struktura, nie system, ale właśnie sposób. Struktura i system (w skład których wchodzi i programy, i plany, i budynki) to jedynie próba ukazania, zapisania, tego sposobu w dającym się pojąć języku. W języku wizualnym i/lub opisowym. Jest to bowiem język, w którym to co wyobrażone uznajemy za możliwe, a to co możliwe – za istniejące. To jest język, który wyraża zapadłe już decyzje. To jest język ustanawiający; język, który mówi: będzie tak a tak.

Ja natomiast próbowałem uchwycić, coś co mógłbym nazwać momentem zero-
wym projektowania. Momentem zanim ktokolwiek jeszcze zdąży podjąć jakiegol-
wiek decyzję (łącznie z decyzją o rozpoczęciu procesu projektowego), a kiedy zebrane
są już pojęcia, kategorie, narzędzia intelektualne. Kiedy zarysowuje się już (to chyba
niezbyt dobre słowo w tym kontekście), rzekłbym, intelektualne środowisko projek-
tu (*intellectual environment*). A więc nie punkt 1. – pomysł, z którego wyrosnie przy-
szły obiekt, bo to już nadaje kierunek, ale moment 0 – bezkształtna i nieukierunko-
wana jeszcze mieszanina pojęć, słów, kategorii, idei, którymi da się pomyśleć przyszły
projekt. Tak rozumiane zero to nie jest nic. To jest moment inteligibilności projektu.
Żeby bowiem coś pomyśleć, trzeba mieć narzędzia intelektualne, przy pomocy któ-
rych da się to coś (jeszcze nie wiadomo co) pomyśleć. Taki moment inteligibilności
dałby się pewnie wyrazić przy pomocy tekstu o charakterze ideowego manifestu lub
teoretycznej rozprawy. Nie o to mi jednak chodziło. Tekst taki bowiem wymagałby
kolejnych indywidualnych decyzji i deklaracji, postanowień i ustanowień. Tym sa-
mym zarysowywałby się przyszły kształt. Mnie zaś chodziło o zaprojektowanie tego,
co jeszcze kształtu nie ma. Czyż nie jest to wewnętrznie sprzeczne? Ale czy projekto-
wanie nie może opierać się na, albo korzystać z wewnętrznych sprzeczności? Pytania
te skierowały mnie w stronę projektowania krytycznego (*critical design*).

Jednym z ważnych celów projektowania krytycznego jest budowanie, przebudo-
wywanie, uświadamianie, krytyczne spojrzenie na relacje społeczne. Pomiędzy jed-
nostkami, pomiędzy grupami, pomiędzy instytucjami. To one, a nie produkty, są
celem projektowania. Żeby umożliwić tego typu działania projektowe (projektową
performatykę) projektowanie krytyczne wytwarza coś, co nazwałbym: fikcyjnym
obiektem. Tworząc taki obiekt (i jego możliwą społeczną implementację) projek-

towanie krytyczne stosuje techniki i używa języka spoza granic ściśle pojmowanego projektowania lub funkcjonujących na jego marginesach. Może to być język, mogą to być techniki literatury, filmu, sztuk wizualnych (w szczególności sztuki konceptualnej). To w ramach tych języków i tych technik powstaje obiekt (nie nadający się lub nieprzeznaczony do przemysłowej produkcji), którego zadaniem jest wywoływanie reakcji u odbiorców. Jak twierdzą czołowi obecnie przedstawiciele tego nurtu, nowojorska pracownia Dunn&Ruby, design ten ma za zadanie kwestionować milcząco przyjmowane założenia, uprzedzenia, dane i informacje, które leżą u podstaw projektowania. Design krytyczny jest przeciwieństwem designu afirmatywnego, którego zadaniem jest utrzymywanie i podtrzymywanie istniejącego *status quo*. (*Critical Design uses speculative design proposals to challenge narrow assumptions, preconceptions and givens about the role products play in everyday life. It is more of an attitude than anything else, a position rather than a method. There are many people doing this who have never heard of the term critical design and who have their own way of describing what they do. Naming it Critical Design is simply a useful way of making this activity more visible and subject to discussion and debate. Its opposite is affirmative design: design that reinforces the status quo*). Celem więc mojej pracy jest krytyczne zaprojektowanie niemożliwego uniwersytetu projektowania mody, a fikcyjnym obiektem mojego projektu jest książka wymyślona i zrealizowana przy pomocy języka sztuki konceptualnej. Książka ta jest krytycznym obiektem fikcyjnym, a jednocześnie performatywnym tekstem dysertacji doktorskiej.

