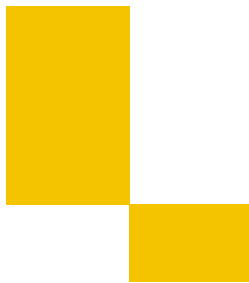




Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)

Wprowadzenie

2.



Janusz Krupiński

Wprowadzenie

Krakowska szkoła designu. Oto zbiór tekstów – wypowiedzi nauczycieli i profesorów WFP. Ich tematem są idee, programy, struktury, metody dydaktyczne, dokonania, dzieła tu powstałe. Mówią o dziejach Wydziału, zachodzących tu zmianach oraz o ich kontekstach. Mówią o twórcach, projektantach, artystach, nauczycielach WFP oraz o ich osobach.

Zbiór ten obejmuje wypowiedzi nauczycieli dwu pierwszych pokoleń Wydziału. Generacja 1 – pokolenie założycieli Wydziału, pierwsi kierownicy katedr; generacja 2 – uczniowie, wychowankowie i kontynuatorzy generacji 1.

Zbiór ten poprzedza stenogram z posiedzenia Rady Wydziału Form Przemysłowych, które miało miejsce 13 listopada 1970 roku. Obejmuje dyskusję, której przedmiotem było rozumienie roli wzornictwa, „form przemysłowych”, a co za tym idzie roli Wydziału. Głosy już nieżyjących – pionierów wzornictwa w Polsce, założycieli Wydziału, pierwszych nauczycieli. Dla nas to część ich testamentu, czyli część ich przesłania dla kolejnych pokoleń.

Krakowska szkoła designu – publikacja ta ma dwojakie znaczenie. Tworzące ją teksty nie tylko mówią o tej szkole, ale także ją tworzą, stanowią przyczynek do dziejów jej idei. Będą ją tworzyć czytane – owocnie dzięki krytycznej lekturze.

I. Spotkania – rozmowy – teksty

Teksty tutaj zebrane mają różnorodny charakter, z założenia odpowiadający kompetencjom, pasjom i postawom ich autorów – ich indywidualności. Mają postać artykułu, eseju, noty historycznej, indeksu, wspomnienia, manifestu... Teksty te powstały na długiej drodze (są poprzedzone datami powstania). Nie wszyscy skłonni „pisać”, wracać do starych spraw, wielu żyło już czym innym. Droga...

I.1. Droga, od rozmowy do autorskiej wypowiedzi

Pierwsze rozmowy prowadziłem w roku 2009, ostatnia wypowiedź powstała w roku 2024.

Pierwszym założeniem rozmowy było jej unieważnienie z chwilą wyłonienia się myśli rozmówcy, a mianowicie był on autorem, a nie interlokutorem. Ta obustronna umowa była zasadą dialogu. Jeśli z czasem moje pytania w ogóle pozostały w tekście, to jako element jego myśli, włączone w jego wypowiedź, na przykład jako pierwszy człon akapitu. Uzasadnienie tego kroku proste: pytaniami wychodziłem naprzeciw myśli profesora. W tym wypadku rolę pytań kierowanych do pedagoga było wyzwolenie i podjęcie jego myśli. Wyzwolenie – niechaj właśnie się teraz poczynają, rozwijają, chociażby w spojrzeniu na przeszłość.

Celem nie było odtworzenie faktów z przeszłości, nie szło o powtórzenie poglądów, chociażby nowymi słowy, nie szło o rekonstrukcję niegdyś zajmowanych stanowisk. Jeśli przywołane i rozważane, to z perspektywy współczesnej, z myślą o przyszłości. To także jest sensem autokrytycyzmu.

Rozmowy nagrywane, ich transkrypcja trafia do rozmówcy autora, on odnosi się do tak powstałego tekstu. Autoryzuje, zmienia, pisze... Korekcie, rozwinięciu służyły także kolejne sesje rozmów. Bywało, że dany tekst był w ogóle porzucany, pojawiał się kolejny i kolejny – to odpowiedzialność za słowo. Podział tekstów na części, odpowiadające podejmowanym wątkom, akcentowało nadanie im tytułów, te z kolei oparte są na słowach kluczowych wyodrębnionej części.

Na tej drodze wyłaniał się autorski tekst oraz... autor. Autor odkrycie, może dla niego samego. Odkrycie myśliciela, człowieka. Po oniemieniu wobec głębi i logiki myśli profesorów, ich kompetencji i mądrości.

1.2. Majeutyka i inicjacja

Sokratejska metoda majeutyczna leży w tle tego podejścia? Cóż, dialogi Platona nieomal bez reszty są pseudodialogami – Sokrates zwraca się do ucznia, tak, ucznia. Zadaje mu pytania retoryczne, stawia przed nim pytania pułapki, jakoby wydobywał odpowiedzi znane rozmówcy, a przezeń nieświadomione. Majeutyka: Sokrates prowokuje i przyjmuje ich poród. Nie zapładnia, nie inicjuje poczęcia nowej myśli. Inaczej, dialogi Platona polegają też na szczególnej formie wyводу myśli – tezy mają za sobą pytania, rodzą się w pytaniu. To także jest forma dialogu wewnętrznego. Znaczyłoby to, że Sokrates sam sobie zadaje pytania, a odpowiada na nie jego drugie ja, występujące jako rozmówca.

Majeutyka? Słowem właściwszym tutaj wydaje się inicjacja. To podstawowa kategoria myśli Mistrza z Form... Otóż, istotę aktu twórczego Andrzej Pawłowski upatrywał właśnie w inicjacji. Powiem, to inicjacja procesu, który biegnie wedle swego prawa, samokształtując się, inicjator nie jest autorem dzieła wyłaniającego się na tej drodze.

1.3. Bliskość i dystans

Swą pamięć o poglądach i pracach rozmówcy – profesora, nauczyciela Wydziału – traktowałem jako złudną, pomocną

tylko w zawiązaniu rozmowy. Niedysiejszy osobisty kontakt miał znaczenie przede wszystkim w zdobyciu zaufania. Tak, powodzeniu tego przedsięwzięcia sprzyjał fakt, że to tutaj, na WFP, studiowałem, od dawna tutaj uczę (na tej drodze: metodyka projektowania, metodologia projektowania, teoria designu, teoria sztuki, seminarium magisterskie).

Dyplom u prof. Pawłowskiego (*Problem doboru kryteriów oceny we wzornictwie przemysłowym*). Wtedy on oddaje mi swoje wykłady z metodyki projektowania – „Poprowadzisz je lepiej” (1980). „Mgra” włączył na stałe do komisji egzaminów wstępnych, obok profesorów Gedliczki, Kućmy, Otręby, Wodnickiego i siebie samego – Pawłowski był wtedy dziekanem. Posiedzenia komisji przeradzały się w nieformalne spotkania, dyskusje dotyczące spraw fundamentalnych dla wzornictwa i WFP – profesorowie wypowiadali się w sposób osobisty, zaangażowany, spontaniczny, bez maski, bez polityki, nie bez uśmiechu. Były to spory ideowe, wracały w kolejnych spotkaniach. Tamto pokolenie wyróżniała stała obecność dyskusji i sporów toczących się na ogólnym forum Wydziału – ideowość. Słowo „idea” należało do słów świętych.

