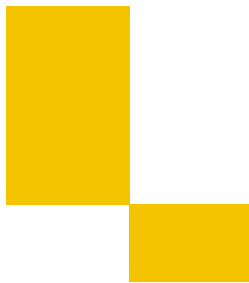




Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)



Ryszard Otręba

Losy mego życia, mojej Katedry, Wydziału

2012

Jubileusz 50-lecia Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie to okazja, by uzmysłowić pokoleniu naszych absolwentów, a także obecnym i przyszłym studentom trud, a także entuzjazm, jakie towarzyszyły garstce prekursorów, do których również się zaliczam.

Okupacja, wojna...

Losy mojej rodziny były bardzo skomplikowane. Szczególnie w okresie okupacji, kiedy to ojciec, dwóch braci, siostry i matka byli w Oświęcimiu. Tylko jedna z sióstr wróciła przez Szwecję z kacetu w Ravensbrück. Najpierw była w Oświęcimiu, w Auschwitz, potem w Frauen-KZ Ravensbrück.

To moje osobiste przeżycia i doświadczenia. Niezwiązane z Wydziałem. Zadaję sobie pytanie, na ile jednak mnie ukształtowały jako artystę, designera, pedagoga... Natomiast z pewnością jeden z moich braci, Stanisław, już

po wojnie, odegrał rolę w moim otwarciu się na świat, na Zachód. Te doświadczenia z pewnością wniosłem do pracy na Wydziale.

Wojna. Bardziej chodziło o to, jak upiec chleb, z czego, jak przetrwać. Przeżyłem to na własnej skórze w czasie okupacji, kiedy zostaliśmy sami, ja, mój brat, młodszy o cztery lata ode mnie, i starsza siostra, z 30 rocznika.

Jeden z moich braci, Franciszek, od samego początku wojny działał w podziemiu. Najpierw w ZWZ, a potem to się przerodziło w AK... Mam afisze z rozstrzelania brata. Inna pamiątka po nim to wydrapana przez niego na drzwiach inskrypcja „Franek Otręba” z datą. Wcześniej on był w Oświęcimiu. Bratu, czy pamięci brata, dedykowałem swoją grafikę... Pokazywałem ją przed kilku laty na wystawie w Mandze w Krakowie.

1943 rok. Miałem wtedy 11 lat, gdy nas mieli wywieźć do Niemiec w celu germanizacji. Na szczęście pomogła nam daleka krewna i jeden z nauczycieli, dyrektorów szkoły podstawowej. Wcześniej już czterokrotnie przesiedlano nas z miejsca na miejsce. Ewakuacje. Skierowano nas do kolejnego miejsca zamieszkania. Tam był sprzyjający dyrektor szkoły, który załatwił nawet pracę w folwarku. Była to miejscowość w powiecie pszczyńskim – Studzionka. Tam siostra, 13-letnia, utrzymywała dom. Czasami, gdy były, gotowałem w domu ziemniaki. Serwatki jakieś nam ludzie dawali. Serwatka, czyli płyn z kwaśnego mleka, pozostający po odcedzeniu sera. To dawali nam sąsiedzi, górnicy mieszkający w tym samym domu.

Mieliśmy już wcześniej żarna. Dzięki nim można było robić placki na blasze, mieląc. Z tym że po każdym mieleniu trzeba było ukryć żarna. Niemcy odbierali żarna. Do stawu chowaliśmy górną, ruchomą ich część. Była zanurzona, na drucie. Ten rotar pod wodą.

Te czasy były gorsze niż stan wojenny, ale właśnie w stanie wojennym kolejne pokolenia doświadczyły czegoś równie tragicznego. Internowania, zmuszanie do wyjazdu z Polski, często związane z wyrzeczeniem się obywatelstwa.

Komuniści pozbywali się w szczególności tych, których nie udało im się zmusić do współpracy, przerobić po swojemu. Wtedy były częste takie nachalne próby wciągnięcia do jakichś robót.

Czasy wojny. Brat Stanisław działał w partyzantce we Francji, potem przeniósł się do Anglii... Walczył w RAF-ie. Jako spadochroniarz brał udział w tych akcjach, tragicznych. On bardzo chciał skończyć tam studia i zaczął akademię leśną, bo mój ojciec był leśniczym w książęcych Lasach Pszczyńskich i też go jakoś ciągnęło do lasu tam w Anglii, i pisał piękne listy o tej gotowości po studiach, że wróci do Polski. Ale jak tam dopływały coraz to nowe informacje o tym, co dzieje się w Polsce Ludowej, on zdecydował się jednak zostać w Anglii. Dowiedział się wiele z listu mamy.

Napisała mu o szykanach wobec Lusi. Lusia to zresztą jest jedyna siostra, która jeszcze żyje w Pszczynie, jest z '26 rocznika. Nieomal tego samego co Andrzej Pawłowski. Gdy wróciła ze Szwecji po rocznym pobycie w sanatoriach koło Lund, chciała pomóc nam, młodszym. Ja byłem przedostatni w domu. Po powrocie Lusia znalazła najpierw pracę w RKU. To była Rejonowa Komenda Uzupełnień, wojskowa. Jak się dowiedzieli, że utrzymuje kontakt z Anglią, to ją wyrzucili. Potem znalazła pracę w urzędzie ziemskim, a za nią poszedł list, że kontakty mamy z Zachodem, wobec tego też ją wyrzucili. Ona rozplakała się podobno i powiedziała, że została do Oświęcimia wzięta w wieku 16 lat, że cierpiała podczas okupacji z powodu jednego brata, a teraz musi cierpieć z powodu drugiego. Brat tak się przejął tym w Anglii, że napisał list wtedy, który stanowił dla nas rodzaj alibi, że wyjeżdża ze swoim profesorem, Polakiem, do Kanady, a potem może do Australii. Takie możliwości zapewnione były tym wszystkim, którzy walczyli w RAF-ie. Mógł przyjąć każde obywatelstwo: amerykańskie, angielskie, australijskie. I to był tylko pretekst. On się ożenił i przez osiem lat nie pisał. Dopiero w 1958 roku się odezwał.

Do Polski

W roku 1960 wyjechałem do Londynu, na zaproszenie Stanisława. Uzyskanie zgody na wyjazd zagraniczny graniczyło z cudem. Paszporty wydawało jedno biuro mieszczące się w Warszawie.

W Anglii byłem na trzy miesiące. Ku radości brata. Gdy wróciłem do Polski... To i to było niesamowite. Trafiłem akurat na Wydział Architektury Wnętrz, tam na Humberta. Spotykam Andrzeja, rozmawiamy, jest ciekaw.

Właśnie z tego korytarza zapamiętałem Andrzeja, przebiegającego. Zawsze miał jakieś dowcipne wtręty do każdej rozmowy. To się podobało kolegom.

Wracam do czasu, gdy po raz pierwszy trafiłem na Humberta. Andrzej opowiadał mi później, że chciał, abym z nim współpracował. Dla niego miał znaczenie następujący fakt... Nie przypominam sobie tego, ale jemu to utkwilo w pamięci... Mogło to być prawdą. Przychodząc na Humberta, podobno głośkałem ściany, głośkałem podobno w taki sposób, w jaki się czasami z tęsknoty chce się kogoś pogłośkać... To ja ścianę głośkałem.

Sam okres studiów jednak się pamięta bardzo dobrze. Szczególnie wtedy, kiedy coś się rodzi nowego.

Po latach wyjechałem na kontrakt w Sydney. Na mój wyjazd do Australii Wiesio Gdowicz przygotował łagę dębową, niczym kij dla wędrowca, z tobołkiem zawierającym ziemię z ul. Smoleńsk. Na tej ładze wyżłobione były kreski oznaczające kolejne miesiące pobytu. Inaczej mówiąc, kij nacechowany skalą dziewięciu miesięcznej mojej nieobecności. Miałem je odmierzać, przejść i wrócić. Do dzisiaj mam tę pamiątkę. To w roku 1981 spotkała mnie ta przygoda. Wróciłem w czas Solidarności, kilka dni przed stanem wojennym. Do Australii zaproszony byłem do prowadzenia zajęć z projektowania komunikacji wizualnej w Sydney College of the Arts.

Ponownie wyjechałem do Sydney w roku 1984. Tym razem zabrałem ze sobą żonę i dwójkę moich synów. Na dworcu pojawiła się liczna grupa studentów, która

wręczyła mi koszulkę z naszytą dużą kieszenią i nadrukowaną na niej grupą moich kochanych studentów – prosząc, bym koniecznie zrobił zdjęcie z kangurami. Gdy pociąg ruszył, rozwinęli transparent z napisem: „Jak bumerang wyrzucony, wrócisz, Rysiu, w nasze strony”. Po rozpoczęciu roku akademickiego w SCA zostałem zaproszony przez rektorów uczelni na obiad, w którego trakcie zaproponowano mi i gwarantowano pracę na uczelni do osiągnięcia wieku emerytalnego. Wówczas posłużyłem się tekstem z transparentu. Uznano ów argument, ale w dalszym ciągu przysyłano mi jeszcze do Krakowa anonсы z prasy o konkursie na stanowisko wykładowcy, informując, że posiadają wystarczającą ilość materiału, by przygotować dobrą aplikację. Potrzebują tylko jednego mojego słowa: yes.

Powroty. Inna historia. Przed laty, w czasach założycielskich Wydziału, przychodził do nas regularnie Lars Lundahl. Był na Akademii dzięki stypendium rządu szwedzkiego. Przychodził do Andrzeja, często do Jerzego Panka, pracującego w tym czasie na naszym Formach. Panek w każdą sobotę chodził z Larsem po muzeach krakowskich. Oni się bardzo polubili.

