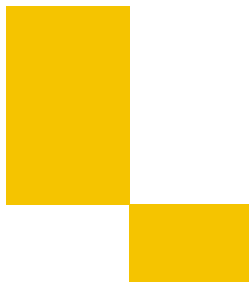




Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)



Władysław Pluta

Czystość

2015

Porządkowanie, czyszczenie, syntetyzowanie, rozciąganie na wszystkie elementy, na wszystkie pola mojej aktywności. Czystość fizyczna, czystość duchowa, czystość formy...

Liceum plastyczne. Witold Damasiewicz

W Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie ważną postacią był Witold Damasiewicz. Uczył nas od pierwszej klasy, tak to można nazwać, do końca. Bardzo specyficzny człowiek – co trzeba przede wszystkim podkreślić: intelektualista. Podobnie jak Adam Hoffmann, który prowadził z nami zajęcia sporadycznie, kiedy miał jakieś zastępstwa. Ach, ten Hoffmann, jak mówi anegdota, chodził na każdy pogrzeb kapisty, żeby sprawdzić, czy go dobrze zakopują.

Witold Damasiewicz wyniósł wiele zapewne z Gimnazjum w Wadowicach. Skończył nie tylko studia na ASP, ale również fakultet polonistyczny. Mieliśmy z nim zajęcia z malarstwa. On nie tylko robił nam korekty, ale również

wykłady, jeżeli tak można powiedzieć. Był zawsze przygotowany. Zajęcia, które prowadził, rozpoczynał za każdym razem od 45-minutowego wykładu. Prowadził na podstawie notatek, w systematyczny sposób. Zresztą Hoffmann robił to podobnie. Jednak Damasiewicz prowadził lekcje różnego typu, od wykładów związanych z anatomią poprzez wykłady filozoficzne po polonistyczne. Bardzo dobrze go wspominam i uważam, że miał na nas bardzo duży wpływ. Jakkolwiek nie był człowiekiem – jak by to powiedzieć – ekspresyjnym, dynamicznym. Raczej był wycofany. Nie narzucał tego, co sam myślał. Dotykał, coś zaznaczał, pokazywał. Bardzo go lubiliśmy, także dlatego, że był wymagający. Jego wszystkie zajęcia, nie tylko wspomniane wykłady co tydzień, cechował specyficzny rytuał. Przegląd szkiców miał charakter publiczny, on wybierał część do teczek, które zakładano nam w szkole. Toteż nasz, jeśli tak można to nazwać, dorobek młodzieńczy budowaliśmy na podstawie tego, co on wybierał. Kierując się jego stosunkiem. Nie chodziło o jakość tego wyboru. Dość, że w konsekwencji po prostu wyrabiał w nas nawyk pracy ciągłej. Te rysowania, szkicowania bez rozstania z narzędziami.

W liceum mieliśmy historię sztuki z panem Sławomirem Wojakiem. Robił to moim zdaniem bardzo dobrze, w sposób bardzo racjonalny i uporządkowany, co ja lubię. Do mnie to trafia. I być może to jest zbyt mechaniczne, zbyt automatyczne, ale dawało to nam wiedzę podstawową i uporządkowaną. Mieliśmy potem do czego się odnosić.

Niemniej sądziłem, że gdy będę już studiował na ASP, to rozwinę swoją wiedzę z zakresu historii sztuki. Niestety, potem troszkę byłem zawiedziony, gdy przyszedłem już do Akademii. Niczego nie musiałem się uczyć, czyli na podstawie tej podstawowej wiedzy można było zdać wszystkie egzaminy. Zaniedbywano intelekt. W efekcie dominacji pewnej orientacji, szkoły, którą oni reprezentowali – koloryzmu.

W Liceum rzeźby nauczał też pan Roman Tarkowski, ale również od samego początku do samego końca. I mieliśmy kompozycję z panią Mieczysławą Kosińską. Oczywiście dyrektorem wtedy był pan Józef Kluza. Nie miałem z nim bezpośrednio zajęć, jednak piętno wywierał na całą szkołę. Nie tylko przez to, że zatrudnił Damasiewicza.

Na Akademię

Wiedziałem, że chcę studiować w kierunku użytkowym. Chodziłem na dni otwarte pracowni różnych wydziałów. Przyszedłem i tutaj: na Wydział Form Przemysłowych. Od tego czasu niezwykle wpływ wywarł na mnie Andrzej Pawłowski. Pamiętam, w wyznaczony dzień grupa z naszego Liceum Sztuk Plastycznych przyszła na WFP. Spotkanie prowadził właśnie Pawłowski. Byłem po prostu zachwycony tym, o czym on mówił. O programie, o przyszłości tego zawodu. Co więcej, obok były jego własne prace. Gdy wprowadził nas do swej pracowni, nie było akurat zajęć. Wisiały tam jego dzieła, te przemienne obrazy, przemienne, czarne. Także „formy naturalnie ukształtowane”. Zwłaszcza one zrobiły na mnie kolosalne wrażenie. Jeszcze wcześniej znałem jego prace, zanim przyszedłem do szkoły, z różnych wystaw Grupy Krakowskiej.

To było coś wspaniałego i już wiedziałem, że tam chcę studiować. Od samego początku zainteresowała mnie komunikacja wizualna u Otręby. Potem cały mój proces uczenia się, studiowania, podporządkowany był tym dwóm osobom.

Moi mistrzowie? Przede wszystkim Andrzej Pawłowski, Wydział Form Przemysłowych, funkcjonalizm.

Pawłowski? Ja jestem raczej praktykiem, absolutnie zadeklarowanym. Jakkolwiek dzisiaj, wtrącę, kusi mnie, aby coś napisać, opisać wnioski, jakie znajduję w praktyce. Może powstanie książka. Wpływ wywarły na mnie dzieła Pawłowskiego, dzieła, nie teorie. Jak wspominałem, to kontakt z jego pracami sprawił, że w ogóle zdecydowałem się zdawać na Formy.

Miałem i to szczęście, że z Pawłowskim współpracowałem również zawodowo podczas studiów. Mnie oraz mojego kolegę, Wacława Długosza, zatrudnił na etacie. Prawdopodobnie to był etat laboranta albo stażysty, czy asystenta. W każdym razie Pawłowski chciał znaleźć jakąś formułę, która by umożliwiła nam tutaj pracę.

Początki

Gdy dostaliśmy się na studia, Andrzej Pawłowski miał jeszcze taką ideę, żeby na pierwszym roku rozpoczynać zajęcia o miesiąc wcześniej. Aby wprowadzić studenta w rygor pracy, oswoić. Odbывały się różne warsztaty, na przykład biblioteczne, gdzie nas informowano o tym, jak są zorganizowane zbiory, jak są skatalogowane, jak można do nich dotrzeć. Następnie były warsztaty fotograficzne. Wacek Nowak we wrześniu, czyli przed październikiem, miał dla nas kurs. Nie dla tych, którzy umieli już fotografować, ale przychodzili wtedy przecież na studia ludzie, którzy mieli wówczas pierwszy raz z tym do czynienia. Tak samo jak z tą biblioteką. Okazuje się, że nie wszyscy potrafili sobie z tym poradzić. Następnie ze Stasiem Sokalskim były warsztaty związane z modelowaniem, czyli odlewaniem w gipsie, przycinaniem różnych elementów drewna...

