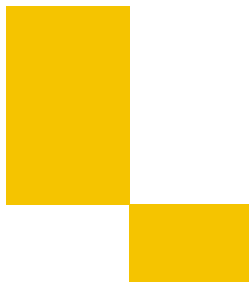




Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)



Jan Pamuła

Forma plastyczna – problem percepcji – KSW

2022

Wzornictwo to bardzo złożona dyscyplina, łącząca wiele zagadnień, tak użytkowych, bliskich samej istocie projektowania, zwłaszcza projektowania funkcji, jak i dotyczących formy, nazwijmy to: formy plastycznej. Dyskusje o proporcjach tych zagadnień względem siebie w procesie kształcenia były na Wydziale zawsze obecne. Szczególnie burzliwe w czasach prof. Pawłowskiego. Zdarzało się, że siedzieliśmy całymi tygodniami, wszyscy pracownicy Wydziału pod kierownictwem i przy udziale profesora, prowadząc dyskusje programowe. Dochodziło nieraz do dużych sporów, choć zwykle nie dotyczyły głównej osi. Tu sporów nie było, bowiem istniała potrzeba określenia wzajemnych relacji sztuki i tak zwanego twardego designu – hard design, czystego wzornictwa, zasad kształcenia, opracowania wszystkich elementów programu. Dyskusje programowe rzeczywiście toczyły się bardzo długo, szczególnie na przełomie lat 70. i 80.

Z jednym z problemów, czyli udziałem kształcenia plastycznego w procesie dydaktycznym, jestem związany

szczególnie. Wrażliwość estetyczna powinna być cechą dobrego projektanta, dlatego rozwijanie jej to element istotny i ważny.

Projekt katedry sztuk wizualnych

W historii Wydziału sprawa ta wyglądała następująco: przez pierwsze lata studenci nowo powstałego Wydziału Form Przemysłowych chodzili na zajęcia plastyczne na pl. Matejki, do pracowni malarskich czy na rzeźbę. To prof. Pawłowski, mający nieprawdopodobnie głębokie rozumienie zagadnień projektowania, a równocześnie będący artystą niezwykle awangardowym, członkiem Grupy Krakowskiej, zauważył potrzebę zmiany. Uznał, że ten model zajęć nie służy kształceniu projektantów, zbyt ukierunkowany jest na kształcenie artystów nastawionych na tworzenie dzieł czysto artystycznych. Zamysłem Pawłowskiego stało się utworzenie katedry, która przejęłaby nauczanie plastyczne na Wydziale Form Przemysłowych. Jednak w takiej formie, by było to nauczanie z myślą o przyszłym projektancie, jego możliwościach kreatywnych, jak również kształtowaniu jego poczucia smaku artystycznego i estetyki. O co przede wszystkim jednak profesorowi chodziło – to ukazanie problematyki formy plastycznej, jej roli jako jednej ze składowych w projektowaniu. W jego rozumieniu kształcenie dotyczące zagadnień plastycznych powinno pobudzać wyobraźnię i kreatywność designera, a rozumienie zagadnień wizualnych może mieć znacznie większy udział w procesie projektowania, niż tylko prowadzić się do poziomu czysto estetycznego, żeby nie powiedzieć banalnie – estetyzacji.

Rysunek

Dla przykładu: nauka rysunku kształci umiejętność wizualizacji swojej koncepcji projektowej. Dlatego wciąż jest obecna w programie. Pomimo postępu nowych mediów wciąż nie mamy przecież takich możliwości, żeby po

przyłożeniu elektrody do głowy projektanta elektroniczne urządzenie samo notowało jego wizję. Rysunek jest więc sprawnością tak artystyczną, jak i techniczną, utylitarną. Zarówno kiedy przybiera klasyczną formę szkicu ołówkiem, jak i ten tworzony przy użyciu dostępnych dziś programów graficznych.

Analiza formy

Zagadnienie rozumienia formy plastycznej jest jednak jeszcze czymś szerszym. Kiedy skupimy się na nauczaniu poprzez analizę formy plastycznej, rozbieraniu jej na poszczególne czynniki, to zorientujemy się, że tego typu podejście jest zbieżne z myśleniem projektowym. Z tej przyczyny nowa wtedy Katedra Sztuk Wizualnych, która początkowo jeszcze prowadziła zajęcia na bazie eksperymentów czysto artystycznych, w pewnym momencie zaczęła modyfikować swój program tak, by kłaść nacisk właśnie na taką analizę.

