

Design w kontekście zrównoważonego rozwoju i ergonomii – projekty Simo Heikkilä

ANNA WIŚNICKA
INSTYTUT NAUK O KULTURZE
I RELIGII WNH UKSW

Współczesność na arenie designu przypomina nieustające pole eksperymentów, możliwych dzięki zmieniającym się technologiom, materiałom oraz metodom produkcji. Tendencjom tym przeciwstawia się filozofia nordyckiego wzornictwa, gdzie egalitaryzm, przywiązanie do rzemiosła oraz naturalnych materiałów do dziś stanowią *design status quo*. Poczesne miejsce na mapie współczesnego designu zajmuje Finlandia, która nieprzerwanie od lat 30. XX w. zachwyca świat projektami spod znaku minimalizmu, prostoty i surowej elegancji, łączącymi dokonania modernizmu z lokalnymi tradycjami. Jednym z reprezentantów owego fińskiego podejścia do wzornictwa jest profesor Simo Heikkilä¹.

¹ Prof. Simo Heikkilä ur. 1943 r. w Helsinkach, absolwent Uniwersytetu Alvara Aalto, specjalizujący się w architekturze wnętrz komercyjnych i muzealnych oraz projektach mebli i oświetlenia. W 1971 r. założył studio projektowe Periferia Design. Tworzył wnętrza dla gigantów fińskiej sceny designu, takich jak Nokia i Marimekko. Jego artystyczne kolaboracje na polu wzornictwa obejmowały współpracę z Yrjö Wihreimo, Yrjö Kukkapuro czy Karim Vritanenem. Meble według projektów Heikkilä produkowane były przez firmy takie jak: Nikari, Pentik, Klaesson, Materia AB, Lensvelt. Simo Heikkilä to również emerytowany wykładowca akademicki oraz laureat wielu prestiżowych nagród m.in. Medalu Pro Finlandia, Nagrody Kaja

W swoich pracach łączy idee zrównoważonego wzornictwa, ekologii i regionalizmu z funkcjonalizmem i ergonomią, czego efektem są projekty głęboko zakorzenione w fińskiej kulturze i tradycji, acz niepozbawione dużej dozy innowacyjności. By jak najlepiej zrozumieć artystyczne wizje projektanta na wspomnianych wyżej polach oraz podejmowane przez niego działania artystyczne, przywołane zostaną kluczowe pojęcia, wokół których toczy się dyskurs na temat prac Heikkilä. Na ich tle ukazane zostaną poszukiwania formalne designera w oparciu o zrealizowane projekty.

Przyglądając się dokonaniom i ambicjom współczesnego fińskiego designu można już na wstępie wysnuć kilka bardzo ogólnych refleksji. Po pierwsze, Finowie, szczególnie jako naród o tak krótkiej historii nowoczesnej państwowości, są bardzo silnie związani z wypracowanymi w pierwszych dekadach XX w. tradycjami, z których czerpią po dziś dzień. Droga inspiracji przebiega dwutorowo. Odwołuje się zarówno do modernizmu doby Alvara Aalto, który niejako ukształtował nowoczesne oblicze Finlandii, jak również do rzemiosła rdzennych mieszkańców ziem Północy – Saamów, którzy dzięki swej odrębności etnicznej oraz względnej izolacji wytworzyli charakterystyczny model

Francka, Nagrody Bruno Mathssona.



1. Ława Isku-Asko, wystawa *Down-to-Earth*, 2009 r. Fot. Periferia Design

kultury materialnej. Pod drugie, Finlandia była i jest krajem pielęgnującym swoją odrębność, wynikającą zarówno z charakterystyki języka, jak również swoistego postrzegania świata przez jej mieszkańców, co według socjolingwistyki jest ściśle ze sobą powiązane. Jak słusznie zauważyli Simo Heikkilä i Yrjö Wiherheimo w wywiadzie z Barbro Kulvik, fińscy projektanci „żywąc z dala od światowych centrów mody mają czas i cierpliwość by przetrwać i przeanalizować zawartość -izmów. Nie chcą się angażować w efemeryczne projekty podążające za trendami”². Po trzecie, mieszkańcy Finlandii, jednego z najrzadziej zaludnionych państw Europy³, żyją w bliskości z naturą, która stała się niejako synonimem *fińskości* oraz niekończącym się źródłem inspiracji. Świadomość zasobów naturalnych i lokalnie występujących surowców była i jest podstawą wzornictwa przemysłowego. Wszystkie wymienione we wstępie refleksje, choć brzmiąc mogą trywialnie, stanowią dla Finów swoisty punkt odniesienia, pojawiający się zarówno w sferze artystycznej, jak również we współczesnym dyskursie o istocie oraz roli fińskiej wytwórczości⁴. Na przestrzeni lat stały się one kwintesencją fińskiej egzystencji, elementem scalającym ludzi, wspólnym dobrem, które istniało, zanim jeszcze oficjalnie powołano do życia niepodległe państwo w 1917 r. Charakterystyczna mieszanka inspiracji oraz swoista izolacja zaowocowały powstaniem projektów silnie osadzonych

w kontekście natury oraz czerpiących z najlepszych osiągnięć modernizmu, które stały się ważnym elementem rodzącej się tożsamości narodowej.

Projekty Simo Heikkilä ściśle łączą się z tym, co najogólniej nazwać można *fińskością*. Świadczy o tym głębokie zrozumienie oraz poszanowanie historii i kultury ziem, na których się wychował, po wielokroć przywoływane w jego projektach, by wspomnieć kolekcję prezentowaną w ramach wystawy *Le Affinità Elettive* na Triennale di Milano w 1989 r.⁵, inspirowaną bukolicznym pejzażem wiejskim w okresie żniw. Dzięki ścisłej współpracy z wykwalifikowanymi stolarzami oraz prowadzeniu katedry pracy w drewnie na Uniwersytecie Alvara Aalto, Heikkilä dostrzegał ukryty potencjał tego surowca oraz był w stanie wykorzystać go w sposób twórczy, o czym świadczą serie mebli z drewnianych odpadów poprodukcyjnych. Bezpośredni kontakt z surowym materiałem uwrażliwił go estetycznie, otwierając na nowe możliwości, co zaowocowało eksperymentami z różnymi gatunkami drewna. Projekty Heikkilä doskonale uosabiają filozofię zrównoważonego rozwoju, co przejawia się w podejściu do naturalnych materiałów oraz surowców z odzysku, które zajmują poczesne miejsce w jego pracach. Współpraca z Yrjö Kukkapuro – profesorem na Uniwersytecie Alvara Aalto i pionierem ergonomicznych rozwiązań na gruncie fińskim, oraz fascynacja dokonaniem Marcela Breuera przyczyniły się do zainteresowania kwestiami ergonomii i funkcjonalizmu. Nabyte umiejętności Heikkilä rozwinął, projektując serie mebli biurowych, szeslongów oraz krzeseł o znacznie obniżonym poziomie siedziska. Inspiracje

2 B. Kulvik, *Prime movers of the year in design. A jump from one “-ism” to another is not possible*, “Form Function Finland” 1989, nr 1, s. 31. Wszystkie tłumaczenia w artykule A. Wiśnicka.

3 Dane z 2015 r., 18 osób na km². World Bank Open Data, zob. data.worldbank.org [dostęp 2 IX 2016].

4 Por. L. Diaz, *Seeking the multicultural in the arts in Finland*, w: *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, red. K. J. Goodnow, H. Akman, Bergen 2008, s. 103–105.

5 C. Guenzi, *Le affinità elettive: ventuno progettisti ricercano le proprie affinità* [katalog wystawy], Diciassettesima Triennale di Milano, Ente comunale del mobile di Lissone, Milano, Palazzo dell'Arte, febbraio-marzo 1985, Milano 1985, s. 75.



2. Fotel ogrodowy z desek starej drewnianej boi, 1996. Fot. Periferia Design

w pracach Heikkilä można podzielić na wspomniane wyżej kategorie: zrównoważony rozwój, regionalizm, funkcjonalizm oraz ergonomia, które stanowią ramę dla rozważań na temat jego projektów.