Bliskość i dystans... Pawłowskiego propozycję zatrudnienia na Wydziale (1981) odsunąłem, a to pytając profesora o możliwość włączenia pracy teoretycznej w działalność jego Katedry – „Janusz, ale z kim...?”. Czy w ogóle którakolwiek katedra wydziału projektowego miałaby obejmować takie ukierunkowanie? Nawet jednostka ASP, do której dołączyłem, Międzywydziałowa Katedra Teorii i Historii Sztuki, w rzeczywistości nie miała nawet charakteru dydaktycznego – toteż samowolnie „głosiłem” swe idee, wykładając teorię sztuki, do niedawna na wszystkich wydziałach Akademii. Ambicja dotarcia nie tylko do projektantów, ale także do artystów oraz konserwatorów dzieł sztuki wynikała także z faktu, że równoległe do studiów na Formach skończyłem studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, tamże doktorat i habilitacja – w polu estetyki, filozofii sztuki, ontologii i aksjologii. Po obronie

doktoratu uznano za oczywiste, że podejmuję tam pracę, w Instytucie Filozofii UJ. Odrzuciłem ze względu na charakter tego środowiska, było naznaczone politycznie.

Przez dziesięciolecia wyładałem na WFP, współpracuję z WFP – pozostaję na orbicie Wydziału, szczęśliwie patrząc nieco z góry, z boku, z dystansem, niczym outsider i dysydent. Tak też, pracując nad tym zbiorem, *Krakowską szkołą designu*.

2. Genius loci – generacje

Kraków, dzielnica Nowy Świat, ul. Smoleńsk 9 – to miejsce Muzeum Techniczno-Przemysłowego (1868–1951), Warsztatów Krakowskich (1913–1926), tutaj sięgała także działalność Polskiego Towarzystwa Sztuka Stosowana (1902–1913).

W tym budynku ma swą siedzibę WFP od chwili swojego powstania, czyli od 1964 roku.

Smoleńsk 9 – genius loci rzemiosła artystycznego, sztuk dekoracyjnych, sztuk stosowanych, sztuk użytkowych, przemysłu artystycznego, kształtowania przemysłowego, „form przemysłowych”, wzornictwa przemysłowego, sztuki projektowania, sztuk projektowych, a dzisiaj, pora ta, designu.

2.1. Obecność przeszłości

WFP wielokrotnie deklarował swój związek z Warsztatami Krakowskimi. Wprost głosi to Uchwała Rady Wydziału przyjęta podczas otwartego posiedzenia upamiętniającego 70-lecie powstania Warsztatów Krakowskich oraz 20-lecie powstania Wydziału: „Przywołując na pamięć idee, fakty i wydarzenia sprzed siedemdziesięciu lat i wiążąc datę powstania Warsztatów Krakowskich z powstaniem – w pół wieku później – w tym samym historycznym budynku – Wydziału Form Przemysłowych – Rada tego Wydziału pragnie zwrócić uwagę na ciągłość tradycji wiążącej oba te fakty” (1984, tekst uchwały sformułował prof. Adam Wodnicki).

Fakty? Wagę spuścizny tego miejsca odkryto w czasie przebudzenia, w roku Solidarności. To wtedy z inicjatywy Andrzeja Pawłowskiego powstaje wystawa obiektów, których projekty wyszły z Warsztatów (1981, kuratorem wystawy była Czesława Frejlich). Z czasem pojawia się albumowa monografia *Warsztaty Krakowskie 1913–1926* (pod redakcją Marii Dziedzic, w opracowaniu graficznym Władysława Pluty, 2009; z udziałem Ireny Huml, pierwszej badaczki dorobku stowarzyszenia).

Kontynuacja przyjmuje różne postacie, pojawia się idea aktualizacji-witalizacji ówczesnych projektów. Przykład: na Boże Narodzenie 2023 roku Anna Myczkowska-Szczerska odkrywa cudowność projektów powstałych około roku 1918 w pracowni Warsztatów Krakowskich, pracowni ozdób choinkowych Wojciecha Jastrzębowskiego.

Tak, w tle Wydziału znajduje się przeszłość tego miejsca, to dlatego uprawnione jest, aby mówić o pięciu generacjach WFP, czterech jego własnych oraz o „generacji zero” – wielkich poprzedników.

2.2. Generacja o

To czas, który określa pojęcie sztuki stosowanej. Do tej generacji należy pokolenie projektantów i teoretyków urodzonych przed I wojną światową. Ich twórczość przyniósł, zerwał wybuch II wojny. Antoni Buszek (1883–1954), Józef Czajkowski (1872–1947), Karol Homolacs (1874–1962), Wojciech Jastrzębowski (1884–1963), Włodzimierz Konieczny (1886–1916), Bonawentura Lenart (1881–1973), Kazimierz Młodzianowski (1881–1928), Zofia Stryjeńska (1891–1976), Karol Stryjeński (1887–1932), Karol Tichy (1871–1939), Jerzy Warchałowski (1874–1939)...

Muzeum, Warsztaty... Ostały się niektóre elementy wyposażenia. W dalece pierwotnym stanie znajduje się biblioteka, o postaci, jaką nadał jej Karol Homolacs. W zbiorach tej biblioteki znajdują się plakaty, periodyki, podręczniki, książki – tutaj zaprojektowane, tutaj drukowane, a przede wszystkim tutaj „napisane” (od dziesięcioleci

nieomal nieczytane). Oni „pisali”. Ich myśli, dyskusje, koncepcje znajdowały zobiektywizowaną i dojrzałą postać – tekstu.

Praca teoretyczna i krytyczna, a także translatorska, rozumiana była jako naturalny element twórczości – z pełną świadomością, że to właśnie na tym poziomie kształtuje i lokuje się odpowiedzialność za los dziedziny. Odpowiedzialność projektanta lokuje się na poziomie refleksji teoretycznej.

Buszek, Czajkowski, Homolacs, Jastrzębowski, Lenart, Młodzianowski, Stryjeńska, Stryjeński, Tichy, Warchałowski... To nazwiska dalece zapoznane, wielcy twórcy, reprezentanci wysokiej kultury. Kultury, która została nieomal potwornie zniszczona przez Niemcy i Rosję, sowiecką. Stąd brak ciągłości, wyrwa, utrata...

Na Wydziale reprezentantami tamtej kultury, reprezentantami środowiska polskiej inteligencji byli profesorowie Zbigniew Chudzikiewicz, Barbara Gołajewska-Chudzikiewicz, Adam Gedliczka (syn Zdzisława Gedliczki, członka Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie), Jan Kolanowski, Krystyna Starzyńska, Andrzej Pawłowski, Adam Wodnicki...

2.3. Cztery generacje WFP

W dziejach WFP wyróżnić można cztery generacje – czynnik pokoleniowy, wieku, zbiega się tutaj z odmiennością w sposobie pojmowania roli projektanta oraz z odmiennością w pojmowaniu odpowiedzialności akademickiej.

Generacja I – pokolenie założycieli Wydziału, pierwsi kierownicy katedr: Zbigniew Chudzikiewicz (projektowanie ergonomiczne), Barbara Gołajewska-Chudzikiewicz (podstawy projektowania), Antoni Hajdecki (sztuki wizualne), Antoni Haska (projektowanie kolorystyki), Jan Kolanowski (metodyka projektowania), Ryszard Otręba (projektowanie komunikacji wizualnej), Andrzej Pawłowski (metodyka projektowania), Adam Wodnicki (podstawy projektowania).