Andrzej Pawłowski wciąż eksperymentował, zmieniał coś często.

Jeszcze we wrześniu Andrzej nas zaprowadził do salki kinowej w Centrali Wynajmu Filmów na rogu ul. Smoleńsk. Tej instytucji już nie ma. Tam była maleńka salka kinowa, gdzie można było oglądać filmy. To oczywiście nie było dostępne dla publiczności, ale Andrzej miał tam dobre kontakty, dlatego że współpracował również przy organizacji festiwalu filmów krótkometrażowych. Byliśmy tam i on nam zademonstrował *Kineformy*. I to był pierwszy raz, kiedy ja to widziałem. Z taśmy oczywiście, i to jeszcze z takiej, gdzie te klejenia się trzymały...

Zakon

Pamiętam, czas w którym Mietek Górowski zrezygnował z pracy w Akademii. Ten artysta, który oddawał się – jak by to powiedzieć – nieco innej dziedzinie. Zrezygnował w czasie, gdy Andrzej Pawłowski wymagał, aby oddać się szkole, Wydziałowi absolutnie. A był to rodzaj zakonu wręcz. Pracowało się, coś o tym wiem, od rana do wieczora. Raczej rana niż wieczora. Więc to było fantastyczne. Natomiast, niezależnie od tych programów, oni nas wiele uczyli poprzez swoje prace, zarówno artystyczne, jak i projektowe. Modele obrabiarek i innych urządzeń, które wykonywali, Andrzej, Ryszard, razem ze Stasiem Sokalskim. Podejmowano bardzo różne tematy. Teraz tego nie ma z różnych powodów, ja nie chcę tego analizować w tym momencie, natomiast tamten czas był niesamowicie płodny dla szkoły i dla tych ludzi, którzy uczyli, i tych, którzy się uczyli.

Wacek Nowak

Wacek Nowak z nami miał zajęcia. Też nas prowadził na swoją wystawę. Ja pamiętam wystawę nietypową dlatego, że była w Galerii Krzysztofory. Wacek Nowak pokazywał na niej serię prac ze swych wypraw myśliwskich. On nie strzelał, tylko z myśliwymi chodził z aparatem, z teleobiektywami i robił fantastyczne, nieprawdopodobne fotografie. Nie wszyscy to pamiętają. Pamiętamy Wacka z tych klasycznych jego fotografii.

Jeżeli mówimy o wpływie, jaki wywierali nasi pedagodzy na studentów, to wymienia się Andrzeja Pawłowskiego, Zbigniewa Chudzikiewicza, Ryszarda Otrębę, Antoniego Haskę, Wacława Pieniędzy, a o Nowaku prawie się nie wspomina. Natomiast to był człowiek, który moim zdaniem miał kolosalny wpływ na ludzi. Myślę, że oni się uzupełniali. Zresztą, on był niezwykle fachowcem, był niezwykle erudytą. To był człowiek, który był czytany, znał francuski. Nam pokazywał również opracowania

z zakresu historii fotografii, książki, których nie było wówczas u nas w obiegu. To był niezwyklej wrażliwości artysta, niezwyklej wrażliwości i niezwykle pomysłowy. Z tej grupy Domino, do której należał, jego właśnie niezwykle cenię. Za pewną zręczność, umiejętność, a przede wszystkim za pewną szlachetność oka fotografa. On stanowił podbudowę intelektualną tej grupy.

Lubił różne eksperymenty. Pamiętam całe serie aktów wykonanych bardzo szerokim obiektywem. Nam też to się bardzo podobało, imponowało nam, ponieważ on po to, ażeby zrobić tę serię fotografii, okleił tapetą z czarnego, aksamitnego sukna całe pomieszczenie. Zazwyczaj nikt nie robił tego typu przygotowań. Zazwyczaj akt gdzieś tam się fotografowało.

W czasie miesięcznych warsztatów poprzedzających pierwszy rok studiów mieliśmy zajęcia fotograficzne z Wackiem Nowakiem. Najpierw rozdał nam aparaty i coś powiedział o fotografii, ale nie banały, tylko trafne i celne uwagi. I mówi:

– Co będziemy tutaj siedzieć, jest wrzesień, jest piękna pogoda, idziemy w plener, będziemy fotografować.

Szliśmy sobie na kopiec Kościuszki, po drodze fotografowaliśmy, a on dawał uwagi, co do kompozycji na przykład. W czasie takiej drogi okazuje się, że zrobił nam rewelacyjny wykład o kątach widzenia, że można fotografować z góry, z planu amerykańskiego, też z dołu, następnie, że inaczej wychodzi fotografia, jeżeli fotografujemy pod światło, inaczej – jak z boku. Uczył patrzenia na świat obiektywem, teleobiektywem. Za pomocą takich lekkich zdań, wygłaszanych od niechcienia, wprowadzał nas w te zagadnienia. Nie traktowaliśmy tego jako wykładu, ale z biegiem czasu ja sobie uświadamiam, że to były niezwykle trafne, celne, syntetyczne wskazówki, które on dla nas przygotowywał.

W końcu doszliśmy do kopca Kościuszki i nagle tam była jakaś budka z piwem, pamiętam.

– No to teraz... – mówi. – Teraz jest czas, żeby się napić piwa.

To była cała grupa, czyli mogło to być kilkanaście osób. Kupiliśmy wtedy chyba skrzynkę, czy on kupił skrzynkę, czy dwie... ale to nie było dużo. Siedzieliśmy, robiliśmy fotografie, dyskutowaliśmy dalej z nim przy tym piwku i ja myślę sobie: „Jednak studia to jest fantastyczna sprawa, bo można się napić piwa z pedagogiem i rozmawiać, rozmawiać o tym”. Nikt się nie upił, swobodnie na świeżym powietrzu, a z perspektywy czasu, jak patrzę na to, to była najlepsza metoda, żeby do nas dotrzeć z tymi informacjami, czy z tą wiedzą, czy z filozofią jego działań do nas. Wywierał wpływ swoją kulturą osobistą. Niezwykle delikatny.