Racjonalizacja

Nowy program, z którego konstrukcją byłem związany, korzystał z doświadczeń tradycji wypracowanej przez Bauhaus, czy późniejszy Nowy Bauhaus, przedstawicieli takich jak choćby Josef Albers, z jego szerokim opracowaniem na przykład problematyki barwy. Nowy program był bardziej zracjonalizowany, choć nie był całkowitym odejściem od intuicyjnego kształcenia. Pojawiły się w nim tematy ze ściśle określonymi zagadnieniami wizualnymi, podejmujące wybrane aspekty formalne. Ważnym elementem stało się sięganie do teorii, literatury naukowej i opracowań, na przykład z zakresu psychofizjologii. Przybliżenie studiującym choćby dzieł Rudolfa Arnheima, takich jak *Sztuka i percepcja wzrokowa* czy *Myślenie wzrokowe*, wtedy jeszcze nieprzetłumaczonych na język polski, czy Josefa Albersa *Interakcja barw*, która w tamtym czasie była niezwykle trudna do dostania, a w której autor zawarł sumę swych doświadczeń z Bauhausu i dalszej pracy w Yale University.

Koniunkcja

Ta transformacja podejścia pedagogicznego dokonała się i ukonstytuowała gdzieś około drugiej połowy lat 70. Dało się zauważyć, że wraz z tym zmienił się charakter prac, które powstawały w Katedrze Sztuk Wizualnych. Nastąpiła jakby koniunkcja, połączenie kształtowania plastycznego z kształceniem czysto projektowym, głębokim, teoretycznym i technicznym.

Na tym zależało prof. Pawłowskiemu i ja także tę potrzebę rozumiałem. Pamiętam taką rozmowę z profesorem, gdzie podawał przykład, że we Wrocławiu już istnieje katedra zajmująca się kształceniem w zakresie „wiedzy wizualnej”, prowadził to u nich prof. Leszek Kaćma. Interesowaliśmy się, jak to jest robione, jakie metody są wykorzystywane. Porównywałem je, analizowałem, także na podstawie mojej znajomości czy to programów Bauhausu, czy poglądów teoretyków grupy De Stijl, Georges’a Vantongerloo, Pieta Mondriana, szeroko odnosząc to do współczesnej dydaktyki.

Proces widzenia – Strzemiński

Zauważyłem, że tam, gdzie nawet w uczelniach artystycznych pojawiał się już przedmiot struktury wizualne, zbyt często prace sprawiały wrażenie czysto dekoracyjnych, nieopartych na pogłębionej wiedzy, na tematyce percepcji wzrokowej.

A przecież w Polsce tematyką tą zajmował się już Władysław Strzemiński. Empirycznie badał proces widzenia. Przeprowadził szereg analiz opartych na własnych doświadczeniach, z których wnioski opisał w *Teorii widzenia*. Jednym z przykładów jest jego analiza problemu tak zwanych fiksacji wzrokowych. Badał to zagadnienie na przykładzie obrazu *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta. Jak wiemy, proces widzenia jest procesem dynamicznym, wzrok nasz w ciągu kilku sekund może wykonać około 30 punktowych fiksacji. Strzemiński opisał jak Rembrandt

steruje naszym procesem widzenia, budując punkty skupiające uwagę, stymulujące percepcję, pokazał, jak artysta kieruje naszym wzrokiem. Następnie zaznaczył najistotniejsze z tych punktów na szkicu poglądowym. Między innymi są to dłonie ojca czy stopy syna marnotrawnego.

Weryfikacja komputerowa

Strzemiński nie miał jednak możliwości technicznych sprawdzenia wielu ze swych teorii. Ja miałem możliwość przeprowadzenia takiej weryfikacji komputerowo. W 1980 roku na Sorbonie w L'Institut de L'Esthétique, u profesora François Molnára. Pojawiły się już wtedy pierwsze urządzenia z kaskiem i lusterkiem przy oku, śledzące jego ruchy. Przy ich użyciu robiona była analiza procesu percepcji obrazu. Wykonałem wtedy badania oparte na analizie Strzemińskiego. Łapani byli studenci na korytarzu i zaciągani na moment do sali, gdzie profesor, który mi pomagał, zmuszał ich do zakładania kasku. Oczywiście profesor prowadził własne prace badawcze, moje były przy okazji. Chciałem sprawdzić, na ile trafnie Strzemiński potrafił intuicyjnie określić kolejność punktów i grup punktów fiksacji w percepcji obrazu Rembrandta. Okazało się, że wszystko fantastycznie się potwierdziło, obserwacja Strzemińskiego była bardzo trafna. O percepcji decyduje bodziec wzrokowy, siła bodźca. Rembrandt doskonale o tym wiedział i posługując się światłem, kontrastem jasności, wyróżniał te elementy, na których kolejno miała skupiać się uwaga patrzącego. Na ile proces percepcji może mieć charakter zindywidualizowany, czy jest taka możliwość? Pewne jej prawa są stałe. Koncentrowanie się wzroku w procesie percepcji w dużym stopniu odbywa się automatycznie, według możliwych do uchwycenia zasad.

