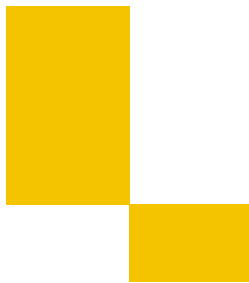


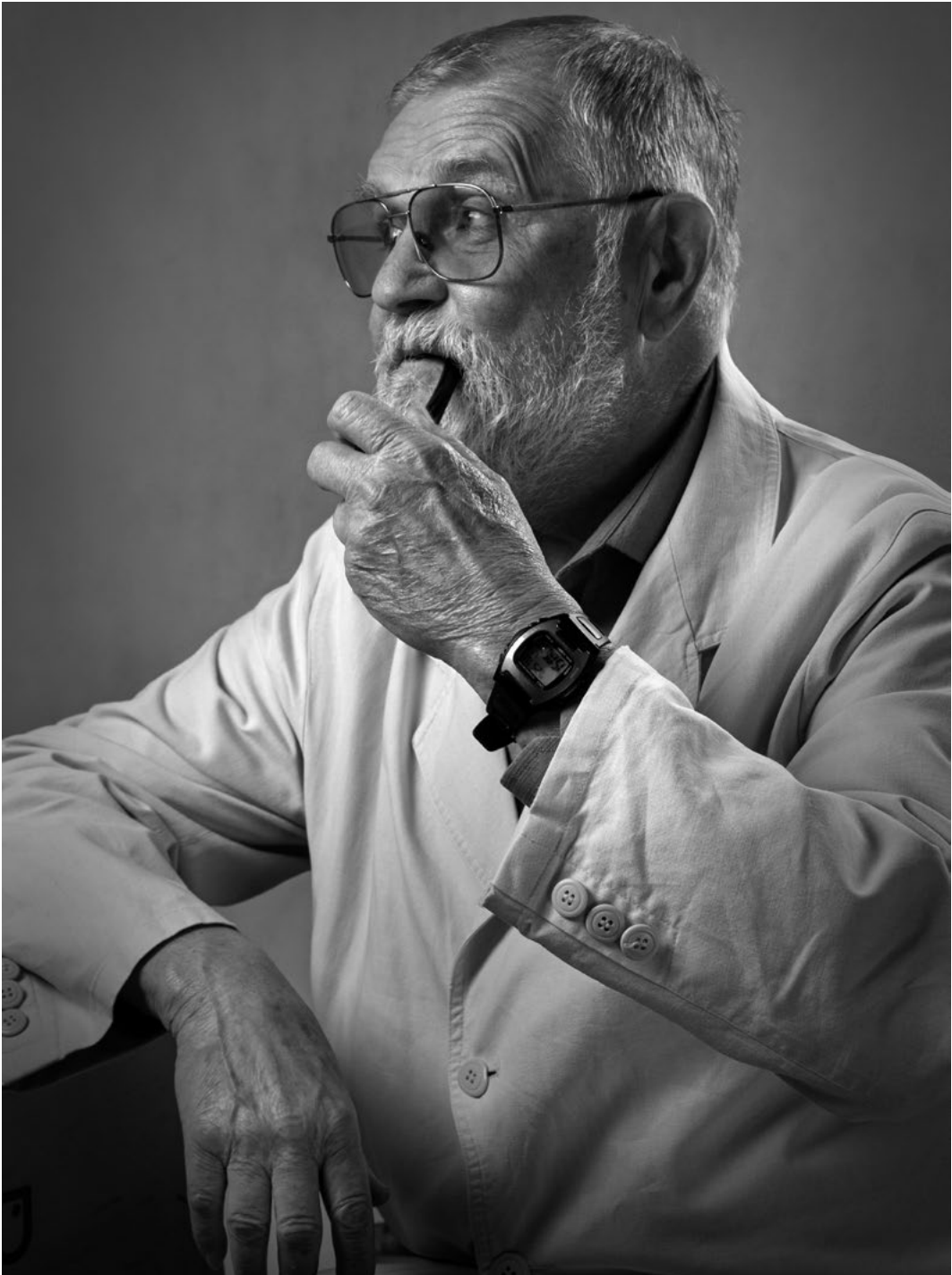


Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)



Jan Kolanowski

Formy. Z perspektywy ideałów racjonalnych i moralnych

2020

Jeśli miałbym mówić o Wydziale... Nic tu nie wiem, to nie moje... Niechętnie zabiorę głos. Oderwałem się od spraw wydziałowych. To nie znaczy, że ja się obraziłem. Kontaktuję się z tutejszymi ludźmi, z niektórymi się przyjaźnię, z niektórymi się przyjaźniłem, na prywatne imprezy przychodzę, na oficjalne nie...

Liczę szybko, jak ja dawno tu już nie robię. No tak, chyba w 1994 roku odszedłem. Dlaczego tak się stało? A tego to ja dokładnie nie będę wyjaśniał. Znalazłem pretekst, żeby sobie pójść, bo już było dość, już tu coś nie pasowało. A poza tym człowiek też się wyładowuje, potem robi się coś na siłę i to już nie jest to. Nieświeże w każdym razie. Czy to wina ówczesnego klimatu, z powodu okoliczności... Nie będę tego nagrywał. No jak chcesz wyłączyć, to ci mogę o tym opowiedzieć, tylko warunek twardy, że nie włączysz.

Początki Wydziału

Wiele nowo powstających specjalności opierało się na wyobrażeniu roli sztuki w kształceniu projektantów. Na początku, w pierwszej fazie, trudne było odejście od projektowania niby-artystycznego. Tym bardziej że w tamtym czasie mieliśmy wtedy trzeci, czwarty i piąty rok tylko, czyli przychodzili do nas ludzie po dwóch latach studiów na rzeźbie, malarstwie. Toteż trzeba było coś zmienić w ich sposobie myślenia.

Andrzej Pawłowski był wtedy adiunktem. Ze Zbigniewem Chudzikiewiczem założyli to Studium, na Architekturze Wnętrz. Chudzikiewicz był już docentem, dlatego to on właśnie mógł to studium prowadzić. Na Wydziale Architektury Wnętrz powstało Studium Form Przemysłowych, które trwało chyba trzy lata. W każdym razie ja studia skończyłem na tym Studium. Mam dyplom z Wydziału, ale ten dyplom dostałem kilka lat potem, jak już się wszystko utrwaliło.

Zaczął się od projektowania maszyn. Chudzikiewiczowi było to bliskie, miał kontakty z panem Andrzejem Józefikiem, były kontakty z wykonawcami, takimi jak firma Bumar, gdzie zresztą pracował Adam Wodnicki. Tak więc były to czasy proszku, kiedy trzeba było się pozbierać i wiedzieć, co się właściwie robi. To było główne zadanie Andrzeja. On budował wizję nowego zawodu. Budował ideę. I na tym się potem zresztą zaczęły wszystkie rozjazdy.

W zasadzie oczywiście Andrzej wszystko robił, ale „firma” była Chudzikiewicza. Andrzej ściągał ludzi różnych, których uważał za interesujących. Antoni Haska miał być takimi metaforycznymi drożdżami, które zrównoważą ówczesne racjonalistyczne działania, dające się zaobserwować na całym świecie. Kurs wstępny poprowadził wtedy Haska. To było swego rodzaju otwarte projektowanie. Potem te zajęcia przeszły do Wodnickiego, a Haska się usamodzielniał w zupełnie innej dziedzinie.

Studium Form Przemysłowych przy Wydziale Architektury Wnętrz miało siedzibę na Humberta. Andrzej szukał lokum. Dokładnie nie pamiętam, jak to było, że wpadł na to miejsce, Smoleńsk 9, niegdyś siedzibę Muzeum Techniczno-Przemysłowego. Prawdopodobnie było już węższe niż Warsztaty Krakowskie.

Zagarnęliśmy pomieszczenia ekspozycyjne, bo całe to górne piętro było jednym otwartym wnętrzem. Nawet pomiędzy górnym a dolnym poziomem był prześwit. W budynku nic już nie było eksponowane, nie było żadnych zbiorów byłego Muzeum.

Zaśmiecanie

Dzisiaj głośno odzywają się obrońcy przyrody, o ile im się to opłaca... Podczas gdy o ekologii, w sensie niezaśmiecania, u Andrzeja Pawłowskiego mówiło się już w latach 60. To także moje rozumienie... Zaśmiecanie kultury, zaśmiecanie pola widzenia, zaśmiecanie wyobraźni ludzkiej było i jest jeszcze groźniejsze niż produkcja śmieci do śmietnika.