Wzornictwo zrównoważonego rozwoju łączy w sobie wiele obszarów, a jego głównym założeniem jest odpowiedzialne działanie na polu projektowania, które chroni globalnie rozumiany koncept środowiska. Z definicji „zrównoważony rozwój dąży do maksymalizacji jakości budowanej przez człowieka przestrzeni, przy jednoczesnej minimalizacji lub eliminacji negatywnego wpływu na środowisko naturalne”⁶. Jak za-

znacza Alastair Fuad-Luke, zrównoważony rozwój ma długi rodowód, sięgający daleko wstecz, na długo przed czasami Rewolucji Przemysłowej i był normą dla wielu kultur. Podstawą tego nurtu, zanim jeszcze został zdefiniowany, były towary wykonywane przez rzemieślników z łatwo dostępnych źródeł lokalnych⁷.

Pierwsi zwolennicy zrównoważonego rozwoju w XX w. łączą się z teoretycznymi podwalinami architektury postmodernizmu. Z manifestów osiemnastu architektów zebranych w dziele Charlesa

The Future of Architecture, Kansas City 2004, s. 4.

7 A. Fuad-Luke, *Eco Design. The Sourcebook. Third Edition fully revised*, San Francisco 2005, s. 8–9.

6 J.F. McLennan, *The Philosophy of Sustainable Design*:

Jencksa i Karla Krompfa (byli to m.in. James Wines, Kenneth Yeang, Ian McHarg) jasno wynika, że tendencje ku bardziej odpowiedzialnym relacjom z naturą zaczęły rosnąć w siłę. Jak we wszystkich odrodzonych kierunkach, tak i tu pojawiały się na przestrzeni lat różne poziomy zaangażowania od „biocentrycznej do humanistycznej perspektywy; niektórym udawało się połączyć obie perspektywy tak, by odnowić symboliczny związek człowieka z naturą”⁸. Najsłynniejszym propagatorem tych postulatów był amerykański architekt i teoretyk Richard Buckminster Fuller. Był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli limity dostępnych dla człowieka zasobów naturalnych oraz konieczność zmiany ich

postrzegania przez współczesnych architektów i projektantów. Zapisał się również jako twórca utopijnej teorii efemeralizacji (*ephemeralisation*), która zakładała zużycie coraz mniejszej ilości surowców przy jednoczesnej intensyfikacji procesów technologicznych⁹.

W latach 80. idee odpowiedzialności za środowisko zyskały na znaczeniu, stając się punktem wyjścia dla pracy wielu projektantów. Oficjalnie termin *zrównoważone wzornictwo (sustainable design)* pojawił się po raz pierwszy w 1984 r. na łamach żurnalu naukowego „Innovation” wydawanego przez Amerykańskie Stowarzyszenie Projektantów Przemysłowych (*Industrial Designers Society of America*), w tekście

8 Tenże, *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, London 2009, s. 42.

9 R. Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon*, New York 1973, s. 252-258.



3. Ławy z drewnianych odpadów produkcyjnych, 1999 r. Fot. Periferia Design



4. Fotel Tupa, 2009 r.
Fot. Periferia Design

Klause Krippendorfa oraz Reinharta Buttera¹⁰. Koncept semantyczny stawał się coraz bardziej popularny wraz z przywoływaniem go na konferencjach i sympozjach naukowych, m.in. w 1990 r. w Helsinkach. Obecnie definicja zrównoważonego rozwoju stała się bardzo pojemna, łącząc rozmaite koncepcje dotyczące ekologii, regionalizmu oraz designu przyjaznego środowisku.

Simo Heikkilä od początku swojej kariery artystycznej opowiadał się intuicyjnie za rozwiązaniami ekologicznymi, atrakcyjnymi dzięki swej autentyczności. Z czasem jego projekty, mające korzenie w filozofii ekologicznej, zaczęły przyjmować formę swoistej zabawy z odbiorcą.

Przekaz, który ze sobą niesły, był nieco humorystyczny, niepozbawiony lekkiej nuty ironii. Heikkilä uważa bowiem, że na polu designu niekomercyjnego rolą projektanta jest edukowanie odbiorcy. Edukacja ta pozbawiona jest jednak pompacyjnego tonu doktryn artystycznych, a nastawiona jest raczej na przyjazny dialog. Stąd tak wiele z projektów Heikkilä wykorzystuje znane na gruncie fińskim motywy, łącząc je w zabawny, nieoczywisty sposób. Przykładem takiego rozwiązania jest ława Isku-Asko (il. 1) – jeden z mebli eksperymentalnych, zaprezentowanych w ramach wystawy *Down-to-Earth*, której sponsorem była Fundacja Asko¹¹. Ława została wykonana ze

10 K. Krippendorf, *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, Boca Raton 2005, s. 1-4.

11 Fundacja Asko (Askon Säätiö) została założona w 1967 r., by wspomagać rozwój fińskiego designu, wzornictwa

zrecyklingowanych fragmentów mebli dwóch konkurujących ze sobą firm – Isku i Asko¹². Heikkilä połączył dwa modele krzeseł, tworząc integralną całość – dwuosobowe siedzisko, którego pomarańczowe nogi to fragmenty krzesła Isku, czarne oparcia były niegdyś częścią krzesła Asko. Oba elementy zostały scalone za sprawą eliptycznego siedziska w kolorze białym, wykonanego z drewna. W tym projekcie bardzo wyraźnie pobrzmiewają echa ekologicznego designu, skupionego na idei recyklingu i twórczego wykorzystania istniejących już elementów. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na humorystyczny aspekt dzieła, polegający na zintegrowaniu dwóch konkurencyjnych modeli mebli, co zupełnie zmieniło ich pierwotny charakter. Ten rodzaj artystycznej kreacji, niezwykle bliski filozofii Heikkilä, był sposobem na dotarcie z przekazem do szerszej publiczności. Kwestie dotyczące ekologii i regionalizmu inspirowały go do podejmowania eksperymentów artystycznych, które miały zwrócić uwagę na globalny problem ochrony środowiska¹³.

W pracach Simo Heikkilä już sam

ekologicznego oraz zrównoważonego rozwoju. Jej głównym zadaniem jest podniesienie jakości lokalnych wyrobów poprzez zwrócenie uwagi na lokalnie występujące surowce i materiały przez organizowanie wydarzeń oświatowych, wystaw, konkursów oraz sponsorowanie stypendiów dla projektantów. Więcej informacji: Askon Säätiö, www.askonsaatio.fi/index.php [dostęp 17 IV 2015].

12 Rywalizacja między dwoma firmami z Lahti była szczególnie widoczna w latach 50. XX w. Zob. H. Eskelinen, I. Hannibalsson, A. Malmberg, P. Maskell, E. Vatne, *Competitiveness, Localised Learning and Regional Development: Specialization and prosperity in small open economies*, London – New York 1998, s. 115–117.

13 Jednym z projektów, łączących przekaz ekologiczny z poczuciem humoru Heikkilä, były białe rajstopy, malowane partiami czarną farbą bezpośrednio na modelce, które finalnie wyglądały jak pień brzozy. Miały przypominać o lasach brzozowych – naturalnych zasobach Finlandii i ich roli we współczesnym przemyśle.



