

**Michał Jedrczak**

Autoreferat

tekst uzupełniony i poprawiony wobec umieszczonego w publikacji—  
Michał Jędrzak *Praca artystyczna i...*

# Michał Jędrczak

Autoreferat

**Opis metod projektowania na przykładzie realizacji albumu**



**Krótki opis dorobku  
artystycznego**



**Wystawy sztuki**

ironia—prawda  
autorytet—wyjątek  
projekt—intuicja

## **Opis metod projektowania na przykładzie realizacji albumu**

### **Wstęp. Projekt i intuicja**

Projektowanie książek jest jednym z głównych przedmiotów mojej pracy zawodowej obok projektowania plakatów, znaków i prac z zakresu tak zwanej czystej sztuki. Obszarem refleksji są środki plastyczne użyte do realizacji pracy. Takie ujęcie pozwala na traktowanie aktywności plastycznej bez podziału na sztuki czyste i użytkową. Podział taki jest celowy, gdy zakres badań jest wyznaczany chronologicznie lub stylistycznie. Treścią dzieła są użyte środki plastyczne. Treść zamówienia tak samo jak nieprecyzowany temat własny są obecne w każdej pracy. Moim zdaniem nie istnieją dzieła abstrakcyjne w znaczeniu nieprzedstawiające, a w domyśle pozbawione treści. Zresztą co to znaczy? *In abstracto* jest pojęciem odnajdującym znaczenie gdy pojawia się określenia *in concreto*, oznaczające odniesienie się do ogólnego a nie pojedynczego stanu. Pozostawiając znaczenia dzieła intuicji jego odbiorcy, rezerwujemy sobie osiągnięcie celu, jaki chcemy spełnić projektując. Problemem, który mmnie nurtuje jest połączenie intuicji i wiedzy w całość, która nie będzie ograniczać jednej kosztem drugiej. Źródłem nieporozumienia jest także status sztuki, która może być opisywana jako empiria i/lub teoria.

Dalsze rozważania wymagałyby uszczegółowienia tematu, przedstawienia rozmaitych konsekwencji

wynikających z filozoficznych założeń spychając artystyczną perspektywę na margines. Z istoty przekraczają przyjętą metodę opisu opartą o prymat doświadczeń praktycznych i użycie języka teorii tylko jako środka pozwalającego na logiczny wywód.

W procesie projektowania, według mnie, kluczową rolę odgrywa pierwszy impuls, czasem wyprzedzając analizę problemu. Zakwestionowany w pierwszym etapie poszukiwań powraca w ostatecznej realizacji, co najmniej jako punkt odniesienia. Początkiem poszukiwań jest szkic, powstaje konstrukcja kompozycji, oparta na prostych podziałach zaznaczonych w szkicu. Punktem wyjścia projektu książki jest prostopadłościan formy kodeksu. W tym sensie każda praca jest warintem poprzedniej i wstępem do następnej. Bryła zamkniętej książki i płaszczyzna jakim jest rozwarła jej wnętrze przecinają się w linii wyjścia projektu publikacji.

Pisanie o motywach działalności artystycznej w przypadku poczucia posiadania prawdy koniecznej do oznajmienia innym (winnym?) przybiera formę manifestu, bywa też świadectwem bezradności wobec materiału plastycznego niezdolnego wyrazić myśli. Jestem zawsze pod wrażeniem uwag Henri Matisse'a w liście do Teriade'a („Verve”) z 1947 roku. [Henri Matisse, „Cut-outs”, Taschen] Wyraża, moim zdaniem, słuszną, opinię, że, skądinąd znakomite, teksty Delacroix, Van Gogha czy Gauguina nic nie wnoszą do tego, czym jest ich działalność jako artystów. Celem rozważań jest dążenie do prawdy i choć można wątpić w możliwość jej sformułowania, jednak warto próbować. Nawiasem mówiąc Matisse w następnym liście wyjaśnił swoje zamierzenia i opisał jak je osiągał. Przedstawienie poglądów na temat sztuki wymaga wielkiej śmiałości. Wiary w wagę własnych przekonań i w możliwość ich sformułowania, wiary w istnienie wspólnej przestrzeni, którą nazywamy sztuką. Ja sam jestem przekonany, że wszelka działalność artystyczna to dziedzina, w której racjonalne łączenie wiedzy z praktyką jest niemożliwe. Niemożliwość dotarcia do istoty tego, co sztuka przedstawia, a więc do tego co widzimy i czego nie możemy wyrazić słowami, pozwala w pewnym stopniu wątpić w istnienie przekazu dzieła sztuki poza tym tkwiącym w obrazie. Bliskie,

jak miecz Damoklesa, są mi filozoficzne myśli Ludwiga Wittgensteina, i w tym kontekście zdanie którym kończył on TLP, mówiąc w siódmym postulatcie: „o czym nie można mówić jasno, o tym należy milczeć.” [L. Wittgenstein, „Tractatus logico-philosophicus”]

Uprzedzając zarzuty o brak dostatecznego namysłu nad sensem przytoczonej wypowiedzi warto przypomnieć inne zdanie usprawiedliwiające, lecz także memento, próby wyjścia poza oczywistość: „co się da opisać, może się też stać” [ib. 6.362]. Wynika też z tego konsekwencja, że formułując opis stajemy się jego zakładnikami, jak wielkie to niebezpieczeństwo każdy wie. Traktując sztukę miarami nauki i żądać sformułowania założenia falsyfikacyjnego czy arystotelesowskiej zasady wyłączonego środka to droga do przyznania bezradności. Jednak jest też inny sposób rozmyślenia bliższy wierze niż nauce, myślenie którego celem nie jest przekonanie siebie i wykluczenie innej odpowiedzi ale sformułowanie stanowiska, które broni się jedynie logiką i przekonaniem o własnej słuszności. Wypowiedź na temat własnej działalności obarczona jest brakiem obiektywizmu, szczególnie, w dziedzinie plastyki posługującej się środkami, które nie mają spełniać kryterium sensowności. Akceptacja wniosków wymaga podejścia nie dyskursywnego lecz empatycznego.

Prawda w sztukach pięknych nie ma charakteru językowego lecz wizualny. Zdanie to, będące uzasadnieniem działalności artystycznej, niesie ze sobą wiele konsekwencji. Najważniejsza to przyznanie, że w ogóle posługujemy się kryterium prawdy. Sens użycia pojęcia „prawdy” sprowadza się do uzasadnienia działania. Gdy stwierdzamy, że nie ma innego kryterium podejmowania działania od razu pada pytanie, co z popularnym dziś przekonaniem o nieistnieniu jednej prawdy. Gdyby tak było nie można by podjąć decyzji. Mam na myśli coś, co nie ma charakteru językowego i nie da się wypowiedzieć, jednak jest kryterium oceny podejmowanego działania plastycznego. Bliskie jest mi stanowisko, że widzenie implicite zawiera w sobie element oceniający, że to co widzimy nie da się potwierdzać. Zresztą najtrudniej kwestionować zdanie: widziałem... Sztuka jest dziedziną, która lubi symulować naukowe rozwiązania. Czasem wynika to jej założeń (zwierciadła rzeczywistości, mimesis, simulacrum), czasem jest

przejawem ambicji twórcy, wówczas najczęściej będąc czasem utraconym. Odrzucając stosowanie warunków prawdziwości w sztuce według wymogów nauk ścisłych, możemy jednak nazywać coś w sztuce prawdą (niezawodne jest porównanie). Rozumowanie nie ma na celu tworzenia definicji prawdy artystycznej, ale ukazanie wątpliwości na jakie stosowanie tego pojęcia napotyka. Uświadomienie sobie tych zastrzeżeń pozostawia poczucie, że prawda w sztuce ma charakter wizualny. Może najlepszym, choć nieco ironicznym, byłoby stwierdzenie „co to jest prawda, każdy widzi”, lecz patrzenie jest czymś innym niż widzenie. Nie definiując ani nie opisując różnych słów określających percepcję wizualną, dochodzimy do jakiegoś osądu, choć w końcu nie mniej intuicyjnym jak na początku.