Model zakresu działań projektowych może podlegać takiej, siakiej czy owakiej krytyce, w każdym razie było to pierwsze całościowe spojrzenie na problem zakresu projektowania, zakresu odpowiedzialności projektanta. W praktyce model wskazuje na właściwy przebiegu procesu od powstania do zniszczenia, jeżeli takie w ogóle następuje – czegoś, co używamy. Nikt się tym nie zajmował, koledzy w Warszawie mieli nawet pretensje, że to nie ich sprawą przecież jest, co się potem dzieje z produktem, nie są ani przygotowani, ani powołani do tego, żeby o tym myśleć.

I zawsze to się powinno kończyć śmiercią rzeczy, a nie idei. Śmiercią samej rzeczy. Śmierć jest najpierw moralna, potem jest techniczna. A dzisiaj minęły lata, śmieci się zaczęły gromadzić.

Socjalizm, czyli fundusz na postęp...

Reakcja decydentów: „A po co wasze projekty? I tak kupimy licencje” – akurat nie była charakterystyczna dla tamtych czasów, podobnie jest obecnie. Najtragiczniejsze dla tamtej „epoki socjalistycznej” było to, że nie dało się o niczym myśleć, bo nie było warto. Nie opłacało się w przemyśle myśleć, przemysł nie był wyposażony w myślenie. To ówczesna „paranoja”, „normalka”. Żadne zasady ekonomiczne, żadne zasady socjologiczne nie obowiązywały. Niby mówiło się, że chcemy to robić dla ludzi, ale władza miała ludzi absolutnie gdzieś.

Pamiętam pewną wypowiedź, zasłyszana w telewizji. W jakichś zakładach tkackich czy innych w Bydgoszczy, powiedzmy, produkowano jakieś sweterki, które absolutnie do niczego się nie nadawały – i z góry wiadano, że się nie będą nadawały. Pani zaczepiona, dlaczego to produkują, mówi:

– A wie pan, ile by kosztowała godzina przestoju takiej maszyny?

Więc dzisiaj to się w ogóle nie da pomyśleć, nie da się pomyśleć o prezesie, który zleca zaprojektowanie, ale mówi:

– Zaprojektujcie to tak, żeby nasi racjonalizatorzy mieli przy tym coś do zrobienia, bo są pieniądze do wzięcia, ponieważ jest fundusz na postęp techniczny. I teraz tak: fundusz wydany, postęp jest, fundusz niewydany, nie ma postępu. Ale to mówimy o jakichś paranojach absolutnych, gdzie się robiło rzeczy po to, aby wisiały u dyrektora w gabinecie, a nie do produkcji.

Partia i partyjni

W tamtych czasach partia była nie do obejścia. Założenie Wydziału Form Przemysłowych nie byłoby możliwe bez zgody na szczęblu Komitetu Centralnego. W tym pomógł urzędujący tam Szymon Bojko. Światły człowiek. Bojko był wtedy w Komisji Kultury Komitetu Centralnego. I rzeczywiście, jego działalność dużo dała, bo jednak

się z tego typu osobami liczono, i tu, i w Ministerstwie. I Bojko chyba też właśnie wtedy zaczął rozumieć swoją sztukę, i doszedł do sukcesów – tych wewnętrznych, i tych zewnętrznych. Dzięki temu, że wsiąknął w te problemy Akademii Sztuk Pięknych.

Opór na poziomie urzędniczym? Powiedział mi jeden działacz partyjny kiedyś w towarzystwie:

– To dobrze, dobrze, ale powiedz pan, są ludzie na tym „Marksie”?

To był działacz powiatowy.

Pawłowskiego kontakty z partią układały się głównie przez Hajdeckiego. Ten rzeźbiarz przed laty pracował na Wydziale, był „swoim człowiekiem”. Ponadto miał dobre stosunki z rektorem Mieczysławem Wejmanem, gorsze, dużo gorsze z Czesławem Rzepińskim, kolorystą. Z rektorem Marianem Koniecznym układał się już raczej sam.

Partia na Akademii... Przychodził mi student, działacz, wyciągał teczkę, prawda, wyciągał czysty papier i zaczynał ze mną mówić, co on zaprojektuje, to go wyrzuciłem... Po tym mnie wzywają i mówią, per wy:

– Nie lubicie wy tam na wydziale działaczy. – Na to ja, z ironią:

– My działaczy lubimy, tylko pod warunkiem że są studentami.

Przychodzi mi na korektę z czystym papierem, ale za to ma aktówkę elegancką. Tak, to był symbol statusu. A partyjnych mieliśmy tu na Wydziale własnych też. Rysio Otręba, Wincenty Kućma, Romek Banaszewski póki był u nas, on był przecież sekretarzem Podstawowej Organizacji Partyjnej. I to były szczęśliwe czasy, bo z nim się można było dogadać, bo pracował z nami jakiś czas, dzięki zresztą Pawłowskiemu się znalazł na Akademii. On pracował u pani Krystyny Wróblewskiej na Politechnice i Andrzej go ściągnął tu, na nasz Wydział, potem już dostał pracownię na Grafice. I z czasem został sekretarzem POP.

Wodnicki też był partyjny. Mało tego, w swoim czasie Wodnicki był asystentem wykładowcy marksizmu-leninizmu. 50. lata. Uczył marksizmu. Ja miałem już zajęcia

z marksizmu z Jodłowcem. Wykłady, że w socjalizmie to tak, a tak, że podejście we wzornictwie w kapitalizmie jest siakie, a w socjalizmie to inaczej. No wiadomo, jak miało być w socjalizmie: powszechna szczęśliwość, wszystko dla wszystkich, miasta ogrody. To było mówione bez cienia ironii. Elity intelektualne na Zachodzie wierzyły w te bajeczki. Komu by się nie podobały miasta ogrody i słoneczne mieszkania dla wszystkich.

Nigdy żadnych zajęć z Wodnickim na Wydziale nie miałem, on tu przyszedł też przecież ściągnięty przez Pawłowskiego w momencie, kiedyśmy już dwa lata pracowali razem, a Wodnicki wtedy jeszcze pracował w tej fabryce maszyn Famo. Nad innowacjami.

Rysio... Przyszedł rok 1956, wielka euforia, i ktoś Rysia namówił. Teraz będą wielkie zmiany, zapisujemy się do partii.

Zresztą takie było hasło, że im więcej przyzwolitych ludzi w partii, tym lepsza partia będzie. Na tej fali 1956 roku Rysio wstąpił do partii. Co tam robił, tego nie wiem. Czasem jeździł na Zachód, o co łatwo nie było. Jeździł i odtąd chyba nie miał złudzeń. O czym więc oni mówili na swoich partyjnych spotkaniach?

Także w latach przełomu, 1980, 1981, Andrzej był bardzo ostrożny. Jak sądził, blisko są „wtyki”, użył określenia „pies”. Ale donosił ten i ów, któremu to było na rękę, do POP, oczywiście nie mówię o donoszeniu na UB. Rozgrywki... Toteż mu zaszkadzili, zdjęli go z urzędu dziekana. Po tym, jak go odwołano, dziekanem był Haska, potem był dziekanem Wodnicki, a potem po wyborach, po przełomie wielkim, na fali Solidarności, znów wrócił Andrzej i był dziekanem do końca życia.

Łopata – konferencja na temat narzędzi rolniczych

To były inne czasy, inny sposób myślenia, przecież to był niedobór rzeczy. Przy marnotrawstwie socjalistycznym. Jak mówiłem tutaj profesorowi z Moskwy, niedostatek „wieszczeli”, prawda? To był [taki] czas: z jednej

strony brak wszystkiego, z drugiej strony estetyka Pekao, Pewexu. Tragedia, jednym słowem. Trzeba było szybko tę dziurę zapełnić, ale nie można było zapełnić, bo niby czym?

Przykładem może być konferencja w latach 80. na temat narzędzi rolniczych czy ogrodniczych w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, gdzie przyjechaliśmy my, projektanci, z propozycjami, i przyjechali przedstawiciele fabryk. Najlepsza rozmowa była o łopacie. Mówią:

– Ta łopata jest ładna, my byśmy ją chętnie produkowali, tylko że ona jest zupełnie inna od tej łopaty, którą my produkujemy, gdyby ona była taka, jak ta, którą produkujemy, to byśmy ją natychmiast produkowali!