Wreszcie, na koniec kursu, już w roku akademickim, mieliśmy egzamin w ciemni. Tam była cała grupa, on zadawał pytania. Gdy widział, że coś komuś nie idzie, to dawał pytania pomocnicze, żeby naprowadzić. Oczywiście, żeby pomóc, ale w inny sposób, w ten taki szlachetny – bym powiedział – normalny. On zdawał sobie sprawę, że ludzie wiedzą, tylko coś ich blokuje. Wyzwalał. Tak, to był człowiek o niesamowitej kulturze osobistej. On przekazywał w ten sposób znacznie więcej informacji, treści niż niekiedy inni, którzy do tego podchodzili z taką nabożnością, czy też z takim niemieckim zorganizowaniem i przygotowaniem materiałów. Toteż Wacek Nowak jest niesamowicie ważną osobą dla powstania Wydziału i dla budowania jego programu, ale też atmosfery, która tu była. Zresztą on troszeczkę uciekał Pawłowskiemu, bo oprócz tego, że był znakomitym fotografem, wyjeżdżał w plenery, robił fotografie, kochał góry i go tu nie było. Ale nie, że zaniedbywał obowiązki, nie w tym rzecz. Jeżeli wspomnimy wydziałowe posiadki wieczorne, dyskusje, to on nie zawsze był obecny. Miał niesamowicie celne uwagi, z którymi się zresztą Pawłowski bardzo liczył.

Ręce, *Genesis* i rotograwiura

Andrzej miał na piersiach aparat, leżał, patrzył na te układy swych dłoni. Miał to w kolorze, niebo, chmury w tej lustrzance, lecz potem wszystko było w czerni. Te fotografie

o niezwyklej urodzie. Dostrzegł te wartości, oglądając negatywy, Wacek Nowak. To on zachęcił Andrzeja, żeby to pokazać, ale nikt tego za Andrzeja nie zrobił, oprócz odbitek, a odbitka to jest techniczna sprawa. Później były reprodukowane na przykład w czasopiśmie „Polska”. Fotografia na pewno była drukowana rotograviurą, czyli techniką druku wklęsłego, która się charakteryzowała tym, że dawała niesamowitą szlachetną czerń, aksamitną. Fotografie te w tych reprodukcjach zostały przekontrastowane, co moim zdaniem doskonale dodało im wyrazu. Może troszkę lepiej wypadały w czasopismach niż w tej gamie szarości, w jakiej zrobił je Andrzej. Reprodukowane były fantastycznie dzięki aksamitności tej czerni, dzięki tej rozpiętości... One nagłośniły ten cykl – jak by to powiedzieć – rozpropagowały tę serię fotografii.

Otręba

W przypadku Rysia... Jego twórczość była bardziej homogeniczna. W zasadzie poza grafikę, poza rysunek w czystej działalności artystycznej nie wychodził, podczas gdy Andrzej łamał konwencje... Zakres działań Pawłowskiego był bardzo szeroki i różnorodny. Ryszard był bardziej uporządkowany. Zresztą wymagała tego natura przedmiotu jego ówczesnych zainteresowań. Znaki, opakowania...

Bardzo szanowaliśmy wtedy profesorów, czego teraz nie ma – o tym świadczą ostatnie wypowiedzi kolegów na temat choćby Jerzego Nowosielskiego. Zupełnie nieprzyzwyczajone.

Polska szkoła

Kładę nacisk na aspekt funkcjonalny, aspekt wymierny. Uczono nas, aby stosować kryteria racjonalne. Umieć nazywać, sprawdzać. Nie był to element powszechnie akceptowany, przeciwnie. W nurcie polskiej szkoły plakatu, jeśli ktoś używał fotografii, stosował liternictwo niepisane od ręki, był przecież podejrzany... Zapewne byłem wtedy

jednym z pierwszych, nielicznych grafików, którzy podkreślali swój rodowód projektowy, nie artystyczny. Ja to świadomie robiłem. Wolałem być nawet outsiderem, bardzo mi taka rola odpowiadała. Tak zaczynałem.

Narodziny polskiej szkoły plakatu? Nie tyle mnie to zdziwiło, co uradowało, gdy dowiedziałem się o ich kulisach. Otóż Tomaszewski pod koniec swego życia mówił wprost:

– Przede wszystkim, żeby się nie narobić!

Wspomniał, że nie mieli wtedy tak modnych, na przykład we Francji, aerografów. A ile to trzeba było szablonów powycinać, ile pracy, aby ich użyć. W przekonaniu Henryka Tomaszewskiego cały ładunek, wartość pracy, wynikać miała z intelektu, z głębokiej koncepcji. Środki mogły być tylko elementami pomocniczymi... To wyglądało, jakby było zrobione od niechcienia, ale były w tym przemyślenia, liczne próby...

Proste, elementarne zabiegi

Zresztą, prawdę powiedziawszy, to, co ja wniosłem do projektowania książki, to dotyczyło przede wszystkim katalogów, tam określiło się moje podejście.

I tam byłem owładnięty jakimiś ideami pewnej demokracji. Mnie bowiem do pasji doprowadzało, kiedy grafik dzieła artysty robił jedno duże, drugie małe i te różnice nie wynikały z formatu obrazu. Rozumiem, jeśli to był konkurs, pierwsza, druga nagroda, wtedy wielkość reprodukcji może zależeć od pozycji, jaką uzyskało dane dzieło. To samo zresztą dotyczy książki, albumów. We mnie coś się burzy, gdy brak logiki, gdy nie widzę jakiegoś porządku. Sam starałem się określić relację pomiędzy poszczególnymi dziełami. To samo dotyczy podpisów, ich relacji, miejsca. To czysty funkcjonalizm. Porządkowanie, nadawanie funkcji.

Katalog świadczy o wystawie, kiedy już jej nie ma. To, co jest na wystawie, powinno być w katalogu, przede wszystkim powinien on dawać pełny wykaz wystawionych dzieł. Pierwszą rzeczą jest zinventaryzować. Ostateczny kształt

wystawy powinien być więc zaprojektowany jeszcze przed drukiem katalogu. U nas się często coś „dowiesza” w ostatniej chwili, tuż przed wernisażem... W katalogu ignoruje się często elementarne zasady, na przykład dotyczące wymiarowania obrazów, dzieł sztuki. Norma wydawnicza w odniesieniu do książki na pierwszym miejscu stawia szerokość. Ale ta sama książka jako dzieło sztuki... Na pierwszym miejscu wysokość...

Przyjemności

Powstaje wydawnictwo o Wojciechu Weissie w Akademii. Na grafika spada zadanie, by uporządkować, usystematyzować materiały. Nawiążę do książki o Stanisławie Wyspiańskim w Akademii. I formatem, i pewnego typu porządkiem, środkiem będę nawiązywał. Nie da się tego wprost zunifikować, tworzyć typowej serii. Jestem wdzięczny, że takie rzeczy robię. Dowiaduję się wiele o ludziach związanych z Akademią. Wiele o samej Akademii. Materiał, z jakim mam do czynienia, zazwyczaj tylko w części trafia do publikacji. Jakież to są przyjemności w projektowaniu książki, patrząc od tej strony. Trzeba się w ten materiał wgryźć. Poznać. Dobrać. Nie da się tego robić szybko.