Między innymi właśnie to doświadczenie paryskie pomogło mi wtedy w poszerzeniu wcześniej opracowanego skryptu *Wprowadzenie w problematykę widzenia*, który był elementem mojego pierwszego przewodu.

Badania na WFP

Na WFP zagadnienia percepcji wzrokowej pojawiły się już w latach 60., prof. Ryszard Otręba sam budował urządzenia, które pomagały mu przeprowadzać badania dotyczące percepcji znaku w ruchu. Opracowanie teoretyczne wyników badań zawarł w pracy *Percepcja znaku w ruchu*, praca dostępna jest w bibliotece ASP.

Różnego typu doświadczenia były też prowadzone u prof. Antoniego Haski w Katedrze Przestrzeni i Barwy (wówczas nazywała się chyba Katedrą Barwy Przestrzeni Przemysłowych). Był to zresztą w sztuce okres określany mianem scjentyzmu. Tendencje, które obejmowały lata 70., wzmocnił jeszcze potem konceptualizm. Prof. Haska przez krótki okres kierował także Katedrą Sztuk Wizualnych, przed objęciem jej kierownictwa przez wybitnego rzeźbiarza Wincentego Kućmę.

Trwałe prawa percepcji

Tak więc szukanie takich trwałych prawideł będących podstawą doświadczenia plastycznego, zagadnienie percepcji uznaliśmy za istotny punkt, jeden z tych, na których oparliśmy nauczanie w Katedrze Sztuk Wizualnych. To było bardzo ważne, bo chodziło o świadomość istnienia trwałych czynników, niemal mierzalnych, które jeśli chodzi o zagadnienia wzornictwa, są decydujące. Myślenie o znaczeniu strony plastycznej, charakterze wizualnym, powinno być harmonijnie związane z całym kształceniem projektowym.

Parametryzacja

W języku plastycznym możemy znaleźć niezwykle ilość parametrów. Jest to język trudny do sformalizowania, inaczej niż na przykład język muzyczny, gdzie od wieków funkcjonował precyzyjny zapis nutowy. Te wszystkie teoretyczne próby jego określenia, podejmowane przez Kandinskiego,

Klee, Albersa czy szczególnie Johannes Ittena odegrały swoją rolę w epoce mediów cyfrowych, nowych technologii.

Systemy barwne takie jak HSL (Hue, Saturation, Lightness), CMYK czy RGB bazują na tej wiedzy. Podobnie jak złożone programy graficzne pozwalające na budowanie brył i przestrzeni wizualnych. To wszystko jest gdzieś u ich podstaw.

Temat ten podejmowałem w pracy *Zastosowanie elektronicznych maszyn cyfrowych w twórczości plastycznej* (1982).

Moja przemiana

Jeszcze przed moim przyjściem na WFP dokonała się w mojej twórczości duża przemiana. Początkowo zajmowałem się sztuką przedstawiającą, ekspresyjną, poetycką, związaną z przedstawieniem postaci ludzkiej. Nie lubiłem sztuki abstrakcyjnej. Mam nawet takie teksty, które pisałem przeciw niej. Jednak w pewnym momencie, kiedy zagłębiłem się w lekturę Kierkegaarda, Hegla, a szczególnie Swedenborga jakoś wszedłem w ten świat. Dokonała się we mnie przemiana.

Później doszła do tego jeszcze sztuka komputerowa. Wszystko to wpłynęło na ostateczny kształt tego, co zacząłem robić.