### **„Projekt wstępny”**

Pierwszym etapem pracy jest określenie formatu publikacji po zapoznaniu się z materiałem ilustracyjnym i warunkami technologicznymi (możliwości finansowe i z drugiej strony, wynikające z nich, warunki technologiczne). Prezentowany dorobek prof. Tadeusza Jodłowskiego powstawał w ciągu bez mała 50-ciu lat. Prace łączy, czy dzieli, rozwój artystyczny twórcy, zmiany technologii druku, zewnętrzne przemiany polityczne i stylistyczne. Nie można nie wspomnieć o roli cenzury, której działalność przypada na lata twórczości Tadeusza Jodłowskiego. We wczesnym okresie działalności widać zmaganie się z narzucaną konsekwentnie stylistyką realizmu socjalistycznego. Nie wiem czy później była realizowana konsekwentna polityka w zakresie wizualnych środków wyrazu, poza skądinąd uleganiem, z oporami, nadchodzącym nowym tendencjom. Pozwalam sobie więc pominąć ten aspekt, bo choć pewnie jest on istotny, zależy od tak wielu czynników, że nie pozwala się poddać jakiemuś uogólnieniu. Plakat, będący korpusem prezentowanego materiału, zmienny jest także z samej swej istoty, ma zaskakiwać, różnić się od innych.

Różnorodność środków wyrazu w plakatach Tadeusza Jodłowskiego być może jest tego wyrazem i skutkiem. Formaty plakatu to wielkość arkusza papieru znormalizowanego z szeregow A i B, zazwyczaj B1. Gdyby przyjąć blok książki oparty na proporcji (ściśle stosunku)



$\sqrt{2}$  kolumny sprawiałoby wrażenie otoczonych ramką. Plakat projektowany jest do użycia w nieznannej przestrzeni i przypadkowym otoczeniu, kompozycje wykorzystują je jako ramę lub ją wprowadzają. Prezentacja nie powinna tworzyć dodatkowego motywu konkurującego lub nadmiernie eksponującego kompozycję poza intencją artysty. Odrzuciłem użycie spadów, sugerujące kadrowanie i siłą rzeczy ingerencję w projekt. Również powiększanie fragmentów do wielkości zbliżonej do oryginalnej nie ma specjalnie sensu wobec zastrogowanych oryginałów. Konieczne wydało mi się więc wybranie formatu publikacji o innej proporcji boków, aby nie tworzyć niezamierzonych efektów wizualnych. Wybrany format  $240 \times 320$  mm o relacji boków  $3/4$  jest stosowany w projektowaniu albumów równorzędnie ze znormalizowanym i spełnia powyższe założenia. Warto też zauważyć, że rozkładówka stron w tym formacie ma proporcje boków  $2/3$ . Format arkusza  $2/3$  złamany na pół daje  $3/4$ , które z kolei złamane na pół powraca do relacji  $2/3$  tworząc zamknięty ciąg w ekonomiczno-technologicznych i funkcjonalnych (szerokość strony pozwala na prezentację formatów poziomych w rozsądnej skali bez zmiany podstawy patrzenia).

### **Materiał**

Jako element pracy habilitacyjnej, będący w pewnym sensie podsumowaniem pewnego etapu moich doświadczeń w projektowaniu graficznym chciałbym przedstawić opracowanie albumu poświęconego profesorowi Tadeuszowi Jodłowskiemu. Był wieloletnim wykładowcą projektowania graficznego na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, prowadzącym przez wiele lat pracownie dyplomowe. Publikacja ta jest poszerzonym podsumowaniem wystawy w Muzeum Plakatu w Wilanowie w grudniu 2010 roku prezentującej jego dorobek twórczy. Jako pierwsze powstały projekty druków towarzyszących wystawie, w tym plakat i folder. Kolejnym etapem jest album poświęcony pracom Tadeusza Jodłowskiego.

Prezentowane w albumie prace nie są wyborem powodowanym tak ograniczeniami materialnymi, jak i problemem z dotarciem do niektórych prac czy stanem ich zachowania. Czasem, jak plakat towarzyszący otwarciu Teatru Wielkiego z 1964 roku, istnieją w formie, która

niemal na pewno jest wynikiem błędu w przygotowaniu do druku. Czerwony tekst jest niewybrany z tła i przez to nieczytelny. Dzisiaj profesor nie pamięta, jaki kolor na pewno był w projekcie. W takich przypadkach trzeba było odstąpić od prób „poprawiania” druku zwłaszcza, że nie wiadomo czy on zaistniał, mogły być druki poprawione, a w Muzeum jest druk próbny? Ze zygnowaliśmy z umieszczenia druku, ale był to wyjątek. Reprodukowanie prac z tamtej epoki jest problemem samym w sobie. Offset, papier powlekany i lakier nie są w stanie oddać wyglądu oryginałów, często je zresztą w swoisty sposób „poprawiają”. Czy przejście nad tymi wątpliwościami do porządku dziennego jest wystarczająco usprawiedliwione chęcią popularyzacji sztuki? Alternatywy nie widzę, bo rygorystyczne podejście oznaczałoby rezygnację z publikacji. Efektem jest album Tadeusz Jodłowski. Plakaty, znaki, fotomontaże liczący 156 stron i zawierający około sto dzieł. Prace, będące przedmiotem prezentacji, zostały wybrane



przez kuratora wystawy i autora ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie oraz archiwum prywatnego i prezentują najważniejsze osiągnięcia artystyczne. Czasy, w których powstawały pierwsze projekty to okres stalinizmu (wspominanie okoliczności politycznych jest konieczne bowiem plakat jako środek propagandy pozostawał pod ścisłą kontrolą czynnika politycznego). Ostatnie pochodzą z lat powrotu do, co najmniej, werbalnej dyktatury biurokracji Jaruzelskiego.

Znaczącą większość l'oeuvre Tadeusza Jodłowskiego stanowią plakaty, uznane za najistotniejsze spośród prezentowanych prac. Uzupełnione przez inne formy projektowe jak znaki graficzne, okładki książkowe i ilustracje. Obok dzieł, będących wynikiem zamówień, są fotomontaże do których Twórca przykładą wielką wagę, jednak pragnął, aby to plakaty dominowały i jest to zachowane w jest projekcie układu graficznego. Spośród prezentowanych prac fotomontaże powstawały z potrzeby własnej i zachowania aktywności twórczej, były to lata końca biurokracji stanu wojennego. Być może, najczęściej ofiarami liberalizacji są artyści i liberałowie. Koncepcja takiego układu książki wyszła ode mnie i po dyskusji uzyskała zrozumienie, mimo sugestii wyrażanej przez profesora podziału prac pod względem tematycznym. Taka klasyfikacja nie pozwoliłaby uniknąć dominacji narzuconych tematów. Przypadkowych i których przyjęcie warunkowało i warunkuje, w ogóle, istnienie artysty-designera na rynku zleceń. Podział według kategorii stylistycznych byłby arbitralny w pracy nie będącej analizą, lecz prezentacją dzieł. Wybór prac i układ zyskały akceptację prof. Jodłowskiego. Prezentacja grafiki użytkowej jednego autora każe traktować poszczególne prace w oderwaniu od sytuacji, do której zostały stworzone. Przypomina to, ale w nieco, mylący sposób, codzienne funkcjonowanie dzieł sztuki. W albumie przypadek ukazuje swą przewrotną naturę naturę będąc konsekwencją relacji między sąsiadującymi własnymi dziełami autora.

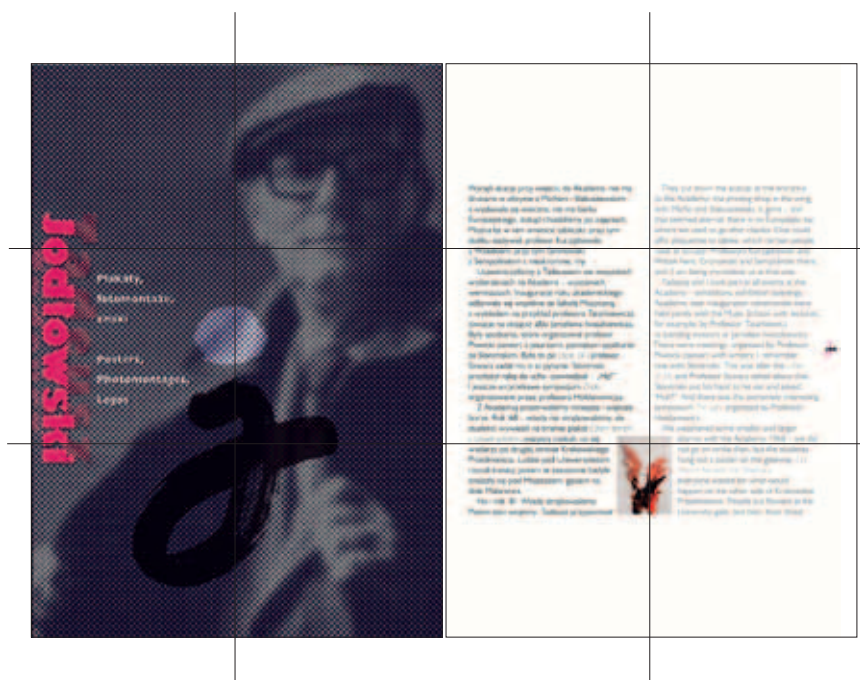
Przechodząc z powrotem do tematu opisu projektu albumu Tadeusz Jodłowski, powrócę do rekapitulacji materiału ilustracyjnego. Dzieli się on na trzy części: plakaty, fotomontaże oraz, razem, znaki i projekty książkowe.