Pomysł na to, by nie rozdzielać tekstu od obiektu, nawiązuje do pojawiającej się tu i ówdzie, a sformułowanej wprost przez Jacques'a Derridę w *Uniwersytecie bezwarunkowym*, koncepcji reformy nauk humanistycznych (w skład których Der-

rida chciałby też zaliczać nauki o sztuce), w myśl której praca naukowa nie musi mieć charakteru deskryptywnego, a może (a czasem nawet powinna) mieć charakter performatywny. Najkrócej rzecz ujmując: praca naukowa może być dziełem w tym sensie, w jakim mówimy o dziele literackim lub dziele sztuki. Do zrealizowania tego pomysłu potrzebowałem jednak czegoś więcej, albo raczej czegoś innego, niż tekst filozoficzny, nawet Jacques'a Derridy. Jakikolwiek bowiem tekst filozoficzny zastawiałby na mój projekt pułapkę, w którą często wpada akademicka nauka czy sztuka. Pułapkę powierzchownych paralel, pułapkę zbyt pospiesznych analogii, pułapkę intuicyjnie wychwytywanych podobieństw, wtórnie racjonalizowanych.

5

Swój fikcyjny obiekt zacząłem projektować razem z tekstem. Nie chciałem, by osobno pisany tekst dał się włożyć w osobno zaprojektowaną formę. Chciałem, by forma i treść wzajemnie na siebie wpływały. W pierwszym etapie mojej pracy zbierałem bibliografię – zbiór tekstów, które poddałem ukierunkowanej lekturze. Szukałem tego, jak funkcjonują w nich takie pojęcia, słowa, obrazy, idee jak: akademia/uniwersytet, moda, projektowanie, filozofia. W mojej bibliografii znalazły się teksty filozoficzne (historyczne i współczesne), teksty literackie, teksty publicystyczne, teksty dziennikarskie. Interesowało mnie przede wszystkim to, w jaki sposób kształtują one lub kształtować mogą z tych słów, pojęć, obrazów i idei znaki. Do jakich odnoszą się wtedy te znaki desygnatów, i dalej: jak te znaki razem ze swoimi desygnatami wędrują pomiędzy tekstami, epokami, gatunkami, dziedzinami. A także to, jak w wyniku takich migracji zmieniają one swoje kształty, przenoszą desygnaty, kształtują relacje pomiędzy znaczoną i znaczącą (*signifié* i *signifiant*).

W trakcie pracy nad tymi tekstami rozpocząłem, tak mógłbym to nazwać, lekturę równoległą. Była to lektura książki Thomasa Carlyle'a *Sartor Resartus* – fantastycz-

nej opowieści o tym, jak pewnego razu dociera do rąk angielskiego wydawcy tekst niemieckiego profesora Diogenesa Teufelsdröckha, który odkrywa przed czytelnikiem zupełnie nową dziedzinę filozofii, a mianowicie – filozofię odzieży. Moja lektura powieści Carlyle’a miała charakter metodyczny i linearny. Czytałem ją zgodnie z zasadami wyznaczonymi przez metody badań literackich (historii literatury, teorii literatury, językoznawstwa) i za każdym razem, strona po stronie, od początku do końca. Znalazło to swój wyraz w miejscu, jakie powieść Carlyle’a zajmuje w moim projekcie. Jest ona jednocześnie tekstem zewnętrznym, jak i immanentnym elementem kompozycji każdej rozkładówki właściwego tekstu, zajmując w nich niezmiennie, przypisane sobie miejsce. Z jednej strony jest to miejsce i funkcja właściwa zdjęciom/ilustracjom, z drugiej strony stanowi ona aktywny tekst, nawiązujący relacje z pozostałymi elementami, tworzącymi całość tekstu mojego projektu. Nie chodziło mi jednak w tym o to, by po prostu przywołać tekst Carlyle’a. Chodziło mi o to, żeby tekst Carlyle’a był jednocześnie zapisem mojego aktu lektury. Samego aktu lektury, a nie wniosków z niej płynących. Dlatego zacząłem wprowadzać graficzne ingerencje w zeskanowany tekst pierwodruku powieści. W ten sposób pod wpływem kompozycji plastycznej (tworzących się układów typograficznych poszczególnych rozkładówek) moja lektura tekstu Carlyle’a przestawała być wyłącznie linearna i metodyczna, a otwierała się na zupełnie inne, powiedziałbym wizualne, porządki, uzyskując przez to nowe znaczenia i nowe możliwości odczytań.

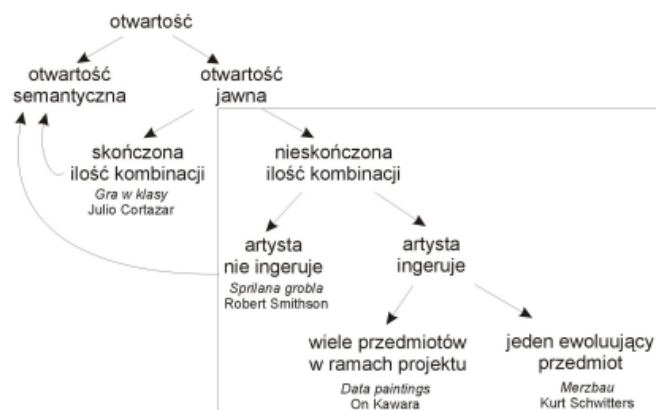
6

Pozostałymi elementami każdej kompozycji są: niby-bibliografia, niby-cytat i niby-przypis. Dlaczego niby? Każdy z tych elementów odbiega bowiem od funkcji, do której w jakiejś mierze zobowiązują go nazwy: „zapis bibliograficzny”, „cytat” i „przypis”. Zapis bibliograficzny zastępuje tu nieobecny tekst główny, który zaś występuje