Papier firmowy Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka. Na tym papierze prezes Towarzystwa, Stanisław Wyspiański, napisał list do Weissza. Ja ten list widziałem. Mam na myśli oczywiście formę, nie treść listu – uważam to za jedno z czołowych dzieł sztuki, jeśli chodzi o projektowanie grafiki użytkowej. Papier czerpany. Nie ma tam kąta prostego. Jest taka główeczka. To są osty. Wydrukowane. To druk wypukły. Na tym papierze on napisał list odręczny. I pokolorował te osty... Tak mi to zapadło w pamięć... Takie wrażenie na mnie to zrobiło... Forma tego. Nikt tego nie widzi, o tym nie wie. Chciałbym to zreprodukować w książce poświęconej Weissowi. Ach, takie przyjemności.

Wolę podejść do dzieła społecznikowsko i zrobić to tak, jak to ma być, niż się na przykład użerać z wydawcami.

Logo

Konkursy na logo Akademii. Ja już byłem świadkiem trzech konkursów. Nigdy nie doprowadziło to do rezultatu. Pamiętam otwarty konkurs, również studenci brali w nim udział. Wygrał bardzo ładny taki znak, rodzaj palety z litery „A”. Potem był kolejny konkurs. Nie wiem, czy zwycięskiego projektu nie dopuszczono do realizacji ze względu na fakt, że wygrał to student z Niemiec... Był to znak znakomicie zrobiony, gdyż dawał szansę identyfikowania Akademii jako całości oraz poszczególnych wydziałów. Problem logo Akademii bierze się stąd, że każdy wydział ma swój znak, to jest coś kuriozalnego. Trudno tu nawet przykładać kryteria estetyczne, to powinno spełniać swoją funkcję. To wymaga standaryzacji.

Mało tego, pracownik ma swoją wizytówkę. Nie jest tak, że każdy pracownik otrzymuje uczelnianą wizytówkę. Ten przywilej mają tylko wybrani. Pozostali zamawiają swoje własne. Zasada graficzna jest taka, że im niżej w hierarchii służbowej stoi dany pracownik, tym większe ma słowo „Akademia”, taka jest prawidłowość. To powinno być jakoś uregulowane. Inne uczelnie artystyczne w Polsce mają już swoje logo...

Potem był konkurs, który ja wygrałem. Nie doszło to do realizacji... Były różne niemożności, protesty. Bierze się to stąd prawdopodobnie, że w Akademii chyba każdy wie, jak ten znak powinien wyglądać.

To, co funkcjonuje w tej chwili, to jedna z prac studenckich zrealizowanych pod moim kierunkiem. Jan Szancenbach musiał coś mieć i prosił, by coś zrealizować czasowo. Ten znak miał pewną szansę. Oczywiście to nie jest znak, to rodzaj identyfikacji, która posługuje się fragmentem obrazu, którym jest autoportret Matejki, czyli patrona... Mało kto ośmielił się podnieść rękę, że być może nie jest dobrze namalowany, przecież sam patron malował i jest to wizerunek patrona. To się przyjęło, funkcjonowało, jakkolwiek przy wizytówkach mógł pojawić się pewien problem...

Kolejny konkurs już jest chyba ogłoszony. Zarys warunków został przygotowany przez kolegę Jana Nuckowskiego, dziekana WFP. Przyjęty po długich dyskusjach przez Senat. Kluczowa rzecz, kto to będzie oceniał. Kwestia świadomości wizualnej. A prawdopodobnie będzie to akceptował Senat. Mogą być pewne trudności w tych dwu punktach. Ci, którzy praktykują, chcą brać udział w konkursie, a więc nie mogą być w jury. Może więc zewnętrzne jury, na pewno nieliczne, złożone z kompetentnych osób. Odpowiedzialne.

Pytałem, jak doszło w Gdańsku do rozwiązania. Rektor odpowiedział:

– Podjąłem decyzję jednoosobowo.

Projekt logo uczelni powinien uwzględniać kwestię relacji pomiędzy, powiedziałbym, lokalnością, naszą Akademią, a państwowym protektorem. Nasza uczelnia jest przecież państwowa.

Gdańska uczelnia ma pewien błąd. Nie można identyfikować jej tylko z miastem, to jest państwowa szkoła. W warunkach konkursu powinno się to uwzględnić. Także takich jak kontekst innych uczelni.

Ogłoszono konkurs na logo Sejmu. Odmówiłem udziału w jury ze względu na sformułowania, które tam przyjęto, i sam fakt, że nie można robić identyfikacji Sejmu w oderwaniu od państwa. Państwa jako takiego. U nas każde ministerstwo ma swój znak... Dla mnie jest to coś dziwnego. Nie pakuje się nad rolę znaku. To żywioł, idzie od góry... Zwróćmy uwagę na rolę Ministerstwa Kultury w stosunku do innych ministerstw. Coś niebywałego, tam nie ma żadnej myśli. To jeden rząd, a każdy ma się inaczej... W ten sposób dochodzi do głosu nasze pojmowanie państwa, państwowości? Instytucji? Bez spojrzenia w panoramę spraw, bez usprawiedliwienia odstępstw od reguł... Bez reguł, bez zasad...

Forma syntetyczna. Oczyszczenie

W pewnym momencie uświadomiłem sobie, że plakat właściwie można zdefiniować (tak go definiuję) jako syntetyczną formę wypowiedzi wizualnej. Syntetyczną. A więc w obrębie

środków ograniczać możliwości. Plakat ze swej natury musi być syntetyczny. W związku z tym moje nastawienie, czy moje myślenie o tym, jest również syntetyczne. Zresztą nie tylko w kontekście plakatu. Syntezowanie, wyciszczanie wszystkich kwestii, wyciszczanie elementów znaczeniowych do tego, co jest istotą. Pozbawianie jej zbędnej otoczki, usuwanie różnych szumów... To jest to, czym ja się zajmuję.

Zadałem sobie pytanie, co w plakacie jest tą rzeczą niezbędną, której nie da się odrzucić? Jest pewien tekst. On musi być. Czy jest konieczne cokolwiek więcej? W obrębie tego tekstu staram się szukać rozwiązań. Tu poszukuję nawiązań ikonicznych. Skojarzeń, jakie wynikają z napisów. Stąd znaczenie typografii. Barwy.

Bardzo ujął mnie komentarz pewnego inżyniera, który był na mojej wystawie w Lublinie. Powiedział:

– Pan to robi świetne rzeczy, bo jak ktoś tego nie zrozumie, to i tak sobie to przeczyta.

Reszta zależy od spostrzegawczości... Wyobraźni...