Generacja 2 – uczniowie, wychowankowie i kontynuatorzy generacji 1: Piotr Bożyk (projektowanie produktu), Maria Dziedzic (metodyka projektowania), Czesława Frejlich (projektowanie ergonomiczne), Adam Gedliczka (projektowanie ergonomiczne), Jerzy Ginalski (projektowanie produktu), Mieczysław Górowski (projektowanie alternatywne), Janusz Krupiński (teoria designu i teoria sztuki), Marek Liskiewicz (projektowanie produktu), Sylwester Michalczewski (podstawy projektowania), Adam Miratyński (podstawy projektowania), Jan Nuckowski (projektowanie komunikacji wizualnej), Maria Osterwa-Czekaj (metodyka projektowania), Jan Pamuła (sztuki wizualne), Władysław Pluta (projektowanie komunikacji wizualnej), Krystyna Starzyńska (projektowanie kolorystyki), Barbara Suszczyńska-Rapalska (projektowanie kolorystyki), Andrzej Ziębliński (sztuki wizualne).

Generacja 3 – pracownicy fazy przejścia, niedoszłej ewolucji Wydziału, czasu poszukiwania tożsamości. Pośród nich autorzy wielu nagradzanych, wyróżnianych i wyróżniających się projektów – Designerzy. Mamy wielkich designerów, jak dotąd trudno mówić o polskim designie.

Co znamienne, podczas sesji zorganizowanej z okazji 50-lecia Wydziału niewielu z generacji 3 zabrało głos. Sesja miała charakter dalece wspominkowy, nieprzypadkowo nie doszło do planowanej publikacji wystąpień. Brakło klimatu, aby się wypowiedzieli? Dzisiaj to oni dochodzą do głosu, reformują Wydział. Tak, to oni dali szansę generacji 4, swoim wychowankom.

Tak, na Wydziale rodzi się i dojrzewa nowe otwarcie, jednak nie sprzyjają temu zewnętrzne czynniki, ekonomiczne, polityczne i kulturowe. Proza – finanse. Rządy – ignorancja polityków, ich brak świadomości co do niezwyklej roli, jaką odgrywa design w ekonomii i kulturze współczesnego świata. Rola ta wykracza poza obszar gospodarki czy przemysłu. Kształtuje oblicze człowieka.

Generacja 4 – najmłodsi pracownicy WFP – przyszłość i nadzieja Wydziału. To na nich „stawia” generacja 3. To oni, „na starcie” swej kariery zapowiadają i już wnoszą

istotną zmianę. Wszyscy urodzeni w wolnej Polsce, po roku 1989, otwarci na cywilizację i kulturę English, dzieci XXI wieku, dzieci rewolucji cyfrowej. Czeka ich takie wyzwania jak AI, superhuman AI, superintelligent AI, brain chip...

Na co dzień projektują – pochłaniają ich realia designu. Niegdyś mówiono, że w Krakowie uprawia się design teoretyczny, oni wnoszą do szkoły swe projektowe doświadczenia.

2.4. Studenci – dar (dla) WFP

Nic tak nie świadczy o Wydziale jak to, kto chce na nim studiować, kto tu studiuje. To pytanie – o „kto” – odnosi się do horyzontów i wrażliwości.

Wielkością Form są właśnie jego studenci, ich aspiracje. To oni są dla Wydziału darem. Zdolni do dyscypliny wewnętrznej, gotowi bronić swej niezależności, a zarazem pragnący być czymś i kimś więcej, niż są. Kierujący się motywami etycznymi, zdolni do bezinteresowności. Pragnący, by z dystansu spojrzeć na świat, na życie – w oddaniu mu. To i więcej.

Są to właśnie cechy postawy twórczej – tworzą ideał, któremu oddany jest Wydział Form Przemysłowych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Sztuk. W przeciwieństwie do inżynierii w sztuce i designie wiele znaczy indywidualność – w tym autorstwo.

Bezinteresowność – to znaczy pojmowanie swego zadania jako misji kulturowej.

Kolejne pokolenia – nowe wyzwania.

3. Kontekst polityczno-ekonomiczny

Banał: nawet autonomia uczelni nie jest możliwa w próżni. Jakkolwiek stanowić akademie powinna miejsce sprzyjające wolności myśli, pole dla twórczości niepodyktowanej przez te czy inne interesy – to dla tej wolności i bezinteresowności potrzebuje sprzyjających warunków.

3.1. WFP – PRL

Wydział Form Przemysłowych, nomen omen, powstał na fali industrializacji Polski – jednego z głównych planów wytyczanych w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Konkretnie powstał dzięki pomocy i staraniom Szymona Bojki, ówczesnego sekretarza w Wydziale Kultury Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Pawłowski z Bojką łączyło zrozumienie dla wagi sprawy, łączyły ich pewne idee socjalistyczne, łączyła ich także pewna fascynacja ideą awangardy. Szymon trwał w niej do końca, a także w fascynacji osobą Andrzeja (był to jeden ze stałych tematów naszych rozmów, kiedy spotykaliśmy się w Rhode Island School of Design, w Providence). Andrzeja i Szymona łączyły ideały, a nie interesy, znajomości czy wpływy.

Pawłowski nigdy nie zapisał się do PZPR – co było aktem znaczącym. Ze strony nauczyciela akademickiego wymagało odwagi (także dlatego jego wybrałem).

Lekcja Pawłowskiego: bez kontaktów, działań i zabiegów na poziomie władz, rządu – nic. Kontekst polityczny miał i ma znaczenie dla istnienia instytucji i dziedzin kultury.

3.2. Sztuki plastyczne, czyli brak lobby

W polu polityki państwowej design nie ma autorytetu, nie istnieje w świadomości decydentów, a to znaczy: nie tylko ministerstw, ale i ciał wybieranych spośród elit polskich uczelni wyższych, takich jak ministerialne rady. Tak było i jest do dzisiaj, za kolejnych rządów. Rodzaj zaściankowości. Tak, design to idiom językowy i kulturowy. Nieprzypadkowo design narodził się w kręgu angielskojęzycznej kultury – dominującej we współczesnym świecie. Design stał się autonomiczną dziedziną kultury, fakt ten pozostaje dalece niepostrzeżonym w kręgach polskich.

Wzornictwo przemysłowe, wzornictwo ubioru, architektura wnętrz, projektowanie graficzne, projektowanie komunikacji wizualnej... na szczęblu ministerialnym,

w świetle ustaw to „sztuki plastyczne”. Zdefiniowane i rozumiane są jako dziedziny sztuki, jako sztuki plastyczne. Wrzucone w jeden wór, obok malarstwa, rzeźby... Sztuki plastyczne – to pojęcie urąga nawet współczesnemu rozumieniu malarstwa, rzeźby, zupełnie nieadekwatne jest w stosunku do nowych dziedzin i postaci sztuki (performans, happening, intermedia...).

Do obowiązków wydziałów projektowych należą „badania artystyczne” (samo słowo „badania” niechaj nie zraża, tutaj znaczy „poszukiwania”). To naturalne i konieczne, że uczelnie akademickie są miejscem refleksji badawczej, coś jednak robić, gdy środki udostępniane na te cele są bliskie zeru.