5. Noże Leukku, 2005 r.
Fot. Periferia Design

wstępny wybór materiałów ma ogromne znaczenie, potwierdza bowiem podejście projektanta do kwestii zrównoważonego rozwoju. Designer korzysta jedynie z lokalnie występujących gatunków drewna. Fakt ten nie powinien dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę międzynarodową renomę Finlandii jako giganta przemysłu drzewnego. Jak wyjaśnia Juhani Pallasmaa, bezpośrednio w czasach powojennej odbudowy Styl Międzynarodowy stał się typowo fińskim symbolem poprzez wykorzystanie jedynie lokalnych materiałów – drewna oraz cegieł. Ogromny program odbudowy kraju opierał się głównie na drewnie¹⁴. Najważniejszym przedstawicielem tego ruchu był Alvar Aalto, „który przetransponował modernistyczne prawidła budowy mebli ze stalowych rurek na język drewna, by uniknąć chłodu, gładkości oraz twardości

14 J. Pallasmaa, *Language of Wood*, „Form Function Finland” 1987, nr 3, s. 9.



6. Seria City Kuksa, 2003 r.
Fot. Periferia Design

metal”¹⁵. Dla Simo Heikkilä drewno stanowiło synonim *fińskości* oraz lokalności – dwóch najważniejszych zasad przyświecających przez lata jego poczynaniom artystycznym. Jak sam stwierdza, z drewna można stworzyć praktycznie wszystko, las daje nieograniczone możliwości. Surowy materiał nadaje się do wielu projektów, a dotyk drewna jest wartością samą w sobie. Ponadto drewno nabiera patyny będąc w codziennym użytku. To czyni je materiałem „wyjątkowo osobistym, zmieniającym się w zależności od użytkownika”¹⁶. Ukazuje to niezwykle oddanie projektanta wobec naturalnych materiałów, których używano przez stulecia.

Godną uwagi kwestią, bezpośrednio powiązaną ze zrównoważonym rozwojem, jest znacząca rola patyny w projektach Heikkilä. Według zamierzeń projektanta,

15 Tamże, s. 10.

16 Simo Heikkilä 2011. *Kaj Frank Design Prize*, red. A. Veinola, Helsinki 2011, s. 23.

przedmioty dzięki wysokiej jakości materiałów mają za zadanie służyć użytkownikom przez jak najdłuższy czas, często nawet być przekazywane z pokolenia na pokolenie. Kontekst, przedstawiony przez Heikkilä w dobie konsumeryzmu oraz szybkiej wymiany dóbr, radykalnie zmienia percepcję drewna. Staje się ono materiałem przyjaznym środowisku, które odpowiedzialnie użytkowane nie stanowi zagrożenia dla ekosystemu, a w przyszłości łatwo poddaje się recyklingowi. Właśnie recykling stał się tematem przewodnim prac Heikkilä, w których sięgnął po wyrzuczone na brzeg morza kawałki drewna bądź odpady poprodukcyjne. Najwcześniejszym przykładem owej ekspresji artystycznej był fotel ogrodowy z 1996 r., którego prototyp wykonano z resztek starej drewnianej boi, wyrzuconej na brzeg (il. 2). Piękno drewna nadgryzionego zębem czasu zostało zaakcentowane poprzez prostą konstrukcję mebla wykonanego z desek. Harmonijne połączenie oszczędnej formy

7. Krzesło Adam, produkcja Materia, 1997 r.
Fot. Materia

z drewnem z recyklingu ukazało potencjał tkwiący w materiałach z odzysku. Kolejnym przykładem nietypowego rozwiązania projektowego były ławy z 1999 r. (il. 3). Wykonano je ze ścinków drewnianych, które zostały sklezione a potem opracowane pod kątem formalnym. Przezroczysty klej zabarwiono na kilka kolorów (czerwień, błękit, żółć), dzięki czemu po obróbce widoczne były kolorowe paski w miejscu łączenia elementów. Był to sposób projektanta na zaakcentowanie wtórnego użycia surowców przemysłowych i nadanie drugiego życia materiałom, które w normalnych warunkach nie byłyby wykorzystane do produkcji mebli. Długie prostokątne siedziska osadzono na czterech prostych, metalowych nogach, tak by nie odwracało uwagi od głównego materiału. W 2009 r. temat recyklingu powrócił w jednym z najciekawszych projektów Heikkilä, ukazującym potencjał pełnego wykorzystania drewna. Fotel Tupa (il. 4) stanowił przykład designu konceptualnego. Mebel zaprezentowano podczas wystawy Eco Design w Helsinkach, która odbyła się pod patronatem targów Habitatre. Główną ideą artystycznego spotkania designerów było „przyjrzenie się problemom zrównoważonego rozwoju przez pryzmat metod możliwych do zastosowania przez projektantów, producentów i klientów. Jak podkreślali organizatorzy, projektant odgrywa kluczową rolę w procesie wprowadzania nowych pomysłów na rynek, a podejście ekologiczne, które jest źródłem nowych wyzwań, przynosi również szereg nowych możliwości”¹⁷. Fotel Heikkilä nawiązujący do klasycznych foteli klubowych wykonany został w całości z surowego drewna topoli, które nie zostało poddane żadnym procesom konserwacji powierzchni, takim jak malowanie czy

olejowanie. Metalowe elementy łączące zastąpiono drewnianymi sztyftami, co dodatkowo ułatwiało samodzielny montaż mebla¹⁸. Najbardziej pomysłową częścią projektu było zaakcentowanie roli drewna jako surowca *totalnego* – poduszka siedziska ustąpiła miejsca poprodukcyjnym wiórom drewnianym. Prototyp, będący swoistą zabawą konwencjami, ukazał kreatywne wykorzystanie odpadów przemysłowych oraz zaprezentował możliwości nowatorskiego, ale wciąż osadzonego w tradycji designu.

Aspektem działalności Simo Heikkilä na arenie zrównoważonego wzornictwa, wartym szczególnej uwagi, jest umiłowanie lokalnych tradycji, które postrzegane może być jako forma regionalizmu w designie. Regionalizm stanowił ważny element sztuki oraz rzemiosła ostatnich sześćdziesięciu lat, pomimo iż nie doczekał się artystycznego manifestu. Idea skupienia się na artystycznym dziedzictwie swojego regionu i czerpanie z rodzimych, a więc dobrze znanych tradycji, wydaje się naturalna i intuicyjna, jednak bardzo często bywała marginalizowana przez artystów zafascynowanych fenomenem globalizacji. W 1928 r. Lewis Mumford dobitnie stwierdził, iż regionalizm może być lekarstwem na wiele współczesnych chorób. Dzięki skoncentrowaniu się na regionie i „wyostrzeniu zmysłów, każda z aktywności – kulturalna, praktyczna czy niewdzięczna stanie się niezbędna bądź znamienita”¹⁹. Pomimo tych zacnych pochwał regionalizm potrzebował czasu, by świadomie wrócić do łask współczesnego designu. Obecnie podejście to jest powszechnie rozpoznawalne i wyznacza nowe kierunki w projektowaniu. Według definicji Vincenta Canizaro regionalizm jest teorią, która „wspiera opór względem rozmaitych form hegemonii,

18 *Ecodesign 2009*, red. J. Pirhonen, Helsinki 2009, s. 91.

19 L. Mumford, *The Theory and Practice of Regionalism*, „Sociological Review” 1928, nr 20, s. 140.



17 Zob. www.ecodesign.fi/2009-ecological-seat [dostęp 21 III 2017].

uniwersalizmu oraz standaryzacji struktur, które mogłyby pomniejszyć lokalną różnorodność”²⁰.

Kwestie regionalizmu zajmują poczesne miejsce w filozofii designu Simo Heikkilä. Od zawsze silnie związany z duchem *fińskości* projektant, wyrażał szczególny podziw i szacunek dla lokalnych rzemieślników i wytwórców. Wieloletnie próby przywrócenia przez Simo Heikkilä wielowiekowych tradycji w nowoczesnym designie były często podkreślane przez krytyków. Laura Housley, badając współczesne ambicje fińskiego wzornictwa, zauważyła, iż lokalna produkcja stała się integralną częścią wielu projektów Heikkilä²¹. Poza regionalnie występującymi materiałami, z których najpopularniejszym było drewno, Heikkilä w sposób szczególnie upodobał sobie techniki rzemiosła charakterystyczne dla całego obszaru Fennoskandii. Efektem tego była ścisła współpraca z ludźmi będącymi ostatnim ogniwem, łączącym ginące techniki ze współczesnością.