To było w czasach, kiedy zlikwidowano modelarnie w fabrykach, więc produkt nie mógł być testowany. Wypuszczało się partię czegoś, co się łamało, gięło i do niczego nie nadawało...

Podejście społeczne – etos inteligencji

To było tak, że kto za młodu nie był socjalistą, ten nie wyrósł na przyzwoitego człowieka. Jeżeli się jest już dorosłym i się mówi, że się projektuje coś dla ofiar klęsk żywiołowych i katastrof – kogóż to obchodzi? Socjalista widocznie, bo na tym zarobić się nie da! To myślenie zresztą wyśmiewane było już za czasów komuny jako żeromszczyzna. Prawda, żeromszczyzna to było coś obrzydliwego, tak jak inteligenckie wątpliwości.

Dobry, socjalistyczny, partyjny działacz nie miał wątpliwości. Co mu partia kazała, to robił, a tu proszę ciebie, jakieś judymy, jakieś siłaczki, po co to komu? Więc i tu źródła tego podejścia Pawłowskiego można upatrywać nawet u Żeromskiego. Powiedzieć, że dla Pawłowskiego to była lektura ważna, to powiedzieć za mało. To nawet nie lektura była, tylko wychowanie, to było wychowanie, to było środowisko inteligenckie, w którym człowiek wyrastał, gdzie były wzorce, i rzeczywiście, temu towarzyszyła określona biblioteka.

Powierzchniowa lektura Pawłowskiego *Inicjacji* pozwala niektórym nawet na to, by oskarżać go o marksizm. To bzdura, to oskarżenie o marksizm wynika z tego, że w swym referacie, który wygłosił na kongresie ICSID-u w Moskwie, powołał się na Lenina. Dlaczego to zrobił? Chodziło o skuteczność działania, określoną na sposób, w jaki uczynił to Tadeusz Kotarbiński w swym *Traktacie o dobrej robocie*. Jeżeli poszedłeś do kogoś, coś zrobić, to mów jego językiem. Ten referat Pawłowski pisał jeszcze w Moskwie, tam dodał cytat, który mu ktoś wykopał. Przyszła kobieta, która w głowie miała wszystkie stosowne cytaty, którymi sypała... Profesorowi zasugerowano, by okrasiał swój tekst takimi „złotymi myślami”. To mogła być Sonia Burakowska, Polka w Moskwie mieszkająca. Tak, to proszę bardzo.

Znane jest twierdzenie, które mówi, że jeśli chcesz kogoś przekonać, posługuj się jego językiem: „Nawet Lenin był za designem” – może to poskutkuje.

Jeżeli chodzi o podejście społeczne, to w istocie u Pawłowskiego całe było związane z etosem inteligenckim. Właściwym także jemu.

Czytam zapiski o krewnych z przełomu wieków, sprzed I wojny. Wszystko to była tak zwana uboga inteligencja, nauczycielstwo, urzędnicy... To oni biegali na socjalistyczne wiece, ale nie miało to nic wspólnego ze Związkiem Radzieckim.

Pawłowski ujmował problemy także w kategoriach społecznych, podkreślał ich znaczenie, co komuś mogłoby się kojarzyć z socjalizmem. To jest to, o tym chyba właśnie mówimy cały czas, tak, myślenie o człowieku, i to o człowieku, który sam sobie nie radzi, bo ten, który sam sobie radzi, to sobie poradzi. Natomiast mamy obowiązki wobec słabszych, prawda? Jeżeli uzyskaliśmy wykształcenie, musimy się tym podzielić z tymi, którzy go nie mają. Świat tkwił głęboko w mentalności konsumeryzmu i Andrzej był antykonsumerystą. Jego programy pomocy ofiarom klęsk żywiołowych miały też charakter społecznikowski.

Niektóre pomysły nawet by się nie podobały komunistom, tak zwanym komunistom... bo to jest sprawa deklarowanego poglądu. Dawniej, żeby zrobić karierę, trzeba się było deklarować, że się jest komunistą, przy tym żyć, jak popadnie. Na przykład teraz, żeby zrobić karierę, trzeba się deklarować, że się jest katolikiem, a żyć... Zmienia się więc tylko hasło deklarowanej ideologii.

Wzornictwo, design czy „formy”

Swoje szkice, artykuły Pawłowski zebrał do książeczki, którą wydał staraniem własnym, w bodaj dziesięciu egzemplarzach. Wedle własnego projektu, graficznie doskonała, nie miało znaczenia to, że był zrealizowany na maszynie do pisania. Oprawił na czarno te swoje *Inicjacje*. Czarna książeczka między innymi obejmowała program dla szkół, wydziałów projektowych akademii. Był to projekt programu nauczania wzornictwa przemysłowego.

Czy on sam odróżniał wtedy wzornictwo i formy? To było wszystko wtedy zamienne. Ale określenia „wzornictwo” używał niechętnie, na myśl o wzorach, wzornikach, wzorkach... Ja tylko przez rok byłem studentem Studium Form Przemysłowych, właśnie „form przemysłowych”. Słowo design wtedy w ogóle nie było użyte. Wzornictwo brzmiało dla nas tak samo jak zdobnictwo.

Warszawa zaprotestowała przeciwko „czarnej książeczce”. Tam zostało wzornictwo, u nas zostały „formy przemysłowe”, jakkolwiek przez pewien czas... Pierwszą rzeczą, jaką Wodnicki zrobił, była zmiana nazwy na Wydział Wzornictwa Przemysłowego. Andrzej, wszyscy zaprotestowaliśmy, ale to wtedy nic nie dało.

Wszystko może być projektowaniem – jak wiemy – wiemy, jak powszechnie stosowane jest obecnie słowo design. Wszystko jest designem. Tak, tak panienka nagrywa piosenkę i mówi, że właśnie ma taki projekt. No i bardzo dobrze, niech ma. Gdzieś w tym słowie „design” tkwi jakieś ziarno prawdy? Bo skoro mamy „hair design”, to nie jest to samo co fryzjerstwo? Skoro mamy fashion design, to nie

jest to krawiectwo. Zaś architektura a design? Większość europejskich sławnych designerów to z wykształcenia architekci. Przykładem rozmycia byłaby i ta sytuacja: przy filmie pracuje ktoś, kto się nazywa production designer, czyli projektant produkcji.

W języku angielskim słowo „design” ma tak wiele znaczeń... Że aż żadnego. A samo słowo ma łacińskie pochodzenie. Włoskie „disegno” to jest rysunek i projekt, „dessin” po francusku to jest wzór. Właściwie nie ma się co wgłębiać w znaczenie tego słowa, ponieważ pierwotne znaczenie zanikło, czy też jest dzisiaj mniej ważne. A ogólnie to wszystko można nazwać designem, chyba że się postawi warunek twórczej ekspresji i wtedy jest design albo nie.

Design a sztuka

Nie istnieje nigdzie całościowy wykład myśli Pawłowskiego, są okazjonalne teksty. A przede wszystkim wielu rzeczy on nie spisał, a o wielu rzeczach się nie mówiło, bo były w naszym gronie oczywiste.

Pawłowski był uważany za wroga sztuki, bo powiedział, że kryteria sztuki nie odnoszą się do designu, a kryteria designu nie odnoszą się do sztuki... Gdzieś tam to wszystko, co wspólne, miałoby się kryć w jakichś wzorach? Tymczasem tu chodziło nie tyle o ochronę designu, co o ochronę sztuki, żeby nie ładować ludziom do głowy, że kupują odkurzacz i mają zaspokojoną swoją potrzebę sztuki. O tym się nie mówi i nie pamięta. To jest taka właśnie myśl, która nie została sformułowana jasno, ale z całej jego działalności ona wynika. To byłby design jako ersatz sztuki. To znaczy jest to forma zastępcza. W tej chwili mówi się, prawda, że komiks także jest dziedziną sztuki. Oczywiście, jeżeli on jest oderwany od wzorca, z którego wyszedł. Dawniej znane pomniki literatury przerabiano na komiksy... Trudno jednak powiedzieć, że efektem wtedy jest dzieło sztuki. Andrzej ujmował w ten sposób: gdybyśmy narysowali wykres ilustrujący, gdzie jest sztuka i gdzie jest użytek, byłaby to przekątna, im więcej sztuki,

tym mniej użytku i im więcej użytku, tym mniej sztuki. Bezinteresowność sztuki? Andrzej używał tego określenia, że sztuka jest działalnością bezinteresowną. Nie ma designu bezinteresownego, i być nie może. I o to właśnie mu chodziło, o „niepospolitowanie” sztuki. Z tą myślą porównywałem komiks względem literatury. Jest taka trawestacja dowcipu o tym, jaka jest różnica między sztuką użytkową a świnką morską. Nie ma żadnej różnicy, świnka morska to ani świnka, ani morska. Ani sztuka, ani stosowana. Zgodnie z pojęciem sztuki stosowanej właściwe byłoby podejście artystyczne do przedmiotu użytkowego, stosowanego.