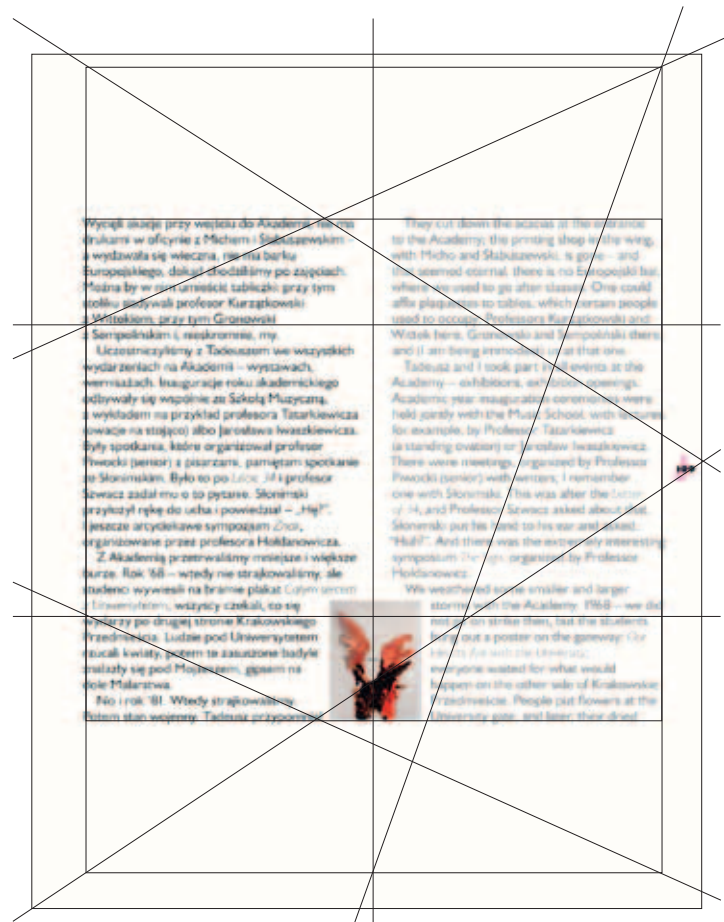
Przeważająca rola plakatu wynika z jego ważności

w dorobku Jodłowskiego. Plakat jako specyficzna forma projektu nie występuje razem z produktem, jak znak będący częścią produktu czy książka będąca produktem. Ta autonomia plakatu jest widoczna, wybór prac nie staje się archiwum wydarzeń. Część zawierająca grafikę to oryginalnie collage'e doprowadzone potem do postaci cyfrowej. Różni je spośród pozostałego materiału fakt, że nie ma tu zamawiającego, dzieło jest autonomiczne. To subiektywny przekaz będący arbitralnym wyborem przekazywanych wartości plastycznych. Pozostałe obie części są efektem realizacji zamówień i uczestnictwa w konkursach. Połączenie znaku i książki w jednym rozdziale wynika z oceny, że w istocie są one podobne. Znak i książka są nierozzerwalnie związane z produktem. Często też są projektowane, aby występować razem.

### Założenia projektowe

Przyjęta przeze mnie koncepcja edytorska albumu zakłada ścisłe odzielenie części będącej prezentacją prac Tadeusz Jodłowskiego od partii będących komentarzem. Zamysł ten kładzie nacisk na dzieła i podporządkowując im prezentację odwołuje się do idei „przeźroczystego projektowania” („crystal goblet”) [Beatrice Warde, „Widzieć, wiedzieć”, Karakter, 2011]. Dziś oznacza to coś innego niż w czasach





kiedy pisała to Warde. Kiedy formułowała te postulaty przedmiotem dyskusji było używanie pism jednoelementowych, wtedy uznanych za nadmiernie agresywne, w tej atmosferze powstał Times NR Stanleya Morrisona.

Przeżywający rozkwit bezpośrednio przed Drugą Wojną Światową styl międzynarodowy, również nazywany szwajcarskim, był adresatem części tych zastrzeżeń. Jego niezaprzeczalne nowatorstwo wynikało nie tyle z przesłanek artystycznych co wprowadzenia offsetu i rotograwiury jako powszechnych technologii w poligrafii. Pozwalało łączyć tekst z ilustracją i fotografią w nowej formie gdzie ilustracja z liternictwem i tekstem tworzyły nową jakość. Niemały wpływ mogły mieć koncepcje formułowane w odniesieniu do typografii w środowisku Bauhausu. Manifestem nowego stylu, asymetrii, czytania niechronologicznego są idee obecne w tekstach „The New Typography” Jana Tschicholda z 1927 roku. Pionierzy tego stylu, w USA Mehmet Fehmy Agha i Alexei Brodovitch emigranci z Rosji oraz emigranci z Niemiec w Szwajcarii dali początek

nowej epoce w typografii—epoce przemijania jeszcze gutenbergowskiej technologii składu metalowego. Ktoś mógłby zadać gorzkie pytanie—ile w tym zasługi Lenina i Hitlera?

Współcześnie używając programów graficznych unifikujących w jednym środowisku wszystkie możliwości Współcześnie używając programów graficznych unifikujących w jednym środowisku wszystkie możliwości projektowania, mamy inne kryteria projektowania bezinwazyjnego. Kontrast stopnia pisma, ciężaru pisma czy operowanie ciężarem składu jest granicą obecnie często przekraczaną. Obecnie granicę wyznacza manipulacja szerokością marginesu, łamu i kompozycją kolumny na stronie, nie pozostają w spokoju i stałe dotychczas elementy projektu, jak paginacje i podobne. Projekt całości ma być skontrastowany między monochromatycznością a kolorem w czystej postaci (magenta—ulubiony kolor T. Jodłowskiego), partiami niezawierającymi wielu elementów i wypełnionymi. Temu ostaniemu celowi ma służyć ograniczenie wielkości marginesów. Album pozwala na taki zabieg, bo książka tego typu nie jest używana podręcznie i nie ma potrzeby przewidywania dużych marginesów potrzebnych w pocket bookach, które czyta się trzymając w jednej ręce.

## **Projekt**

Konsekwentne przeprowadzenie wspomnianego założenia spowodowało rezygnację ze stosowania podpisów pod dziełami i ograniczenie części redakcyjnej do wyrazistej paginacji kładącej nacisk na czytelność struktury. Wzmacnia ją połączenie z elementem graficznym, reminiscencją żywej paginy. By podkreślić wartość informacyjną, zaprojektowano rozkładówkę w miejscu rezerwowanym dla spisu treści w publikacjach naukowych. Zawiera wszystkie dzieła zamieszczone w książce w postaci chmury-dymka z korelacją położenia zarówno pod względem kolejności, jak i gatunków prac: plakatu, grafiki, znaków i projektów książkowych. Postać na dole stronicy jest znakiem, który ma stworzyć uzasadnienie dla tego rozwiązania i stworzyć ironiczny kontekst po dość pompatycznych stronach

tytułu i kontrtytułu.