Jednym z przykładów działań Simo Heikkilä na tym polu były warsztaty *Leukku* – Noże Saamów, stawiające sobie za cel przybliżenie zapomnianych technik rzemieślniczych szerokiemu gronu odbiorców (il. 5). Znając potencjał rzemiosła Laponii, Heikkilä zorganizował Międzynarodowe Warsztaty *Leukku*²² w 2005 r. w Muzeum Saamów w Sida w Finlandii (*The Sámi Museum in Siida*)²³. Ekspertami byli profesorowie Simo Heikkilä i Hannu Kähönen, rzemieślnik Ilmari Laiti oraz projektant

wnętrz Sami Wirkkala. Do udziału zaproszono kilkunastu znamienitych projektantów z całego świata²⁴, a patronami wydarzenia zostały dwie wiodące instytucje specjalizujące się w kwestiach związanych z designem – National Council of Design²⁵ oraz Finnish National Foundation²⁶. Pod koniec warsztatów zaprezentowano tradycyjne noże *leukku*, których rękojeści wykonano z poroży reniferów, a pochwy ze skór. Ponadto uczestnicy-designerzy zaproponowali swoje własne interpretacje tematu. Efekty można było podziwiać na Saint-Étienne Design Biennale we Francji, gdzie zaprezentowano zarówno gotowe obiekty, jak ich szkice i prototypy²⁷.

Próbą przybliżenia lokalnych tradycji jest także seria drewnianych naczyń zwanych *City Kuksa*, czerpiących bezpośrednio inspirację z tradycji rzemiosła Saamów (il. 6). Miseczki z toczonego drewna lokalnych gatunków zaprezentowane zostały w nowej formie – uproszczonej i minimalistycznej. Prostota ta korespondowała z surowym stylem artysty, skupiając jednocześnie uwagę odbiorców na wielowiekowej

24 Gijs Bakker (Holandia), Erwan i Ronan Bouroullec (Francja), Louise Campbell (Dania), Björn Dahlström (Szwecja), Naoto Fukasawa (Japonia), Konstantin Grcic (Niemcy), Pentti Hakala (Finlandia), Alfredo Häberli (Szwajcaria), James Irvine (Wielka Brytania), Motomi Kawakami (Japonia), Toshiyuki Kita (Japonia), Harri Koskinen (Finlandia), Nathalie Lahdenmäki (Finlandia), Petteri Laiti (Laponia), Stefan Lindfors (Finlandia), Cecilie Manz (Dania), Jasper Morrison (Wielka Brytania), Samuli Naamanka (Finlandia), Timo Salli (Finlandia), Finn Sködt (Dania), Shigeru Uchida (Japonia), Anna von Schewen (Szwecja).

25 Zob. www.taike.fi/en/web/muotoilu/design [dostęp 22 III 2016].

26 Zob. www.finlandiafoundation.org [dostęp 22 III 2016]. Fundacja została założona w 1953 r. a jej głównym celem jest promocja fińskiej kultury i designu za granicą.

27 Projekty i zdjęcia obiektów opublikowano m.in. na łamach *The New York Times*. Zob. A. Rawsthorn, *The Blade Runner*, *t magazine*.blogs.nytimes.com/2010/09/06/blade-runners/?_php=true&type=blogs&r=0 [dostęp 29 VII 2015].

tradycji rzemieślniczej Północy. Warto nadmienić, że historycznie *kuksa* stanowiły stały komponent dobytku lapońskich nomadów, z założenia służący im przez całe życie. Drewno, uszczelniające się w kontakcie z płynami, zyskiwało na praktyczności, a elementem dodanym była szlachetna patyna, istotna również dla designera. W przypadku obu projektów Heikkilä ściśle współpracował z lokalnymi rzemieślnikami, którzy rozumieją istotę tradycyjnych wyrobów. Aspekt regionalizmu jest tym bardziej istotny, gdy weźmie się pod uwagę podejście projektanta do kwestii wysokiej jakości materiałów i kunsztu wykonania. Jak sam stwierdził: „podstawowym warunkiem sukcesu projektanta jest ustanowienie sieci kontaktów z rzemieślnikami. Dogłębne zrozumienie rzemiosła i roli artysty w dzisiejszym świecie bardzo ułatwia pracę. Często wiąże się to z długoletnią współpracą, której nie można zatracić. Osobiście udało mi się zgromadzić ekspertów w niemal wszystkich dziedzinach rzemiosła”²⁸. Postawa artysty niezłomie dowodzi, że regionalizm oraz ekologiczne wzornictwo są dla niego kwestiami nadrzędnymi, mającymi kluczowe znaczenie dla całego rozwoju kariery projektowej.

Kolejnym nurtem artystycznym, który ukształtował styl Simo Heikkilä, jest funkcjonalizm. Prąd ten, szczególnie w sferze architektury XX w., definiuje nadrzędność funkcji w stosunku do finalnej formy obiektu. Trzeba jednak zaznaczyć, iż termin pełen jest wieloznaczności wynikających z użycia go zarówno przez sztukę, architekturę jak i wzornictwo. Głównym założeniem funkcjonalizmu, wspólnym dla wszystkich wspomnianych obszarów działań twórczych, jest wiodąca rola funkcji, której podporządkowane są wszystkie inne czynniki warunkujące powstanie dzieła, takie jak estetyka, technika wykonania czy

materiał. W perspektywie historycznej pierwszym krokiem ku nowej teorii architektonicznej były dzieła amerykańskiego architekta Louisa H. Sullivana. W publikacji z 1896 r. pt. *Kindergarten Chats and Other Writings* padło dobitne stwierdzenie, iż „prawem jest, by forma zawsze podążała za funkcją”²⁹. Pomimo iż Sullivan nie był najwierniejszym realizatorem własnego postulatów, niewątpliwie sformułował pierwszą tak jasną i klarowną definicję nowego stylu w projektowaniu. Na początku XX w. funkcjonalizm był ściśle łączony z tak zwaną pierwszą generacją Racjonalistów – architektów skupionych wokół Bauhausu oraz Le Corbusiera. Ich pierwotnym założeniem było odrzucenie dotychczasowego porządku przeszłości i skupienie się na wykreowaniu perfekcyjnej wizji nowego życia, której ucieleśnieniem stać się miały architektura oraz design. Owe założenie zostało zrewidowane przez drugą generację Racjonalistów, do której zaliczyć można Eero Saarinena³⁰, Jørna Oberga Utzona³¹ oraz Arne Jacobsena³². To właśnie Jacobsen zaszczylił ideę funkcjonalizmu w Danii, co przyczyniło się do jej upowszechnienia w kraju w latach 60. Ruch ten w historii designu znany jest dziś jako Danish Modern³³.

29 L. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1979 [reprint wydania z 1918 r.], s. 208.

30 Realizacją, która najlepiej oddawała teoretyczne postulaty, jest terminal TWA na Lotnisku Kennedy’ego, zob. A. Roman, *Eero Saarinen: An Architecture of Multiplicity*, Princeton 2003.

31 Architekt, który zaprojektował m.in. gmach opery w Sydney (1973). H.S. Moller, V. Udsen, *Jørn Utzon Houses*, London 2006, s. 34–74.

32 Najśłynniejszą realizacją jest ratusz w Århus (1939–1942. F. Solaguren-Beascoa de Corral, *Arne Jacobsen: Public Buildings (International Architecture Review, No 4)*, New York 1998.

33 J.T. Lang, W. Moleski, *Functionalism Revisited: Architectural Theory and Practice and the Behavioural Sciences*, Farnham 2010, s. 4–12.

28 Simo..., dz. cyt., s. 22.



8. Szezlong Divaani, 1995–2011.
Fot. Lensvelt

Kwestie dotyczące funkcjonalizmu były zarówno gloryfikowane, jak i krytykowane przez parę amerykańskich architektów – Roberta Venturiego i Denise Scott Brown³⁴. Bez wątplenia byli oni przywiązani do podstaw teorii funkcjonalizmu, podkreślając to w licznych pracach teoretycznych³⁵. Dzięki czynnej obecności zarówno na architektonicznej jak i uniwersyteckiej scenie w Stanach Zjednoczonych, Venturi

i Scott Brown przywrócili do łask unowocześnione pryncypia funkcjonalizmu oraz skupili na nich uwagę całego środowiska naukowo-intelektualnego. Jak pisze Denise Constanzo: „postrzegali się w kategoriach spadkobierców i uczestników tradycji funkcjonalistycznych, pomimo krytycznych porównań i stwierdzeń. Faktem jest, iż preferowany przez nich dekoracyjny model designu został pomyślany jako powrót do pełniejszego zrozumienia funkcji architektonicznej zawartej w triadzie Witruwiusza”³⁶. Choć profesjonalne decyzje i wybory Venturiego i Scott Brown nie zawsze odzwierciedlały ich teoretyczne

34 Rozszerzona bibliografia dzieł Venturiego i Scott Brown oraz publikacje na temat ich artystycznej działalności: www.venturiscottbrown.org/bibliography [dostęp 12 III 2016].