Nasuwa się pytanie, czy profesorowie wydziałów projektowych w Polsce podejmują walkę, czy podejmują próby stworzenia politycznego lobby, grupy budujących świadomość decydentów co do tego, czym jest i jaką rolę ma działalność edukacyjna i badawcza w zakresie designu. Badawcza – przed profesorami stoi zawsze zadanie pracy nad sobą, nad swą dziedziną. W jej rozwoju. Gdy ich projekty spotykają się z aplauzem polityków – koło się zamyka.

Odpowiedź „Robimy swoje”, „Robimy przecież swoje” stanowi wyraz braku odpowiedzialności, także społecznej. To nie sprawa wydziałów czy akademii – to sprawa stanu kultury polskiej.

W obiegu nie znajdziemy myśli o kulturze graficznej i jej znaczeniu. A przecież... Jej precyzja, subtelność, czułość, wrażliwość, uczuciowość, inteligencja składają się na kulturę wysoką. Poza swą bezpośrednią funkcją wpływa na postawy ludzkie, sposób odnoszenia się do świata. Już to z typografią związane jest całe spektrum systemu wartości, po wartości duchowe. Natomiast instrumentalne pojmowanie typografii, na poziomie użyteczności, dowodzi tylko braku kultury.

Symptodem stanu polskiej kultury graficznej są wizualne oblicza partii politycznych. Myśl, że design stanowi odrębną dziedzinę kultury, że kształtuje postać życia i ducha człowieka, jak dotąd, nie przebiła się do świadomości

polskich polityków. Jak mogła, skoro logotypy ich partii są tak „biedne”, skoro takie są rezultaty pracy ich projektantów?

Dotkliwie niedofinansowanie wydziałów projektowych akademii sztuk pięknych, a w szczególności krakowskiej, nie tylko hamuje możliwości, ale także ich decydom nie pozwala śnić. Trzeba sobie radzić, tak.

3.3. Smoleńsk 9 – co dalej?

Wydział osiadł w budynku roztrwonionego Muzeum Techniczno-Przemysłowego. Szczęśliwie, jak na tamte czasy, 60 lat temu. Współczesna modernizacja (2022) miała charakter przypadkowy, narzucona „z góry”, pilna jak nagle konieczność wydania funduszy otrzymanych przez Akademię. Prowadzona według projektu, który nie był konsultowany z gospodarzami, z Wydziałem... projektowym.

Modernizacja 2022 nie wydaje się świadczyć o wrażliwości jej autorów. Rzecz nie w tym, aby „substancja zabytkowa” została zachowana w nienaruszonym stanie. Konieczność zmian – „polepszenia warunków” – to za mało. Miejsce, które tchnie szczególnym duchem, ma unikalny charakter – takie miejsce domaga się działań, które odpowiadają na jego głos. Rzecz nie w dostosowaniu się do miejsca, ale w dialogu, w podjęciu i wzlocie jego geniuszu. Ale...

Czy to miejsce w ogóle jest stosowne dla wydziału designu? Jakkolwiek piękna jest mitologia tego miejsca (Muzeum Techniczno-Przemysłowe, Warsztaty Krakowskie)... Wartość przeszłości nie powinna zamykać przyszłości.

Szacowna i miła ulica, tak też ten zabytkowy budynek... Pełna rozmachu, strojna klatka schodowa, przestrzenne hole, i... korytarzyki z przyczepionymi do nich salkami, tam ładne okienka, bądź to okna wielkie... Niestety, można usnąć w domowości i zadomowieniu siedzib, struktur, przyjaźni, bezwiednie można przymknąć oczy... W wypadku WFP oznaczałoby to trwanie w siedzibie, której architektura, skala są nieadekwatne w stosunku do natury i roli designu. Jak ogromną wielkość powinny mieć pracownie komputerowe, warsztaty projektowe, magazyny

(dzisiaj tych praktycznie nie ma, coś dopiero mówić o potrzebach hardware i software). Mury Smoleńsk 9 nie wytrzymają takich ciężarów. Dzisiaj praca studentów oraz ich nauczycieli ma coś z heroizmu.

Warsztaty: myślenie w materii. Duch poczyną się już na poziomie zmysłowych jakości form. Stając się ciałem, w jego niuansach, koncepcje przestają być czczym myśleniem.

„Bieda” nie tylko ogranicza plany, programy, skalę podejmowanych tu działań, ale także ich zakres – o wielu polach nawet nie sposób pomyśleć.

WFP cierpi na brak pomieszczeń. Ciasnoty nie łągodzi drobny budynek w podwórku zwany plebanią. Pogłębić może ją fakt, że biblioteka Akademii pęka w szwach. Pomieszczenia biblioteczne odpowiadały niegdyś potrzebom Muzeum Techniczno-Przemysłowego, potrzebom sprzed 100 lat (nic tak nie świadczy o wielopokoleniowym antyintelektualizmie krakowskiej ASP jak ten właśnie fakt, że ta sama przestrzeń, już zapełniona zbiorami, od dziesięcioleci do dzisiaj stanowi Bibliotekę Główną ASP w Krakowie; przez dziesięciolecia książki nie wypożyczane studentom). Epoka cyfrowa dalece rozwiąże problem – gdy dotrze tutaj.

Liczne pracownie Wydziału Konserwacji także mają tutaj swe siedziby. Jednak nawet jeśli WFP stałby się jedynym gospodarzem tego budynku, nie odpowiada on wymogom właściwym dla designu. Byłoby to tylko pewnym złagodzeniem ciasnoty.

Od dawna najwyższa pora, aby Wydział posiadał nową siedzibę – zaprojektowaną na miarę idei szkoły przyszłości, a przy tym oby design tej siedziby był wydarzeniem w dziejach designu (Make history!). Dzisiaj to myśl tym bardziej utopijna, gdy priorytety wyznacza czas wojny, konfliktów zbrojnych i zbrojeń – Rosja zagraża Europie.

4. Głosy z przeszłości

W przeszłości, w teraźniejszości, między przeszłością a przyszłością, ku przyszłości, przyszłość z przeszłości,

teraz bez przyszłości, teraz z przeszłości, przyszłość, która nadchodzi, przyszłość jako fatum, imponderabilia, przyszłość jako projekt... Gdzie WFP?

4.1. Aktualizm

1. Założycielski początek, pamięć, spuścizna, tradycja, trwanie – nic z tego nie uświęca siebie.
2. Martwa jest tradycja, która jest już tradycją.
3. Kto sądzi, że już jest, ten uległ sile bezwładu.
4. Panaktualizm dobry jest w niebie i u bogów.
5. Aktualizm, w swej negacji przeszłości, rodzi i usprawiedliwia ignorancję.
6. Aktualność wraz ze swą chwilą przechodzi w niebyt, w sentymenty.
7. Aktualista łapie hasła współczesności.
8. Aktualiści progresiści idą dalej niż self-hating conception of history, w ogóle historia im „nie w głowie”.
9. Aktualista progresista nigdy nie może się zastać, jego new oznacza cancel.
10. Oryginaliści biegną w ucieczce do przodu przed minionym... jakim staje się każde ich upragnione nowe i nowe...

4.2. Magistra vitae

1. Historia magistra vitae est. „Historia nauczycielką życia” nie jest nawet dla nauczycieli.
2. Historia jako minione dzieje to historia jako opowieść o tym, co się działo.
3. W opowieści uczestników i świadków zdarzeń są ich niegdyś wyборы, czyny, dzieła, oni sami. Scenariusze.
4. Ostatnie słowo nie należy do uczestników wydarzeń, oni sami nie mają ostatniego.
5. Biorąc kogoś za bohatera, naiwni czynią jego słowo pierwszym i ostatnim.
6. Słownik bohatera, język wielkiego człowieka, zasób jego pojęć i wyobrażeń zaraża i tworzy, wraz z jego

upowszechnieniem objawiają się nam rzeczy, świat się układa, miejsce nam przypada – jak on każe.