Ponownie Lundahl odwiedził Polskę parę lat temu, z grupą swoich przyjaciół. W czas jego przyjazdu do Krakowa było bardzo brzydko, jesień, śnieg. Traumatyczny dzień, nieefektowny widok Krakowa. Pierwsze co, to Lars poszedł do akademika przy Lea. Pobiegł do miejsca, gdzie mieszkał przed laty, jako stypendysta, jako student. W jego odczuciu nic się nie zmieniło w tym akademiku. Tylko się strasznie postarzał portier.

Czas odwilży, czas na architekturze

Po otrzymaniu świadectwa dojrzałości Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Bielsku-Białej w roku 1953 moim pragnieniem były studia na Wydziale Architektury Wnętrz. Egzamin wstępny zdawałem na Wydział Malarstwa. Po pierwszym semestrze przeniósłem się na WAW.

Na Akademii gnieździła się cała polska awangarda. Był Andrzej Wróblewski. Jeszcze przychodził, siadał na ławce Jan Szancenbach. Franciszek Bunsch. Był potem Włodek Kunz. To pokolenie moich rówieśników. Wszyscy chcieli coś nowego stworzyć.

Wracając do początków, trzeba pamiętać o tej grupie. O spotkaniach tej grupy młodych zbuntowanych, poszukujących czegoś nowego na miejsce socrealizmu. To był bowiem już postalinowski czas odwilży.

Kunz był z 1926. Szancenbach starszy. Wróblewski także był starszy, już ukończył wtedy studia z historii sztuki. Kolegą z tej samej grupy był Andrzej Wajda, który wtedy postanowił odejść, czy w ogóle porzucić Akademię i pójść do Filmówki do Łodzi. Szczęśliwie, dobrze zrobił, dzięki temu jest chyba naszym najlepszym reżyserem filmowym, jednak o światowej randze.

W tym budynku ASP, przy ul. Humberta 3, pracowało tak wielu wybitnych malarzy, grafików i architektów. Powinienem nawet wyliczyć naszych profesorów: Jan Budziłło, Franciszek Bunsch, Zbigniew Chudzikiewicz, Ludwik Gardowski, Franciszek Kalfas, Jan Krug, Włodzimierz Kunz, Maciej Makarewicz, Andrzej Pawłowski, Józef Różyski, Adam Siemianowicz, Marian Sigmund, Zbigniew Solawa, Konrad Srzednicki, Jan Szancenbach, Jan Świdorski, Fryderyk Tadanier, Waław Taranczewski, Mieczysław Wejman, Andrzej Wróblewski oraz wielu innych. Mogłbym w zasadzie wyliczyć wszystkich wykładowców, których mam wpisanych w swoim indeksie. Każdy z wymienionych powyżej artystów i projektantów posiadał liczący się dorobek twórczy, potwierdzony udziałem w wielu wystawach lub poważnymi realizacjami i zdobytymi nagrodami.

Andrzej Pawłowski spośród wszystkich zawsze się wyróżniał tą swoją sylwetką. Gdy przychodził, to nam studentom imponowało bardzo to, że on był taki naturalny. Przychodził nawet w butach gumowych czasami, gdy padał deszcz. A wtedy mieszkał niedaleko, na Czystej. Był już adiunktem, wcześniej. Od samego początku prowadził

zajęcia z Chudzikiewiczem, odkąd był jeszcze jego asystentem na projektowaniu architektury wnętrz. Został adiunktem w tym czasie, gdy powstawała Pracownia Sprzętarstwa i Plastyki Przemysłowej. „Plastyki”. Senat Akademii musiał zawsze ten zawód definiować jako plastykę, stąd „plastyka” w nazwie Pracowni. By podkreślić, że to nie jest tylko projektowanie przemysłowe. Co też rzeczywiście zostało skompromitowane już pod koniec, prawda? Zresztą, wtedy Andrzej sam stał się przeciwny stosowaniu terminu „przemysłowy”. Mówił tylko „kształtowanie form”, bez tego dodatku „przemysłowych”. Andrzej wtedy był głównie znany z tego, że robił wystawy muzealne. Projektowaniem nie zajmował się jeszcze wtedy, gdy powstawała ta Pracownia Sprzętarstwa i Plastyki Przemysłowej.

Chudzikiewicz i Pawłowski

Broniłem dyplom u Chudzikiewicza, w roku 1959. Andrzej uczestniczył w korektach. Zresztą z Andrzejem woleliśmy jednak raczej spotkać się sami, przy rozmowie.

Mój promotor pracy dyplomowej, profesor Zbigniew Chudzikiewicz, od roku akademickiego 1957/1958 był kierownikiem Pracowni Sprzętarstwa i Plastyki Przemysłowej na Wydziale Architektury Wnętrz. Byłem jednym z pierwszych jego absolwentów, którzy podjęli temat w tej specjalności. Realizowałem projekt pod tytułem *Letni pawilon do prezentacji mody*. Dyplom ukończenia studiów artystycznych na Wydziale Architektury Wnętrz dotyczył więc problematyki z pogranicza wzornictwa.

Co znamienne, prof. Chudzikiewicz miał jeszcze naiwne wyobrażenie na temat powodu, dla którego student wzornictwa uczęszczał na zajęcia w pracowni artystycznej. Uznawał, że jeżeli ktoś chodzi do pracowni rzeźby, to po to, aby potem wiedział, jak odlać formę przemysłową w gipsie. To było jego wytłumaczenie istnienia Katedry Sztuk Wizualnych na wydziale wzornictwa. Andrzej Pawłowski wytknął kiedyś to Chudzikiewiczowi. Nawet krzywdząco.

Pamiętać trzeba, że Chudzikiewicz również odegrał pewną rolę w powstaniu, narodzinach Wydziału. Był pierwszym kierownikiem Studium Form Przemysłowych. W Warszawie miał, że tak powiem, notowania wyższe od Andrzeja, który zawsze był buntownikiem, a na tamte czasy był bardzo nowoczesny.

W roku 1961 powołano Studium Form Przemysłowych. Zostałem przyjęty do pracy na stanowisko n.p.p. – nauczyciela przedmiotów pomocniczych (co w wolnym tłumaczeniu Janka Kolanowskiego należało czytać: na razie przy Pawłowskim). Byłem szczęśliwy, że spotkał mnie zaszczyt współpracy z Andrzejem, który cieszył się autentycznym autorytetem jako artysta, projektant i pedagog.

Design a sztuka

Często słyszałem to zdanie wypowiedziane pewnym tonem: „A, to ty uprawiasz projektowanie i dlatego masz taką sztukę!”. Wielokrotnie spotykałem się z takim pytaniem, na ile mi pomaga fakt, że uprawiam te dwie dziedziny twórczości. Stosunek sztuki do designu? Zawsze tłumaczyłem, że jedna działalność przeszkadza drugiej. Tak, przeszkadza.

Korzystam z jednej albo z drugiej dyscypliny twórczości. To jednak racjonalizm, tak istotny w projektowaniu, ma się nijak do sztuki. Dzieło sztuki wywodzi się przecież z emocji. One uczestniczą w sztuce. Natomiast to nagromadzenie jakichś napięć nie ma udziału w projektowaniu.

Dlatego oddzielam projektowanie jako odrębną działalność od sztuki, nawet jeśli jedno i drugie podejmowałaby ta sama osoba.

Blumcia, prof. Helena Blum, wykładająca między innymi we Wrocławiu, miała olbrzymi respekt do tego, co my tu robimy w Krakowie, podkreślając, że na naszym wydziale jest najwięcej sztuki. Buntowała się, gdy otrzymałem drugą nagrodę na Wydziale Grafiki w Krakowie, mówiąc, że to ja, a nie Brunowski powinienem dostać pierwszą. Cóż, byłem jej „synkiem”. Była zakochana... Zresztą jej

pierwszym dzieckiem był Andrzej Pawłowski, ja byłem jej drugim dzieckiem. Ona była tak opiekuńcza, świetna.

Andrzeja Wróblewskiego zadziwiło to właśnie, że w krakowskiej szkole, na Formach, kształceniem w zakresie designu zajmują się profesorowie zarazem uprawiający sztukę. Antoni Haska, Pawłowski, Otręba, kierując katedrami projektowymi... Andrzej szczególnie mocno podkreślał, że emocja nie może się ujawniać czy wyzwalać w przypadku projektowania produktu.

Student Wydziału Form Przemysłowych odbywa jednak kursy z zakresu sztuk wizualnych.

Początki Wydziału

Ciągle gnieździliśmy się w pomieszczeniach strychowych przy ul. Humberta, ale trwały starania o uzyskanie pomieszczeń Muzeum Narodowego przy ul. Smoleńsk 9, w dawnym Muzeum Przemysłowym, miejscu wymarzone przez Andrzeja ze względu na tradycję historyczną (działalność Baranieckiego oraz Warsztatów Krakowskich).

Po przeprowadzce do budynku ASP przy ul. Smoleńsk 9 nastąpiło wyraźne przyspieszenie aktywności Studium. W październiku 1962 roku Studium Form Przemysłowych ASP w Krakowie zorganizowało sesję naukową, wspólnie z krakowskim oddziałem Stowarzyszenia Inżynierów i Techników Mechaników Polskich. Z Pragi przybył prof. Petr Tučný, który przedstawił problematykę projektowania ergonomicznego oraz chirotechniki w projektowaniu maszyn. Sesji naukowej towarzyszyła specjalnie przygotowana wystawa pod tytułem *Kształt techniki*.