35 „Bob i ja jesteśmy posępnymi funkcjonalistami. Wiara Modern Movement w funkcjonalizm jest jedną z jego największych chlub. Podczas gdy Postmoderniści i Neomoderniści odwrócili się od nowoczesnych doktryn funkcjonalizmu, my pozostaliśmy funkcjonalistami zarówno z powodów moralnych jak i estetycznych”. D. Scott Brown, *The Redefinition of Functionalism*, w: *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*, red. R. Venturi, D. Scott Brown, Cambridge 2004, s. 142–174.

36 D.R. Costanzo, *Venturi and Scott Brown as Functionalists: Venustas and the Decorated Shed*, „Cloud Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory” 2012, nr 17 t. 1, [wydanie specjalne „Function – Purpose – Use in Architecture and Urbanism”], s. 9–25, online www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke_neu/inhalt/en/issue/aktuell.php [dostęp 12 III 2014].

rozważania, zredefiniowali oni podstawowe założenia funkcjonalizmu w architekturze, będące inspiracją dla innych dziedzin twórczości takich jak design. Wzrost zainteresowania teoretycznymi podstawami nurtu sprowokował istotne pytania o relację pomiędzy estetyką a funkcją. Zakładano, iż symbiotyczne współistnienie tych dwóch wartości jest wysoce nieprawdopodobne. Jednakże badania naukowe niezbiecnie dowodzą, iż ów dualizm zakłada wpływ funkcji na walor estetyczny dzieła. Co więcej, ewaluacja przedmiotów pod kątem wizualnym, który odnosi się do funkcji, wpływa pozytywnie na finalną ocenę³⁷. Obecnie kwestia współistnienia formy i funkcji jest wciąż żywa, szczególnie na gruncie designu krajów nordyckich, gdzie prostota i utylitaryzm stanowią podstawę koncepcji wzorniczej.

Pogląd podzielany przez Heikkilä, iż każda rzecz winna być funkcjonalna, wywodzi się jeszcze z czasów studenckich, kiedy jako młody adept designu poszukiwał własnej drogi ekspresji twórczej. Świadczy o tym chociażby jego praca dyplomowa, która oscylowała wokół zagadnień funkcjonalistycznych z kręgu niemieckiego Bauhausu. Problemem badawczym była technologia giętych stalowych rurek, która zastosowana została w projektach krzesła Marcela Breuera i Ludwiga Miesa van der Rohe. W szerszej perspektywie, o czym wspominał Heikkilä³⁸, poznanie i zrozumienie filozofii modernizmu było lekcją otwierającą przed nim ideę formy, funkcji, ergonomii oraz tego, jak można je wszystkie połączyć w sposób spójny i artystycznie satysfakcjonujący. Pierwszym prototypem Heikkilä, stanowiącym jego pracę

37 S.O. Hansson, *Aesthetic Functionalism*, „Contemporary Aesthetics” 2005, nr 2, online quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.008?view=text;rgn=main [dostęp 13 III 2016].

38 W rozmowie z autorką niniejszego artykułu w maju 2012 r., Fiskars, Finlandia.

dyplomową, był fotel zaprojektowany tak, by nadawał się do samodzielnego montażu. Składał się ze stalowej konstrukcji z giętych rurek oraz prostego tapicerowanego siedziska i oparcia. W swej formie stanowił reminiscencję mebli z początku XX w., które były inspiracją dla wielu młodych projektantów, łączyły bowiem aspekty praktyczne z uwolnieniem się spod jarzma dominacji wielkich stylów historycznych. Warto również wspomnieć, iż wczesne zainteresowanie kwestiami związanymi z funkcją obiektów otworzyło Heikkilä (dyplomowanemu architektowi wewnątrz) drogę do kariery na polu projektowania mebli i przedmiotów użytkowych, w której to dziedzinie funkcjonalizm i ergonomia mają niepoślednie znaczenie.

Wśród mebli skonstruowanych zgodnie z założeniami funkcjonalizmu można przywołać przykłady zarówno indywidualnych projektów, jak i powstałych we współpracy z innymi designerami. Do pierwszej grupy zaliczają się krzesło Tikka (1992) oraz krzesło ETC (1991) produkowane przez Isku, do drugiej grupy natomiast krzesło Adam zaprojektowane z Yrjö Wiherrheimo, produkowane przez firmę Materia (1997). Krzesło Tikka wykonano z drewna, a jego geometryczne oparcie i siedzisko mają formę prostokątów. Proste nogi łączą się u góry, tworząc podstawę podłokietników. Mebel przypomina model stolarski, który zazwyczaj jest jedynie fazą w budowie prototypu. Tu jednak prosta forma, całkowicie podporządkowana funkcji, stała się również ozdobą. Drugie krzesło – ETC, wykonane było z najpopularniejszego od czasów Aalto fińskiego surowca – giętej brzozonej sklejkki pomalowanej na biały kolor. Prosta konstrukcja o czterech nogach i wygiętym oparciu przywołała na myśl projekty modernistów, które dostosowano do znanych już wymogów wygody użytkownika. Delikatnie zaokrąglone krawędzie optycznie łagodzą formę mebla. Typowo

biurowym projektem była seria Adam, w skład której wchodziły krzesła i stoły (il. 7). Oparcie i siedzisko stanowiły jedną całość, wykonaną z giętej sklejki o kształcie inspirowanym naturalnym wygięciem pleców, ramę mebla tworzyły krzyżujące się metalowe nogi. Przemysłana konstrukcja umożliwiała składowanie pionowe krzeseł oraz zapewniała komfort pracy. Sam Simo Heikkilä wypowiedział się na temat funkcjonalizmu podczas konferencji Forma i Wizja w Helsinkach: „mój sposób myślenia jest funkcjonalistyczny, z naciskiem na ergonomię [...]. Preferuję proste formy i proste konstrukcje. Zawsze lepiej jest pokazać konstrukcję, ponieważ ludzie widząc, jak produkt działa, są zdecydowanie bardziej skłonni mu zaufać”³⁹.

Inną kwestią, równie silnie zakorzenioną w filozofii projektowej Heikkilä, była ergonomia, często kojarzona z czynnikiem ludzkim, humanizacją i higieną pracy. Według Chartered Institute of Ergonomics and Human Factors⁴⁰ ergonomia we współczesnym rozumieniu jest zbiorem zasad i pojęć dotyczących designu, „które uzupełniają ludzki potencjał i możliwości, a także minimalizują efekty ich ograniczeń, nie próbując adaptować ich siłą do nowych warunków. By to osiągnąć i przełożyć wyniki na język wzornictwa, niezbędne jest zrozumienie różnicowania i odmienności populacji ludzkiej w obrębie wieku, rozmiaru, wytrzymałości, zdolności poznawczej, doświadczenia, oczekiwań kulturowych oraz celów”⁴¹. Sam termin pochodzi od greckich słów *ergos* – praca oraz *nomos* – prawo naturalne. Choć początki ergonomii, rozumianej

jako próba dostosowania otoczenia i występujących w nim przedmiotów do potrzeb i warunków fizycznych człowieka, są widoczne bardzo wcześnie, jako dyscyplina badawcza pojawiła się ona w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej. Wówczas głównym celem, mającym podnieść podupadłą powojenną gospodarkę, było stworzenie optymalnych warunków pracy nowego społeczeństwa dla osiągnięcia jak najlepszych rezultatów ekonomicznych. Obecnie badania nad ergonomią są szeroko rozpowszechnione w Europie, a za liderów w tej dziedzinie uważa się Anglię, Francję, Niemcy oraz kraje nordyckie.