Kompozycja w części ilustracyjnej i tekstowej zorganizowana jest wokół osi horyzontalnej. Podział na pół, implikujący rozwiązanie symetryczne, jako najprostszy narzuca się pierwszy. Pozwala umieścić w sposób uporządkowany i naturalny, reprodukcje prac na stronach zawierających różną ich ilość bez formułowania kolejnych założeń. Dodatkowo wybór takiego rozwiązania pozwala ograniczyć relacje stosowane w projekcie do podstawowych jak  $1/2$ ,  $2/3$  i  $3/4$ . Co najmniej dwie pierwsze odbierane są w sposób intuicyjny, co daje im szansę na odbiór i zauważenie. Wartość tych proporcji jest też oczywista z powodu faktu że od początków naszej kultury mają charakter szczególny. Suma występujących pojedynczo liczb wynosi dziesięć, liczba mająca szczególne znaczenie od czasów Pitagorasa i w wielu systemach wiedzy hermetycznej. Z kolei suma wszystkich cyfr w przytoczonych proporcjach równa się piętnaście, a więc jest w stosunku  $2/3$  do pierwszej sumy. Nawet dystansując się od jakichkolwiek wniosków wykraczających poza te stwierdzenia warto je śledzić.

Analizując z kolei fakt występowania tych stosunków w teorii muzyki pozostają sceptyczny co do ich realnego oddziaływania, choć są przekonująco przedstawiane w znakomitych publikacjach [Robert Bringhurst „Elementarz stylu w typografii”, Design plus, Kraków 2007]. Harmonia tonów muzycznych jest faktem i jest słyszalna przez osoby niezdające sobie sprawy z istniejących zależności liczbowych. Podobnie jak fałsz nie trafionych tonów. Narzucające się porównanie z muzyką budzi nieufność, bo wynika z dość wybiórczego porównania zmysłów—zmysłom smaku nie przypisujemy równie doniosłych asocjacji. Fala świetlna ma inny charakter od dźwiękowej. Dźwięk słyszymy przez odczuwane zmysłami drgania powietrza. Widzimy też fale świetlne, ale ich oddziaływanie jest odmiennej natury. Nie wkraczając w dziedzinę fizyki i nie próbując referować obecnej wiedzy, wystarczy wspomnieć dwoistą naturę światła jako falową bądź cząsteczkową. Powracając do pojęcia prawdy na gruncie filozoficznym, stajemy też wobec wielu sprzecznych poglądów, które wymagają przestrzegania ścisłości terminologicznej, wymuszonej choćby stosowaniem definicji w celach

logicznych. Zastosowanie jej dyskursywnie, a więc spójnie, w praktyce artystycznej nie wydaje się do pomyslenia. W percepcji wizualnej bardzo trudno zaobserwować analogiczne odczucia, zmysł wzroku pozostawia więcej indywidualnemu wyczuciu. Dysharmonia barw daje się jeszcze potwierdzić (choć często jest upraszczana w sposób będący jej zaprzeczeniem to znaczy relacji dwóch barw, a nie do co najmniej trzech), ale już harmonia kształtów pozostaje tajemnicą. Można mnożyć argumenty, przytaczać wiele racji, a nawet dowodów, ale nie wolno rozstrzygać, szczególnie dysponując aparatem krytycznym opierającym się o doświadczenia artystyczne.

Wystarczy wspomnieć nie oczywiste wnioski z poszukiwań przykładów użycia kanonu proporcji i źródeł eurytmii w starożytnej architekturze. W świecie widzialnym, jedyne co można powiedzieć na pewno, to to, że granica, do której możemy odbierać intuicyjnie podziały mieści się na granicy trzech czy czterech. Piet Mondrian w swoich próbach dochodził do wniosku, że prostokąt o proporcjach boków powyżej cztery jest już linią. Badania psychologów najczęściej potwierdzają, że intuicyjnie ilość odbieramy do poziomu czterech lub pięciu elementów, więcej oznacza dużo. Nieco podobne intuicje formułował El Lissitzky w „Merzu” Kurta Schwittersa w króciutkim tekście zatytułowanym „Topografia typografii”. Tekst ten, składający się aż z ośmiu zdań, podkreśla różnicę między widzeniem a słyszeniem: „Słowa na zadrukowanym arkuszu ogląda się, a nie odsłuchuje”.

### **Typo makro-mikro**

Materiał tekstowy książki przez swoją różnorodność i fakt, że dzieli się na relatywnie krótkie części, jest trudny do podzielenia pomiędzy kolumny. Fakt, że publikacja została przewidziana jako edycja dwujęzyczna, dodatkowo komplikuje rozwiązanie. Podział na dwie następujące po sobie części, przy dość krótkim tekście, nie jest optymalnym rozwiązaniem. Zalety jednorodności przy czytaniu nie równoważą ryzyka, że w niewielkim materiale ustrzec się wrażenia przypadkowości. Symultaniczny układ wymaga odróżnienia jednej partii tekstu od drugiej. Wybrałem w tym celu powiększenie pierwszych akapitów do tego stopnia, aby podział na



część polską i angielską był oczywisty w dalszej części. Poza wspomnianym zabiegiem przed przeskakiwaniem oka z łamu do łamu chroni inna barwa obu wersji językowych (nie trzeba zgadywać, że jest to 66% K). Zastosowanie składu w chorągiewkę też wynika z chęci przeszkodzenia temu problemowi tekstów równoległych, inną oczywistą zaletą jest stabilność świateł pisma. Duży stopień pisma jakim złożona jest książka pozwala zagęścić kolumnę (stronę), aby stworzyć kontrast z ascetyczną formą partii ilustracyjnej. Podobne rozwiązania staram się stosować i w innych publikacjach z zadowalającym skutkiem. Relatywnie duża litera składu podstawowego ma ułatwić czytanie. Współcześnie staje się to coraz istotniejsze bo rośnie ilość osób starszych i obdarzonych wadą wzroku co należy respektować. Mam też wrażenie, że nowe oszczędniejsze źródła światła są bardziej spolaryzowane i odbijają się bardziej od papieru stosowanego w współczesnej poligrafii. Nawet luksusowe albumy nierzadko stwarzają przy czytaniu problemy z powodu refleksów światła. Wspomniana wcześniej zasada niełączenia ilustracji z tekstem w przypadku podpisów pod ilustracjami rozwiązana jest poprzez stworzenia monochromatycznych powtórek ilustracji stanowiących tło



Na piątym roku, na wiosnę, odbyłem rozmowę z ówczesnym dziekanem Stanisławem Wieczorkiem, dla mnie osobliście bardzo ważną, o tym, że widzi dla mnie przyszłość asystenta w Akademii. Była to dla mnie wielka szansa na start zawodowy. Jak się potem okazało, walka po dyplomie była bardzo trudna. Na początku poczułem ulgę, ale potem pojawiła się coraz większa pustka. Był to czas ważnych decyzji, gdyż już wtedy miałem rodzinę, żonę i dziecko, a na pracę na uczelni trzeba było czekać do nowego roku akademickiego.

Zastanawiałem się, co robić. Wracać do domu rodzinnego? Do teściów? Czy próbować zmagać się z losem i powalczyć o swoje ideały i marzenia? Zostałem. We wrześniu ogłoszono konkurs na asystenta w Pracowni Kompleksowego Projektowania Reklamy – nowej pracowni w strukturze Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii. Z powołaniem nowej pracowni wiążyły się zmiany personalne. Prowadził tę pracownię Professor Tadeusz Jodłowski, a jego asystentką nadal była Irena Stankiewicz, która miała wkrótce przejść na emeryturę.

To był już rok 1986. Od 2 listopada zaczęłam asystenturę w pracowni Profesora Jodłowskiego. Byłem bardzo przejęty, nawet przerzuciłem, gdyż w czasie studiów, poza

and called us each individually to see him at the Dean's Office. That brought the expected effects, and we all earned our semester credits.

In my fifth year, sometime in the spring, I had a conversation with Stanisław Wieczorek, who was Dean at that time, which was for me very important: that he saw me at the Academy as Assistant in the future. It was a great opportunity for me to start a professional career. The holidays after graduation were difficult. At the beginning, a great relief, but then a growing sense of emptiness. For me that was a time of important decisions, since I already had a family by then, a wife and a child.

What to do, go back to my family home or try to wrestle with fate and fight for one's ideals and dreams? I stayed. In September, an open competition for the position of Assistant at the Studio of Comprehensive Advertising Design, a new studio then, was announced. The Studio was run by Professor Tadeusz Jodłowski, and his Assistant was Irena Stankiewicz, who was going to retire soon.