„Wszystkie meble w domu psuje i mówi, że sztukę w domu stosuje” – wiesz skąd cytat? Z Boya-Żeleńskiego. Żeleński miał do tego prawo, bo Wyspiański zaprojektował im meble do salonu, na których się nie dało siedzieć, ani przy nich, ani na nich, szybko się tego kompletu pozbyli, resztki są w muzeum.

Idee powstałe po sławnej wystawie w Cristal Palace, Morris i inni. Założenie było takie, że przedmioty produkowane przemysłowo są bezduszne i brzydkie, piękno tkwi tylko w śladzie dłoni ludzkiej. Przyjmowanie tych idei za ojcostwo wzornictwa przemysłowego jest nieporozumieniem.

Katedra Sztuk Wizualnych

Uznana była przez Pawłowskiego pewna rola sztuki w kształceniu projektantów. Jaka? Celem była otwarta struktura umysłowa i sztuka ma tę strukturę umysłową otwierać. Pobudzać do otwartego myślenia, myślenia koncepcyjnego również, w ogóle twórczego. Dla rzeźbiarza, na przykład, było to obraźliwe, widział w tym instrumentalne użycie sztuki w procesie kształcenia. Rzeźbiarz po prostu chciał tu mieć pracownię rzeźby, taką, jaką mają koledzy na pl. Matejki, a malarz taką pracownię malarstwa, jak mają koledzy na pl. Matejki... Jeśli na tym miał polegać udział sztuki w kształceniu projektantów, to Andrzej

podjął próbę likwidacji pracowni, w zamian postulując wysyłanie studentów do pracowni malarstwa na pl. Matejki, do pracowni rzeźby na pl. Matejki. Próby te skończyły się protestem tamtejszych kierownictw katedr. Oni nie będą się zajmować ludźmi, którzy nie będą u nich robili dyplomu. Wobec tego wydziałowa Katedra Sztuki Wizualnych stała się swego rodzaju gospodarstwem samowystarczalnym. Nie było żadnej mowy o kształceniu, już nie powiem interdyscyplinarnym, ale nawet interwarsztatowym.

Nie powiodła się realizacja pierwotnego projektu Katedry Sztuk Wizualnych, tego, czym miała być i jaką rolę miała odgrywać. To także był pomysł Andrzeja. Nawet sama nazwa: nie Malarstwa, nie Rzeźby, tylko właśnie Sztuk Wizualnych. Miała być rozwijaniem wyobraźni twórczej, przy współudziale warsztatu twórczości artystycznej. Siłą rzeczy to gdzieś tam zahaczało o malarstwo, o rzeźbę, grafikę, o rysunek, tak zwane sztuki plastyczne. Tu objęte słowem „wizualne”.

Mówiono wtedy też, że artysta potrafi wszystko, a my tu w dodatku jesteśmy jeszcze designerami. Mniej więcej na tym polegało całe zawracanie głowy z tym wykształceniem. Jeszcze się czasem coś takiego zdarza, że mówi się, że designerom to się czasem zdarzy być artystami, czyli czasem dorastają do tego poziomu.

Sztuka – design. Wspólne źródło

On nie zajmował się sztuką od święta, jakkolwiek w niedziele czy święta także, gdy znajdował czas. On miał wspólne źródło inspiracji. Jak ktoś popatrzy dokładnie, to dopatrzy się, co z tego wynikało. Bo tak się mówi o artystach i o teoretykach sztuki, rozdziela. Absolutna nieprawda, bo teraz nie wiemy, czy artysta jest teoretykiem sztuki na podstawie tego, co robi, czy też jest teoretykiem sztuki, bo robi to na podstawie swojej teorii.

I tutaj wynikały różne rzeczy, na przykład sprawa „formy naturalnie ukształtowanej”. Do dziś nie potrafię powiedzieć

jednoznacznie, czy ona wyniknęła z tego, co próbował zrobić jako dzieło sztuki, czy też odwrotnie, z tego, co dla projektowania wynikało. Ta jego koncepcja ma ogólne znaczenie, tak jak ogólnie stosujemy słowo „forma” poza znaczeniem kształt. W każdym razie wynikały jedne rzeczy z innych i one się odbijały, i wracały tu jako metoda dydaktyczna albo szły tam jako element jego twórczości artystycznej. A zarazem rozróżniał te dziedziny. Absolutnie dbał o to, żeby nie udawać, że to, co ktoś robi jako projektant, jest sztuką, a to, co robi jako sztukę, to projektowanie.

Dobry przykładem będą jego obrazy, które były „wypychane”. Wyniknęły stąd, że na Wydziale powszechnie do lakierowania modeli używaliśmy odkurzacza z takim słoikiem. Zatykało się palcem dziurę i to rzygało farbą. I teraz, jak to się dało pod kątem, to tu zamalowało, a za górką, przeszkodą, pod drugiej stronie już nie. Wypatrzył, że jest taka możliwość, i zaczął robić tego typu obrazy, bo potem wystarczyło podpórki wyjąć, rozprostować, a obraz zostawał taki właśnie, jak miał być.

Potem te *Obrazy przemienne*, prawda, które można zestawiać, jak sobie ktoś chce, i one gdzieś się właśnie zrodziły z inspiracji absolutnie technologicznej. W kontakcie z materią wypatrzył w tym jakiś sposób widzenia. W czymś zawsze widział coś i w każdym coś widział. Przede wszystkim on miał wielką inwencyjność, jeśli można tak powiedzieć. Tylko nie wiadomo, co było czym napędzane. Wyobraź sobie, że on miał zimno w pracowni na poddaszu, wobec czego zrobił sufit z desek. Ale nadal było zimno. To na ten sufit z desek narzucił wióry z gipsem, a obok zaraz potem powstała seria manekinów. To jest taki obraz charakterystyczny dla niego: pobudzenie inwencji pozornie nieważnym faktem.

Osobna szkoła

Wizje Pawłowskiego spotkały się z oporem, zaczęły wszystkie rozjazdy. To trwa do dzisiaj. Na jednej z Rad Wydziału w latach 90., która miała być poświęcona

przyszłości, zrobiłem duże gadanie, co mi się rzadko zdarza, i przedstawiłem kilka możliwości.

Propozycja, aby nawet się oderwać od Akademii? Ja tam też takie rzeczy proponowałem i myślę, że to właśnie spowodowało panikę. Wskazałem na możliwość stworzenia osobnej szkoły dwuwydziałowej.

Tego nie wolno było zgłosić do rektoratu, tym bardziej że sytuacja Wydziału na Akademii zawsze była wątpliwa. To znaczy... oczywiście różni panowie rektorzy różnie to traktowali. Właściwie sam Wydział też powstał dzięki Wejmanowi, który jedyny pojmował, na czym ta rzecz ma polegać i co to może mieć wspólnego z wielkim hasłem „Akademia Sztuk Pięknych”.

Chciałem powiedzieć: przestańcie się kłócić. Cała moja wypowiedź zniknęła potem z protokołu posiedzenia Rady Wydziału. Dziwne było tylko to, że jak było około 20–25 osób na Radzie Wydziału, to nikt tego nie zauważył. Wtedy poszedłem na rentę inwalidzką. Może to się zmieniło, a może wszystko trwa w takim zawieszeniu, teraz już się w to nie mieszam. Nie, bo wszelka krytyka na Wydziale kończyła się stwierdzeniem, że jest to atak na dorobek... „Atak na dorobek katedry”, tak mówił na przykład Haska. Ale jaki ten dorobek był, nikt nie wiedział dokładnie. Ale rzeczywiście... Myślałem o wyodrębnieniu dwu wydziałów. Drugi – wydawało się jasne, że będzie polegał na komunikacji wizualnej.