W roku 1963 utworzono Wydział Form Przemysłowych z trzema katedrami projektowymi: I Katedrą Zespołową Rzeźby, Malarstwa i Rysunku, kierowaną przez Antoniego Hajdeckiego, II Katedrą Kształtowania Środków Produkcji, kierowaną przez doc. Chudzikiewicza, III Katedrą Kształtowania Produktu i Komunikacji Wizualnej, kierowaną przez doc. Pawłowskiego, oraz IV Katedrą Barwy Przestrzeni Przemysłowych, kierowaną przez doc. Haskę.

Pierwszym dziekanem Wydziału został Andrzej Pawłowski. Należę do grona tych współpracowników Andrzeja, którzy od samego początku byli świadkami tworzenia i udoskonalania programu studiów na Wydziale i traktowali swoją pracę jako misję. Z perspektywy 50 lat niewiarygodne wydaje się to, aby sześciu etatowych pracowników naukowych realizowało program dydaktyczny Wydziału (doc. Chudzikiewicz, doc. Hajdecki, doc. Hasaka, doc. Pawłowski, wykładowca Barbara Gołajewska i adiunkt Otręba). Było dodatkowo dwóch asystentów (Danuta Urbanowicz i Adam Gedliczka) oraz n.p.p. Kolanowski.

Andrzej od samego początku kierowania Wydziałem sformułował nośne na owe czasy założenia, które pragnę i teraz tu zacytować, z pamięci: „Przez twórczość w zakresie form przemysłowych rozumie się tworzenie najbardziej racjonalnych warunków dla zabezpieczenia biologicznej i psychicznej egzystencji człowieka oraz rozwoju kultury w warunkach cywilizacji przemysłowej, której dynamika staje się powodem groźnego zachwiania równowagi między cywilizacją a kulturą jej wykorzystania”. Wielokrotnie odwoływałem się do tej definicji. Zawarł ją w tekście pod tytułem *Cel i założenia Wydziału Form Przemysłowych*.

Byliśmy entuzjastami szkoły Hochschule für Gestaltung w Ulm, kierowanej przez Maxa Billa, a następnie przez Tomása Maldonada, której unikalny program kształcenia ściągał studentów i pedagogów z całego świata. Z Maldonadem spotykaliśmy się na Zachodzie, Andrzej na forum ICSID, ja na forum Icograda (Międzynarodowa Rada Stowarzyszeń Projektantów Grafiki).

Inne nasze odniesienia? W Pałacu Sztuki w Krakowie, w roku 1965, otwarto wystawę wzornictwa brytyjskiego. Z tej okazji przybyło kilka osób reprezentujących Design Centre w Londynie oraz British Council. Wszyscy wygłosili interesujące odczyty dla pracowników i studentów Wydziału. Wśród prelegentów byli: Sydney Foodd, Robert Ashfield i Herbert Read. Wcześniej odwiedził nas James Noel White, dyrektor Council of Industrial Design.

Sprowadziłem za swoje dewizy tablice antropometryczne *The Measure of Man* Henry'ego Dreyfussa z Nowego Jorku. Wybrane plansze zostały naniesione w skali 1:1 w naszej Katedrze Kształtowania Produktu i Komunikacji Wizualnej w formie panoramy, by studenci mogli w każdej chwili korzystać z danych dotyczących systemu wymiarowania. Gdy kilka lat później odwiedziłem biuro projektowe Deyfussa w Nowym Jorku, wspomniałem o naszym przedsięwzięciu oraz to, że musieliśmy każdą wartość przeliczyć na system metryczny. Partner Dreyfussa pan William Purcell był zdziwiony, że w Polsce nie posługujemy się calami.

Idea zawodu

Od kilku lat działała już w Polsce Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, której przewodniczył wicepremier Eugeniusz Szyr, a sekretarzem była Zofia Szydłowska, wspierająca działalność zawodową projektantów zatrudnionych w przemyśle. Zarejestrowano także Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych. Andrzej Pawłowski został jego pierwszym prezesem. Załugą Pawłowskiego było wymyślenie i wyodrębnienie nowej dziedziny twórczości, którą nazwał „kształtowaniem przemysłowym”, a później „projektowaniem form przemysłowych”. Przez środowisko plastyków nazywane często „plastyką form przemysłowych”, co mogło się kojarzyć z dekorowaniem przedmiotu, a nie z jego kształtowaniem (Formgebung).

Andrzej naprawdę wiedział, czym jest design i na czym polegać powinno kształcenie w dziedzinie projektowania form przemysłowych. Wielorakość w sposobach określania nazwy nowego w Polsce zawodu wykazywała, jak rozmaite były założenia filozoficzne.

Zawód designera zostaje doceniany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W związku z tym wielu pracowników dydaktycznych (głównie z Warszawy i Krakowa) wyjeżdżało na stypendia zagraniczne.

Andrzej nie tolerował uprawianego także w naszym kraju stylingu, dlatego fascynował go neutralny design krajów skandynawskich. Zgłosił mnie jako potencjalnego pracownika naukowego Wydziału Form Przemysłowych na wyjazd. Otrzymałem dwumiesięczne stypendium MKiS do Szwecji i Danii. Miałem doskonale przygotowane kontakty z pedagogami szkół projektowania oraz z wybranymi biurami projektowymi, do których polecał mnie Andrzej Pawłowski. Po niemal 50 latach mogę przytoczyć nazwiska tych projektantów, którzy stali się klasykami skandynawskiego designu. To Sigvard Bernadotte, Åke Huldt, Bert Vallien, Stig Lindberg, Sven Palmqvist, Sven Arne Gillgren, Lars Lalerstead, Poul Henningsen, Erik Herløw, Søren Sass, Børge Mogensen, Kristian Vedel.

„Formy” i formiarki

Wcześniej – po obronie mojej pracy magisterskiej? – zostałem asystentem na Formach, asystentem doc. Andrzeja Pawłowskiego. W tym samym roku awansowałem na starszego asystenta. Pod nieobecność Andrzeja, który wyjechał na stypendium MKiS do Szwecji i Danii prowadziłem zajęcia dydaktyczne z jego studentami. Uzgodziłem tematy na cały okres jego trzymiesięcznego pobytu za granicą. Studenci chętnie podejmowali nowe tematy dotyczące projektowania produktu, budowali struktury przestrzenne, a także nadawali odpowiednie cechy wizualne produktom, które miały świadczyć o zastosowanej technologii (na przykład ceramiki, wyoblania w stali, tworzywa sztucznego itp.).

W tamtym czasie Andrzej realizował projekty z zakresu wzornictwa przemysłowego. Zaproponował mi współpracę przy projektach zleczanych Zakładom Artystyczno-Doświadczalnym ASP. Byłem członkiem zespołu, który pod jego kierunkiem brał udział w projektowaniu formierki wstrząsowo-dociskowej F1, formierki wstrząsowo-dociskowo-obrotowej F24, maszyny do szycia Polna.

Zlecenie z Prozametu, za pośrednictwem Zakładów Doświadczalnych. Dziewczyny tam układały piosenki, że klepią glinę w ZaDzie. Dziewczyny... Ostrowska Marzena, pamiętam. Andrzej wciągnął mnie do współpracy przy tych zleceniach.

Wtedy powstawały formy modeli w skali 1:1. Pierwsza formiarka wstrząsowo-zaciskowa powstała na strychu, na Humberta. Gmach wysoki, najwyższe piętro Akademii, dojście po schodach, ciasną klatką. Techniczni pracownicy buntowali się, mając zanieść w całości formę do transportu. Formę z gipsu. Miło, że Stanisław Sokalski był mistrzem odlewów gipsowych. To były łupinki półtoracentymetrowej, dwucentymetrowej grubości. On miał wielką wprawę w odlewaniu.

Projektowałem w tym czasie także uniwersalny mikro-telefon (współautor Jan Kolanowski) oraz termohigrograf (współautor Antoni Hajdecki).

Psychologia a projektowanie

Starałem się w swych projektach uwzględniać wiedzę o psychice człowieka. W mojej praktyce wczesnym przykładem takiego podejścia może być projekt żłobka w Nowej Hucie. To było chyba rok po dyplomie. Otrzymałem zlecenie na projekt kolorystyki żłobka. Konsultowałem się na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Zakładzie Psychologii Rozwojowej i Wychowawczej, z panią Marią Przetacznikową.

U niej, jako eksperta, szukałem wskazówek. U niej, ponieważ przeprowadziła już wtedy badania na dzieciach nowohuckich. Zwróciła mi uwagę na to, że są samotnie wychowywane. Ich rodzice, ojcowie i matki, pracowali w hucie. Dzieci te nie miały prawie żadnych kontaktów, okazji do rozmowy. W efekcie ich język był bardzo ubogi. Główną potrzebą było więc to, żeby wzbogacić ich słownictwo. Przetacznikowa namawiała mnie do tego, żeby jak najwięcej stworzyć takich pobudek czy powodów do wypowiedzania się. Aby dzieci miały co komentować. Aby powstał salon z ptakami, pokój z dworcem kolejowym.

Nie zachowały się żadne zdjęcia z tej realizacji. Wtedy nie robiło się dokumentacji rutynowo. To dość fatalnie. Teraz się wszystko fotografuje, a model tego był tak prosty.

Do tamtego projektu włączyłem wtedy Janusza Gawłowskiego. Gawłowski pracował u Adama Stalonego-Dobrzańskiego na liternictwie. Z pamięcią o jego umiejętnościach na tym polu włączyłem go później z kolei do realizacji projektu Krakus.