The year was 1986, and on 2 November, I started as Assistant at Professor Jodłowski's studio. I was very worried, even terrified, as I did not know the Professor very well. Outside the first-year classes, we had no other contact. That was a difficult and

zajęciami na I roku, nie mieliśmy ze sobą bezpośredniego kontaktu. Ta nowa sytuacja była trudna, ale też ciekawa, bo wymagała startu obu stron. Moje obawy na szczęście szybko się rozproszyły, bo w pracowni studiowało paru moich młodszych kolegów i przynajmniej relacje z nimi były łatwiejsze. Trzeba też dodać, że było to już inne miejsce niż za czasów moich studiów, Professor traktował wszystkich po partnersku, ale z dystansem.

Byłem zawsze pierwszy w pracowni, przygotowywałem herbatę i dobry humor na przyjęcie pani Ireny i Profesora, potem dopiero pojawiali się studenci. Rozmowy w pracowni dotyczyły prawie wszystkiego, od projektów, literatury w nich użytej, ostatnich wystaw, kina, muzyki po ceny w sklepach i uczucia. Dla każdego z nas Tadeusz Jodłowski był kimś innym. Kolegą dla pani Ireny, mentorem dla mnie, najpierw ojcem, a później już dziadkiem dla studentów. Od zawodowych korekt, profesjonalnych rozmów o literze, obrazie, znaku, fotografii po rozważania życiowe na tematy pozornie błahe, jak przelotne studenckie miłości. Te pierwsze dawały studentom wiedzę, której wcześniej nie posiadli, te drugie kierowały ich postępowaniem nie tylko w życiu zawodowym. Były i dramatyczne wydarzenia, jak udana próba pomocy studentowi przy wyjściu z uzależnienia narkotykowego

interesting situation requiring an active attitude of both parties. My fears were quickly dispersed, as some of my younger friends were students at the studio, so the relations were easier at least that way. The atmosphere was also different from that I remembered from my time as student. Professor Jodłowski treated everyone as partners, though he kept his distance.

I was always the first to come to the studio in the morning, I made tea and organized good mood for the arrival of Mrs. Stankiewicz and Professor Jodłowski, and the students appeared later. We talked of almost everything, from literature used in designs, latest exhibitions, films, music, to the prices in the shops and feelings. Tadeusz Jodłowski was somebody else to each of us. A colleague to Mrs. Irena Stankiewicz, a mentor to me; to his students, he sometimes was even a father, later a grandfather. From professional critiques, discussions about the letter, image and sign, to considerations of life, seemingly trivial, such as love life. The former gave students knowledge, which they previously did not have, the latter positioned them in life, not only as professionals. There were also dramatic events, such as a successful effort to





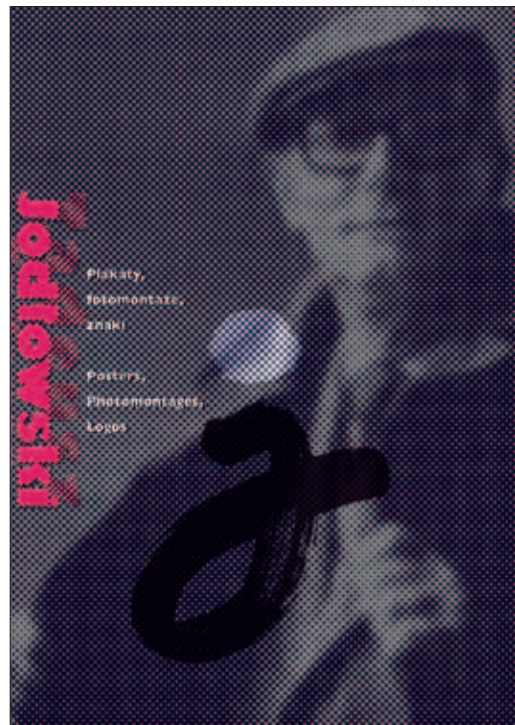
odpowiednich podpisów.

Kolumny tekstowe położone są na osi poziomej stony z uwzględnieniem kompensacji optycznych przesuwających środki i osie optyczne wobec geometrycznych wymiarów. Pole zadruku kolumny jest kwadratem i stanowi punkt wyjścia do harmonizacji kompozycji przez stosowanie podstawowych proporcji. Proporcje wysokości i szerokości łamów wynoszą  $1/2$ . Pozostałe podziały wynikają ze stosowania przecięć przekątnych jako „gorących punktów” kompozycji i reminiscencji reguły „trzech rogów” (kanon Van de Graafa i badania Tschicholda). Wybrana metoda budowania projektu pozwala na tworzenie wielu spójnych rozwiązań bez stosowania siatki projektowej czy modułu projektowego. Proste podziały uzyskane metodami geometrycznymi, na dwa i na trzy (wg. de Honnecourta) i przecięć przekątnych w powstałych prostokątach pozwala odnaleźć miejsca początku kolumny, jej szerokość itd.

Kolumna jest kwadratem optycznie, jeśli odejmiemy odstęp międzyłamowy i pewną miarę wynikającą z faktu, że szerokość składu w chorągiewkę wydaje się mniejsza od najszerszego wiersza. Podział kolumny na dwa łamy pozwala zachować reguły dotyczące czytelności określone dopuszczalną szerokością wiersza. Powtarza się tu proporcja  $1/2$  i  $1/1$ .

Stopień pisma i jego relacja optyczna do interlinii ma być bliska  $1/1$ . Realna relacja stopnia do interlinii ma tylko czysto teoretyczne znaczenie, bowiem wielkość

lier w tekście jest niezależna do pewnego stopnia od wielkości pisma w punktach. Interlinia ma stwarzać wrażenie, że jej wielkość optycznie jest wysokości małych liter. Dla tego celu trzeba aby górne i dolne wydłużenia litery były możliwie niewielkie i pozwalały to dostrzec. Warunki te spełnił krój pisma Humanist 521, (katalog Bitstream) i tym pismem został złożony tekst podstawowy i tytułowy całej publikacji. Humanist sprawia wrażenie mutacji wcześniejszego Frutigera. Ten ostatni powstał w latach siedemdziesiątych dla systemu informacyjnego lotniska de Gaulle'a w Paryżu. Oryginalna nazwa kroju Frutiger jest opatentowana przez Monotype i Linotype (Europa) i pewnie stąd nazwa Humanist w Katalogu Bitstream. Font ten oparty na Universe, również autorstwa Adriana Frutigera, zachowuje jego czytelność i neutralność. Nie da się ukryć widocznego wpływu grotesku Erica Gilla—litery jeszcze bardziej efektownej, ale przez to czasem nieco nużącej w tekście. Wielkość użytego pisma daje około 40 zn/wiersz, łam ma wysokość 32 wiersze co dają przeciętnie 1200 znaków, na całej kolumnie 2400 co odpowiada przeciętnej kolumnie tekstowej tekstu popularnonaukowego.