7. Opowieści plotą i punktuja, zawiązują, rwą i mgłą, mądrzą i legendzą.

8. Fabularyzacje, fabulacje i konfabulacje mogą być pocuczające.

9. Narracje to scenariusze post factum, są wtórne wobec minionego.

10. Powieści mogą być prawdziwsze niż opowieści – coś z tego, że zmyślane, jeśli odkrywają to, co stanowi rzeczywistość życia, jego prawa, scenariusze czy struktury.

11. Pierwszy problem opowieści: o czym jest, w ogóle o czym, o czym w ogóle.

12. Spinoza: „Jeśli chcesz, aby teraźniejszość była inna niż przeszłość, studiuj przeszłość” – wezwanie to ma szczególny znaczenie, jeśli odnieść je do żywej przeszłości, tej przeszłości, którą nosimy w sobie.

13. Spojrzenie w przyszłość, spojrzenie futurysty, zapomina o punkcie, z którego biegnie.

14. WFP deklaruje: „Naszym celem jest twórcza zmiana rzeczywistości, która polepszy warunki życia...” (wfp.asp.krakow.pl/o-wydziale/, 2024).

15. Polepszanie oznacza więź przeszłości – nie więź z przeszłością, ale bycie uwiązany z przeszłością i bycie przez nią związanym.

5. Wydział Form Przemysłowych – projekt

W jakim kontekście teoretycznym, w jakiej sieci pojęć wyłaniał się ideał Wydziału – jego projekt?

5.1. Negacja „designu”

1. W polskiej świadomości hasło, słowo, pojęcie „design” pojawia się w latach 60. XX wieku – w świadomości wąskiego kręgu polskich elit.

2. Od pierwszych lat istnienia WFP pojawia się problem stosunku do pojęcia i zjawiska, którego imieniem jest „design”.

3. W latach 1967–1969 Andrzej Pawłowski, główny założyciel Wydziału, był „u źródła”, był wiceprzewodniczącym ICSID, International Council of Societies of Industrial Designers (stowarzyszenie zawiązano zostało w roku 1957, w Londynie).

4. Za sprawą Pawłowskiego „nazwiskiem” na WFP staje się Tomás Maldonado (1922–2018), wiodąca postać słynnej HfG, Hochschule für Gestaltung w Ulm (1954–1968). Uczył tam z zakresu industrielle Formgestaltung oraz Visuelle Kommunikation, a jego koncepcje teoretyczne leżały u podstaw modelu kształcenia przyjętego w HfG – modelu, którym Ulm zasłynęło w świecie. Przedmiotem teorii Maldonada był przede wszystkim sam proces projektowania (Gestaltung, dosł. „postaciowanie”, tu rezultatem jest Gestalt, „postać” czegoś). Głównymi elementami teorii Maldonada są te koncepcje: planowanie, metodologia, myślenie systemowe, naukowe podstawy projektowania, „krytyczna ekologia” („ekologiczny racjonalizm”). Słowem, w centrum uwagi Maldonada nie znajdował się design.

5. Gestaltung... Na pytanie, co to jest design, typowa, standardowa odpowiedź brzmi „projektowanie”. Do dzisiaj taka pada na Formach. Zamiast, odpowiadając, zaczynać od końca, czyli od tego, co projektowane jest w designie – czym jest design czegoś.

6. Ideałem szkoły w Ulm – ideałem sformułowanym przez jej założyciela, Maxa Billa – było „społeczeństwo demokratyczne”, projektowanie, które służy wszystkim, którego owoce dostępne są dla wszystkich.

7. Zachodni intelektualiści lewicowi (a tacy dominują w ówczesnych środowiskach uniwersyteckich i elitach kulturalnych) poddają krytyce design jako element społeczeństwa kapitalistycznego – jako atrybut bourgeois.

8. Design utożsamiany jest z konsumpcjonizmem, hedonizmem, blichтром, zbytkiem. Utożsamiany jest z „mieć”, z utratą „być”.

9. W polskim środowisku projektantów krytyka „designu” zasadniczo miała podłoże światopoglądowe. Kluczowe słowa dla tej krytyki, „społeczny”, „socjalistyczny”,

nie były podyktowane polityczno-ideologicznym motywami, takimi jak doktryna marksistowska, marksistowska estetyka, nie mówiąc o PZPR-owskiej „linii partyjnej” (rzecz opisuję z perspektywy Smoleńsk 9).

10. Design zostaje zanegowany na samą myśl, że istnieje hair design czy fashion design – „Mielibyśmy się zajmować takimi fanaberiami jak fryzury czy moda?!”. To nie apokryficzna historia Smoleńsk 9 – także dzisiaj mówią to najmłodsi (podczas, gdy fashion bynajmniej to nie po prostu moda – to idiom językowy i kulturowy).

11. Samo słowo „design” odrzucane jest ze względu na motywy patriotyczne. „Swoją język przecież mamy!”.

12. Design bywa przedmiotem kpin – resentyment: ponizamy to, co dla nas jest nieosiągalne.

13. Kultowe i upragnione produkty okresu PRL dzisiaj mają wartość sentymentalną. Te ikony ówczesnego wzornictwa naznacza wtórność, pogłębiona przez siermiężność.

14. Odsunięcie myśli o designie było czymś nieuniknionym w sytuacji lat 80., lat powstania i walki Solidarności, lat stanu wojennego, lat upadku Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, PRL. Nędza socjalizmu „z ludzką twarzą” stała się odczuwalna w tej konkretnej postaci, jaką jest ludzka bieda.

15. Wobec owych realiów Wydział weryfikuje swój program. Czołową rolę odegrał w tym ówczesny dziekan, prof. Andrzej Pawłowski – jego ideał wzornictwa zawsze wyznaczało przeświadczenie o społecznej odpowiedzialności i moralnej misji projektanta (przeświadczenie to Pawłowski formułował i uzasadniał w swoich kilkunastu tekstach – swoistych manifestach).

16. Wobec owych realiów... Znamienny przykład: student nie projektuje dla abstrakcyjnego odbiorcy, ale dla osób, dla dzieci znajdujących się w najtrudniejszym położeniu, bezpośrednio poznaje ich sytuację. Projektuje z pamięcią, że projekt realizowany będzie w warsztacie rzemieślniczym. Przy czym nie ma żadnej zgody na siermiężność, skuteczność to za mało.

17. W ten sposób został zrewidowany program Wydziału, lecz nie jego idealistyczne cele. Właśnie wtedy stały się realnością.

5.2. Fundament Szkoły

1. What are the philosophical foundations of WFP? Szkołę tworzy, szkołę ustanawia filozoficzny fundament, swoisty dla niej. To on czyni ją Szkołą.

2. Filozoficzny fundament Szkoły, czyli pewien zespół idei i ideałów, zasad i założeń.

3. Filozoficzny fundament Szkoły, czyli pewien sposób odnoszenia się do świata, ludzi, człowieka, samego siebie.

4. Filozoficzny fundament fundamentów, czyli przyjęcie idei prawdy, pytania o rzeczywistość – o to, co, jakie i jak jest.