Pomysł powinien być oczywisty, jakkolwiek ja muszę się nad tym napracować, uwzględnić wiele aspektów, a potem tego nie widać... Prawdopodobnie zbliżam się już do granicy, oczyszczając... Dalej, jak sądzę, wszystko się już posypie. Wielu kolegów – że tak powiem – konkurentów nie ma poczucia granic... Zasada ograniczania się, stawiania sobie ograniczeń, przyświeca mi synteza. Minimalizm. Nawet w sytuacji, gdy mam absolutną swobodę. Miewam takie zlecenia, jakkolwiek w projektowaniu jest to rzadkością. Są pewne kompromisy, uzgodnienia – które wymagają swojej gotowości od strony projektanta. Jest zawsze pewna granica kompromisu, dla mnie.

Ja to kocham, im więcej mam różnego typu ograniczeń, tym bardziej to lubię. Oczywiście, gdy nie ma takich ograniczeń, to sam je sobie narzucam. Nie dla samych ograniczeń, tylko szukam tych ograniczeń wynikających na przykład z treści książki, grupy, do której jest to adresowane. Zaczynam projektowanie od sformułowania założeń. Bardzo często te założenia są właśnie ograniczeniami. Ukierunkowują. Pomagają. Bardzo pomagają.

Gdy projektuję książkę... Najpierw muszę porządkować materiał. Liczę, ile tam jest obrazków, ile akapitów itd. Porządkuję ten materiał. Do stopnia, który wyznacza także uwzględnienie tych cech ludzkich, które są związane ze zdolnością fizjologiczną człowieka. Ktoś starszy przeczyta dwanaście punktów, a młodszy żąda, żeby to było siedem punktów. Dzięki wiedzy tego typu, dzięki doświadczeniu to wszystko się czyści, doprowadza do postaci uwzględniającej takie czynniki... Potem efekt w zasadzie może wypaść tak, że ktoś, kto patrzy na dzieło, powie:

– No tak, cóż to pan tu zrobił? Przecież to jest takie oczywiste!

Doprowadzenie tej roboty mojej, o której ja mówię, do stanu tej oczywistości wymaga wiedzy, wysiłku, może talentu, cierpliwości, a na pewno pracy. To nie ulega wątpliwości.

Jasność i spójność

W pewnym momencie stopień dookreślenia projektu czyni go na tyle klarownym, spójnym, oczywistym, że niejeden mówi:

– Cóż tu było do zaprojektowania?!

Jest znana anegdota. Klienci Rembrandta namalowani przez niego mieli jakieś osobiste życzenia, aby coś zmienić. On na to:

– Jeśli ja poprawię tu, to ja cały obraz muszę przemalować.

Niektórzy nasi koledzy nie są w stanie tego zrozumieć. Nie pojmują tej zasady całościowości.

Ocena

Zawsze studentom mówię, że każdy powinien dążyć do tego, by być lepszym od swojego nauczyciela. To jest nawet przecież przysłowiowe. Natomiast nie mam takich skłonności, by zestawiać siebie ze swoimi profesorami. Zresztą sam jestem bardzo krytyczny w stosunku do własnej pracy. Znajduję i wynajduję inne spojrzenie na to, co robię lub co robiłem dawniej. Mam ciągle skłonność do weryfikowania...

W związku z tym robię też czasem wystawę swoich prac. Lubię to robić. Ma się wtedy szansę zobaczyć swe prace w jakimś innym kontekście, w innym zbiorze. Również w innym kontekście czasowym. Czas się zmienia. Różne podstawowe sytuacje, które dają inne odniesienia.

Natomiast nie mam takich skłonności ewaluacyjnych. Nie oceniam, czy to jest lepiej, gorzej itd.

Nawet wówczas, gdy oceniam studentów, mam duże kłopoty z osądem. Nie widzę w tak ostry sposób jak niegdyś. Gdy byłem młodszy, jaśniej widziałem. To znaczy, to jest dobre, a to jest gorsze, to jest złe, prawda? Jednak już od dawna mam z tym kłopot. Nie zawsze wiem, czy efekt końcowy czyjejś pracy nie odpowiada innym wartościom niż te, które przyświecają w procesie dydaktycznym. Ja bardzo dużo wiem, ale o tym, co student robi itd. Natomiast, nie jestem pewny, czy moje oceny, nawet negatywne, wynikające na przykład z estetycznego odbioru, czy jakiegoś spontanicznego odbioru, czy po prostu z pierwszego odbioru – czy one są ważniejsze niż pewne odkrycia, które student zrobił w czasie swych poszukiwań. One mogą być drobne i banalne, ale dla niego mogą być niesamowicie ważne, mogą owocować i owocują przez to w późniejszej drodze. Widzimy przecież, że niektórzy studenci przychodzą bez większego przygotowania, bez nawet – można by powiedzieć – predyspozycji w tym kierunku, ale potem dochodzą do czegoś, w przeciwieństwie do innych, którzy błyszczą... Mam kłopot. Inaczej powiem: Po prostu staram się zaradzić temu poprzez jakąś delikatność. Nie chcę stawiać sądów katerycznych, co nie znaczy, że nie mam tej zdolności. Nie chciałbym popadać w jakąś jednostronność w ocenach.

Zaczynam mieć swoje wątpliwości. Nie stawiam tych rzeczy kategorycznie.

Zasady rozumne

Jeżeli się uczysz chwytów... chwytów po prostu za rok przestają być aktualne. Ale jak się zasady określi, mówię o zasadach rozumnych, to te zasady mogą trwać wiecznie

i trwają wiecznie. Z tego należy zdać sobie sprawę. Tymczasem gdy uczymy nawet najprostszych rzeczy z zakresu projektowania graficznego, to studenci mają tendencję naturalną, i ja nawet to rozumiem, do negacji. Od razu chcą wszystko łamać, wszystko burzyć, wszystko zaczynać od nowa. Ja mówię na to:

– Zgodzę się z wami, z tym, że chcecie zburzyć, ale najpierw zastanówcie się, co chcecie zburzyć. Czyli po to, by coś zburzyć, musicie poczuć, poznać te zasady. Dopiero potem burzcie.

Tu mamy zgodność. Zaczyna się sensowna rozmowa, bowiem wtedy, gdy zaczynam analizować zasady, to potem zaczynają traktować je jako własne... Więc to jest przyjemne czasem.

Groteska

Rys groteski wprowadza dystans, nawet nie tyle daje mi dystans w samym procesie tworzenia, ile daje mi dystans w stosunku do tych ludzi, którzy będą patrzeć na to, co zrobię. Nie jestem do końca serio, gdyż unikam tego, by wywoływać u nich tego typu wrażenie, że ja przemawiam z pozycji mądrzejszego. Pragnę, aby oni wiedzieli, że tam jest takie jakieś przymrużenie oka, że jest taki margines na dopowiedzenie sobie czegoś, nawet żartem, niekoniecznie serio. Być może to mówiłem, ale również to z mojej natury wynika.