Oficjalne początki ergonomii jako pełnoprawnej dziedziny nauki sięgają 1949 r. i są ściśle związane z działaniami fizjologów i psychologów Brytyjskiej Admiralicji. Podczas spotkania, które miało miejsce 17 września 1949 r. w Londynie, zainicjowano Stowarzyszenie Ergonomii (The Society of Ergonomics), którego pierwszymi członkami byli wybitni eksperci w dziedzinie psychologii eksperymentalnej – Donald Eric Broadbent, William Edmund Hide oraz Sir Frederic Charles Bartlett⁴². W 1957 r. stowarzyszenie rozpoczęło publikację żurnalu naukowego pod tytułem *The Ergonomics*. W latach 50. XX w. ergonomia stała się oddzielną dyscypliną naukową, skupioną na dostarczeniu rozwiązań problemu ograniczeń ciała ludzkiego⁴³. Jedynie kwestią czasu okazało się zaadaptowanie interdyscyplinarnych rezultatów badań z dziedziny ergonomii przez inne dyscypliny, m.in. design. W sferze wzornictwa pryncypia ergonomii wykorzystywane są przede wszystkim przy projektowaniu przestrzeni i rozwiązań biurowych. Zarówno meble, jak i architektura wnętrza mogą bowiem radykalnie wpłynąć

na jakość pracy, a tym samym na produktywność pracowników. W przypadku wzornictwa przemysłowego najpopularniejszym podejściem do ergonomii jest tak zwany *human-centred design* – design skupiony na potrzebach użytkownika dzięki odpowiedniemu systemowi zasad⁴⁴.

Stopniowo ergonomia stała się integralną częścią działań skupionych wokół zagadnień związanych z projektowaniem mebli⁴⁵. Wiele firm o światowej renomie, by wspomnieć Hermana Millera, Vitre czy Ergonomic Office Design, pracuje nad poprawą warunków biurowych, wykorzystując proponowane przez ergonomistów rozwiązania⁴⁶. Najważniejszym czynnikiem pojawiającym się w większości projektów spod znaku ergonomii jest możliwość dostosowania ich do indywidualnych potrzeb. Firma Herman Miller opracowała szereg standardów stosowanych do dziś w miejscach pracy dla podniesienia poziomu komfortu oraz produktywności. Zasady te uwzględniają odpowiednią pozycję źródeł światła, rozwiązania *sit-to-stand* minimalizujące ryzyko urazów, a nawet odpowiednią postawę ciała⁴⁷.

44 M.R. Lehto, S. J. Landry, *Introduction to Human Factors and Ergonomics for Engineers, Second Edition*, Boca Raton 2013, s. 9.

45 K.H.E. Kroemer, A.D. Kroemer, *Office Ergonomics*, London 2001.

46 Firmą, która jest koronnym przykładem takiego podejścia do tematu ergonomii jest Herman Miller. Opracowała ona i rozwinęła standardy ergonomii dla rozwiązań biurowych. Kompleksowe podejście do kwestii takich jak wymiary mebli pozwoliło stworzyć normy, z których korzystają projektanci. Jak wiele czynników musi zostać wziętych pod uwagę, widać na przykładzie wytycznych projektowania krzeseł – ich wysokość, szerokość, głębokość, położenie podłokietników, kształt oparcia czy podparcie dla odcinka lędźwiowego. W przypadku stołów opracowano różne typy odpowiednio do różnych zadań – stoły do pracy na siedząco i na stojąco, przenośne biurka oraz stacje medyczne. J.R. Berry, *Herman Miller: The Purpose of Design*, New York 2004.

47 Zob. www.hermanmiller.com/research/topics/ergonomics.html [dostęp 20 I 2016].



9. Fotel Visio, 1978–1980.
Fot. Periferia Design

Dzięki szeroko zakrojonym, interdyscyplinarnym badaniom można było rozbudować standardy projektowania mebli, które w znaczący sposób poprawiły warunki pracy, mając ponadto wpływ na stan zdrowia pracowników, co wcześniej było marginalizowane na rzecz walorów estetycznych. Jedyną przeszkodą na drodze ergonomicznego designu do stania się powszechnie obowiązującym standardem jest cena. Projekty te są bowiem wykonywane z wysokiej jakości materiałów, często przy użyciu najnowszych technologii, co nie pozostaje bez wpływu na finalny próg cenowy. Według Ergonomic Office Design nowoczesne ergonomiczne projekty charakteryzuje innowacyjne podejście i doskonały design – pięknie zaprojektowane meble mają czyste, nowoczesne linie, nie tylko są atrakcyjne wizualne, ale również mogą być dostosowane do indywidualnych potrzeb użytkowników, a także do wymogów przestrzeni biurowych, by jak najlepiej wykorzystać wolną przestrzeń. Dzięki temu meble mają realną szansę przetrwać próbę czasu, w przeciwieństwie do tańszych odpowiedników wykonanych z plastiku⁴⁸. Z tego powodu ergonomiczne

48 Zob. www.ergonomicofficedesigns.com [dostęp 20 I 2014].

39 S. Heikkilä, *A designer's method in teaching*, w: *Form and Vision. Articles and Writings from the International UIAH'87 Conference at the University of Industrial Arts in Helsinki 6-9.01.1987*, [b. a.] Helsinki 1987, s. 224.

40 Dawniej The Ergonomics Society, Chartered Institute of Ergonomics and Human Factors zob. www.ergonomics.org.uk [dostęp 22 II 2016].

41 Zob. www.ergonomics.org.uk/learning/what-ergonomics [dostęp 22 II 2016].

42 Zob. www.ergonomics.org.uk/learning/iehf/a-brief-history [dostęp 22 II 2016].

43 M. Helander, *A Guide to Human Factors and Ergonomics, Second Edition*, London 2011, s. 3–4.

rozwiązania w designie zyskują coraz większą popularność nie tylko w kręgu projektantów przestrzeni biurowych, ale również wśród indywidualnych klientów.

Rozpatrując kwestię funkcji i ergonomii, zasadnym wydaje się wspomnieć, że według Heikkilä każdy designer powinien zwracać uwagę na to, aby projekt spełniał wszystkie oczekiwania użytkownika oraz by był spójny z otoczeniem, zarówno funkcjonalnie, jak i estetycznie. Jest to według niego sposób na stworzenie projektu ponadczasowego, z którym łatwo można się identyfikować dzięki zastosowaniu intuicyjnych dla odbiorcy rozwiązań. Owa intuicyjność projektów jest jeszcze jednym czynnikiem łączącym Heikkilä z ideami funkcjonalizmu i ergonomii. Jak pisał Richard Buchanan, „projektowanie obiektów materialnych łączy tradycyjną dbałość o formę i wygląd zewnętrzny przedmiotów codziennego użytku – ubrań, przedmiotów gospodarstwa domowego, narzędzi, instrumentów, maszyn i pojazdów, jednakże poszerzoną o głębszą i bardziej zróżnicowaną interpretację fizycznych, psychologicznych i społecznych związków między produktem a jego odbiorcą”. Autor zaznacza również, iż „obszar działań powiększa się o dogłębną eksplorację problemów konstrukcyjnych, w przypadku których forma i wygląd zewnętrzny muszą nieść za sobą głębsze i bardziej złożone rozumowanie, łączące aspekty sztuki, inżynierii, nauk przyrodniczych oraz humanistycznych”⁴⁹. Ten model spojrzenia na design znalazł zastosowanie w filozofii twórczej Simo Heikkilä, dla którego czynnik ludzki oraz umieszczenie konkretnego produktu w szerszym kontekście kulturowym odgrywały znaczącą rolę. Za każdym z jego pomysłów stała klarowna wizja, dzięki której jednoznacznie można było określić,

do jakiego grona odbiorców adresowany będzie produkt końcowy.