5. Przyjęcie idei prawdy, czyli warunku dyskusji – uczestnictwo w porządku ratio, rozumu, argumentacji.

6. Przyjęcie idei prawdy, czyli odrzucenie zasady i kryterium interesu, sukcesu, wygranej, władzy – uczestnictwa w porządku vis, siły.

7. Przyjęcie idei prawdy, czyli wolność wewnętrzna – w wewnętrznej dyskusji odmiennych zdań, przy odsunięciu na bok samego siebie – własnej osoby.

8. Filozoficzny fundament, czyli zasada krytycyzmu – w tym autokrytycyzm, to znaczy w stosunku do własnych wyborów, czynów i dzieł.

9. Filozoficzny fundament, czyli zdolność do samokwestionowania.

10. Filozoficzny fundament, czyli pytanie o to, co podstawowe, co pierwsze.

11. Filozoficzny fundament, czyli spór o to, co fundamentalne.

5.3. Wydział Form Przemysłowych – problem nazwy

1. „Wydział Form Przemysłowych” – nazwa osobliwa, jedynie tutaj taka, Wydziału na Smoleńsk w Krakowie.

2. „Wydział Form Przemysłowych” – nazwa myląca, nad formami do odlewów tutaj się nie pracuje.

3. Mawiali profesorowie WFP: „Dzisiaj już wszyscy powinni wiedzieć, co to są formy przemysłowe!”.

4. „Wydział Form Przemysłowych” – nazwa dalece nieadekwatna wobec wielu, wielu „nieprzemysłowych” praktyk Wydziału (projektowanie graficzne, ubioru, usług, architektury krajobrazu, parków, kolorystyki fasad i budynków).

5. „Wydział Form Przemysłowych” – nazwa współcześnie nieadekwatna, gdy pierwszym wyzwaniem nie jest, „jak wyprodukować”, gdy ustępuje kategoria produktu.

6. „Wydział Form Przemysłowych” – nazwa, której nie odpowiada żadna dziedzina designu.

7. „Wydział Form Przemysłowych” – sztyld czasu industrializacji.

8. Co za prezencja: „Skończyłem formy przemysłowe”? „Jestem absolwentem Wydziału Form Przemysłowych”?

9. „Wydział Form Przemysłowych” – byłoby to imię, gdyby ten wydział był Szkołą.

10. „WFP” – nietuzinkowa, niepowtarzalna nazwa, a więc wyróżnik – skrót, hasło i okrzyk.

5.4. Dlaczego nie „wzornictwo”?

Przez dziesięciolecia profesorowie WFP borykali się z nazewnictwem swojej dyscypliny, wydziału, jednostek wydziałowych. Nazewnictwem i zawartym w nim rozumieniem zadań. Słowo „wzornictwo” budziło uprzedzenia – kojarzone z wzorkami, z rozumieniem, jakie w nie wpisała ówczesna praktyka Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, a także ideologia ówczesnej dyrektor IWP, Wandy Telakowskiej. Ta nie odcinała się od ludowości w sztuce i rzemiośle. W Krakowie o IWP mawiano nawet: „To cepelia”. W sprawie nazewnictwa nie bez znaczenia była również rywalizacja tocząca się między krakowskim WFP, a „Warszawą”, w tym Wydziałem Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Mówiono: Warszawa – praktyka i zlecenia, Kraków – teoria i ideowość.

5.5. „Formy przemysłowe”, industrielle Formgestaltung

Założycielom WFP względnie bliski był język niemiecki, język angielski obcy.

1. Nazwa „formy przemysłowe” stanowi pochodną niemieckiego „industrielle Formgestaltung” (nazwa urzędowo przyjęta w Niemieckiej Republice Demokratycznej).

2. „Industrielle Formgestaltung” – odpowiednik „industrial design”.

3. „Industrielle Formgestaltung” – tłumacząc słowo po słowie: „przemysłowe form kształtowanie/postaciowanie”, a tłumacząc znaczenie: kształtowanie form przemysłowych.

4. Określenie „Formgestaltung”, „form kształtowanie”, pochodzi z czasów, gdy Niemcy bronili się przed anglicyzmami – dzisiaj za swoje mają takie słowa jak „design”: „das Design”.

5. Określenie „formy przemysłowe” pochodzi z czasów, gdy język polski, na czele z polonistami, bronił się przed anglicyzmami.

6. W „formy przemysłowe” nieobecny jest odpowiednik „Gestaltung”, nadawanie postaci, dosłownie: „postaciowanie”.

7. Oddanie „Gestaltung” słowem „projektowanie” (projektowanie form przemysłowych) gubi pojęcie Gestalt.

8. Słowo „Gestalt” ma idiomatyczny charakter, żyje „w świecie”, na przykład w nazwie nurtu psychologii, gestalt psychologii.

9. W pojęcie Gestalt wpisane jest szczególne rozumienie całości, jako pochodnej przyjętego punktu widzenia, jako tej, która pojawia się w wypatrującym spojrzeniu człowieka.

10. Spojrzenie skierowane ku czemuś zjawiającemu się widzi postać, którą bezwiednie wypatrzyło, wynalazło, zdefiniowało – ta jest czymś, co ono widzi, ta jest całością, którą ono widzi, którą ono żyje.

11. Gestalt to produkt projekcji, widzenia-w, widzenia-jako.

12. Pokrewnym pojęciu Gestalt jest Erscheinungsbild, nieprzypadkowo pojęcie to pojawia się w niemieckich teoriach designu.

13. „Erscheinungsbild” to idiomatyczne określenie. Słowa w tym słowie: „zjawiska-obraz”. „Erscheinungsbild” można wytłumaczyć: obraz, jaki przedmiot stanowi sobą, zjawiając, pojawiając, ukazując się, będąc postrzeganym, na przykład widzianym.

14. Owocem Formgestaltung jest więc Gestalt projektowanego przedmiotu – w ten sposób pojmowana była istota designu. Gestalt w Erscheinungsbild.

15. Pojęciom takim jak Gestalt czy Erscheinungsbild bliskie jest pojęcie wyglądu, w potocznym znaczeniu tego słowa.

16. Pojęcia takie jak Gestalt czy wygląd wskazują na pewien aspekt przedmiotów, subiektywny, to znaczy obecny w relacji przedmiotu z człowiekiem jako podmiotem (subject).

17. Realistyczno-funkcjonalistyczne stanowisko neguje znaczenie subiektywnych aspektów przedmiotów – natomiast skrajnie nie tylko traktuje je jako nieistotne, ale neguje ich obecność, za istotne ma ich odsunięcie.

5.6. Industrial

1. „Industrial – industry – industrious – cunning – skill in deception; guile – a plan or trick, esp one to deceive”... A więc zmyślny, cwany, oszukańczy, zdolny do trików, w szczególności potrafiący kogoś zwieść.

2. Przemysł – przemysłny.

3. Industrious jest cnotą największego wysiłku i pracowitości – religia pracy, protestantyzm, stworzyła społeczeństwo przemysłowe, kapitalizm.

4. Industrial design – industrial wskazuje na sposób wytwarzania i podmiot wytwórczy (przedsiębiorca, firma...).

5. Industrial design to produkt The First Industrial Revolution.

6. Industrial design – pierwotnie wiązany był z produkcją seryjną i masową.

7. Industrial design – nie istnieje taka dziedzina designu, to tylko design związany z przemysłowością, służący przemysłowi.