Wydział Komunikacji Wizualnej

Cóż, rzeczywiście to pojęcie komunikacji wizualnej zostało wymyślone przez Andrzeja, żeby usamodzielić Rysia. Żeby on mógł iść swoją drogą. Andrzej przygarnął go i spowodował jego rozwój, i wskazał mu niezajętą ścieżkę. Została zagubiona. W tej chwili jest tu nieomal katedra grafiki użytkowej. Mogliby się przenieść na Wydział Grafiki. Dalej idąc, z działalności u nas i tam prowadzonej utworzyć nowy wydział. Z powodów niemerytorycznych tych dwóch działalności w jeden wydział nie uda się połączyć.

Projektowanie kolorystyczne, semiotyczne, ergonomiczne?

Haska wymyślił ten swój „kolor”. To się różnie nazywało, ale nigdy to nie miało wiele wspólnego z wzornictwem przemysłowym. Posługiwał się hasłem „kolorystyka przemysłowa”, ale nigdy nie była przemysłowa. W gruncie rzeczy to było „coś maluje się komuś”. Jego katedra się wyalienowała. Może miał wrażenie, że kolorystyka jest działem odrębnym designu. W pewien sposób zdefiniowana pewnie jest, ale nie można było tego pogodzić. Może po prostu mamy do czynienia z różnymi problemami w designie, punkty widzenia nie muszą się zgadzać ze sobą.

Dzisiaj on mówi, że racją istnienia dla tej katedry, dzisiaj Katedry Przestrzeni i Barwy, byłoby pojęcie semiosfery. Moim zadaniem bardzo byłoby przydatne i powinno być rozwijane, tylko pytanie, czy akurat jako specjalizacja, dziedzina we wzornictwie przemysłowym.

Natomiast czy projektowanie semiotyczne, czy projektowanie ergonomiczne stanowią dziedzinę wzornictwa? To raczej byśmy traktowali jako metody wspomagające projektowanie.

Narzędzia do projektowania siedzisk

Pawłowski podjął problematykę z zakresu ergonomii siedzisk. To była rzecz zastępcza, że tak powiem. Zainteresowanie to wynikało właśnie z owej sytuacji życiowej, w której się on znalazł. Przekreślił własną pracę w zakresie metodologii projektowania.

Postawił przed sobą zadanie stworzenia narzędzi do projektowania siedzisk. W tym sensie byłyby to metodyka projektowania. Założył Katedrę Metodyki Projektowania i nią kierował. Podjąć owo zadanie zamierzał jakoby naukowo. Gdzieś już tym się zajmowano, co najmniej zaczątki ku temu pewne były.

Jak pewna ani profesor z IWP mówi:

– Po co to wszystko, przecież każdy może usiąść jak chce? – Mówię na to:

– Tak, proszę pani, z tym, że jest pewna pozycja zdrowa. Czyli właściwa. I siedzisko powinno tę pozycję zawierać, każdy może usiąść, jak zechce. Ale jeżeli w siedzisku takiej pozycji nie ma to, to jest „do bani” siedzisko. Zastanówmy się, jakby to można było sformułować jasno? Wychodzimy nie od krzesła, nie od fotela tylko od pozycji siedzącej. Ale czy pozycję można nazwać ideą? Niekoniecznie... W każdym razie już samo podejście do kształtowania podopory pozycji pozwala myśleć inaczej niż jako o zmienianiu kształtów krzesła. Nie chodziło o to, żeby zmienić kształt krzesła. Bo potem czy ten fotel będzie w paski, w kropki, czy w kratkę – to sobie zdecyduje artysta. No, designer artysta, ale podstawa, ta twarda podstawa, czyli zasady tworzenia pozycji siedzącej, muszą być utrzymane. Coraz mniej miejsca zostaje na „kropki”, „klocki”, na jakieś „mondriany”. Podobnie dla Pawłowskiego miało znaczenie pojęcie „struktury użytkowej”, „projektowania struktur użytkowych”.

Programowa nieprogramowość

Najgorsze było u niego to, że ciągle coś wymyślał. Pawłowski nie dawał spokoju. Co już ktoś się przyzwyczaił, to on coś wymyślał. Tak nie można. Nie brakowało mu pomysłów. Kiedyś nawet publicznie musiałem się wypowiedzieć przeciwko, bo zaproponował program i mówi:

– Jak myślicie, jest dobry? No, Jasiu, powiedz. No, ale nie tak, tylko powiedz naprawdę.

Był to jeden z programów „począrnoksiążeczkowych”, w każdym razie to było kształtowanie, czyli projektowanie projektantów. Co należy włożyć do głowy projektanta, żeby go dobrze zaprojektować? To rzecz trudna do sprawdzenia. Mówię:

– No tak, jeżeli się przeprowadzi badania powodzenia zawodowego absolwentów przez kilka lat po dyplomie, to będzie wtedy wiadomo.

Cokolwiek można byłoby powiedzieć o pewnym programie, dobry, niedobry, rozwijający, nierozwijający – matola

nie rozwinie. Tak, Andrzej miał to do siebie, że potrafił się ustosunkować do każdej osobowości, w nieprogramowy sposób. On mógł sobie pozwolić na pewną dowolność i otwartość tego programu, bo wiedział w kontakcie z osobą, co powinien jej dać i czego od niej wymagać. Ale to indywidualne podejście cechowała pewna otwartość, wymagało odpowiedzi ze strony drugiej osoby. Rozpisanie tego na Wydział, a tym bardziej na osoby urzędniczące, do niczego nie prowadziło. Nawet nie oczekiwali wytycznych, oni mieli swe schematy.

Wszystko na Formach Andrzeja było nietypowe. Nietypowe były egzaminy wstępne. Znamienne, gdy do Krakowa przyjechali towarzysze z NRD, gdy dowiadawali się o tym... Akuratnie wtedy Andrzej był w szpitalu – pękła mu opłucna – obsługiwałem Niemców i pokazuję, jak się odbywa egzamin wstępny. Mówią:

– Jak to co roku inaczej? I to nie jest zatwierdzone przez ministerstwo? – To ja mówię:

– My przecież lepiej wiemy niż urzędnicy w ministerstwie, jak egzaminować kandydatów.

– No, no, no...

Rakuszki i wodorosli. Oczyszczyć design

Inna okazja. NRD-owcy przyjechali na naszą konferencję. Andrzej wyszedł ze szpitala, zrobiliśmy tu wystawę. Wielka była konferencja i oni przywieźli referaty absolutnie nie na temat, ale za to bardzo długie. Mówię do nich:

– Skróćcie to trochę.

– Jak to skrócić? To wszystko jest zatwierdzone w ministerstwie. Słowa nie można wyjąć, a co dopiero dodać. – Nudzili tu godzinami.

Andrzej był chory, biedny leżał w szpitalu, a robiliśmy wystawę jak zwykle na całe schody. Ja ją robiłem i biegałem na konsultacje do szpitala. Wtedy to się nazywał Szpital dr Anki. Teraz to jest Szpital Jana Pawła II. Miałem koszmarnie sny, mianowicie mi się śniło, że Andrzej przyszedł na wystawę i powiedział, że wszystko jest do dupy i trzeba

zrobić na nowo. Ale na szczęście na jawie się to nie sprawdziło. Zrobiłem tę wystawę, bo inni panowie nie mieli pomysłu. Powiedzieli wtedy, że Andrzej chory, to już nic się nie da zrobić:

– Dajcie spokój, nie będziemy tego robić. – I nikt tego nie robił poza Andrzejem ze szpitala i mną, i w efekcie była konferencja z symultanicznym tłumaczeniem, ze słuchawkami na uszach, z wystawą.

Andrzej był na tej konferencji, wygłosił tu wykład. Zapamiętane zostało dobrze jedno jego stwierdzenie. Opowiadał, że ten design jest jak okręt: im dłużej płynie, tym bardziej do kadłuba się przyczepiają muszelki, wodorosty pływają, a okręt ma coraz ciężiej, a w tłumaczeniu rosyjskim te muszelki i wodorosty: rakuszk i wodorosli. I to już przeszło do historii. Była ta myśl Andrzeja, żeby design oczyścić z narośli. Tych narośli, gdzie są ludzie sztukę chcący przewieźć na tym kadłubie.

Każdy projektantem...

W sytuacji idealnej każdy byłby projektantem swojego otoczenia, nie konsumentem. Dlatego każdy mógłby zostać zaprojektowany jako projektant! Pozwolić, umożliwić to innym, aby mogli sami działać dla siebie. Uświadomić odbiorcy przede wszystkim, żeby sam skonkretyzował, co on chce. Nie to, co jest na rynku, co wszyscy, tylko jakie są jego oczekiwania i potrzeby. I stąd to krytykowane pojęcie niedostrzegania potrzeby. To jeden z podstawowych punktów wyjścia dla projektowania.