## Oprawa

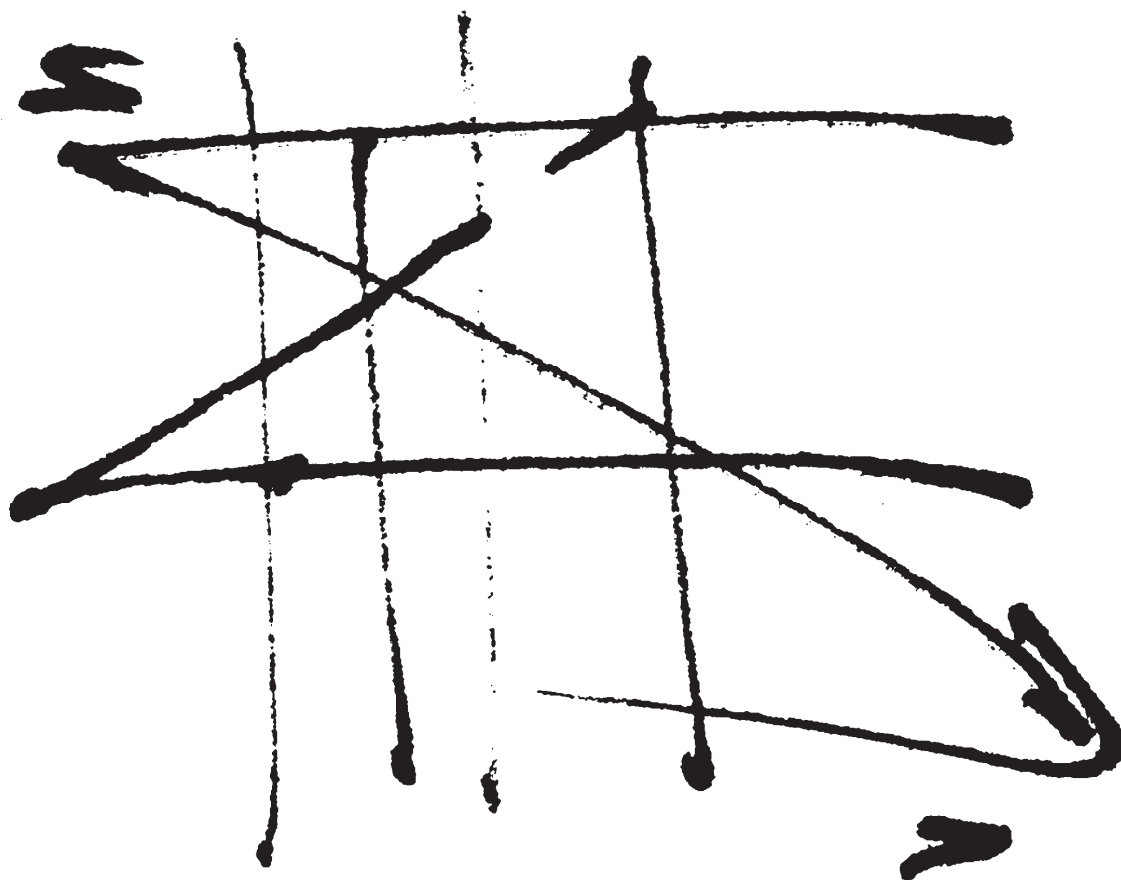
Okladka jest częścią projektu, który zbudowany jest w inczej od reszty publikacji, ale nie powinna pozwołać dostrzec tej niespójności. O ile wewnątrz ma służyć możliwie dyskretnej egzystencji projektu pod wartwą prezentowanego materiału, to okładka powinna wyrażać emocje aby przekonywać do książki. Jak wyrazić uczucia, nie fałszując mimowolnie przewidywań co do zawartości publikacji, jest zasadniczym problemem projektowania.

Oprawa twarda z płaskim grzbietem jest ukłonem w stronę tradycji modernizmu, gdyż stała się wówczas wyznacznikiem nowego podejścia do książki, już nie przedmiotu bibliofilskiego lecz produktu. Podejmując się zaprojektowania oprawy do monografii artysty, pierwszym rozwiązaniem wydaje się wybranie emblematycznej pracy i uzupełnienie jej liternictwem. Pozornie plakat jest tu znakomitym motywem. Ale tylko pozornie, bo ma on własną treść i może niepotrzebnie sugerować temat. W przypadku prac z dziedziny designu styl kreacji nie powinien być odzwierciedlany w makiecie, rodzi to niebezpieczeństwo pastiszu. W albumie prac Tadeusza Jodłowskiego byłoby to tym bardziej nieodpowiednie, ponieważ oznaczałoby wybór konkretnej stylistyki spośród paru, w których poruszał się podczas swej działalności. Mimo swojej oczywistości nie jest to proste rozwiązanie, gdy chcemy, aby okładka była ekwiwalentem wnętrza. Zmiany stylistyczne jakim ulegała twórczość artysty jest pewnym kontrargumentem co do wyboru plakatu jako motywu okładkowego.

Kolejnym możliwym tropem jest przedstawienie wizerunku artysty. Poszedłem nim, nie rezygnując ze stworzenia oryginalnej kompozycji na okładce. Grafik nie jest osobą związaną ze swoim wizerunkiem, jako dominujący motyw oprawy wybrałem sygnet autora—osobisty znak jego inicjałów obecny na okładce i stronach szmurowych. Znak jest zaczerpnięty z katalogu wystawy prac i powstał specjalnie jako znak artysty. Motyw wizerunku autora powtarza się w kluczowych punktach projektu. Otwiera go na licu okładki i zamyka na spodzie. Wewnątrz stony działowe będące rozkładówkami na prawych kolumnach są zaznaczone fotografiami Tadeusza. Niektóre znakomitych. autorów, spośród nich jest inny wybitny grafik Wojciech Zamecznik.

Sylwetka autora zaznacza również spis prac jak i legendę do nich. Wyklejka jedyny element książki, w którym użyty jest papier niepowlekany (w przeciwieństwie do większości druków autora) zawiera fragment jednego z ważniejszych plakatów Tadeusza Jodłowskiego. Cytowany fragment zawiera tekst *Cracovie. Pologne*. Kraków jest miastem gdzie dorastał Tadeusz.

Powracając do meritum, czyli reguł projektowania graficznego, chciałbym krótko zreferować zastosowanie opisanej metody w koncepcji i projekcie graficznym monografii twórczości prof. Adama Kiliana *Fascynacje*. Album ma charakter zarówno dokumentacji jak i prezentacji dorobku artystycznego, więc kluczowym argumentem wyboru materiału ilustracyjnego nie była jego jakość jako ilustracji lecz istotność w twórczości autora jak i miejsce w historii dorobku teatru. *L'œuvre* Adama Kiliana przekracza granice sztuk. Obejmuje stronę realizacyjną spektakli—projekty i realizacje scenografii, projekty lalek (są to kostiumy dla aktorów jak i marionetki), ich realizacje jak i istnienie sceniczne.



KONCEPCJA PROJEKTU



Koncepcja książki podobnie do opracowania albumu Tadeusz Jodłowski rozpoczyna się prezentacją „bohatera”—kluczowych dat pozwalających jednym rzutem oka dostrzec działania twórcy na tle historii, która zresztą miała bezpośredni wpływ na większość artystów tego pokolenia. Książka jest podzielona na dwie części ilustracyjną i tekstową, ta pierwsza—ważniejsza bo prezentująca „dzieło” dzieli się na zakresy aktywności: teatr dramatyczny, teatr lalkowy, film animowany i telewizja, projekty do druku. Projekt graficzny albumu oparty jest na linii poziomej na górze kolumny i poziomej osi dzielącej format na pół. Z tego podziału wynika kompozycja stron tytułowych, opisów do ilustracji oraz części tekstowej—która jest dwujęzyczna, górna część polski tekst—dół tekst angielski. Format jest popularny w wydawnictwach albumowych drukowanych z arkusza B1. Proporcje szerokości do wysokości kolumny wynoszą 5/6—całej rozkładówki 10/6 a więc proporcje bliskie przybliżonej wartości złotego podziału. Dalsze podziały na dwa i na trzy przy użyciu przekątnych (w pionie) są naturalne dając podział na 2 i 3. Kolumna na stronie w formacie 255×290, z marginesami górnymi i zewnętrznymi 18mm i dolnymi i wewnętrznymi 20mm. Lustro kolumny podzielone jest na cztery według osi pionowej i poziomej (z odchyleniem komposującą optycznie i na zewnątrz aby zniwelować ugięcie strony przy grzbiecie. Pismem podstawowym jest Nimbus—antykwa dwuelementowa i grotesk Erica Gilla w wersji

**Jego wyobraźnia** nie zna końca i nie ma granic, ani granic, ani granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic.

*Malowana wieża, czyli o teatrze Adama Kiliana*

Aleksandra Rembowska

*The Painted Tower: Adam Kilian's Theatre*

**His imagination** has no end and he has no boundaries, no boundaries, no boundaries. His imagination is the material of his work, the material of his work. Adam Kilian through his entire career has created worlds that have no end, that have no boundaries.

...nie ma końca i nie ma granic, ani granic, ani granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic.

...nie ma końca i nie ma granic, ani granic, ani granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic.

...nie ma końca i nie ma granic, ani granic, ani granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic.

...nie ma końca i nie ma granic, ani granic, ani granic. Ono wyobraźnia scenografów—materiał, który tworzy świat, który jest światem. Adam Kilian przez całą swoją karierę tworzył światy, które nie miały końca, które nie miały granic.