pod postacią pustego, czy raczej otwartego, pola do wypełnienia. Cytat nie pełni roli argumentu, potwierdzającego jakąkolwiek tezę, ale jest skondensowanym znakiem mojej ukierunkowanej lektury określonego w zapisie bibliograficznym tekstu; przypis zaś ani nie odsyła do źródła cytatu, ani go nie rozwija i nie uzupełnia – jest moim autorskim tekstem (za każdym razem zaczynanym od nowa), który stanowi swego rodzaju jukstapozycję dla pozostałych elementów kompozycji. Wszystko to ma za zadanie skłonięcie odbiorcy do reakcji, nawiązania relacji, podjęcia interpretacji, włączenia się w otwartą przeze mnie przestrzeń lektury i refleksji. Napisanie (niekiedy dosłownie) tekstu głównego. Wymienione cechy sytuują mój projekt gdzieś w kontekście koncepcji dzieła otwartego, które, zgodnie z obowiązującymi definicjami, przenosi akcent z relacji twórca – dzieło na dzieło – odbiorca i jest nie tyle dziełem sztuki, ile *propozycją możliwości interpretacyjnych* (Umberto Eco: *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: W.A.B., 2008, s. 7).

7

Pewnego rodzaju typologię dzieła otwartego zaproponował Łukasz Białkowski w swojej pracy: *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*:



rys. Schemat typologii dzieł otwartych

Zgodnie z nią swój projekt umieściłbym w ciągu: *otwartość* → *otwartość jawna* → *nieskończona ilość kombinacji* → *artysta ingeruje* → *wiele przedmiotów w ramach projektu*. Ale raczej w formie pytania niż deklaracji.

No dobrze, a gdzie w tym wszystkim jest niemożliwa akademia projektowania mody? Swojego fikcyjnego obiektu, zaprojektowanej przez mnie książki, nie kieruję do szerokiego odbiorcy. Chciałbym ją wręczyć tym, którzy razem ze mną mogliby stworzyć taką akademię. Zaprosić ich do stworzenia wspólnoty: projektantów, teoretyków, twórców, przedstawicieli nauk humanistycznych, akademików. Uważam bowiem, że akademia, jako wspólnota z założenia, nie może być tworzona przez jednego człowieka. Chciałbym swoim projektem stworzyć otwarty program myślenia o akademii (pewnego rodzaju intelektualny *szablon*, jak mówi Umberto Eco), który w lekturze zorganizowanej wokół mojej książki wspólnoty wypełniłby miejsce pozostawione przeze mnie na tekst główny. Chodzi o to, by wspólnie stworzyć możliwy kształt niemożliwego.

SUMMARY

In this work I present the reader with an amalgamation of thesis text and object. In my project I draw from Critical Design as formulated by Dunn&Ruby. I employed its postulates to combine my academic philological and artistic background in order to reach beyond traditional design by intermingling language of literature, graphic design and performance into the design process. Drawing on these ideas I created a book contrived and executed through idiom of conceptual art. The book is to be understood as a fictitious object of my critical design of Impossible University of Fashion.

Design of my fictitious object developed parallelly to the text being read and written. The first stage of my work was assembling a bibliography of texts which I subjected to a perusal targeting ideas, images, words and concepts like: Academy/University, Fashion, Design, Philosophy. In my bibliography I put together philosophical, journalistic, fiction and non-fiction texts. My work explores the ways in which these texts shape signs and how these signs, together with their referents, cross texts, epochs and genres.

Simultaneously to researching these texts I carried out a perusal of *Sartor Resartus* by Thomas Carlyle, which is a novelised account of publishing a new Philosophy of Clothes devised by fictional German Professor Diogenes Teufelsdröckh. Carlyle's novel is the core of every centrefold of my book, both in textual and graphic sense. Carlyle's text corresponds to other texts which I summon in my thesis, yet it also functions as an illustration and recording of my personal act of reading. Through graphical interferences in original edition of *Sartor Resartus* my reading of Carlyle's novel ceases to be just methodical and thorough, gaining additional possibilities in meaning and interpretation.

9

Final elements of each composition in my book are: quasi-footnotes, quasi-references and quasi-quotes. Prefix *quasi* indicates departure from their functions: footnotes has been placed in the main text; quotes are not used to support any thesis, but act as condensed signs of my targeted reading, referring to the texts explored in the footnotes; references do not refer the reader to sources of quotes but are my original text – in juxtaposition to other elements of composition.

My work is a designer's endeavour to capture the zero moment of a project: assemblage of ideas, categories and intellectual environment which appear before the design becomes possible – gains structure. I place my object in the context of *open text* as defined by Umberto Eco. My aim is to request the reader to interact, react and interpret: to get involved in my own reading and cogitation process. My aim is to create a community of readers of my book. I want to give it to designers, theoreticians, creators, scholars and academicians who are willing to participate in creating Impossible University. My wish is to develop my design into an open platform of thoughts about University which would fill the white empty space left for main text in my book. It is about creating a possible shape of impossible: and doing it together.