Kształtowanie projektantów

Nasi absolwenci robili różne rzeczy po dyplomie, niezależnie od tego, jaki dyplom miał charakter i z której katedry był. Byli na tyle rozwinięci, że mogli podjąć działalność twórczą w szerokiej dziedzinie. Mieliśmy bardzo dobrych silberschnittów, jak to się mówi po polsku, stolarzy, meblarzy, a nawet filozofów. Nie jest to więc specjalizacja,

ale raczej kształtowanie. Kształtowanie trzeba odróżnić od kształcenia. Jest to jakby o stopień, albo jeszcze więcej, wyżej.

Logo Akademii. Wchodzi Władek

K: ASP nie ma szczęścia do logo. Poprzednie logo, przecież autoportret drukowany na papierze firmowym, to już większego skandalu nie mogło być dla Akademii jak taki papier firmowy.

JK: Na 150-lecie Akademii Sztuk Pięknych nawiązanie do Kaplicy Sykstyńskiej. Tchnienie ręką Boga, ręka człowieka, tak? W ręce Boskiej jest pędzel.

K: No, logo z Matejką, to samo. Jeszcze z widoczkiem budynku wszystko tam było. To okropne było.

JK: O skandalu z logo ASP mowa była w artykule...

K: Tak? Nie czytałem tego.

JK: Bo Adam Wsiołkowski zaczyna, że miał kłopot z tym logo, które nie jest logo, bo jak się patrzy na tę wizytówkę, to się widzi człowieka, który ma żółtaczkę, a mówi, że on ma jeszcze większy kłopot, bo jak podaje taką wizytówkę, to patrzą na niego, czy to on jest. Tak że dosyć żartobliwie podszedł do tego Wsiołkowski.

K: A nie pamiętam już, kto to zrobił?

JK: Bodajże jakiś student w Katedrze Komunikacji Wizualnej. O następna sprawa, jak Pawłowski rozumiał pojęcie komunikacji wizualnej? Bo wiem, że on już kiedyś miał żal, że to wszystko odchodzi w pewnym kierunku...

K: No więc historie są takie, że...

Wchodzi Władysław Pluta.

K: Hej, Władku, właśnie wspominamy historię...

W: Nie chcę przeszkadzać.

K: Siadaj.

JK: Bo teraz jest pytanie.

K: Chodzi o komunikację wizualną. Jak Pawłowski rozumiał. Trzeba wszystko zaczynać od korzeni. Skąd się

wziął Haska sprowadzony przez Pawłowskiego? Roman Banaszewski skąd się wziął na Akademii?

W: To już później.

K: Ale wzięty przez Pawłowskiego?

W: Tak, przez Pawłowskiego.

K: Skąd się wzięła komunikacja wizualna? Rysio zrobił przewód, został adiunktem, trzeba było znaleźć dla niego specjalność.

W: Było też tak, że pracownia już Andrzeja...

K: I komunikacji wizualnej i to było dla Rysia. Potem Rysio się usamodzielniał i została komunikacja wizualna.

W: Tak, zgoda. Przyjdę, jak będziecie jeszcze, bo muszę pomóc, tam pomagają mi chłopcy, asystenci. Z oprawianiem plakatów i jak będziecie jeszcze chwilę...

JK: Mówiliśmy o logo przed chwilą.

W: No, emocje wygasają.

JK: Senat nawet tego nie głosował.

W: Tak, tak.

K: Ja na szczęście przestałem kupować gazety. O nic się mnie, Władku, nie pytaj. No więc to tak było i teraz trzeba zajrzeć do starych katalogów i popatrzeć, co wtedy projektowano w tej pracowni, żeby pojąć właśnie, po co ona była stworzona.

Władysław wychodzi.

Badania i komunikacja wizualna

Projektowanie w Katedrze Komunikacji Wizualnej miało mieć mocne oparcie w pracach badawczych, prowadzonych w tym celu.

Ja badania proponowałem i zbudowałem aparaturę, mianowicie pierwszy tachistoskop, i okazał się ostatni. On był bardzo przemyślany z różnych względów, a to miało zastosowanie do badania czytelności, widzialności. Prowadzone były także badania terenowe.

Jedną z pierwszych prac Ryśka, chyba nawet kwalifikacyjną, stanowił zespół znaków drogowych. Były pomysły

na nowe znaki i ich rozmieszczenie, i to trzeba sprawdzić znów w katalogach, jak mówiłem, zobaczyć, co to było... Badania, które proponowałem, dotyczyłyby głównie obiektów informacyjnych. Ściśle rzecz biorąc, komunikacji wizualnej.

A potem przyszła sprawa projektowania etykiet na przetwory warzywno-owocowe. Krakus. Trzeba było udowodnić, że to jest dobre. Wobec czego zrobiło się badania. Badania czytelności i widzialności identyfikacji obiektów. Tam przede wszystkim widzenie dwuoczne było pełne i była wstępna akomodacja do oświetlenia, czego żaden inny tachistoskop nie miał. A tu chodzi przecież o efekt olśnienia. Kontrast nagle się zmienia itd. Wszystko było sterowane tarczą telefoniczną. O elektronice to wtedy nie było mowy. Były elektromagnesiki z dzwonek i tarcza telefoniczna. Niczym wybieranie numeru. Tam było opisane, że jedna setna, jedna dwusetna, jedna dziesiąta, zależało od drogi powrotnej. No bo długość drogi powrotnej to był czas ekspozycji. Jeżeli się jedynkę wykręciło... a jak już się wykręciło dziewiątkę to była sekunda.

Potem tego rodzaju testy stosowano już tam w innych przypadkach. Się robiło dwa projekty: jeden zły, drugi dobry, i przeprowadzało się badanie. To wszystko wchodziło do faktury i było czarno na białym, że zły projekt ma złe wyniki, a dobry projekt ma dobre wyniki. I warto było mieć taki tachistoskop, gdzie tam kilka nowatorskich pomysłów było wprowadzonych.

Ten mój tachistoskop gdzieś tam jeszcze powinien być. Ale w roku 1981 tachistoskop aresztował pułkownik Kusto, bo podejrzewał, że jest to aparatura nadawczo-odbiorcza.

Q100

Kusto został wtedy komendantem szkoły, czyli kierował uczelnianą jednostką przysposobienia obronnego, na te całodienne zajęcia obowiązkowo uczęszczali wszyscy studenci. Przyszli na kontrolę. Tu, gdzie jest teraz bufet,

były poprzybijane dechy rysunkowe i wisiały na nich plakaty. Różne plakátowe papiery, materiały hasłowe dotyczące polityki. Na jednej desce napisane: „Kocham Krysię i Marysię, i pułkownika Kusto Pusto”. Tak było napisane i przyszła kontrola. Dowódca szkoły przyszedł z dyrektorem administracyjnym. I przylatuje do mnie dyrektor administracyjny mówi:

– Zrób coś z tym, bo pułkownik wściekły.

No to wziąłem nóż, zeszkrobałem „Kusto”. Zostało Pusto. Krokiem regulaminowym podszedłem do pułkownika i mówię:

– Obywatelu pułkownika, melduję posłusznie, że już pana nikt nie kocha.

Czy on zrozumiał żart, nie wiem. W każdym razie natychmiast dopisano tam literę „q” i liczbę „100” i on tego już nie był w stanie złapać...

1981

W takiej sytuacji, w tamten czas wszystko zwinęliśmy. Te plakaty, papiery schowaliśmy paniom do szuflady w bibliotece. Parę lat temu chciałem to wyciągnąć. Okazało się, że one się tego szybko pozbyły i nie ma żadnych śladów. Na pewno się bały.

Andrzej też się bał, był ze studentami, ale się bał. Marzec 1981, „wydarzenia bydgoskie”, funkcjonariusze MO pobili działaczy Solidarności. W odpowiedzi strajk ogólnopolski. W sytuacji realnego zagrożenia sowieckiej interwencji zbrojnej. To siedzieliśmy ze studentami tutaj całymi nocami, żeby się nigdzie nie szwendali. Aby im się coś nie przytrafiło. Nocne dyżury mieliśmy. Energia Sierpnia '80, cały optymizm został zmarnowany. Stracony był cały czas, aż do '89 roku. Był to okres regresu. Już nie mówiąc o zniszczeniach, jakie ten stan wojenny przyniósł w infrastrukturze. Wielu ludzi wyemigrowało, wielu zostało wypędzonych.