<p><b>12. Egipt</b>   <i>The River</i>      Red. Lucjan Dobrzyński.      1954.</p> <p><b>13. O cyprze i Babilonie</b>   <i>Babylon the Great</i>      Red. Krystyna Dobrowolska.      1954.</p> <p><b>14. Szarytaryjce i wojna</b>   <i>A Spanish Village</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>15. Dżuma</b>   <i>The Plague</i>      Red. Lucjan Dobrzyński.      1955.</p> <p><b>16. Cień karczki</b>   <i>The Golden Bird</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>17. Londz Janusz</b>   <i>A Summer Concert</i>      Red. Krystyna Dobrowolska.      1955.</p> <p><b>18. Hienryk Kapitan 88</b>   <i>The Hussar of Captain 88</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>19. Lew walczy</b>   <i>The Lion Has Escaped</i>      Red. Piotr Wągliński, wstępnie.      wstępnie Lucjan Dobrzyński.      1955.</p> <p><b>20. Kapitan 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>21. Powrót kapitana 88</b>   <i>The Return of Captain 88</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>22. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>23. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>24. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>25. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>26. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>27. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>28. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>29. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>30. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>31. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>32. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>33. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>34. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>35. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>36. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>37. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>38. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>39. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>40. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>41. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>42. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>43. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>44. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>45. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>46. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>47. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>48. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>49. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>50. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p>	<p><b>45. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>46. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>47. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>48. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>49. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>50. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>51. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>52. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>53. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>54. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>55. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>56. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>57. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>58. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>59. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>60. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>61. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>62. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>63. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>64. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>65. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>66. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>67. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>68. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>69. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>70. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>71. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>72. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>73. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>74. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>75. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>76. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>77. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>78. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>79. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>80. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>81. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>82. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>83. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>84. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>85. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>86. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>87. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>88. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>89. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>90. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>91. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>92. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>93. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>94. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>95. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>96. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>97. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>98. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>99. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p> <p><b>100. Egipt 88 w Pirenejach</b>   <i>Captain 88 in Pyreneas</i>      Red. Jacek Kowalski.      1955.</p>	<p><b>Ilustracje</b>  <b>Book</b>  <b>illustrations</b></p> <p><b>Książki i ilustracje Adama Kiliana</b>        <i>Books illustrated by Adam Kilian</i></p> <p><b>1. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>2. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>3. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>4. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>5. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>6. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>7. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>8. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>9. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>10. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>11. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>12. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>13. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>14. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>15. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>16. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>17. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>18. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>19. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>20. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>21. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>22. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>23. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>24. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>25. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>26. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>27. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>28. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>29. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>30. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>31. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>32. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>33. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>34. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>35. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>36. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>37. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>38. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>39. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>40. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>41. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>42. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>43. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>44. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>45. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>46. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>47. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>48. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>49. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>50. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>51. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>52. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>53. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>54. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>55. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>56. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>57. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>58. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>59. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>60. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>61. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>62. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>63. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>64. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>65. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>66. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>67. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>68. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>69. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>70. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>71. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>72. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>73. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>74. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>75. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>76. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>77. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>78. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>79. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>80. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>81. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>82. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>83. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>84. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>85. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>86. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>87. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>88. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>89. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>90. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>91. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>92. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>93. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>94. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>95. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>96. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>97. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>98. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>99. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p> <p><b>100. W. Szymborska—Wiersze</b>      Wiersze 1962.</p>
---	--	---

Bitstream'a—Humanist 521. Tekst złożony jest w prawą choraągiewkę ze ustawieniami świateł standardowymi, justowanymi indywidualnie w większych wariantach pisma. Stopień pisma 11.2/13.6 punkta (D). Wybrane wielkości mają podobną proporcję do proporcji boków kolumny ale ma to znaczenie jedynie symboliczne. Podział na część ilustracyjną i tekstową pozwolił na użycie w części tekstowej druku dwukolorowego podnoszącego jakość litery w drugim wariantcie koloru. Wymaga to oczywiście precyzyjnego podziału materiału dla uniknięcia szóstego koloru w części tekstowej (radyczna podwyżka ceny druku—zestawy są pięciokolorowe, piąty przelot to lakier uszlachetniający). Innym rozwiązaniem zastosowanym ew publikacji są alonże—również wymagające dostosowania projektu graficznego do wymagań technologicznych. Materiał ilustracyjny jest ułożony ściśle chronologicznie, rozwiązania uzasadniające rozwijające się kolumny mają swoje miejsce i musi ono uwzględnić podział bloku na składki. Kompozycja stron widzących oparta o poziomy podział osiowy oraz wielką przekątną od górnego lewego rogu lewej kolumny do prawego dolnego rogu prawej w projekcie paginacji, tytułów, śródtytułów i innych drobnych elementów typograficznych opiera się na tym podziale. Interlinia jest ściśle przywiązana do linii bazowej a justowanie ogranicza się do manipulacji spacją i w ograniczonym zakresie szerokością podstawy litery. Ważnym elementem jest część

informacyjna—spis realizacji, dyktuje to przyjęcie równoważności tej partii tekstu wobec innych wbrew często stosowanemu zmniejszaniu pisma. Konieczność jednak odróżnienia od komentarzy różnych autorów spowodowało rozpoczęcie tej części na lewej kolumnie i dodanie trzeciego łamu, który lepiej odpowiada przyjętej konwencji składu (wymagania klienta i rozsądku) bez przenoszenia. Argumentem na rzecz takiego rozwiązania jest źródłowy charakter tej partii materiału i naukowy charakter książki. (Prezentowane w części ilustracyjnej (str. 136...) materiały są częścią projektu wstępnego.) Publikacja jest opracowana do druku w dwóch wariantach oprawy miękkiej i twardej. Oprawa z obwolutą ma okładkę łątnopodobną szarą z foliami białą i czarna. Tyle tytułem opisu. Ilustracje poniżej prezentują szkic konceptu i jego realizację.

### Podsumowanie

Próba refleksji teoretyczna na temat założeń i własnej własnej działalności twórczej wydaje się chybiona i opada zawsze w sprzeczność opisaną w paradoksie





kreteńczyka „kreteńczyk mówi: wszyscy kreteńczycy kłamią” [Bertrand Russell, „Mądrość Zachodu”, Książnica, 1999]. Pamiętając także o siódmym postulatcie Wittgensteina—o czym nie można mówić jasno (jak rozumiem: sensownie), o tym należy milczeć—wikłamy się w podstawowe sprzeczności, szczególnie w przypadku jeśli uwagi są z zakresu sztuk pięknych. Aby jednak nie zamykać sobie ust i nie stać się milczącym świadkiem, można próbować takich wypowiedzi, jednak stale pamiętając, że wątpliwość musi być obecna u mówiącego, a życzliwość, czyli otwarcie na sprzeczności, u słuchającego.

Uwagi te dyktuje mi z jednej strony ograniczona wiara w możliwość osiągnięcia jednoznaczności opinii na temat dzieł i twórczości. Z drugiej strony konieczność zachowania dorobku kulturalnego i wartości tradycji wobec atrakcyjności innowacji wymaga podjęcia próby pogodzenia sprzecznych tendencji. Sceptycyzm jest też wynikiem przekonania o niepewności jako stanu właściwego uprawianiu sztuki i dążeniu do równoczesnego uzyskania pewności.

W swojej pracy projektanta i dydaktyka mam do czy-



nienia z projektami wydawniczymi, okładkami i typografią stron tytułowych, projektowaniem prasy i akcydensów. Mogę również wspomnieć doświadczeniu w projektowaniu scenografii koncertów w salach, w przestrzeni otwartej, a także projektowaniem oprawy imprez kulturalnych i działań reklamowo-informacyjnych. Milcząco uznajemy fakt, że projekt jest uwarunkowany okolicznościami zewnętrznymi. Pomijając oczekiwania klienta, które respektujemy kierując się wiarą, że najlepiej wie o co mu chodzi, mamy całą sieć warunków, które spełniamy świadomie i nieświadomie. To są naturalne ograniczenia obecne niemal zawsze, nawet własna działalność twórcza nie jest wolna od wstępnych założeń.