Zakon

Przez pewien czas jawnym marzeniem Andrzeja było to, żeby student wzornictwa, przychodząc rano na zajęcia, pierwsze kroki kierował do szatni, tam się przebierał w robocze ubranie, kitel. Podobnie jak studenci medycyny, którzy odbywają staż w klinice. Marzył, by student od rana do wieczora przebywał w szkole, tu miał śniadanie, obiad, kolację, by pracował na miejscu. Tego nigdy nie udało mu się przeprowadzić, ale sam tak żył. Szkoła była jego drugim domem. Mało powiedziane, w jego wyobrażeniu Wydział był niczym zakon. Na Wydziale przebywaliśmy od rana do późnych godzin nocnych.

W końcu jednak wychodziliśmy. Na przykład szliśmy po pensję na pl. Matejki, i zawsze wracaliśmy Sławkowską, do Warszawianki przy Sławkowskiej właśnie. Przesiadывali tam Adam Marczyński, Jonasz Stern, Tadeusz Kantor... O każdej porze dnia można było kogoś z nich tam spotkać. Ten krąg, Grupy Krakowskiej.

Andrzej: zmiany nieustanne

Andrzej zmieniał często, co było fantastyczne, nie tylko samo podejście do projektowania, ale również do przestrzeni, w której przebywał. Posiadał wyjątkowy dar aranżowania przestrzennego pomieszczeń katedry. Odkąd znalazł się na Smoleńsk, gdy odwiedzałem go, zaskakiwała coraz to inna, zmieniona aranżacja stołów. W pracowni na dole, to samo na górze. Przychodziło się, a rano nagle

zmienione. Zresztą u niego w domu było podobnie. Też zmieniał. Bez przerwy zmieniał. Tylko światło miał stałe, zresztą dzięki lampie, którą mu przywiozłem, z myślą o jego słabnącym wzorku. Od czasu do czasu odprowadzałem Andrzeja do domu. Zauważyłem, że przy obniżonym poziomie oświetlenia – w półmroku – czuł się niepewnie, potykał się o różne przedmioty.

Potrafił stworzyć przyjazny kąt (z samowarem do picia herbaty), do przeprowadzania indywidualnych korekt i dyskusji.

Niemniej związany był z tym miejscem, oddany temu miejscu. Smoleńsk 9. Chociaż otrzymywał wiele propozycji kontraktów na uczelniach zagranicznych. Prof. Werner Glasenapp z Essen namawiał go, by zgodził się na prowadzenie zajęć z projektowania form przemysłowych na Tajwanie. Nigdy nie był zainteresowany lukratywnymi ofertami. Wolał doskonalić swoje plany związane z utworzeniem Wydziału Form Przemysłowych.

Empatia Andrzeja

Andrzej swoje życie poświęcił sztuce, projektowaniu oraz poszukiwaniu metod kształcenia. Tak też był postrzegany przez środowisko projektantów w Polsce i na świecie. Jego działania były poddane logice obserwacji. Poszukiwał absolutu, nieustannie analizując wszelkie prawa natury. Wierzył także, że poza naukową obserwacją jest jeszcze coś, do czego można się zbliżyć poprzez intuicję. Przebywając w jego towarzystwie, odczuwało się dziwne promieniowanie wyjątkowej energii, stale z długopisem (i – o zgrozo! – papierosem) zapisywał, rysował, konstruował, planował idee. Podziwiałem jego klarowne – zawsze trafiające w sedno rozwiązania. Podziwiałem też jego piękne ręce, które utrwalił na wieczne czasy w fotogramach *Genesis*.

Jako dydaktyk, nauczyciel akademicki? Zazwyczaj omawialiśmy w grupie pedagogów program studiów, programy zajęć. Andrzej zawsze wyciągał, jak nie on, to Jasiu, papierosy. Ja nie paliłem. Ale przebywałem w ich towarzystwie.

Pamiętam to współgranie, między Jasiem Kolanowskim i Andrzejem. Jasiu wyciągał, wystukiwał co chwilę te papierosy i się częstowali. To samo było w czasie naszych posiedzeń w rektoracie na kolegiach rektorskich. Sekretarka dwukrotnie, a nieraz trzykrotnie opróżniała popielniczkę z petami. Z tym że on zapalał i miażdżył, zapalał i za chwilę po dwóch czy trzech miażdżył. Nasz Wacław Pieniądz palił do samego końca...

Andrzej dywagował. Byliśmy raczej dla niego kibicami...

Wszystko zostało przygotowane, zapisane. Andrzej zawsze rysował diagramy, posługiwał się graficznymi schematami. Ile czasu poświęcamy na zadanie, jego etapy... Potem przychodząc z pracowni, po spotkaniu z grupą, mówił na przykład:

– Cholera, popatrzyłem na twarze tych studentów i dlatego zmieniłem. Przepraszam, że zmieniłem nasze ustalenia, ale zobaczyłem jasno, że studenci tego nie złapią.

On miał przenikliwą zdolność odczytywania z twarzy, z zachowania się studentów, wyczuwał panującą atmosferę... Czy istnieje, czy zapadła jakaś chęć nawiązania relacji z pedagogiem, czy jest to obojętne dla nich, że przyszedł.

Ta wrażliwość Andrzeja, zdolność odczytywania, była jego wielką umiejętnością. Ta wielka sztuka wyczuwania, wydawać mogłaby się bliższą humaniście niż designerowi. Andrzej doceniał zaplecze, które ktoś nosił w sobie, zapowiadające, czym będzie się zajmował w przyszłości.

Wydziałowa Galeria Schody

To ideą Andrzeja stało się, aby na Wydziale powstała galeria. Możliwość ekspozycji prac. Na korytarzu, schodach pojawiły się więc gabloty. Galeria ta powstawała troszeczkę za moim pośrednictwem. Dlatego że odbywała się wystawa grupy Anonima w Galerii Foksal, w Warszawie. Odwiedzając tam wystawę, widziałem się z Wiesławem Borowskim, kierownikiem tej galerii. Narzekał, że nie wie, jak zwrócić te prace przysłane z Londynu. Ja na to, że sam odeślę. Poznałem ich wcześniej, byli w naszej Akademii.

Wtedy oni też oglądali film *Kineformy* Andrzeja. Pomyślałem, że zrobię jednodniową wystawę na schodach. Andrzej się zgodził na wbijanie gwoździ tym łatwiej, że czekało nas właśnie malowanie klatki schodowej. Wystawa została przedłużona. Marczyński przychodził ze swoimi studentami, rano, wieczorem, potem na następny dzień. „Przedłuż jeszcze o jeden dzień, bo jeszcze mam studentów, którzy jeszcze nie byli, nie widzieli tej wystawy”. Ja się bałem przy tym trochę, nikt nie pilnował prac, wystawa była bez opieki. Na koniec odesłałem te prace do Nowego Jorku. Z tych trzech gotowych skrzyń zrobiłem jedną. To pan Kański, stolarz, który pracował w Akademii, zrobił dla mnie z tych skrzyń swego rodzaju szuflady. Te prace były o jednym wymiarze. Składałem plecami do siebie na tych szufladach, prowadnicach do środka. W fantastycznym stanie przyjechały do Nowego Jorku. Byli zadowoleni.

To był właśnie początek Galerii Schody. Ta wystawa grupy Anonima była pierwszym krokiem. Potem gabloty wykonał Jerzy Tymcik. Projekt straszny, z szybami tak montowanymi, że groziły kalectwem. Gdyby coś takiego spadło komuś na nogi... Byłaby to gilotyna. Te gilotyny-gabloty, niczym w sklepie mięsnym, funkcjonowały do niedawna.

Materiał i technologia

W latach 60. Andrzej współpracował głównie z Muzeum Narodowym, tam był wykorzystywany. Jego wystawy, jego pomysły wystaw były bardzo przekonujące. Rzeczywiście, wyczuwał przestrzeń jak nikt. Chodził, siadał, zresztą bardzo długo kucał... i długo myślał na temat, jak zaaranżować daną przestrzeń. Do tej pory pamiętam to, jak wystawił Madonnę z Kruźlowej. Nikt lepszego nie wymyślił tła. Ekspozowana była na tle ze zwykłych desek, gruntownie wyczyszczonych. Andrzej miał duży szacunek dla naturalnego materiału, dla tego, co naturalne.

On już wtedy zaczął stosować takie docieklive podejście. Podkreślał konieczność respektowania wymogów technologicznych, charakteru używanego materiału.

Lubił przytaczać w związku z tym przypadek koleżanki rzeźbiarki, której zlecono projekt silnika elektrycznego. Andrzej zapytał ją, w jakim materiale będzie wykonana obudowa silnika. Myślał, czy żeliwo, czy ciśnieniowy odlew. A ta pani odpowiedziała, że będzie z gipsu robiła. Raziło to, jakie pojęcie na temat technologii mają ludzie, którym zleca się pracę z zakresu form przemysłowych. Sam w projektowaniu respektował kryteria technologiczne.

Co naturalne

Kucając, myślał. W takiej pozycji naturalnej. Zresztą potem nieraz mówił, że najbardziej naturalną, sprzyjającą myśleniu pozycją, jest właśnie ta, kiedy człowiek się opróżnia. Pamiętamy, że studentom wydawał wiele zadań projektowych na temat sedesu, muszli klozetowej. Szukał powrotu do tej zasady grecko-tureckiej. Szukał początków. Pawłowski często wracał właśnie do tych naturalnych koncepcji. Inspirował się nimi w swojej twórczości.

W Ameryce, już w pracowni prof. Jaya Doblina z Illinois Institute of Technology, zaczęto stosować tę myśl o „natural design”. Andrzej troszeczkę inaczej prowadził swoje „formy naturalnie ukształtowane”. Poszedł jeszcze dalej niż Austriacy, którzy na jednym z kongresów ICSID-u prezentowali swoje „błony mydlane”. Andrzej to bardziej materialnie ujmował, w bardziej przekonujący sposób, także w swojej twórczości.