Ja nie tworzę sobie tego typu założeń. Natomiast rzeczywiście wydaje mi się, że jak się podchodzi do projektowania, do pracy artystycznej nawet, bez dogmatów, czyli otwiera się wszystkie możliwości, czyli gdy od razu dajemy sobie fory tego rodzaju, że mamy większe pole możliwości do wykorzystania... Tym rodzajem dogmatu mogą być pewne zasady, które są nieprzekraczalne. Gdy się je zna i rozumie, wtedy przestają mieć takie znaczenie. Do tego też się dochodzi. Jakkolwiek być może są ludzie, którzy od początku wszystko wiedzą lub sobie umieją to ułożyć. Natomiast w moim przypadku – tu już powtarzam – ja nie robiłem jakichś wolt.

Uniwersalizm

Pewien aktor, czego słuchałem, jadąc autem, opowiadał o Szekspirze. Zacytował gdzieś Szekspira. Mówił, że Szekspir jest ponad eksperymentem, ponad rewolucją, ponad kaprysem chwili, ponad manifestem czymś. On jest wartością ponad tym wszystkim.

Szukam tego, co uniwersalne? Widzę świat raczej w kategoriach uniwersalnych niż w takich jakichś prywatnych, lokalnych, regionalnych. Ale oczywiście mam świadomość znaczenia tego, co prywatne. Jednak chyba w sposób naturalny ja mam taką skłonność, żeby raczej widzieć z innej perspektywy, z szerszej. Tak bym powiedział: bardzo szerokiej. Uniwersalnie.

Czym ja się kieruję... Pozwoliłem sobie – może niepotrzebnie – na te ogólne uwagi, ale gdyby mówić już szczegółowo, to zauważyłbym na przykład, że wiele wynika z tego, czym się zajmuję. Między innymi zajmuję się plakatem. Zajmuję się nim od początku. Otóż plakat ze swej natury musi być syntetyczny. W związku z tym moje nastawienie, czy moje myślenie o tym, jest również syntetyczne. Zresztą nie tylko w kontekście plakatu. Syntezowanie, wyczyszczanie wszystkich kwestii, wyczyszczanie elementów znaczeniowych do tego, co jest istotą. Pozbawianie jej zbędnej otoczki, usuwanie różnych szumów... To jest tym, czym ja się zajmuję.

Poprzez pracę i przykład

Obserwuję wiele niebezpiecznych tendencji, ale ze wszystkim nie można walczyć. Głos w dyskusji wolę zabierać poprzez efekty mojej pracy niż poprzez wystąpienia czy wdawanie się w potyczki. Szkoda mi na to czasu. Więcej jestem w stanie powiedzieć i udowodnić poprzez pracę. Ja nie mówię: Patrzcie na to, co ja zrobiłem, tak a nie inaczej, dlatego, że ja jestem w opozycji do tego i tego. Ja to zostawiam czytelnikowi, wrażliwemu czytelnikowi, a studentowi mówię. To znaczy nie mówię tego studentom wprost,

że to jest taki oto przykład. Od nich samych raczej staram się wymagać, żeby poprzez to, jak projektują, jak pracują, również zajmowali, czy określali, swoje stanowisko wobec tego, co się wokół dzieje. Wolę poprzez przykład po prostu realizować swoje idee, wyrażać swoją postawę i wtedy, w ten sposób, być w kontakcie ze światem... a nawet w opozycji do tych innych ujęć, podejść, kwestii. Oczywiście, to nie jest rys, stan idealny. Człowiek jest ułomny, nie zawsze wszystko wychodzi tak jak trzeba, ale staram się, jak mogę.

Nowe media?

To nie zaważyło, jeżeli chodzi o moją osobę. Każde narzędzie wykorzystuję w tym zakresie, w którym jest to logiczne i potrzebne. Od samego początku, gdy mieliśmy kontakt z pierwszymi komputerami, nauczyłem się natychmiast jednej rzeczy... Tu na Wydziale komputery mieliśmy pod koniec lat 80. To były jedne z pierwszych komputerów w Krakowie. Skoro było to tak fantastyczne narzędzie, a ja miałem zaprojektować znak – tak sobie wtedy to wyobrażałem – to pójść do kolegów, którzy tam operowali bardzo sprawnie programami i ten znak zrobię w miarę szybko. Oczywiście pomijam kwestie, że generacja tych komputerów była archaiczna, że po naciśnięciu klawisza trzeba było ileś tam czekać. Zaczęliśmy tam pracować i poświęciliśmy parę godzin, dwie czy trzy godziny, i ja sobie uświadomiłem, że ja nie mam żadnego efektu, mimo tego sprawnego narzędzia i sprawnych operatorów... Natychmiast sobie uświadomiłem, a prawda to jest absolutnie podstawowa, że jak się nie ma koncepcji, to żadne narzędzie tutaj nie pomoże. Ten przykład mnie nauczył raz na zawsze, że siadam do komputera wtedy, gdy mam koncepcję, a nie ma szybszego narzędzia niż głowa i nie ma szybszej formy realizacji niż ołówek i kawałek papieru. Ja mówię o generalnej koncepcji, bo przecież o to chodzi, a potem w szczegółach wszystko się da zrobić.

Zdaję sobie sprawę z tego, że tu są pokusy, zwłaszcza dla ludzi młodych, mniej doświadczonych, którzy się upajają samą techniką i po prostu ona ich niesie, a nie biorą jej w swoje ręce. Natomiast ja traktuję komputer jako narzędzie sprawne, które pomaga, natomiast mnie to nie fascynuje specjalnie...

Jeśli chodzi o nowe nośniki, nowe sposoby publikacji? Trzeba wszędzie zachować umiar. Przecież ile codziennie przychodzi człowiekowi na skrzynkę mailową, ile jest śmieci. Gdyby chcieć to przeczytać, to przecież jest niemożliwe... Z tym że to też ma swoje niespodzianki, bo jak mam kontakt ze studentami, odwołuję się do czegoś, powołuję się na jakiś przykład, który ja mam w głowie, i mówię, że po prostu gdybym ja miał tutaj porównać to z czymś i, dajmy na to, wspominam nazwisko Jan Lenica, to student otwiera sobie na swoim laptopie hasło: „Jan Lenica grafika”. Ja patrzę i widzę, że w tym zbiorze, powiedzmy, co piąta reprodukcja nie jest Jana Lenicy. Ja to wiem, ale ten biedny student tego nie wie. Czasem nie ma podpisu. Im współczuję bardzo, dlatego że jeżeli się nauczą z tego komputera, to w dalszym ciągu będą mieć kłopoty po prostu z odwołaniem się do czegoś.

To prawda, są już w Krakowie biblioteki, które mają kontakty z zasobami tymi najbardziej poważnymi. To są narzędzia fantastyczne. Oczywiście.

Te nowe technologie wypierają tradycyjne formy, na przykład obrazowania. Przecież nie gromadzimy już odbitek fotograficznych, tylko gromadzimy zapisy cyfrowe. To pozostaje nie bez wpływu na zarządzanie tymi materiałami wizualnymi czy treściowymi. Tendencja ta dotyczy tak samo książki i treści drukowanych, tak więc to na pewno ma ogromne znaczenie. Natomiast jeżeli chodzi o ten etap, na którym jesteśmy, i o moją twórczość, to nie ma to jakiegos rewolucyjnego znaczenia.