Z ergonomicznego punktu widzenia najwięcej do rozważań o poszukiwaniach twórczych Simo Heikkilä wnosi seria o nazwie Divaani (il. 8). Projektant przeprowadził w latach 1996–2011 szereg eksperymentów, dotyczących alternatywnych metod siedzenia i relaksu. Ideą, która przyświecała mu od samego początku, było szczegółowe oddanie kształtu ludzkiego ciała i przetransponowanie go na język designu. Projekt Divaani stał się swoistym laboratorium, w którym Heikkilä testował materiały i techniki, by stworzyć nowoczesną wersję szezlongu. Pierwsza wersja, która trafiła do produkcji, wykonana była z rattanu przez belgijską firmę l'Appart. W 2014 r. prawa do produkcji wykupiła holenderska firma Lensvelt⁵⁰. Rattanowy szezlong okazał się największym sukcesem komercyjnym, głównie ze względu na możliwości masowej produkcji oraz walory estetyczne, które jednoznacznie pozwalały identyfikować mebel jako wygodną leżankę przeznaczoną do wnętrz i ogrodów. Wydłużona forma siedziska wsparta została na dwóch parach metalowych nóg, które występowały w kolorach zielonym i czerwonym. Organiczna forma dostosowana była do kształtu ciała ludzkiego tak, by zapewnić jak najwyższy poziom komfortu. Kształt mebla przywodził skojarzenia z ludzkim ciałem – rozciągniętym i zrelaksowanym, podpartym na łokciach. Konstrukcja pozwoliła projektantowi połączyć walory estetyczne z ergonomicznymi, a jednocześnie ukazała kunszt wzorniczy poprzez swój rzeźbiarski kształt. Słynny niderlandzki projektant form przemysłowych Maarten van Severen, będąc pod wrażeniem mebla, skonkludował, „iż połączenie materiałów – rattanu z industrialną stalą – składa się

na unikatową i elegancką kompozycję. Pomimo upływu czasu to jeden z najładniejszych szezlongów, jakie znam”⁵¹.

W 2009 r. Heikkilä wznowił serię eksperymentów z szezlongiem Divaani, próbując wyznaczyć granice możliwości stylistycznych i technicznych projektu. (il. 10) Wykorzystał do tego celu ten sam kształt przypominający ludzkie ciało, zmieniając jednak materiał, z którego został wykonany mebel, tym samym zmieniając całkowicie wizualny efekt końcowy. W miejscu jasnego i ciepłego rattanu pojawiła się ciemna i zimna stal. Uformowano ją jednak na kształt delikatnej siatki, kontrastując ze sobą chłód materiału i subtelność detalu. W 2010 r. Simo Heikkilä zaprezentował jeszcze jedną wersję Divaani. Tym razem był to swoisty hołd złożony ulubionemu z materiałów – drewnu, które odgrywało tak ważną rolę w długiej tradycji fińskiego rzemiosła i wzornictwa. Główną część projektu – siedzisko, wykonano z czterech kawałków płyty brzozonej. Pomimo geometrii drewnianych elementów, zastosowano kąt nachylenia, który odwołuje się do organicznego kształtu ciała ludzkiego. W tej wersji metalowe nogi zastąpiły drewniane, pomalowane na czarno. Ostatnia wersja wykonana w 2011 r. posiadała metalowy stelaż, na którym rozpięto cztery kawałki jasnofioletowej tkaniny. Choć tylko wersja rattanowa szezlongu została wprowadzona do masowej produkcji, seria eksperymentów niezbicie dowodzi, jak wielki jest potencjał ergonomicznego designu i jak wielkie daje możliwości zarówno formalne, jak i stylowe.

Niebagatelne znaczenie dla artystycznej drogi Heikkilä w kontekście zrozumienia ergonomii miała współpraca z profesorem Yrjö Kukkapuro. Choć ich indywidualny styl był rozbieżny, wpływ

profesora na młodego ucznia dał się zauważyć w projektach ergonomicznych Simo. Profesor Wiherheimo, również były uczeń Kukkapuro, wspominał, iż najlepszym sposobem uczenia się od mistrza było przebywanie w jego otoczeniu. Wymuszał on niejako kreatywność na swoich uczniach, „zawsze był blisko i niewątpliwie nauczylibyśmy się jeszcze więcej, gdybyśmy wiedzieli, o co zapytać”⁵². Efektem współpracy między Heikkilä i Kukkapuro był projekt ławek dla helsińskiego metra, które otwarte zostało 2 sierpnia 1982 r., jednakże wszystkie projekty były zatwierdzone przez Radę Miasta przed 1969 r. Praca zespołowa nad ławkami, które miały stanąć na każdej stacji metra, była zadaniem wymagającym, łączyła bowiem znajomość prawideł ergonomii z wymogami stawianymi przez zleceniodawcę. Zespół projektowy składał się z dwóch głównych projektantów – Yrjö Kukkapuro i Simo Heikkilä, oraz dwóch asystentów – Kaarle Holmberga i Jouko Järvisalo. Początkowo plany zakładały wykonanie ławek z włókna szklanego, jednak badania terenowe wykazały, że w okresie zimowym byłyby zbyt zimne i nie spełniałyby głównej funkcji. Zdecydowano więc o zastąpieniu włókna ciepłym i ogólnodostępnym, a jednocześnie rdzennie fińskim drewnem⁵³. Ergonomia zwyciężyła, pokazując bardzo istotną rolę czynnika ludzkiego w fińskim designie⁵⁴.

Ławki, które stały na wszystkich stacjach metra, wykonano z wygiętych drewnianych desek, dopasowanych do naturalnej krzywizny ciała ludzkiego.

52 Simo Heikkilä and Yrjö Wiherheimo – Askö-Avonius Prize 2006, red. M. Relander, Helsinki 2006, s. 40.

53 F. Hai, Yrjö Kukkapuro: Furniture Designer, Nanjing 2001, s. 100–103.

54 Zob. katalog Haimi dla celów komercyjnych z lat 60. XX w. [brak wydawcy oraz daty]. Inne eksperymenty na tym polu zob. N. Jing, H. Fang, *Laminated Bamboo and the Design Applications*, „Advanced Materials Research” 2012, nr 569, s. 99–102.

49 R. Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, „Design Issues” 1992, nr 2, t. 8 (spring), s. 9.

50 Zob. www.lensvelt.nl [dostęp 21 III 2015].

51 Zob. oficjalne informacje prasowe firmy www.lensvelt.com [dostęp 22 V 2016].

Drewniane elementy były oszlifowane i pomalowane bezbarwnym lakierem, który zarówno zabezpieczał przez warunkami zewnętrznymi, jak też ukazywał piękno naturalnego surowca. Każda z ławek składała się z czterech siedzeń zbudowanych z siedmiu drewnianych elementów. Ergonomiczny wymiar projektu był w tym przypadku priorytetem zgodnym z ówczesnymi badaniami Kukkapuro oraz jego własnymi projektami wdrażanymi w firmie Avarte⁵⁵.

Kontynuując idee funkcjonalizmu i ergonomii, Heikkilä nawiązał współpracę ze wspomnianym już Yrjö Wiherheimo – założycielem firmy Vivero⁵⁶, która trwała od 1978 do 1980 r. Projektanci, bez ograniczeń stawianych przez komercyjne korporacje projektowe, rozpoczęli prace nad fotelem, który w pełni oddawałby ich poszukiwania estetyczno-formalne na polu funkcjonalizmu i ergonomii. Dzięki specyfice małej firmy, nieobarczonej presją czasu i restrykcjami finansowymi, możliwe było wypracowanie ciekawych rozwiązań, charakterystycznych raczej dla prototypów i mebli eksperymentalnych, niż modeli przeznaczonych do masowej produkcji⁵⁷. Filozofia firmy ściśle korespondowała z gustem projektantów nastawionych na tworzenie pojedynczych egzemplarzy, które na etapie projektu nie musiałyby poddawać się presji kompromisu ekonomicznego. Nie znaczy to jednak, że kwestie możliwej produkcji dłuższych serii nie były brane pod