Rabka

Początki pewnej więzi, z Andrzejem... Z Jadwigą pobraliśmy się ponad 50 lat temu, w roku '60. Po naszym ślubie Andrzej nas zapraszał, także na wakacje do Rabki, skąd pochodziła jego żona, Wanda Grochowalska. Teściowie wciąż tam mieszkali, w Rabce przy ul. Pocztowej.

Rabka nabrała też znaczenia dla naszego Wydziału. Do tej pory mamy kontakt z Joachimem Buchwaldem z Instytutu Matki i Dziecka w Rabce. Także wówczas, gdy

pełniłem funkcję dziekana, w Rabce odbywały się nasze plenery oparte na współpracy z lekarzami. Opiekowała się naszymi studentami w życzliwy bardzo sposób ówczesna pani dyrektor. Niestety, nie pamiętam jej nazwiska.

Czas kineform

Narodzinom kineform Andrzeja sekundował krytyk Juliusz Garztecki, z Warszawy. Przyjeżdżał, bardzo zainteresowany powstającym dziełem. Z czasem napisał recenzję.

Andrzej, budując, robił liczne próby. Pierwotnie parasol, same druty, z zawieszonymi, modelikami, z tymi foliami kolorowymi po cukierkach. To były maleńkie, mikroskopijne modeliki, figurki. Przesuwał je palcem, kiwały się, kiwały, wykonywały obroty... Podobnie jak mobile Alexandra Caldera.

Andrzej ulokował je, zawiesił potem w skrzyni, swego rodzaju projektorze. W kineformach ważna była projekcja tych postaci na ekran.

Oryginalnych obrazów widzianych na żywo w pracowni nie oddaje już potem zrobiony film. Deformuje. A co więcej, taśmy się zdegradowały. Wielkość, kontrast tych modeli w pracowni były dobre. To była mała odległość, światło dość mocne rzucane, wtedy jeszcze była to zwykła projekcja. Później, na Łobzowskiej, Andrzej stosował ekran do tylnej projekcji. Nad wejściem do tej sali na parterze, po lewej stronie, na słupkach, zbudował kabinę. Tam było ustawione to urządzenie, już bez drutów, tylko bezpośrednio Andrzej dmuchał i obracał. W takich niekomfortowych warunkach musiał się wspinać po drabinie. Dla niego jednak to nie była pierwszozna, on w ogóle był takim akrobatą. Opowiadały panie z Muzeum, co on wyczyniał. Chodził po konstrukcjach, czego żaden z pracowników nie chciał się podjąć. On chodził, jak cyrkowiec prawie. Coś tam trzeba było poprawić na wysokości czterech metrów, on to robił.

Kineformy na Łobzowskiej w 1957 roku? To był ten sam model, ta sama maszyna, którą miał u siebie w pracowni.

Dzięki niej mógł sam kontrolować, tworzyć tę dramaturgię. Dlatego użył ciągła, powodującego obrót, najazd modelu na wiązkę światła. On chciał wyreżyserować tę kolej rzeczy.

Rzeczywiście nigdy to się nie powtarzało.

On ustawiał i przestawiał na parasolu modeliki, kolorowe folie, dążąc do tego, by przegradzać szare obrazy jakimś przebitkami. Obiekty te losowo się nakładały na wiązki światła, ich cienie, poświaty rzutowane były na ekran.

Andrzej to zrobił sam dla siebie. Pojawili się u niego, jeszcze nawet w pracowni, Garztecki, Maciej Gutowski, Piotr Skrzynecki. Z czasem pisali o kineformach, nawet Skrzynecki.

Andrzej wskazywał nam, że projektant musi przebywać jednak w takim środowisku, gdzie ludzi spotyka się obcych, żeby podglądać, jakie są ich zainteresowania, posłuchać, pytać, rozmawiać.

Doprowadził do sfilmowania jednej z projekcji kineform. Po montażu, udźwiękowieniu powstał film *Kineformy*.

Dla grupy dziewięciu Szwedów, grafików, zorganizowałem wystawę w Krzysztoforach. Załatwiłem to z Kantorem. Mieli wystawę w trakcie trwania uroczystości 600-lecia Uniwersytetu. Toteż w czasie ich pobytu wiele się tu działo. Zaprosiłem ich na Wydział. Pierwsze kroki, zobaczyli ścianę drewnianą, tam gdzieś w pobliżu gąbłot, na wprost. Od lat teraz jest tam płyta ekspozycyjna, pilśniowa czy perforowana. Dawniej to były deski, nagie drewno. Szwedzi mają szczególny respekt do naturalnego materiału, wzdychali przy tej ścianie. Od razu poprowadziłem ich do Andrzeja, byli zachwyceni. Potem do CWF-u, obok, do budynku na ul. Smoleńsk pod numerem jeden. W tej kamienicy na rogu, sąsiadującej z filharmonią, była siedziba Centrali Wynajmu Filmów. Tam też Andrzej mógł pokazać tym Szwedom film *Kineformy*. Oni wyszli po pokazie zdruzgotani. Bili brawa. To było niesamowite.

Andrzej chyba zawsze był bardziej artystą niż projektantem. On występował z pozycji artysty. Rozmawiał ze szczególną energią, wyraźnym przekonaniem, motywem wewnętrznym. Podchodził w sposób przemysłany.

On – autor systematycznych metod projektowania. Posiadał zdolność, umiejętność przeprowadzenia rozmowy i przekonania do słuszności swojej koncepcji. To zapewniło mu szczególny rodzaj kontaktu z drugą osobą. Zawsze znalazł sposób kontaktu z drugim.... Z potencjalnym kontrahentem czy zleceniodawcą.

Andrzej usadawiał gością zawsze na fotelu, z herbatką albo kawą. Były to już tylko czasy pseudokawy Marago. Wcześniej była Neska, lecz Gomułka, gdy się dowiedział, że importujemy kawę, to zakazał wwozu. Piliśmy Marago, od tego czasu mam już jakieś uczulenie...

Kinetyka filmowa

W tym czasie rektorem był Wejman. Było to już po tym, gdy Andrzej prezentował kineformy. Zasłynął nimi. Toteż życzeniem Wejmiana było, by Andrzej prowadził zajęcia z przedmiotu plastyka kinetyczna. Przez dwa lata Andrzej prowadził taką pracownię, równolegle będąc adiunktem w pracowni Chudzikiewicza i tworząc zręby Wydziału Form Przemysłowych.

Prowadził taką pracownię, na Humberta. Efekty? Podziwiano wystawę poświęconą etiudom studenckim. Ten zabieg, kierunek kształcenia w krakowskiej Akademii miał zrównoważyć próby filmu animowanego, które rozpoczął Kazio Urbański. Próby oparte na zasadzie animacji poklatkowej, klasycznej, na tej samej, jaką znamy z *Bolka i Lolka*. Natomiast Andrzej prowadził bardzo ciekawe studia kinetyki, gdzie chodziło głównie o rozumienie obrazu dynamicznego, obrazu ruchomego.

I tam także się pojawiali bardzo ciekawi studenci, którzy przychodzili do niego. Niestety, ten eksperyment trwał krótko, dwa lata. Później Andrzej już się w całości poświęcił tworzeniu Wydziału Form Przemysłowych. Bez reszty swój wysiłek poświęcił tej idei, tworząc koncepcję przyszłej działalności.

Niemniej swoje późniejsze wystąpienia na forum ICSID-u Andrzej opierał na prezentacji przygotowanych

przez siebie filmów. Jedną z komisji, w których Andrzej działał, zajmowała się programami kształcenia. Na kongres ICSID-u w Syracuse przygotował ten wielki film. Wcześniej, na kongresie w Wenecji także pokazał film. Wykorzystał moją pracę kwalifikacyjną na adiunkta, o znakach drogowych. Praca ta dotyczyła wartości informacyjnej znaku na przykładzie statycznych znaków drogowych.

Pawłowski i Wacek Nowak

Wacek Nowak, pracując na Wydziale, między innymi fotografował modele projektowe wykonywane przez studentów. Wacek to robił fantastycznie. To zawsze były udane ujęcia, nadające się do publikacji.

Wedle mojej wiedzy to Wacław Nowak na Błoniach w Krakowie robił zdjęcia z rękami Andrzeja, z chmurami w tle. Te zdjęcia, które znalazły się w cyklu *Genesis*. Nie mógł sam. Były perfekcyjnie skomponowane. Nie chciałbym wprowadzać w błąd, ale wiem, że jeżeli chodzi o stronę techniczną, odbitki robił Wacek.

Wcześniej to on fotografował dłonie Andrzeja w związku z tematem badawczym realizowanym przez Pawłowskiego, poświęconym manipulatorom.

Polaków portret własny

Recenzentem mojego przewodu na adiunkta, tu w krakowskiej Akademii był Lech Tomaszewski z Akademii warszawskiej. Potem bardzo się polubiliśmy.

Pewnego dnia Tomaszewski przybiegł do mnie na Świętego Krzyża, gdzie mieszkalem. Przybiegł, by pogratulować mi wystawy. Ja pomyślałem, że widział wystawę moich prac, chociaż w tamtym czasie akurat nie miałem żadnej wystawy poza Zakopanem. Ale on mówi:

– *Polaków portret własny* robiłeś z Markiem Rostworowskim.