Moje biblie

Dla konstruowania mojego programu zajęć bardzo istotna była książka *Das Bildnerische Denken* Paula Klee. Wydana już po jego śmierci przez syna, który zebrał w całość jego kurs prowadzony w Bauhausie. Kupiłem ją jeszcze w czasach studenckich, tłumaczyłem jej fragmenty. W tamtym czasie była dla mnie niemal jak biblia zagadnień plastycznych. Znaczenie miały także rozważania Wassilego Kandinskiego – choć bardziej intuicyjny i bardziej arbitralny w swoich wywodach, sięga dalej, wprowadza porządek zagadnień. Szczególnie widać to w pracy *Punkt i linia a płaszczyzna*, którą na język polski przetłumaczył dopiero prof. Stanisław

Fijałkowski w latach 80. Kandinsky sięga do *Traktatu o malarstwie* Leonarda. Stamtąd wywodzi pogląd, że pierwszą zasadą malarstwa jest punkt, drugą linia, a trzecią płaszczyzna. Oczywiście takie pryncypia są już wcześniej u Leone Battisty Albertiego, czy jeszcze wcześniej u Euklidesa.

Moja inauguracja

Jak trafiłem na Wydział? Być może przez to wszystko, o czym mówiłem, kierunek moich artystycznych poszukiwań, szukanie zasad i porządku. Równocześnie, po studiach, aby nie wykonywać jakichś prac dorywczych w rodzaju robienia plansz czy temu podobnych rzeczy, miałem zajęcia teoretyczne dla Koła Miłośników Sztuki. Byli to głównie uczniowie licealni, którzy przygotowywali się do olimpiady z zakresu wiedzy o sztuce. Zajęcia prowadziłem w kilku miejscach, także w Rzeszowie. Zbierałem wtedy dużo materiałów dotyczących sztuki współczesnej. Wśród notatek z tamtego okresu mam też bardziej osobiste, dotyczące mojej własnej postawy artystycznej.

Któregoś razu podczas takiego mojego wykładu w BWA (dzisiejszy Bunkier Sztuki) zaczął mi się przysłuchiwać prof. Otręba. Na coś akurat czekał, więc usiadł na chwilę z tyłu i zaczął słuchać. Opowiedział mi o tym dopiero niedawno. Potem, na Wydziale, podszedł do prof. Haski, który był wtedy dziekanem, i miał mu powiedzieć:

– Tego gościa to warto byłoby ściągnąć tutaj.

Najpierw zostałem zaproszony na wykład. Jak sięgnę pamięcią, u nas we wtorki prowadzone były seminaria, a potem „wykłady wtorkowe”. To wyróżniało Wydział. Po wykładzie odbyła się dyskusja, a następnie zostałem zaproszony na rozmowę bardziej kameralną. Po jakimś czasie byłem wezwany do dziekana. To był rok 1974. W gabinecie odbyła się rozmowa, która trwała pięć godzin. To było coś niesamowitego. Tematów, które poruszał prof. Haska, było mnóstwo, miał zwyczaj przeskakiwać z jednego na drugi, ale wtedy zauważyłem, że to było raczej gruntowne badanie, czy ten człowiek nadaje się na pracownika Wydziału,

czy ma wystarczającą wiedzę. Za tym poszły wszystkie wymogi formalne, które musiałem spełnić, aby ostatecznie zostać pracownikiem WFP.

Archiwum

Pamiętam moje pierwsze lata na Wydziale, studentów, ich prace z tamtego okresu. Były wspaniałe! Andrzeja Ładygi, Krzysztofa Hamigi, Andrzeja Sobasia, Leszka Cepaka, który wiele podróżował po świecie, mieszkał w Nowym Jorku, potem osiadł na Śląsku. Niedawno go spotkałem, wspominaliśmy te jego prace z lat 70.

Część z tego pozostała w archiwum, jednak materiały plastyczne były bardzo kiepskie, kleje były bardzo kiepskie. Wiele uległo zniszczeniu, zaczęło się rozsypywać. Szkoda, bo były między nimi ciekawe, wykonywane przez studentów plansze próbek barwnych, czy dotyczące problematyki kształtu.

Już wtedy na potrzeby zajęć opracowałem ponad 30 tematów. Chodziło o to, żeby spośród wielu zagadnień wizualnych dokonać ścisłej selekcji tych, których rozumienie jest szczególnie potrzebne i które designer będzie potem wykorzystywał przez całe życie. Porządkowanie programu wymagało więc ścisłej selekcji.

Byłem dość długo odpowiedzialny za sprawy programowe, aż do momentu, kiedy w latach 80. dołączył do nas Artur Tajber, późniejszy dziekan Wydziału Intermediów.

Sam także, prowadząc ćwiczenia, realizowałem ze studentami działania związane z problematyką barwy w przestrzeni. Studenci projektowali urządzenia, które umożliwiały projekcję czy łączenie barw, a także pozwalały uchwycić wpływ światła na ich odbiór. Były to całe spektakle plastyczne, czasem już wtedy rejestrowane na wideo.