Więc tutaj też o Andrzeju: że czuł się tu odpowiedzialny za studentów, za cały Wydział się czuł odpowiedzialny.

Warsztaty Krakowskie

W 1981 roku pojawiła się na Smoleńsk, na schodach, wystawa poświęcona Warsztatom Krakowskim. To było zajęcie dla studentów, żeby się nie szwendali – robienie inwentaryzacji rzeczy po Warsztatach Krakowskich i po Muzeum Przemysłowym. Spisywano wszystkie rzeczy, fotografowano, przygotowywano do wystawy. Studenci mieli zajęcie, bo zgodnie z założeniami nie było zajęć, był strajk, ale równocześnie studenci się nie szwendali. Czesia Frejlich przygotowała tę wystawę: *Pamiętki Smoleńsk* 9. Studenci dotykali w ten sposób czegoś ważnego dla kultury polskiej. Dzięki temu też ta książka *Warsztaty Krakowskie 1913–1926* się ukazała.

On zwrócił się do źródeł idei, a nie do typu działalności. Tym bardziej że w tamtym czasie mieliśmy do czynienia z działaniami chociażby rodzącego się wtedy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. To były działania typu cepeliowskiego. Tak więc jeśli chodzi o źródła, to na pewno szukał źródeł w myśli, ale nie źródeł formalnych dla przedmiotu.

Tak, to prawda, na początku na Wydziale teksty z Warsztatów nie były czytane. To było gdzieś w bibliotece zakurzone, nieużywane od dziesięcioleci i chybaśmy nawet nie wiedzieli, że to jest.

Andrzej miał problemy z czytaniem, miał tak zwaną kurzą ślepotę, wieczorem nic nie widział. Zajmował się fotografią do czasu, jak mógł coś widzieć w ciemni przy czerwonym świetle.

Warsztaty... Ta inicjatywa, której początki leżą przed I wojną światową, już w II Rzeczypospolitej została nagle, ni stąd, ni zowąd, zaprzepaszczone, dorobek roztrwoniony, i koniec, a dlaczego? Nie wiadomo.

Wojciech Jastrzębowski pojechał do Warszawy. Tam zaczęli ładować do Ładu. W stolicy były zlecenia. Cały budynek sejmowy. Mnóstwo rzeczy tam było do zrobienia. Projektowali symbole jakies, i orzełki były specjalne, w tym art déco. To przecież jeszcze była kontynuacja stylu art déco, z pewnym zadęciem, stylizacją na folklor.

Jak mówiłem, na Smoleńsk 9 prawie nic nie zachowało się z czasu Warsztatów. Muzeum Techniczno-Przemysłowe, gdzie Warsztaty miały siedzibę, po II wojnie przejęło Muzeum Narodowe. Nie wiedziało, co z tym zrobić. Muzeum Przemysłowe miało swoje założenia, a mianowicie było zestawem raczej technologii niż obiektów artystycznych. Miało służyć kształceniu rzemieślników i artystów na podstawie jakichś przykładów ceramiki, metaloplastyki itd. Tak że z punktu widzenia Muzeum Narodowego wartość tego była nijaka. Zresztą wszystko zostało zaprzepaszczone. Nie ma tych zbiorów, nie wiem, w jakim magazynie mogłyby być i co się z nimi stało. W każdym razie jak wchodziliśmy tu, to pewna pani miała kartotekę nieistniejących zbiorów. Urzędowała tam, gdzie dzisiaj są pracownie Katedry Sztuk Wizualnych, na trzecim piętrze. Na górze zastaliśmy byłą pracownię fotograficzną, gdzie się chodziło po warstwie klisz szklanych. Których nikt nie pozbierał, nie uporządkował, nie archiwizował.

W 1980 roku Andrzej wraz ze studentami w różnych zakamarkach budynku wyszukuje pozostałości. Błat stołu gdzieś rzucony w stolarni. To była właśnie ta akcja ratowania studentów przed ulicą, a równocześnie prowadzenie strajku. Owocem tego były uroczystości Warsztatów Krakowskich ze świetnym referatem prof. Mieczysława Porębskiego.

Galerie

Z prof. Porębskim zrobiliśmy razem trzy wersje Galerii Sztuki Polskiej XX Wieku, w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Trzecia, ostatnia była dziełem niedokończonym. Porębski miał bardzo skomplikowaną koncepcję zestawienia okresów w sztuce. Ekspozycja miała odbicie w przewodniku po galerii, a ten przewodnik zarazem miał być nowym podręcznikiem sztuki polskiej XX wieku. I niestety nigdy tego nie zrobił, poróżnił się z Muzeum Narodowym, tak że później realizacja była według pracowników Muzeum. Jednak główne zręby zrobiłem z Porębskim. Nie wyszła

ta książka, ten przewodnik. Kłopoty były z tym, że przychodziła pani z liceum z uczniami i w żaden sposób nie mogła dojść, dlaczego to nie jest po kolei. No, nie mogła wiedzieć. Witkacy i Witold Wojtkiewicz. Ale również Edward Okuń, również Włodzimierz Konieczny. Zbigniew Pronaszko w tym towarzystwie.

Porębski dysponował tym, czym dysponował. Zbiory Muzeum Narodowego do pewnego czasu to było dzieło autorskie pani Heleny Blumówny. Ona miała swoje predyspozycje, skupowała to, co uważała, że należy. Tak że powstała jej właściwie kolekcja. Realizacja koncepcji Porębskiego była trudna, skoro tym tylko dysponował, co pozostało po Blumównie.

On miał koncepcję, co ma mówić dana sala. Miał spis obiektów, którymi to powie. I teraz przychodziłem ja. Kładłem tak zwaną ścianę na podłodze. Układałem tę ścianę, gdzie sąsiedztwa grały rolę. Miejsce centralne, boczne, układałem ścianę, przychodził Mieczysław, coś się tam poprawiło i dopiero wtedy szło na ścianę. A teraz to robi się to w komputerze i jak jest w komputerze, tak jest na ścianie, a w komputerze coś widać? To są tam jakieś zdjęcia miniaturki, a tutaj jest konkretny obraz, nawet rama ma znaczenie. Rama może rozsadzić ekspozycję, rozwalić ścianę, albo ją zgromadzić wokół, scalić.

Wystawy

Oderwałem się od Wydziału, za to miałem swój okres dobrych wystaw. Tak, wyszliśmy ze szkoły Pawłowskiego, również w sensie projektowania wystaw muzealnych. Dla mnie była to pewna kontynuacja sposobu myślenia: my mamy stworzyć możliwość odbioru dzieł sztuki na wystawie, mamy zapewnić warunki techniczne, ale nie tylko, bo mówią i tak: „scenografia”. Scenografia wystawy. Tutaj się nasuwa porównanie z teatrem, i słusznie. Wtedy dzieła sztuki występują jako *dramatis personae*... Nawiązują dialogi, rozmowy, kłótnie... Scenografia stała się organizacją przestrzeni dramatu.

W scenografii chodzi o umożliwienie dialogu dzieł, i nic więcej! Dialog dzieł, a nie popis kuratora. Nie ozdobność, nie wychodzenie poza sam materiał wystawienniczy. Ten ideał wystawy dalece udało mi się zrealizować na wystawie Tadeusza Brzozowskiego. Przecież wystawę robi się z obiektów wystawienniczych i z niczego więcej. Cała reszta to jest zło konieczne, a to ściany brakuje, trzeba dostawić parawan, jednak nie dlatego, że sobie tak wymyślił. Skoro trzeba właśnie skonfrontować pewne obiekty, a nie mamy w przestrzeni warunków, zmieniamy lekko przestrzeń, czyli: organizacja przestrzeni dramatu.

Brzozowski był przekonany, że tytuł jest bardzo ważny dla obrazu. Wychodził w ogóle od tytułu właśnie. Słowo, słowa go inspirowały... Dlatego też postanowiłem, że ja umożliwię czytanie tytułów – a te Brzozowski dawał na bieżymie od tyłu. Stąd wynikała jedna z istotnych zasad tego sposobu ekspozycji, jaki tam zastosowałem...