Oczywiście rewolucyjne jest to, że gdy szukam jakiejś ikonografii, to dawniej musiałem pójść do biblioteki, a wcześniej musiałem się umówić, trwało to ze trzy dni, a w tej chwili ile to trwa, pół minuty? To jest niesamowicie wygodne.

Odwołania

Czy odwołania w moich pracach do tej czy innej ikonografii, do na przykład Lenicy, mają znaczenie z punktu widzenia odbiorcy? To też być może jest ważne dla tego, co robię, a nie powiedziałem tego jeszcze. Otóż ja nie traktuję tych, dla których to robię, nawet jeżeli to będzie przypadkowy odbiorca, jako głupszych ode mnie. Spodziewam się, że oni nawet jeśli nie mają tej wiedzy, to mają jakąś wrażliwość, mają wyczucie, może i mają inne jakiegoś typu doświadczenia, które im pomogą. Dlaczego o tym mówię, to podkreślam? Spotykałem się przecież, ja tu mówię o niektórych inwestorach czy zlecniodawcach, z taką postawą:

– Wie pan, proszę to tak jakoś zrobić, że... Wie pan to przecież: i tak prosty człowiek nie musi tego zrozumieć.

Nieprawda. Absolutnie, nie próbuję, nie staram się obniżyć poziomu ze względu na to, że to do kogoś trafia, ale staram się to robić tak, żeby projekt działał przynajmniej na dwóch poziomach. To znaczy, przynajmniej na tym poziomie podstawowym, gdzie ten przekaz informacji jest wystarczający do tego, żeby zrozumieć to, co robię, ale przecież, są też inne poziomy, gdzie są odwołania, które wymagają pewnego rodzaju erudycji, wiedzy, na przykład z zakresu historii sztuki. I ten właśnie, intelektualny przekaz mnie bardzo interesuje. To mnie podnieca w twórczości i to lubię. Tam też szukam źródła inspiracji. Polemizuję w tej kwestii z tymi kolegami, którzy na przykład głoszą wręcz, że to, co robią, musi być emocjonalne, musi trafiać do emocji.

Geometria i emocja

Ja wiem, że musi trafiać do emocji, ale ja wolę trafiać do intelektu. Tam dopiero może pojawić się emocja, prawdziwa. Alhambra. Po prostu geometryczne struktury, mozaiki. Ja sobie uświadomiłem, że dopiero geometria i matematyka mogą budzić emocje. To budzi tak kolosalne emocje, że być może nie u wszystkich, natomiast we mnie budzi, nie tylko doznania czy reakcje intelektualne, ale również emocjonalne.

To sięga emocji ogromnych, przynajmniej dla mnie. Ja to tak odbieram. Natomiast rzeczywiście, ja staram się i szukam inspiracji, staram się porozumiewać z odbiorcą moich rzeczy, bardziej na bazie intelektualnej niż emocjonalnej. Wolę rzeczy prostsze, skupione, precyzyjne niż szalone, rozmazane i niekontrolowane przez człowieka.

Istota rzeczy

Ja sobie zdaję sprawę, na czym polega trudność na przykład w dotarciu do różnych kwestii artystycznych dla młodego człowieka, że on się często koncentruje i zatrzymuje na tej warstwie zewnętrznej, czyli formalnej stylistyce, na wierzchu...

Na przykład ikona. Ktoś nie będzie akceptował tej stylistyki, tej konwencji – myślę o tej powierzchni – i on już dalej nie będzie szedł. Natomiast istota ikony nie polega na powierzchni, ale przede wszystkim, co wyrażamy, jak wyrażamy, co nam wolno wyrażać, czego nam nie wolno wyrażać.

Inspiracje

Nigdy nie starałem się naśladować czegoś. Jeżeli szukałem jakiejś inspiracji, to w rzeczach starych. Jeżeli chodzi o projektowanie graficzne, na przykład w książce, to właściwie wszystko było. Jeszcze nikt nie wymyślił przynajmniej rzeczy nowszych, lepszych, atrakcyjniejszych niż ci, którzy spędzali życie, przepisując ręcznie księgi, zdobiąc je, ale również przystosowując do tego, żeby były czytelne. W ówczesnych wnętrzach przecież niejednokrotnie nie było nawet szyb, okien. Nie było elektryczności, czyli były ciemne pomieszczenia. Nie było okularów dostępnych. Oni to wszystko uwzględniali.

Ja mówię o tej warstwie właśnie. Jakkolwiek, jeżeli się mówi o tych starych księgach, przepisywanych, to zawsze uwaga moich kolegów koncentruje się na inicjale. To prawda, to jest takie atrakcyjne. Zawsze ten pierwszy

fantastyczny, wielki inicjał. Natomiast z punktu widzenia ergonomicznego, tak byśmy dzisiaj powiedzieli, absolutnie wszystkie wynalazki tam już wtedy zostały zrobione. Tylko trzeba umieć patrzeć na to, zobaczyć.

Zresztą okazją ku temu była piękna seria wystaw w Muzeum Historycznym w Krakowie. Pokazywano skarby krakowskich klasztorów. Ja z ogromnym zainteresowaniem chodziłem tam, by to oglądać. Tam były te księgi wielkie, metrowej wysokości karty. Zastanawiałem się, dlaczego taka wielkość, dlaczego taka decyzja graficzna, wchodząc w kontakt z tymi ludźmi, którzy to robili. Oni się ze mną porozumiewali poprzez trzy stulecia, tym swoim projektem graficznym właśnie. Zasadniczo nie poprzez inicjały, chociaż też, ale to w mniejszym stopniu. Natomiast mnie pasjonowały te wszystkie rzeczy, które oni mieli wypraktykowane. Przecież mieli dużo czasu, pisząc te litery, mieli czas, by myśleć o tym i dyskutować, między sobą dyskutowali.

Wolę mieć tego typu inspiracje niż na przykład te, że ktoś coś zrobił ciekawego i być może trzeba za tym podążać. Nie mam takich pokus.

Warstwy

Projektowania książki nie kończy kwestia uporządkowania materiału, sklasyfikowania. Niemniej jest to warstwa kluczowa dla projektowania graficznego.

Często tej podstawowej zasady nie znają, nie są tego świadomi autorzy książek związanych ze sztuką, dotyczących sztuki, czy będą to sami artyści, czy historycy sztuki. Czasem nawet mają pewne spojrzenie na klasyfikację materiału, który ma być przekazany do odbioru przez innych, ale jest to inne spojrzenie. Wolne od zasad. Czasem nawet się dopuszczam tego, taktownie i dyskretnie, żeby coś sugerować. W przekonaniu, że pomoże to sprawie. Na przykład w spisie treści warto czasem przestawić jakąś część, pogrupować materiał w inny sposób, dla lepszej czytelności. Bardzo często mi się to udaje. Zresztą zdaję sobie

z tego sprawę, na przykład przy projektowaniu książki, że to jest robota zbiorowa. Wola współpracy każdej ze stron jest gwarantem powodzenia. Gdyby wszyscy się usztywnili, to nic z tego by nie było. Niestety, praktyka nas tego uczy, są takie przypadki.