Rzeczywiście to była wielka przygoda. Zresztą też dzięki Andrzejowi, bo odkąd sam zaczął zajmować się już

koncepcją Wydziału docelowo, to pozbył się tych prac zlecanych przez Muzeum Narodowe. Mnie podstawili pani Blum i dyrekcji Muzeum. Rzeczywiście robiłem kilka wystaw w Krakowie, jak również poza Krakowem, organizowanych przez Muzeum Narodowe, przez panią Blum. Także w Sopocie, w pawilonach przy moło. Projektowałem tam wystawę *Sztuka Młodej Polski*.

Obiektywizacja projektowania znaku

W roku 1965 zostaję adiunktem po przedstawieniu pracy kwalifikacyjnej o temacie *Wybrane wartości informacyjne znaku na przykładzie statycznych znaków drogowych*.

Pierwotnie zamierzałem zająć się znakami kolejowymi. Próbowałem nawet w dyrekcji PKP szukać współpracy w tej kwestii, zaczynając od znaków trakcyjnych, skierowanych do maszynisty. Powiedziano mi, że jest to pole objęte tajemnicą państwową. Podzieliłem się tym kłopotem z Andrzejem. Uznał, że przejście na znaki drogowe nie tylko pozwoli uniknąć problemów z urzędami państwowymi, ale też te znaki będą bardziej pouczającym przykładem dla badań nad percepcją, do eksperymentów.

Jako członek Icogrady pamiętam podejmowane tam próby standaryzacji znaków kolejowych w skali międzynarodowej.

Zajmując się znakami drogowymi, zacząłem się kontaktować z milicją ruchu drogowego, która miała statystykę wypadków. Przerazającą. Na podstawie ich statystyk byłem w stanie sporządzić listę odpowiadającą hierarchii ważności znaków ze względu na ich rolę dla bezpieczeństwa ruchu, a raczej ze względu na to, jak dalece złe przyczyniały się do wypadków drogowych. Okazało się, że jak wtedy tak i dzisiaj najważniejsze – ograniczenie szybkości – było pomijane, niezauważane. Podobnie znak stopu. Wtedy dalece ze względu na postać tych znaków. Na podstawie statystyki wypadków ustaliłem listę odpowiadającą hierarchii ważności znaków. Stworzyłem model idealny, do którego docelowo należało dopasować zbiór znaków

w taki sposób, aby ich czytelność odpowiadała założonej kolejności. Suma wyników przeprowadzonych testów wizualnych umożliwiła osiągnięcie właściwego porządku.

Wtedy byłem już w Icogradzie członkiem Komisji Znaków i Symboli, której przewodniczył Tomás Maldonado. On jeszcze zanim został prezydentem ICSID-u, udzielał się w Icogradzie.

Nie było jeszcze wtedy odrębnej katedry, były tylko pracownie, Pracownia Komunikacji Wizualnej przy Katedrze Projektowania Produktu i Komunikacji Wizualnej, kierowanej przez Andrzeja Pawłowskiego.

Szukałem metody pozwalającej na obiektywne zmierzenie siły oddziaływania wszelkiego symbolu, wszelkiego znaku. Zastanawiając się, trafiłem na fantastyczne materiały Lassusa. Prof. Bernard Lassus prowadził we Francji Instytut Badań Wizualnych zajmujący się wpływem środków plastycznych, graficznych, znaków na opinie konsumentów. On przyjechał do Krakowa, wybrany przez studentów jako dyrektor, wybrany w czasach rewolty, w roku bodaj '66. Lassusa fascynowała nasza wystawa końcoworoczna na Wydziale. Prezentowaliśmy na niej między innymi nasze eksperymenty z zakresu percepcji. Dotyczyły, na przykład, przestrzennego sumowania się bodźców. Eksperymenty te, dodam, porywały samych studentów.

Spśród istotnych czynników, które powinny być uwzględnione w ocenie znaków drogowych, najbardziej przejrzysty był dystans. We Francji w celu badania wpływu dystansu na czytelność znaku posługiwano się specjalnym wózkiem. Podjeżdżał, odsuwał się. Badania prowadzono w hali. Wtrącę, że po latach takie samo urządzenie widziałem w Australii, w Melbourne. Natomiast ja wykonywałem to na podwórku. Nie podjeżdżało się wózkiem. Na ziemi były wyznaczone strefy, co dwa metry. Zbliżano wtedy obraz, wielkość obrazu siatkowego się powiększała i można było odnotowywać te miejsca, w których już odczytywalne były poszczególne elementy.

Ważną rolę odgrywało także natężenie oświetlenia. Progresja natężenia oświetlenia o różnych porach dnia,

inna w nocy czy o zmierzchu. Kolejne warunki? Zamglenie. Stosowaliśmy test wizji. Nasz program analizy wizualnej polegał na tym, że demonstrowano widzowi obraz, wychodząc od pewnego zamglenia, przechodząc potem kolejne fazy wyostrenia. Notowano, jakie elementy respondent kiedy dostrzegał. Kolejny czynnik to czas ekspozycji.

Ta metoda obiektywizowania znaku opierała się więc na wspomnianych czterech podstawowych testach, dotyczących dystansu, luminancji, czyli natężenia oświetlenia, zamglenia i ekspozycji. Zastosowaliśmy potem te testy przy okazji projektowania opakowań na przetwory owocowo-warzywne dla firmy Krakus.

Wtedy z Jasiem Kolanowskim zbudowałem na przykład tachistoskop, wykorzystując kupiony na tandecie aparat fotograficzny z centralną migawką... Była to skrzynia, w której zainstalowałem reflektor. Podczas testów migawka przecinała wiązkę światła, zmieniając jednocześnie jej natężenie. Dzięki tej irysowej migawce uzyskiwałem bardzo precyzyjnie wyskalowany czas ekspozycji. Jasio Kolanowski, chcąc zwiększyć wydajność reflektora, wstawił tam kondensor, którego ogniskową wycelował na migawkę, a ona była z celuloideu... Zjawisko znane z zabawy soczewką skupiającą światło słoneczne zrobiło swoje. Migawka zapaliła się, a wraz z nią całe urządzenie. Później musiał mi zrobić nowy tachistoskop. Ten drugi, elektryczny, trząskał niemiłosiernie. Jego działanie było oparte na zasadzie migawki szczelinowej uruchamianej elektromagnesem. Uderzenie tej potężnej migawki (jej ramię miało bez mała pół metra) wywoływało hałas stresujący respondentów. Choć konstrukcja tego tachistoskopu z dzisiejszego punktu widzenia była prymitywna, działał w naszej pracowni jeszcze przez wiele lat. Po jego technicznej śmierci Jaś Nuckowski odtworzył pierwotną, XIX-wieczną konstrukcję tachistoskopu lustrzanego z szybkami, która się wciąż świetnie spisuje.

Zbudowaliśmy specjalną aparaturę do badań wizualnych: tachistoskop elektryczny, wizuoskop, wizuometr

i dystansometr. Później powstało udoskonalone przez Jana Kolanowskiego laboratorium do badań wizualnych. Urządzenia wspomagające projektowanie pozwalają przeanalizować znak w warunkach niepełnych spostrzeżeń. Dzięki temu mogłem przedstawiać w moim eksperymencie wyniki w formie tabel porównawczych, które ilustrowały pomiar siły oddziaływania znaków. Pozwalały wprost mierzyć i wyskalować postrzegane bodźce.

To bardzo dobrze, że te wysiłki do obiektywizowania znaku kontynuuje Jasiu Nuckowski. To kontynuacja pojęcia racjonalnego do projektowania informacji.

Powstanie Katedry Komunikacji Wizualnej

Aby mogła powstać katedra, musiałem przygotować bardzo precyzyjny jej program. Ten program nie mógł być w żadnej części powtórzeniem działania tych jednostek, z którymi współpracowałem na Wydziale Grafiki, wobec czego konsultowałem się z pracownikami Instytutu Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przyjrzałem się ponownie doświadczeniom, obserwacjom, jakie wyniosłem z mojego miesięcznego pobytu stypendialnego w Szwecji, z późniejszego, całorocznego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Nawiązałem tam dość dużo kontaktów. Dzięki czemu? Brylowałem, prezentując tam, na przykład moje prace badawcze. Miałem za sobą projekt opakowań Krakus, badania nad percepcją znaków. To wzbudzało zainteresowanie i podziw, że mamy czas na to, aby dodatkowo poświęcać się takim badaniom, że potrafimy poszerzać same studia, wzbogacać program o ten element sprawdzania funkcjonalności, chociażby pod względem komfortu czytania.

To prawda, zawsze miało dla nas znaczenie to przekonanie, że chodzi o jednoznaczny odczyt, a przy tym komunikat powinien być dostarczany jak najbardziej komfortowo. Posługiwałem się chętnie tym określeniem: racjonalne metody projektowania grafiki.

W recenzji do mojej profesury Andrzej Wróblewski podkreślał to. Jay Doblin zafascynowany był naszym

podejściem, naszymi badaniami. Pokazywałem mu przecież pod światło.

W roku 1971 Wydział Form Przemysłowych przyjął ostatecznie strukturę, na którą składały się katedry: Katedra Sztuk Wizualnych, Katedra Podstaw Projektowania, Katedra Kształtowania Środowiska Pracy, Katedra Metodyki Projektowania, Katedra Kolorystyki Przemysłowej oraz Katedra Komunikacji Wizualnej.