Pamiętam na przykład prace Mariusza Siwickiego. Obronił potem dyplom u prof. Barbary Suszczyńskiej, zajmował się systemami barwnymi. Zrobił takie urządzenie, używając pryzmatów. Szklane bloczki oszlifowane w różny sposób, czy to na bazie trójkąta, kwadratu czy

innych form, tworzyły zestaw przymocowany do tarczy, przez którą przepuszczane były promienie światła. Tworzył projekcje światła na ciało. Po latach spotkaliśmy się w Nowym Jorku. Mieszka tam do tej pory, jest bardzo wziętym designerem. To tylko jeden z przykładów.

W tamtym czasie podobnych urządzeń tworzone w Katedrze sporo, niestety, niewiele się zachowało poza dokumentacją filmową.

Plenery na Harendzie

Ciekawym elementem działalności Katedry Sztuk Wizualnych, jak i ogółem Wydziału, były plenery artystyczne na Harendzie. Zazwyczaj prowadzone były przez asystentów, wtedy byliśmy młodszymi pracownikami, zwykle przez Danutę Urbanowicz i Andrzeja Zięblińskiego. Studenci mieli możliwość realizacji ciekawych działań przestrzennych. Sam uczestniczyłem dopiero w późniejszych. Żałuję, że działania ze studentami Danuty Urbanowicz, która potrafiła zainicjować różne pomysły, wielkie kompozycje z różnych materiałów, znam tylko z dokumentacji. Podczas jednego z plenerów pojawiła się na Harendzie wykonana przez Piotra Łopalewskiego instalacja – wielki ołówek. Podobna twórczości Claesa Oldenburgera. To był okres, kiedy tego typu sztuka dominowała w świecie. Innym razem były kompozycje z listew tworzących różne rytmiczne układy (Maria Dziedzic) albo flaga nieokreślonego państwa (chodziło o system barwny), która spływała kolorowo z dachu Harendy do strumienia. Zdarzały się akcje artystyczne ze zjazdami na nartach, barwieniem śniegu czy rzeźby lodowe.

Zespół KSW

Był taki czas, kiedy z Katedrą związany był prof. Haska. Ważną postacią był Adam Marczyński. Danuta Urbanowicz i Andrzej Ziębliński byli od samego początku, kiedy Katedra była tworzona. Rzeźbę prowadził prof. Antoni Hajdecki, potem kierownictwo przejął Wincenty Kućma.

Przez pewien czas na wydziale asystował Czesław Dźwigaj. Z czasem odchodziliśmy od tradycyjnego nazewnictwa, żeby nie nazywać tego rzeźbą, a zagadnieniami przestrzeni i bryły. Chodziło o to, żeby poprzez nazwę zajęć studenci nie sugerowali się, że mają tylko robić rzeźby, modelować. Ważne było, żeby koncentrowali się na samych zagadnieniach wizualnych, które prowadzą do zrozumienia różnych aspektów działań przestrzennych.

W latach 80. pojawił się w Katedrze Artur Tajber. Już wtedy związany ze sztuką performatywną i sztuką wideo, wniósł wiele ciekawych rzeczy. Cenny był jego udział w plenerach, gdzie podejmował akcje performatywne. Za jego przyczyną pojawiła się też „żywa” dokumentacja, dokumentacja wideo.

Performans i design

Widzę bezpośredni związek akcji performans z designem. Design to nie jest tylko proces projektowania obiektów użytkowych, ale także projektowanie procesów. Prof. Pawłowski zawsze o tym wspomniał i pisał. Widział design jako organizację życia. Żyjemy w designie – wszystko, co nas otacza jest zaprojektowane dla naszego funkcjonowania. Również ten performans, który Artur wprowadził poprzez szczególne tematy ćwiczeń, wymaga rozumienia i projektowania procesów, analizy. Wydaje mi się, że dzięki takim tematom bardzo studentom pomagał w szerokim spojrzeniu na design. Był to okres wyraźnej ekspansji sztuki nowoczesnej.

Kontynuacja

Dziś przed Katedrą wciąż otwierają się nowe możliwości, szczególnie związane z rozwojem mediów elektronicznych i przyspieszeniem procesów realizacji. Ciągłe jednak istotna jest myśl prof. Pawłowskiego wskazująca na specyficzny związek sztuki i designu, w którym znaczenie ma racjonalne podejście łączące oba elementy.



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