Natomiast w sytuacji, kiedy wszyscy chcą doskonalić dzieło, efekty są później fantastyczne. Więc to porządkowanie, klasyfikowanie itd. to jest ten pierwszy etap. Jeżeli to już jest, to ja wtedy jeszcze myślę o kwestiach, powieiedziałbym, pewnej harmonii, która z tego wynika, różnych nowości, które można tutaj zawrzeć. Mam na myśli chociażby nowe kroje pisma, których można by użyć. Więc dopiero potem myślę o tej warstwie wizualnej, dekoracyjnej, estetycznej, jakkolwiek byśmy jej nie nazwali. Istotnej, wywierającej wpływ. Niemniej ja staram się to wyciszać, ograniczam do tego, by tylko elementy bardzo niezbędne stosować, jako te elementy dodatkowe. Nawet jeśli tu przejawia się duch dzieła. Tylko: ja wiem, co trzeba zrobić, żeby dać szansę, żeby tego ducha czuć, żeby w tym nadatku tego ducha czuć. Tak to już, jestem na tyle doświadczony, by wiedzieć, że to jest tylko ta właściwa droga, nie ta odwrotna, gdy ktoś chce i bardzo chce od razu coś wykrzyczeć. Jak będę chciał, to już jest wtedy katastrofa.

Przygotowanie duchowe

Wielcy artyści tworzyli nie tylko zasady techniczne, zręcznościowe, ale i zasady światopoglądowe, te, które leżą zawsze u podstaw wszystkiego.

Jeśli pamięcią wrócimy do ikony... Nie można przyjść, jakby to powiedzieć, z ulicy i zacząć tworzyć... Nie mówię o modlitwie, ale o przygotowaniu duchowym. Twórcy powinni być przecież czyści, nie tylko duchowo, lecz również fizycznie. Powinni się przebrać do twórczości. Nie w brudne łachy, wręcz przeciwnie. Po prostu jest cały rytuał. Nie da się tego robić tak jakby z marszu. To jest niezwykle ważna część tych zasad, które artysta, każdy artysta, musi sobie uświadomić. Oczywiście, ja sobie zdaję

sprawę, że to jest bardzo trudne... Młodzi ludzie często nie zdają sobie z tego sprawy. Jakkolwiek od tego mają swoich nauczycieli... Jeśli ze współczesnej sztuki przywoływać Romana Opalkę, on zawsze te swoje numery malował w białej koszuli, świeżej, którą wkładał itd. Nagrywał, ustawiał światła. Nie mówię, że to jest ten przykład, ale też coś w nim jest.

Wydaje mi się, że mało się publikuje dzisiaj różnych podręczników. Przypomnę klasyczne podręczniki malarstwa, na przykład *Hermeneia*. Ona oczywiście dotyczy ikony, ale to jest ogólny podręcznik. Na szczęście ostatnio zostały wydane i wznowione, ale tam we wstępach takich pozycji są całe takie bibliografie, z którymi artysta, malarz, powinien się zapoznać. Co więcej, tak jak się zapoznamy z zasadami malarskimi, to możemy to odnieść do wszystkich innych dziedzin. Powinny być uwzględniane kanony lektur, odpowiednie dla malarzy czy dla projektantów.

Trans

W szczególnych przypadkach właściwie, jeżeli można by było powiedzieć o tym w ten sposób, to pomagała mi jakaś muza. Ale w sensie niedosłownym. To jest taki stan fizyczno-psychiczny, tak bym to ujął. Szczegółowiej nie opiszę tego. To nie jest coś, co chcę trzymać dla siebie. Dostać powiedzieć, że są to kwestie intymne. Stan po prostu, że czujesz, że to jest to. Już nie musisz sobie uzasadniać, nie musisz... Ze dwa razy mi się tak przytrafiło.

Tak, to jest fantastyczne, bo to nie przychodzi na zwołanie, tylko trzeba to podeprzeć straszną robotą. Być może ta praca jest swoistym wprowadzaniem się w trans, pewien rodzaj transu. Mówię: ciężka praca, która może coś, ale właściwie mówię o czymś, o czym nigdy nie mówię. Nie rozmawiam właściwie z nikim w ten sposób. Zrobiłbym nawet pewne zastrzeżenie, złągodziłbym nacisk...

Wspominam o tym, być może dzięki temu inni rozpoznają taką chwilę, gdy będzie im dana. Może inni będą

szukać jej poprzez pracę. To byłoby ciekawe i byłoby bardzo owocne. To by na pewno czymś zaowocowało pozytywnym.

Bóg

Nie zapominam również o istnieniu tych kwestii, które się wymykają rozumowi, które są obok rozumu. Pośród nich wymieniałbym tę, która nosi imię „Bóg”. Również tę kwestię dopuszczam z powodów innych, niekoniecznie racjonalnych. Także racjonalnych. Jakkolwiek jestem w opozycji w stosunku do postaw o charakterze dewocyjnym.

Tutaj nie chcę powtarzać również tego, że my w pewnym sensie jesteśmy panami tego, co robimy. Oczywiście nie mówię, że trzeba się poddawać całkowicie, natomiast trzeba dawać szansę. Szansę? Żartuję, nawiązuję do dowcipów.

O tych kwestiach ja niechętnie mówię, właściwie z nikim nie rozmawiam. Już za dużo powiedziałem. To są przecież bardzo intymne rzeczy. Nawet ja nie musiałbym używać tego imienia. Wystarczyłoby mi określenie, że punktem odniesienia jest człowiek. Już w człowieku dostrzegam pierwiastek wyższy.

Przez czystość dzieła może prześwituje inna rzeczywistość? Boski porządek. Trudno znaleźć odpowiedzi w tej kwestii.

Na wystawach trzeba szukać i weryfikować, różnymi zmysłami i rozumem, ale też pozarozumowo chyba. Tak mi się wydaje.

Wśród projektantów niewielu podziela ten pogląd, jak sądzę. To są kwestie, o których się trudno rozmawia. Wręcz się nie rozmawia o tych kwestiach, bo to jest naturalne, że każdy to trzyma dla siebie. Są, powiedziałbym, twórcy tacy, którzy ostentacyjnie coś głoszą, ale raczej to głoszą, niż wcielają w czyn. Natomiast z tymi, którzy wcielają te idee w czyn, jest trudno rozmawiać. Poza tym jak tu kogoś zaczepiać? Bez wzywania jego imienia nadaremno?



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