Przeciwnie, niż to często się zwykło robić. Wcześniej koledzy z architektury wnętrz zrobili wystawę Chagalla, gdzie stawiali siatek, namalowali pejzaże na ścianie... A Chagall był jakby na przyczepkę. Natomiast tu nie było nic poza obrazami Brzozowskiego. Oraz kawałek drutu, żeby było na czym powiesić. W jakimś sensie jest to kontynuacja myślenia Pałowskiego: projektować sytuacje.

Niegdyś Andrzej zrobił dużo wystaw w Narodowym. Jak do tego dotarł, nie wiem, może dzięki Blumównie. Ona miała swoich ulubieńców. „Mój syneczek” mówiła o Rysiu Otrębie. Gdy ja nastałem, to już jej nie było z kolei. W każdym razie w pewnym momencie to już Andrzejowi się przejadło. Zajął się zresztą pisanie nieszczęsnych tekstów i zostawił to pole mnie.

Jeżeli chodzi o Sukiennice, o ekspozycję *Widzieć i rozumieć*, którą robili razem z prof. Porębskim w 1975 roku przy okazji kongresu AICA... Miało to być wielkie odtworzenie, powrót i przewrót. Po okupacji tam przemalowano sale na białe i powieszono obrazy jak należy, ciurkiem na ścianie jeden obok drugiego. Gdy nastał następny remont,

przyszedł właśnie Porębski, wezwał Andrzeja Pawłowskiego i postanowili przywrócić temu wnętrzu charakter galerii XIX-wiecznej. Stąd się znalazł róż pompejański, a nie białe ściany, obrazy zostały spiętrzone na ścianach, zablokowane.

Formy ludzkiej egzystencji

Usiłował także sporządzić definicję zawodu, ale nieskutecznie. Do dziś to chyba się nie udało nikomu. Andrzej napisał kilka, z tych definicji wyniknął program, zgodnie z którym nie chodziło o formę w postaci kształtu, tylko o formę ludzkiej egzystencji w warunkach cywilizacji przemysłowej. Jakos to tak brzmiało mniej więcej, w każdym razie o to chodziło.

Formy przemysłowe – tłumaczył to więc potem jako „formy istnienia” w kulturze produkcji przemysłowej. Nie były więc to dla niego kształty.

Projektować sytuacje

Andrzej w ogóle stopniowo odchodził od przedmiotu, a starał się projektować sytuacje. Obiekt istnieje w sytuacji i ona go określa. Może obiekt ma określać sytuację, może, ale sytuacja tworzy obiekt. Dlatego się mówi o potrzebie, prawda, o zaspokajaniu potrzeby, nie o tworzeniu potrzeby, tylko o zaspokajaniu potrzeby, prawda?

O tym mówi także modelu zakresu działań projektowych Pawłowskiego, którego dziś już nikt nie pamięta...

Projektowanie idei przedmiotu

Budując wizję nowego zawodu, nowej dziedziny, Andrzej coraz bardziej oddalał się od projektowania przedmiotów, a zbliżał się do projektowania idei przedmiotu. I na tym ta rzecz polegała. Porzucał typowe podejście, jak na całym świecie, czyli projektowanie rzeczy.

Projektowanie zespołów czynności

Jednym z pojęć istotnych w koncepcji Pawłowskiego jest struktura użytkowa. Podkreślał, że projekt w istocie obejmuje strukturę użytkową. Chodzi w tej strukturze o pewne związki elementów ze sobą, formalne, ale przede wszystkim związki użytkowe. Nie chodziło o pojedyncze przedmioty, tylko o zespół czynności. Procesy.

Stracony tekst z metodologii

Andrzej podjął się napisania jednej z części książki poświęconej metodologii projektowania. Obok Stefana Wrony i Wojciecha Gasparskiego z Zakładu Prakseologii PAN. Ale on, niestety, nie miał odpowiedniego warsztatu, nie był wciągnięty w żaden metajęzyk, tego mu brakowało. Praca naukowa pozbawiona metajęzyka z danej dziedziny nie przechodzi. On posługiwał się językiem potocznym. Cóż z tego, że w celu napisania tego tekstu wziął roczny urlop twórczy.

Tekst Andrzeja zginął, on sam zniszczył swoją kopię, po tym, gdy dostał miażdżące, druzgocące recenzje. I wtedy zajął się czymś innym, i tym czymś była pozycja siedząca. Myślę, że on prosił również Gasparskiego, który z pewnością miał egzemplarz, żeby też zniszczył. Tak że nie ma tego nigdzie, a ukazała się książka Wrony i Gasparskiego.

Co napisał, o czym myślał? Nie dojdziemy do niczego ani niczego się nie dowiemy, bo jeżeli recenzenci nie zrozumieli, co czytają, to ci nie opowiedzą, co czytali. Andrzej zniszczył własną pracę. Strata niepowetowana.

Los. Nie dostał tytułu profesora zwyczajnego. Spowodowano, że nie dotarła jegoteczka do komisji kwalifikacyjnej. Prawdopodobnie przyblokował to ktoś już na poziomie krakowskim. Działo się to, jeszcze zanim zachorował. Miał skompletowaną przecież teczkę do kwalifikacji. W tym autoreferat. Poznanie jego treści także miałoby dla nas wartość.

Tak, ale też pewnie nigdy nic by nie pisał, gdyby nie musiał, a musiał, ponieważ był w stanie walki. Walki o swoją ideę. Wiesz, że w tym pisaniu był nieporadny. Zdania bojowe muszą być formułowane z użyciem odpowiedniej broni. Jedną z takich broni jest metajęzyk tekstów polemicznych, on tego nie miał.

Genesis

Nosił się z myślą o sprzedaży cyklu *Genesis* do Szwecji. Chciał wyjść z tym dziełem na zewnątrz więcej. Nie udało się. A doszło jeszcze nieszczęście z tym czarnym albumem *Genesis*, który zaprojektował Władek Pluta. Marysi Dziezic, mówię, jest okazja, leży w szafie kilkaset egzemplarzy. Puścić to w świat. To po pierwsze, jeszcze miałem pomysł, jak go do ludzi wysyłać, a okazało się, że to niemożliwe, już to jakoby z powodów księgowych. Wymyśliłem wystawę *Genesis*, w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie. Miałem nadzieję, że sprzedadzą się te albumy, ale nie dało się tego formalnie zrobić. Tak, coś wolno, to czegoś nie wolno. To leży u Marysi chyba wciąż, nie wiem, czy może już wydała gdzieś do magazynów. Czy *Inicjacje* poszły w świat, nic nie wiem. Ja już tu nie robię.

Muzeum w Rabce

To już było pod koniec życia, chciał gdzieś umieścić swój dorobek. W Rabce znajdowała się willa rodziny Grochowalskich, Wandy, żony Andrzeja. On tam chciał strych przebudować i zrobić coś w rodzaju Galerii Pawłowskiego. Tam dziadziowie Grochowalscy mieszkali i jakaś inna rodzina. Zresztą dziadzio Grochowalski był jeden, a dr Grochowalski, jego brat, to drugie, i tych Grochowalskich było trochę na świecie, a wszyscy partycypowali w tej willi, więc to nie było takie proste. Miała być to wyjazdowa pracownia Katedry Metodyski Projektowania.

„Twórcy polskiej, krakowskiej szkoły projektowania”

Mam gorzką refleksję. Otóż gdy wchodzę tu na Smoleńsk 9 do sieni i widzę tablicę pamiątkową z pustym miejscem... Poświęcona Andrzejowi, po jego śmierci została tam wmurowana. Miało być tam wpisane: „Twórcy polskiej, krakowskiej szkoły projektowania”. Kto to blokuje? Mijają lata od śmierci Andrzeja.

Ja wtedy zaproponowałem wyjście salomonowe, żeby odspacjować następny tekst, zostawić miejsce, jeżeli się w przyszłości „okaże”, że jednak stworzył szkołę, to się wtedy napisze, i jest wolne miejsce, i tak już zostanie... Była zgoda na moją prośbę na zostawienia wolnego miejsca... „Twórcy krakowskiej szkoły projektowej”, albo ewentualnie „Współtwórcy”, aby załagodzić, skoro były też inne osoby, które mogłyby sobie rościć pewne pretensje do tej roli, a żyły takie osoby wówczas. Zapomniano? Ja się w to nie mieszam, to już nie mój cyrk, jak już powiedziałem, nie mój cyrk, nie moje małpy. Kto wie, po co jest to puste miejsce, to wie. Kto nie wie, to już nie będzie wiedział.



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