Zostałem pierwszym kierownikiem utworzonej Katedry Komunikacji Wizualnej. Byłem też zobowiązany do przedstawienia programu, który będzie się różnił od programów kształcenia na Wydziale Grafiki. Postanowiłem stworzyć program oparty na doświadczeniach komunikacji operacyjnej w odróżnieniu od komunikacji perswazyjnej. Uznałem bowiem, że podejmowanie decyzji opartej na intuicji projektanta jest niewystarczające w przypadku, gdy przedmiot opracowania jest kierowany do dużej liczby odbiorców. W projektowaniu komunikacji wizualnej znanych jest kilka różniących się między sobą metod. Istnieje wydzielona dziedzina projektowania informacji, która posługuje się racjonalnymi metodami projektowania. Stosowanie tych metod jest niezbędne we wszystkich tych przypadkach, w których chodzi o maksymalne przystosowanie wizualnego środowiska pracy do właściwości percepcyjnych człowieka. Tak rozumiane projektowanie bazuje na doświadczeniach pokrewnych dziedzin nauk takich jak psychologia inżynierska, antropotechnika, psychofizjologia, teoria informacji czy semiologia. Opracowywane tematy w Katedrze Komunikacji Wizualnej, w których stosowano badania wizualne, potwierdziły w praktyce słusność ich stosowania.

Uwzględnienie wyników badań wizualnych na przykład w projektowaniu stanowisk pracy umożliwia uzyskanie konkretnych efektów dotyczących bezpieczeństwa i komfortu pracy oraz zwiększenie satysfakcji z wykonywanej pracy i zapewnienie psychicznej wygody (termin Bronisława Biegeleisena-Żelazowskiego). Badania wizualne w naszym kraju były prowadzone wyłącznie w mojej Katedrze.

Współcześnie rozumiane projektowanie wszelkich systemów znakowania i oznaczeń urządzeń (na przykład sterowniczych) wywarło wpływ na doskonalenie urządzeń do przeprowadzania badań kompleksowych programów identyfikacji wizualnej.

Zespół KKW opracował temat znaków BHP dla Krakowskiej Fabryki Aparatów Pomiarowych. Było to możliwe dzięki kierownikowi odpowiedzialnemu za bezpieczeństwo w fabryce. Podjęto odważną decyzję zaprojektowania i zastosowania nowych znaków, gdyż dotychczasowe znaki zgodne z Polską Normą nie były skuteczne. Znaki opracował zespół: Piotr Bożyk, Maria Osterwa-Czekaj, Jan Kolanowski i ja. Konsultantem był dr Jerzy Siuta z Instytutu Psychologii UJ, który kierował interesującymi testami psychologicznymi.

Podkreślić muszę to: Naszym pragnieniem była potrzeba zwiększenia udziału projektowania graficznego w osiąganiu lepszego porozumienia między ludźmi poprzez doskonalenie języka znaków i symboli oraz ogólnej kultury środowiska wizualnego. Rozwój technologii nauk pozwalał nam formować świadomość i myślenie wizualne precyzyjniej (dzięki nowym technikom komputerowym) i adaptować je do zmieniających się potrzeb.

Pojawiły się próby zrozumienia typografii oraz relacji czytelnika z tekstem wykorzystujące eksperymentalne metody badawcze. Icograda, ATypI (Międzynarodowe Stowarzyszenie Typografików) na kolejnych kongresach prezentują swoje doświadczenia w tej dziedzinie. Moi studenci podejmowali problematykę nowych pism dla specjalnych technologii (pismo szablonowe, pismo na potrzeby transmisji telewizyjnej).

Zaprezentowałem wyniki badań nad czytelnością pisma stosowanego w telewizji czarno-białej uczestnikom kongresu ATypI. Wśród uczestników był między innymi Adrian Frutiger, jeden z najwybitniejszych współczesnych projektantów – autor kroju pisma Univers. Odniosł się z entuzjazmem i wyraził swoje uznanie, zapoznając się z wynikami badania, które wykonane były w studio

telewizyjnym i cechowały się oryginalnym podejściem do problemu projektowania litery (autor: student Zbigniew Majkowski).

Krakus

O istnieniu Katedry Komunikacji Wizualnej, katedry prowadzącej na krakowskiej Akademii badania naukowe, wykorzystującej w tym celu aparaturę do badań wizualnych dowiedział się pan Koch z Biura Handlu Zagranicznego w Warszawie. Gdy przyjechał do nas, zademonstrowałem mu tu te kilka urządzeń, zresztą wtedy jeszcze dalece prymitywnych. Wyjaśniałem mu ich przeznaczenie. Przedstawiłem nasze podejście do projektowania. Wtedy zaproponował on zlecenie nam projektu. Andrzej chyba nawet po części brał udział w tym pierwszym spotkaniu. Wysunął propozycję, warunek, że nasze działania nie będą miały tylko charakteru usługowego, ale zasadniczo będą polegały na pracy badawczej, projekty będą opierały się na tych badaniach. I rzeczywiście przyszło zlecenie na 12 opakowań. Podali warunki. Ja wiedziałem, jak to robić. Chociaż nie było mowy, aby ktokolwiek z nas wyjechał za granicę, to Biuro Handlu Zagranicznego dostarczyło nam masę puszek po różnych sokach, dżemach, napojach z całego świata. Szwedzkie, angielskie, amerykańskie. Cole wszelakie.

Otrzymaliśmy zlecenie na „projekt kompleksowej identyfikacji grafiki opakowań dla przetworów warzywno-owocowych”, dla nowo powstającej marki towarowej Krakus.

Zostałem kierownikiem tego projektu. Do zespołu dobrałem najpierw Jasia Kolanowskiego i Janusza Gawłowskiego, grafika, który głównie zajmował się liternictwem. Ponieważ ja sam byłem dobrym liternikiem, liczyłem bardziej na to, że współpracując, on raczej będzie fotografował, montował.

Zażądałem wtedy, żeby przysłali nam opinie na temat polskich produktów, które były eksportowane na rynek zachodni, bo nie było mowy o tym, abyśmy sami

przeprowadzali tam jakieś badania. Francuskie laboratorium badań wizualnych dostarczyło informacji o polskich opakowaniach. Szczegółowa analiza sporządzona była na corocznej międzynarodowej wystawie środków żywności Anuga w Kolonii. Tam co roku odbywała się wystawa artykułów żywnościowych. Polska wystawiała wtedy swoje przetwory warzywno-owocowe. Pod różnymi nazwami. Nie było jeszcze wcale Krakusa w tej branży. Marka taka wykorzystywana była przez Animexs na przetwory mięsne, w szczególności konserwy. Toteż użycie nazwy Krakus dla przetworów warzywno-owocowych nie stanowiło konkurencji.

Rzeczywiście ta francuska firma przeprowadziła testy preferencji, główne badania rynkowe. Podkreślili rolę czynników, motywów sprzyjających zapamiętywaniu. Ich uwagi potraktowaliśmy jako wytyczne pomocne do sporządzenia listy warunków, jakie powinno spełniać dobre opakowanie.

Między innymi chodziło o uwzględnienie podstawowych cech reklamowych takich jak: czytelność, oryginalność, zdolność odróżnienia od innych towarów, zdolność zwracania uwagi, budzenie zainteresowania i chęci posiadania, zdolność zapamiętywania. Jednym z ważniejszych wniosków była informacja o konsumentach, którzy dzielą się na trzy niemal równe grupy: tych, którzy identyfikują dany produkt na podstawie ilustracji, na podstawie nazwy towaru oraz na podstawie marki towarowej. Byliśmy wdzięczni za powyższe dane. Uznaliśmy, że najważniejsze elementy (ilustracja, nazwa produktu i marka towarowa) mają mieć zbliżoną czytelność pod względem spontanicznego przyciągania uwagi. Dążyliśmy mianowicie do takiego rozwiązania, aby uzyskać czytelność trzech najważniejszych elementów o wyrównanej zdolności identyfikacyjnej.

Przeprowadziliśmy z Jasiem Kolanowskim, liczne próby, poddaliśmy testy formy graficzne umieszczone na powierzchni walca, widziane z odległości o zakresie takim jak w supersamie. Na walcu, gdyż projekt dotyczył przede wszystkim puszek, słoików.

W supersamie konsument ma produkt na wyciągnięcie ręki, obraca nim. Pytanie, jak długi maksymalnie może być wiersz do przeczytania. W poddawanych testach napisach nie umieszczaliśmy stałych haseł, a tylko układy literowe, tak aby nie wystarczyło zgadywać. To, co się zwykle w czytaniu odbywa. Naszym konsultantem był dr Jerzy Siuta z Instytutu Psychologii UJ.

Ustaliliśmy długość wiersza. Po nałożeniu na obwód puszki okazało się, że mamy dużo miejsca, że jeżeli dwa razy się umieści pewną jednostkę, a mamy miejsce nawet na trzykrotne powtórzenie, to dzięki temu przy każdym kącie obserwacji zawsze była możliwość pełnego odczytu. Już z lewej strony się pojawiało, co z prawej zanikało.

Precyzyjniej mówiąc, badaliśmy też czytelność długości wiersza eksponowanego na powierzchni walca. Po wykreśleniu stosowanej długości wiersza mogliśmy określić wartość progową, przy której notowano błędne odczyty. Określiliśmy na tej podstawie długość wiersza, która wyniosła $\frac{3}{4}$ średnicy. Dzięki temu zastosowaliśmy trzy osie ekspozycyjne, na których umieszczono komplet podstawowych danych (jedyne takie rozwiązanie na świecie). Tak przygotowane projekty były poddane testom. Zapewniliśmy tym sposobem możliwość identyfikowania wszystkich trzech elementów, bez względu na przypadkowe eksponowanie w stosunku do osi patrzenia konsumenta.

Wszyscy, którym pokazywałem projekt, zawsze byli pełni uznania, że coś takiego wyszło. Była to pewna rewolucja. Zwykle tak było w Polsce, że grafik otrzymywał etykietę na taki a taki wymiar i na tym sobie malował ogórka, nanosił napis, na kartce, zapominając, że już naklejona etykieta będzie obchodziła w koło. Takiego grafika nie interesowało, jak to będzie w rzeczywistości.