8. Przemysł to przedsięwzięcie o charakterze ekonomiczno-wytwórczym, komercyjnym – przedmiot jest produktem i towarem, użytkownik jest nabywcą.

9. Wobec każdej IR, Industrial Revolution, designowi przypada rola wtórna – udesignia przełomowe innowacje.

10. W procesie projektowania i sposobie produkcji wykorzystanie innowacji, na przykład 3IR, 4IR, nie zmienia natury projektowanego przedmiotu ani proiectum (tego, co projektowane).

11. AI, wraz z AGI (artificial general intelligence) przejmie design, pozbywając się designerów. Przedefiniuje życie?

12. Pochodną pojęcia produkcji jest product design.

13. Product design – przedmiot zostaje pojęty jako coś wyprodukowanego, efekt produkcji, produkt.

14. Przedmiot, przedmiot użytkowy to nie produkt, to nie wytwór.

15. Jako produkt przedmiot ma charakter czysto materialny, stanowi konsekwencję przyjętych metod produkcji, konstrukcji i technologii.

16. Jakości konstrukcyjne i technologiczne przedmiotu nie są tożsame z formą przedmiotu.

17. Forma przedmiotu nie jest tożsama z jego jakościami konstrukcyjnymi i technologicznymi.

18. Jakości konstrukcyjne i technologiczne nie dyktują formy przedmiotu, mogą ją uwarunkowywać, nie przejawiając się w formie.

19. Jakości konstrukcyjne i technologiczne, przejawiając się w formie, mogą mieć znaczenie jako takie.

20. Nieprzejawianie się pewnych jakości konstrukcyjnych i technologicznych może mieć znaczenie.

21. Konstrukcyjne i technologiczne jakości przedmiotu mogą mieć takie znaczenie, jakie dla i w rysunku ma tusz na papierze.

22. Industrial design nie jest dziedziną przedmiotową, przeciwnie niż interior design, fashion design czy graphic design.

23. Industrialny charakter nie należy do istoty przedmiotu ani do istoty designu przedmiotu.

24. Design jako industrial podporządkowany jest przemysłowi – tam ma pana.

25. Industrial design to design na usługach przemysłu.

26. Pierwszą sferą, w której porusza się myśl industrial design jest industry (działalność ekonomiczna oparta na szczególnych metodach produkcji i zbytu), a nie ludzkie życie.

27. Industrialność to idol.

28. Pojęcie industrial design to produkt 1IR. Co znaczy w 3IR, 4IR... ?

5.7. Andrzeja Pawłowskiego ideał wzornictwa

Pawłowskiego definicje projektowania form przemysłowych, definicje wzornictwa przemysłowego nie mają charakteru sprawozdawczego. To sformułowania ideału. Nie mają charakteru neutralnego. Pytanie o ideał życia wpisane jest w jego teorię.

Zbiory tekstów Andrzeja Pawłowskiego, *Inicjacje*, ukazały się w trzech edycjach. Pierwsza, autorska, ręcznie wykonana w 10 egzemplarzach (1980); druga: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór Janusz Krupiński, IWP, Warszawa 1987; trzecia: wydana na Wydziale w roku 2001, zredagowana przez Marię Dziedzic, Janusza Krupińskiego, Macieja Pawłowskiego oraz Władysława Plutę, w tegoż opracowaniu graficznym, niezwykłym.

APA – Andrzej Pawłowski. To trójliterowy skrótowiec przyjęty w Katedrze profesora, wprowadzony przez niego (MAD – Maria Dziedzic, JAK – Jan Kolanowski, KRU – Janusz Krupiński...).

Oto główne idee składające się na APA teorię wzornictwa przemysłowego (cytowania za wydaniem z roku 2001):

1. Minimalizm teorii APA: tworzenie „najbardziej racjonalnych warunków dla zabezpieczenia biologicznej i psychicznej egzystencji” (1965; *Inicjacje*, s. 31). „Głównym celem projektanta jest zabezpieczenie optymalnych

warunków dla biologicznej i psychicznej egzystencji człowieka" (1969; *Inicjacje*, s. 61).

2. Postulat „zabezpieczenia egzystencji” bliski jest walki o przetrwanie.

3. „Zabezpieczenie egzystencji” to nie etyczny minimalizm, to postulat właściwy sytuacji zagrożenia egzystencji człowieka.

4. Ideałom teorii APA programowo obcy był „konsumpcjonizm” i „kapitalizm”, w znaczeniu dosłownym, jako zasada mnożenia profitu.

5. W teorii APA obecne są stereotypowe sformułowania ideologii socjalistycznej. Odrzucone zostają „wzorce kulturowe” przejawiające się „w prestiżu kosztownych dóbr materialnych, w preferowaniu posiadania, sprawdzającego się do jednostkowych dążeń konsumpcyjnych, wykraczających poza możliwości zaspokajania ich w ustrojach równości i sprawiedliwości społecznej” (1970; *Inicjacje*, s. 20).

6. Teoria APA nie zatrzymuje się na kwestii egzystencji. W jego pojęciu warunki życia stanowiły pewne minimum.

7. Teoria APA obejmuje spór o „wzorce kulturowe”.

8. Teoria APA zbudowana jest na kategoriach leżących ponad poziomem obejmującym „egzystencję”, warunki przeżycia i życia.

9. Podstawowe kategorie teorii APA to: cywilizacja, kultura, model kulturowy społeczeństwa, wzorce działania i postępowania, wzorce konsumpcyjne, styl potrzeb, system wartości, cel życia.

10. Podstawowe idee teorii APA: idea inicjacji, idea „formy naturalnie ukształtowanej” oraz zasada „Primum non nocere”.

11. Zasada „Primum non nocere”: zamiast obiecywać „lepiej”, „wspanialej”, przede wszystkim nie szkodzić.

12. Idea inicjacji: autor inicjuje proces twórczy, którego podmiotem jest tak zwany odbiorca.

13. Idea „formy naturalnie ukształtowanej” krótko: kierując się ku czemuś lub komuś, sprzyjaj uwolnieniu się twórczego potencjału...

14. APA ideał wzornictwa nie jest zbudowany na przesłankach społecznych czy ekonomiczno-politycznych.

15. Jego ideał wzornictwa ma charakter etyczny – moralne przesłanki mają określać stosunek wzornictwa do życia społecznego czy ekonomiczno-politycznego.

16. APA mówi o współodpowiedzialności projektanta „form przemysłowych” za kulturowe konsekwencje swej działalności.

17. Ideał APA przeciwny jest postawie projektanta, który traktuje siebie jako sługę przemysłu – zleceniobiorcę, specjalistę, fachowca: „Projektowanie struktury użytkowej traktuje produkt jedynie jako środek do realizacji procesu użytkowego” (1975; *Inicjacje*, s. 137); „Projektant świadomie uwzględnia cechy przemysłowego wytwarzania i traktuje je jako środki swojej twórczości” (1965; *Inicjacje*, s. 31).

18. Kultowi produktu, przedmiotu oraz kultowi formy APA przeciwstawia myśl, że „»design«” należy pojmować także jako „projektowanie społeczne, jako następstwo i jednocześnie narzędzie polepszania stosunków społecznych” (1972; *Inicjacje*, s. 85).

19. APA: „Wzornictwo przemysłowe jako dziedzina zajmująca się kształtowaniem wzorów działania i postępowania może mieć poważny wpływ na zmianę, tworzenie, a również na wybór przez jednostkę określonego systemu wartości” (1975; *Inicjacje*, s. 143).