uwagę, wręcz przeciwnie – pojedyncze elementy zaprojektowano tak, by finalnie fotel mógł być spakowany do płaskiego pudełka i samodzielnie zmontowany. Owe deklaracje projektantów przedstawione zostały w materiałach prasowych – „celem projektu było stworzenie fotela zgodnego z prawidłami ergonomii, który mógłby być wyprodukowany przy niskim zużyciu materiałów, w sposób ekonomiczny [...]. Wierzymy, że każdy projekt powinien być oparty na klarownej i jasnej wizji”⁵⁸. Designerzy, stawiający na pierwszym miejscu potrzeby użytkownika, mieli na celu zbudowanie mebla, który spełniałby wszystkie wymagania ergonomii. Na kanwie tych założeń powstał fotel Visio (il. 9). Wykonany został ze stali, a konstrukcja ramy z giętych rurek łączyła modernistyczną estetykę, w której po-brzmiewały echa Bauhausu, z założeniami ergonomii. Jako iż był to mebel w zamiśle biurowy, nogi Visio zakończono kółkami. Siedzisko i oparcie wykonano z tapicerowanych płyt brzożowych, które przytwierdzono do ramy za pomocą sprężyn. Pozwoliło to na samoczynne dopasowanie odpowiedniego kąta nachylenia do wagi i postawy użytkownika, zwiększając tym samym komfort siedzenia. Elementy łączące nie zostały zakamuflowane, stając się swoistą ozdobą dla prostej formy mebla. Do głosu doszło funkcjonalistyczne przekonanie, że jedyna słuszna forma to ta, która zrodziła się wprost z nadrzędnej funkcji produktu. *Klarowna wizja*, o której wspominali projektanci, pozwoliła na skonstruowanie mebla, którego mechanizm stał się podstawą wartości estetycznej. Innowacyjność i prostota projektu zostały docenione przez krytyków Salone del Mobile w Mediolanie⁵⁹, którzy zakwalifikowali meble do grupy

58 Oficjalne materiały prasowe firmy Vivero Philosophy, [b. d.].

59 [b. a.], *Salone del Mobile 1980 – High-Tech*, „Mobilia” 1980, nr 296, vol. 97, s. 4–7.

współczesnego high-tech. Modernistyczne inspiracje, połączenie metalu i drewna z silnie antropocentryczną perspektywą projektową sprawiają, że Visio stał się jednym z najbardziej dystynktywnych przykładów fińskiego designu powojennego, trafił do kolekcji muzeów designu i sztuki dekoracyjnej, by wspomnieć tylko Victoria and Albert Museum w Londynie⁶⁰, Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu⁶¹, czy Kunstindustrimuseet w Oslo⁶².

Charakteryzując projekty Simo Heikkilä i Yrjö Wiherheimo, Eeva Siltavuori zauważyła, że „obaj projektanci chcą tworzyć przedmioty, które są użyteczne, a jednocześnie mają zdefiniowaną strukturę i formę estetyczną. Nie są zainteresowani tworzeniem dekoracyjnego kiczu”. Każdy z przedmiotów jest przemyślany tak, by służyć konkretnym celom – „stół może być użyty jako wielofunkcyjny mebel w domu rodzinnym, jako miejsce do prac manualnych lub jako element przestrzeni biurowej; posiada również wariant odpowiedni do pracy na komputerze z odpowiednią dostawką, wysokość wszystkich modeli może być zmieniona zgodnie z zamówieniem”⁶³. Podejście projektantów dowodzi, jak istotne jest myślenie o funkcji przedmiotu na każdym etapie projektu.

Konkludując, projekty Simo Heikkilä, często omawiane w kontekście rzetelności, lokalności, ergonomii oraz wspomnianej już *fińskości*, są przykładem przenikania się w designie rozmaitych filozofii i trendów, na których zbudowana jest koncepcja tego, co zwykle nazywać się designem nordyckim. Aspekt lokalności

60 Zob. www.collections.vam.ac.uk/item/O144058/verde-700-armchair-heikkila-simo [dostęp 21 III 2016].

61 Zob. www.mkg-hamburg.de/en/home.html [dostęp 21 III 2016].

62 Zob. www.nkim.no [dostęp 21 III 2016].

63 E. Siltavuori, *Experimental Furniture Design*, „Form Function Finland” 1983, nr 3, s. 45.

i tradycji stał się fundamentalny w przypadku filozofii designu reprezentowanej przez Heikkilä. To właśnie czerpanie z kultury północnych rubieży oraz rzemiosła tam uprawianego było inspiracją do budowania nowoczesnych projektów, które dalekie są jednak od masowych wytworów spod znaku estetycznej globalizacji. Poza kwestiami szczególnie ważnymi w kontekście nordyckim, takimi jak względ na ekologię, Heikkilä przywraca przedmiotom ich korzenie, sytuuje je w szerszym kontekście, zachowując kwintesencję narodowej spuścizny, czyli naturalne materiały, pracę ludzkich rąk oraz echa modernizmu. Przywołane w tekście projekty, m.in. fotel Tupa oraz idea warsztatów Leukku, są wynikiem namysłu nad kwestią harmonii pomiędzy użytkownikiem, przedmiotem oraz środowiskiem. Symbiotyczne połączenie długiej tradycji z wypracowanymi przez ergonomistów postulatami pozwoliły Simo Heikkilä na podjęcie ciekawych eksperymentów formalnych, czego przykładami są omówione projekty Visio oraz Divaani. Poprzez dogłębne zrozumienie, w jaki sposób przedmioty służą użytkownikom, Heikkilä wypracował styl będący przykładem szczerego i bezpretensjonalnego podejścia do formy i funkcji. Zarówno realizacje indywidualne, jak również współpraca z innymi designerami realizowały główne założenia funkcjonalizmu i ergonomii, zawsze oscylując jednak w kontekście lokalnych materiałów. Analizując prace Simo Heikkilä, można bez wątplenia wysnuć wnioski, iż to, co zbudowało fiński design w latach 30. XX w., jest wciąż uniwersalną podwaliną, na której wyrasta nowa generacja projektantów, która eksplorując pokłady nowoczesności zawsze patrzy wstecz.

SIMO HEIKKILÄ'S PROJECTS IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DESIGN AND ERGONOMICS

ANNA WIŚNICKA

The article aims to focus on Simo Heikkilä's projects in the context of sustainable design, functionalism and ergonomics – namely the three main fields of global research which determined his artistic activities. At the beginning the text provides a concise historical conditions and basic rules of questions regarding sustainable design, regionalism and ecological design, functionalism and ergonomics to serve as a background for any further deliberations on the matter. The very first question touched upon is sustainable design together with regional and ecologic approach. The strong bonds with nature, in Simo Heikkilä's case, were present in his praise for wood as well as for patina, manifested in various projects. Pieces such as Tupa or wood waste benches present the beauty of raw materials and wood's endless possibilities. The idea was to design pieces which would recall the utilitarian concept of high quality in a simple form, suitable for mass production, which would serve for generations to come. Following comes the matter of ergonomics. Being a student of Yrjö Kukkapuro, Heikkilä had a chance to see how the principles of ergonomics were put into practice. The simplicity of form, suitable for the office environment, was linked with carefully designed backrests and armrests which provided the user with a comfortable work position. The most vivid

example of the search for the ergonomic solution in Heikkilä's works were all the versions of the Divaani chaise longue. It was the quintessence of ergonomic design, as it had derived straight from the shape of the human body, underlining the connotation with an anthropomorphic shape. His experiments with various components resulted in different effects, from very organic ones, which combined natural materials such as wood or rattan with the shape or contrasting the form with such a cold material as steel. Regardless the final effect, the basic concept inspired by the shape of the human body made the project deeply rooted in nature, which was typical of many Heikkilä's projects. Simo Heikkilä's style in terms of furniture design is a very distinctive one, however, it had been influenced by his origins, provenance, education, and both national and world-wide achievements. He intuitively combined local materials and evanescent techniques of local craftsmen, which were part of his earliest art-related memories with innovative ideas introduced by modernism. Hence, in his projects materials such as wood, plywood and steel, often combined with each other for a strong stylistic effect, can be seen. The forms he used were simple, underlining the basic construction ideas, as it can also be considered a part of the design. All of the factors, in combination with Simo Heikkilä's design rules regarding ecology, recycling and regionalism, make his projects unique on the scene of contemporary industrial design.



10. Szeźlong Divaani, 1995–2011.
Fot. Periferia Design