Jeździłem do Warszawy, z wynikami testów czytelności, z tabelami wyników badań, zestawieniami porównawczymi. Część grupy zleceniodawców „załapała”, o co chodzi, że tak powinno wyglądać. Niektórzy dzielili się swoimi pomysłami, podsuwali nam spodeczki kryształowe,

podpowiadając, jaką frajdą byłoby na nich sfotografować dżem truskawkowy. Odpowiadałem, że są równocześnie ogórki czy buraczki, że to musi być system, a nie jednostkowe opakowanie, jak to było do tej pory.

To się działo.

Większość ilustracji malowałem akwarelką, temperą. Te agresty czy truskawki. Malowałem z lupką, tak aby prawie się czuło przestrzenność, bryłę, miąższ. Dając poczucie głębi, by nie była to tylko powierzchnia.

Projekt uleżał się ze trzy lata. W tym czasie funkcjonowała Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji. Tej radzie przewodniczył wicepremier Szyra. Była również pani, która była sekretarzem Rady, Zofia Szydłowska. Ona jeździła na kongresy ICSID-u. Gdy podczas pobytu stypendialnego w Szwecji spotkałem Bernadottę, ten tylko chciał mówić o Zosi. Zofia, Zofia, Zosia. W Krakowie gościła, organizując wystawę wzornictwa brytyjskiego.

Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji przy Urzędzie Rady Ministrów, miała tam swoją siedzibę. To robiło wrażenie na Anglikach.

Eugeniusz Szyr zdecydował o przygotowaniu i realizacji projektu serii 12 opakowań. Zlecono wtedy wykonanie, wydrukowanie w Niemczech, w NRD, przemysłowych etykiet. Ich poligrafia była dobra. Pierwszą serię z naszymi etykietami pokazano na wystawie w Londynie *Mój dom*. To ważna wystawa, otwierana była wtedy przez królową Elżbietę II. Anglicy przywiązują dużą wagę do tego faktu. Najważniejsze jest to, co otwiera królowa. Okazało się, że telewizja BBC pokazała stoisko polskie, tam był oczywiście Polmos głównie i wódka Wyborowa. Ale był również najazd kamery na opakowania, na te 12 opakowań i komentarz podkreślający komfort odczytu, nowość... Komentator BBC podkreślił walor kolorystyki opakowań Krakus, podział niebiesko-biały, zaś elementy graficzne eksponowane czasem na ciemnym tle, czasami na jasnym. Zawsze jedna wartość z tych dwu wyróżniała dany produkt.

Pojawiła się też pozytywna recenzja odnośnie do tych opakowań. To przyjęcie zaważyło. Podjęto decyzję

o podjęciu produkcji już wszystkich opakowań. My nie chcieliśmy odbierać chleba grafikom. Powiedzieliśmy, że graficy, którym będą zlecane kolejne projekty do tej serii, muszą stosować tę naszą zasadę: maksymalna długość wiersza napisu na opakowaniu w kształcie walca to $\frac{3}{4}$ średnicy, (na pewno nie więcej niż $\frac{7}{8}$). Znak Krakus był ten sam. Z tym mieliśmy problem przy testowaniu, bo gdy tylko ktoś zobaczył koronę Krakusa, to już mówi „Krakus” przy odczycie. Nie osłabiliśmy tej górnej części, od początku bardzo aktywnej, zależało nam jednak na pełnej czytelności

Tak, że to też była bardzo ciekawa przygoda. Z czegoś, co się sprawdzało przez wiele lat. Do dzisiaj. Cóż, w Ameryce widziałem już tło brązowe. Niestety, po dziesięcioleciach to nam przypisywano autorstwo tych zmienionych przez kogoś, „po swojemu”, opakowań Krakusa. Najbardziej mnie oburzyło właśnie to brązowe tło. Pozłożony został też wzorek...

Wzór wprowadziłem jako charakterystyczny dla polskiej tradycji. Zleciennodawcy chcieli stworzyć wrażenie, że chodzi o bardzo starą firmę. Firmę, która „od wieków” wytwarza przetwory owocowo-warzywne. Szukając wzoru dla tego wzorku, w naszej bibliotece, na Smoleńsk, w dawnym Muzeum Techniczno-Przemysłowym, znalazłem zestaw etykiet. Tak fantastycznych. Nawet naprawiający garnki rzemieślnik miał napis z literką w formie łuku. Znalazłem ich tekę całą. Fotografowałem je i pokazywałem w Warszawie. Były to takie krakowskie formy!

Ten wzór wykorzystałem z druku związku kobiet działającego na rzecz Polski w Anglii. Oczywiście, przetworzyłem go do postaci bardziej współczesnej.

Nowy Jork

W roku akademickim 1966/1967 wyjechałem na roczne stypendium Departamentu Stanu USA do Pratt Institute w Nowym Jorku. Mój pobyt w Ameryce był bardzo ważny ze względu na zdobyte doświadczenia. Kontakt

z profesorami wydziału industrial design i wydziału komunikacji wizualnej, a także poznanie licznych biur projektowych wschodniego wybrzeża Ameryki były dla mnie wyjątkową okazją. Andrzej Pawłowski prosił przed moim wyjazdem, bym szczególną uwagę poświęcił problematyce komunikacji wizualnej, ponieważ w jego Katedrze zajmowałem się tymi zagadnieniami.

W latach 60. Nowy Jork był światowym centrum nie tylko popartu i minimal artu, ale także designu. Instytut Pratta zatrudniał wielu znanych pedagogów, którzy wywodzili się z Bauhausu lub Nowego Bauhausu (Sibyl Moholy-Nagy, Rowena Kostellow, Robert Kolli, Joseph M. Parriott, Richard Blood). Najlepsze studia projektowe prowadzili: George Nelson, Henry Dreyfuss, Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague, George Klauber. Miałem okazję zwiedzenia tych i wielu innych biur, spotkania wyżej wymienionych projektantów, a także Jaya Doblina z Illinois Institute of Technology, Jerzego Sołtana z Uniwersytetu Harvarda, Györgya Kepesa z MIT, George'a Sadeka z Cooper Union, Roberta Leppera z Carnegie Institute of Technology z Pittsburgha.

Ponadto uczestniczyłem podczas pobytu w USA w ważnych wydarzeniach: Wystawa minimal artu w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, wystawa sztuki amerykańskiej w Whitney Museum, wystawa Yves'a Kleina w Jewish Museum, zwiedzenie muzeum Philipa Johnsona w Greenwich w Nowym Jorku, zwiedzenie centrum opakowań w Bridgeport, zwiedzenie Container Corporation of America w Chicago i innych. Uczestniczyłem w symposium zorganizowanym w International Institute of Education z wykładami George'a Nelsona, Tomása Maldonada, Rudolfa Arnheima i Jacoba Landaua.

Moje prezentacje *Racjonalnych metod projektowania* dla studentów w Pratt Institute w Nowym Jorku, Carnegie Institute of Technology w Pittsburghu, Temple University w Filadelfii, Cleveland Institute of Art; American Management Association w Nowym Jorku – były ocenione jako nowe podejście do projektowania.

Czynniki zmienności percepcji...

W roku 1968 przygotowałem temat pracy badawczej w związku z otwartym przewodem kwalifikacyjnym na stanowisko docenta.

Temat dotyczył problematyki komunikacji wizualnej. Rada Wydziału zaakceptowała temat: „Czynnik zmienności percepcji znaku w ruchu poziomym”. Zbudowałem specjalne urządzenie (udoskonalone przez Jana Kolanowskiego), które pozwalało na przeprowadzenie eksperymentu. Na dwóch obrotowych bębnach osadzono gurt, do którego przypinałem odpowiednio przygotowane plansze. Próby odczytu znaku przemieszczającego się ze zmienną prędkością (od prawej do lewej strony) i zmiennej wielkości kąta obserwacji były poddawane obserwacji respondentów.

Przy tej okazji odkryłem nowe zjawisko sumowania się bodźców.

Pracę prezentowałem w warszawskiej Akademii. Prof. Józef Mroszczak, pełniący wówczas funkcję wiceprezesa Ico-grada, zaproponował, bym ten eksperyment w całości przedstawił na kongresie organizacji w Wiedniu w roku 1971. Materiał ten został opublikowany w zeszytach naukowych ASP w Krakowie, w „Icographic” (1971) oraz Japońskim czasopiśmie „Graphic Design” (1971, no. 44).

Mimo że Rada Wydziału Grafiki ASP w Warszawie jednogłośnie uznała posiadane kwalifikacje, na nominację czekałem trzy lata.

Solidarność, stan wojenny i design społeczny

Wróciłem do Polski po moim kontrakcie w Sydney 5 grudnia 1981 roku. Trafiłem nieomal na stan wojenny, narzucono go, jak wiemy, 13 grudnia.

Zainteresowany tym, co się dzieje, biegałem na pl. Matejki. Byłem legitymowany. Nie chcieli mnie wpuścić na te spotkania, które tam się odbywały. To był czas niezwykłego napięcia. Jasiu Pamuła, na przykład, gotowił się na złe.

Na te spotkania, na dyżury, przychodził z plecaczkiem, z kocem. Na Wydziale, jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego, Andrzej organizował spotkania, dyskusje, zajęcia... Zastanawiał się, czym studenci mogą się zajmować w tym czasie i chciał zadbać o sens ich działań. To też było piękne z jego strony, stawiał zadanie łagodzenia skutków ówczesnych braków, ulżenia doli ludzi, organizacji życia w sytuacji powszechnych braków. To był design społeczny.



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