20. APA stawia pytanie o zagrożenia kulturowe, jakie niesie za sobą przemysłowość.

21. Teoria APA zakłada wyższość kultury w stosunku do cywilizacji (kultura związana jest ze sposobem życia człowieka, cywilizacja związana jest z rozwojem techniki, technologii, infrastruktury, podziałem pracy, czyli z warunkami życia).

22. APA: „Główny cel projektowania form przemysłowych” stanowi „kształtowanie własnych wzorców konsumpcyjnych, własnego stylu potrzeb i ich zaspokojenia i stymulowanie modelu kulturowego danego społeczeństwa” (1968, *Inicjacje*, s. 57).

23. APA kreśli ideał projektanta, którego rola spełnia się w „stymulacji powstawania modeli idealnych”, „powstawania”, którego podmiotem byłby odbiorca jako człowiek. „Nie można [...] pozbawiać go prawa najbardziej człowieczego – prawa tworzenia” (1974; *Inicjacje*, s. 132).

24. APA definiuje wzornictwo jako szczególną „dziedzinę twórczości” – nie istnieje taka dziedzina – wszelkie dziedziny można uprawiać w sposób twórczy.

25. „Twórczość”. Słowo to w znaczeniu pewnej działalności, na przykład projektowania, nie może określać jakiejś dziedziny. Dziedzinę określa odpowiedź na pytanie o przedmiot twórczości, odpowiedź, czego projektowanie.

26. Wzornictwo jest „dziedziną twórczości” – a więc wzornictwo nie zostaje pojęte jako sztuka, jako jedna z dziedzin sztuk, nie zostaje pojęte jako szczególna dziedzina inżynierii czy techniki.

27. Wzornictwo stanowi szczególną „dziedzinę twórczości”, a więc ma status dziedziny autonomicznej.

28. APA: Wzornictwo uczestniczy w „rozwoju kultury w warunkach cywilizacji przemysłowej, której dynamika staje się powodem groźnego zachwiania równowagi między cywilizacją a kulturą jej wykorzystania” (1965; *Inicjacje*, s. 31).

29. Teoria APA zbliża się do uznania wzornictwa za dziedzinę kultury.

30. W istocie APA pojmuje wzornictwo od strony kultury i w imię kultury.

31. Z istotą wzornictwa APA wiąże rolę krytyczną – „teoretyczny design» krytykuje praktykę z pozycji modelu idealnego przeszłości” (1972; *Inicjacje*, s. 85).

6. Księga – współtwórcy

Ta kilkusetstronicowa książka, ta księga – *Krakowska szkoła designu* – powstała dzięki pracy wielu twórców, ma wielu autorów.

Prof. Maria Dziedzic przyjęła na siebie obowiązki wykraczające poza rolę członka komitetu redakcyjnego.

Obarczyła się rolami właściwymi dla działalności wydawnictwa, poczynając od takich konkretów jak kontakty z księgowością i drukarnią. Przede wszystkim pośredniczyła w kontaktach całego zespołu pracującego nad tą publikacją. Innymi słowy, niewidzialnym duchem opiekuńczym całego przedsięwzięcia była prof. Maria Dziedzic. To dzięki jej nieustannym i cierpliwym staraniom docho-
dzi do skutku to wydawnictwo.

Z inicjatywy Marii Dziedzic w tej księdze pojawia się stenogram posiedzenia Rady WFP z roku 1970, z myślą, aby w ten sposób udzielić głos osobom już nieżyjącym, które odegrały decydującą rolę w ideowym rozwoju WFP. Dzięki nieocenionej pomocy pana Janusza Wasilewskiego z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie udało się uściślić fakty przywoływane w stenogramie.

Dziękuję Pani dr Joannie Grabowskiej kierownik Archiwum ASP w Krakowie za pomoc w ustaleniu prawdziwych imion i nazwisk osób przywoływanych w wypowiedziach pedagogów.

„Szata graficzna” tej księgi uderza pierwsza. To dzieło prof. Władysława Pluty, mistrza Katedry Komunikacji Wizualnej WFP. Jego projekt czyni tę publikację wyjątkową. Na ogół w ogóle nie zdajemy sobie sprawy z tego, ile decyzji podjąć musi, ile decyzji powinien podjąć projektant książki. Ich rezultaty, gdy trafne, najczęściej pozostają ciche, czytelnik nawet nie zdaje sobie sprawy, ile zawdzięcza pracy projektanta. Władysław wykracza poza to „musi”, poza to, co się powinno. Jego projekt nadaje dziełu strukturę, uwypukla jego logikę, drobnym szczegółom ofiarowuje wyraz i znaczenie. Wartość wielu projektów Pluty nie mieści się na skalach właściwych w dziedzinie projektowania książki. Tak też jest w tym wypadku. W twórczości Pluty typografia staje się grafiką, poszczególne strony stają się artystyczną kompozycją – czytelniku, spójrz na nie w ten sposób! Zaś „wyrwane”, zautonomizowane dzięki transformacji, na przykład zmianie skali, niechaj trafią na wystawy.

Widzialną w tej księdze jest także rola prof. Anny Szwai – jej dziełem są nieomal wszystkie zdjęcia autorów tekstów tu zebranych – poszczególne teksty otwierają portrety fotograficzne.

Włodzimierz Skleniarz okazał wielką życzliwość dla tego wydawnictwa – pasję i serce. To dzięki jego Drukarni Skleniarz pojawia się ta księga. Na stronie firmy czytamy „największą satysfakcją dla wysiłków czynionych przez drukarnię są radość i dobre słowa” (WFP doświadczył tego wielokrotnie, ile otrzymał za dobre słowo). Dzięki gotowości do dialogu i otwartości pracowników drukarni dokonała się ta publikacja. Słowa „przygotowujący do druku” nie oddają sprawiedliwości pracy Małgorzaty Punzet oraz Piotra Hrehorowicza.

Mariusz Sobczyński był nie tylko redaktorem publikacji oraz autorem indeksu. Także doprowadził do skutku teksty prof. Czesławy Frejlich oraz Andrzeja Zięblińskiego.

Inicjatywę opracowania takiej publikacji podjął jeszcze prof. Jan Nuckowski, jako dziekan Wydziału. To dzięki jego wsparciu podjąłem pierwsze rozmowy z najstarszymi profesorami, niestety, odeszli od nas. Dzisiaj rzecz dopełnia swymi staraniami dziekan prof. Barbara Widłak.

Maria Dziedzic oraz Barbara Widłak były pierwszymi czytelnikami tego tekstu, szczęśliwie. Ich uwagi prowadziły do korekt i prowokowały do przemyśleń.

Dziękuję wszystkim i każdemu ze współtwórców tej książki z osobna. W przekonaniu, że wdzięczni będą także czytelnicy.

Jak by nie dziękować autorom tekstów tego zbioru – profesorom i nauczycielom za to, że wyszli naprzeciw tej inicjatywie i znaleźli czas i serce, aby ją podjąć – to nie wystarczy.



Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)

Janusz Krupiński

Krakowska szkoła designu.
Wizje, wyobrażenia,
wspomnienia
jej mistrzów i nauczycieli

Wydawnictwo
Akademii
Sztuk
Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie

ISBN 978-83-66564-65-7



9 788366 564657