Moje pierwsze prace powstawały właśnie w atmosferze sprzeciwu i walki o zmianę warunków innej natury, nie tylko politycznych ale i innych działających w ówczesnej rzeczywistości. Celowo nie używam słowa ograniczenia lecz warunki aby niepotrzebnie nie nadawać opisowi znaczeń wartościujących obcych naturze tych refleksji. Zmiana systemu, w dodatku niespodziewana, wymagała zatem radykalnej zmiany podejścia do sztuki. Dla mnie oznaczało to rezygnację z treści i doraźnych komentarzy i powrót do sztuki będącej częścią paradygmatu znanego pod hasłem „wiedzy z kości słoniowej”. Problemem, który zawsze mnie intrygował była granica wolności działania artystycznego, wolność od ograniczeń estetycznych, gatunkowych i sprawności manualnej. Punkt w którym zaczyna się sztuka i jak daleko można go przesuwac, zderzenie zamiaru z przypadkiem. Badanie jak dalece „temat” podważa dzieło, a realizacja braku ograniczeń prowadzi do destrukcji założeń. Ale aby nie pozostać na etapie kwestionowania wszelkich następstw plastycznych, jak i znaczeniowych, starałem się określić, co jest przedmiotem tworzonego dzieła. Kwestie materiału i technologii pozostawiałem poza obszarem moich zainteresowań, stąd konwencjonalne podejście do techniki plastycznej. Gdybym miał zreferować problem poruszany przeze mnie, to nie byłyby nimi anegdota ani treść plastyczna, ale bardziej to, co odnajdujemy w opozycji znaczenia słów widzieć i patrzeć. Słowa „patrzeć” i „widzieć”, zrozumiane inaczej, zaznaczają różnicę. „Widzieć” oznacza kontemplację obrazu,

„patrzeć” jedynie możliwość percepcji. Znaczenie słów można oczywiście przedstawić inaczej, pozostawiam znaczenie „widzenia” jako poszukiwania sensu w tym, co postrzegamy.

Sformułowanie tych intuicji odnajduję w platońskim systemie idei jako realności gdy rzeczy są ich odbiciami. Konsekwencja takiego ujęcia, a także nieadekwatność rozumowania wobec problematyki realizacji dzieła plastycznego, doprowadziły mnie do przekonania, że na drodze rozumowania przy pomocy języka nie da się wiele wyjaśnić w sferze sztuk wizualnych. Pozostają intuicja i wiara—to mało by uzbroić pracę w jakiś element racjonalny. Uniemożliwia sformułowanie sensownych kryteriów. Kryteria takie formułuje się podczas pracy dydaktycznej, pozostają mało użyteczne w odniesieniu do pracy własnej, bo odnoszą się do znanego. Wydaje mi się, że powstająca podczas realizacji opozycja między projektem a realizacją pozwala na stosowanie jakiejś namiastki rozumowania w odniesieniu do dzieła plastycznego. Przekazanie napięcia pomiędzy realizacją a możliwością przez nią zapowiadaną i jej uzasadnienie plastyczne jest „prawdą”, która uzasadnia powstanie utworu. W filozofii pojęcie prawdy jest niekiedy ujmowane jako dążenie do odnalezienia równowagi między dwoma określeniami, taką próbę powiązania sprzeczności podjął Karl Jaspers ujmując prawdę jako dualizm zasad autorytetu i wyjątku [Karl Jaspers, „Filozofia egzystencji,” PIW, Warszawa 1990, str. 120] które wydają mi się podobne do sformułowanego przeze mnie problemu projektu i intuicji współlistniejących w jednym dziele. Jednak praktycznie pytania jakie stawia dzisiaj projektowanie graficzne są specyficzne i błahe w porównaniu z poruszonymi problemami. Adekwatne skalowanie obrazu czy określenie koloru, choćby z powodu dualizmu barw widzialnych addytywnych i subtraktywnych, jest przykładem niemożności osiągnięcia rozstrzygnięć bez użycia praktycznej wiedzy. Dziś rozwój badań naukowych, stale poszerzając pole wiedzy, jednocześnie powiększa zakres niewiedzy—jakże inna to sytuacja, choćby na przykład do czasów impresjonizmu. Wydaje się, że wtedy jeszcze powszechna była wiara w możliwość osiągnięcia definitywnych rezultatów, dziś tempo zmian, a może i nasza niezawiniona ignorancja (myślę

o specjalizacji sprawiającej, że nie jesteśmy w stanie zrozumieć celów nauki, tak jak nie rozumiemy konkluzji wyrażanych językiem matematyki) w zakresie nauk ścisłych sprawia raczej poczucie ciągłej zmiany i niepewności. Wystarczy przypomnieć dość spokojną reakcję na wynik badań sugerujący możliwość przekroczenia prędkości światła, które, gdyby okazały się prawdziwe zmieniały podstawy nauki. Porównajmy je z gwałtownymi reakcjami na rewolucje Kopernika, Newtona czy Einsteina.

Przyczyną takiego stanu rzeczy może być oderwanie współczesnych rozstrzygnięć naukowych od potocznego światopoglądu, podobnie jak sztuka przekroczyła spektrum zainteresowań większości. W sztuce epoka dzieląca nas od czasów impresjonizmu to era, która przenosi sztukę w rejony ostatecznie opuszczające jej mimetyczne źródła i kult indywidualnego mistrzostwa wykonania na rzecz wiary w naukowe podstawy warsztatu artysty (Chevreul etc.). Współcześnie banalnie prosty mechaniczny zapis rzeczywistości powoduje inflację wartości realistycznego obrazu. Powszechność zapisu obrazu wywołuje wielkie, choć płytkie, bo chwilowe, zainteresowanie. Zjawisko to było już widoczne u schyłku epoki analogowego powielania świata (widzenie ograniczone do zrozumienia ustępuje patrzeniu i to niebezpieczeństwo było jedną z przesłanek izolacji komentarza od obrazu w albumie). Historia sztuki opisuje epokę, gdy cele te także były na marginesie dążeń artystycznych, to tysiąc lat średniowiecza [H. Beitling, „Obraz i kult”, słowo obraz terytoria, Gdańsk 2012]. Na interpretację jest coraz mniej miejsca. Kiedyś waga wydarzeń powodowała powstawanie obrazów, obecnie wartość zapisu jest dostateczną racją uznania wagi wydarzenia. Zdarzenia, które nie znalazły się w obiektywie i nie zostały zapisane w sposób interesujący po prostu przestaną być.

Kluczowym sensem, wydaje mi się odnalezienie i przedstawienie opozycji pomiędzy racjonalnym a intuicyjnym, pomiędzy projektem możliwym do wyjaśnienia, a intuicyjnym działaniem niepoddającym się refleksji. Pozostającym poza refleksją nawet dla budującego obraz. Dopiero koegzystencja tych dwóch porządków racjonalnego i absurdałnego pozwala odkryć

prawdziwą treść.

Powracając do drugiego wątku, do pewnych tropów groteski (przypomnę tu „bliski mi inaczej” okres real socjalizmu, nie socrealizm, znany mi tylko z relacji), chciałbym dodać, że we wszystkich działaniach artystycznych zawsze pamiętam o zdaniu, które wypowiedział guru sztuki XX wieku Marcel Duchamp „nie ma sztuki bez poczucia humoru”. Dystans i ironia są zresztą nadal obecne we współczesnej kulturze europejskiej. Warto przytoczyć słowa Karl Heinza Stockhausena „ironia jest absolutnie niezbędna w celu uczynienia tego pęknięcia funkcjonalnym. Traktowane serio pęknięcie między metodą a materiałem stałoby się tak ewidentne, że hamowałoby możliwość rozwiązania.” [P. Boulez, M. Pasiecznik, „Stockhausen”, str. 241] I choć słowa te odnoszą się do problemów z dziedziny muzyki, są znaczące, pokazując pewien stały motyw sprzeczności stale obecnych w naszej kulturze.

Prawda jest ironiczna.

Typografia bywa poważna.

#### BIBLIOGRAFIA

Ambrose/Harris, Layout, PWN, Warszawa, 2008

Piotr Błaszczuk/Kazimierz Mrówka, Euklides. Elementy, Copernicus, Kraków, 2013

Robert Bringhurst, Elementarz stylu w typografii, DesPlus, Kraków, 2007

James Felici, Kompletny przewodnik po typografii, słowo/obraz, 2006

Simon Garfield, Just my type, Profile, London, 2010

Eric Gill, An essay on Typography, Penguin, London, 2013

Mathila C. Ghyka, Złota liczba, Universitas, Kraków, 2001

Jost Hochuli, Detal w typografii, d2d.pl, Kraków, 2009

Jost Hochuli, Book design in Switzerland, ProHelv, Zurich, 1993

W. N. Lachow, Szkice z teorii sztuki książki, Ossolineum, Wrocław, 1978

Tekla Malinowska, Ludwik Syta, Techniczne redagowanie książki, WNT, Warszawa, 1977

Monika Pasiecznik, Rytuał superformy, KrytykaPolityczna, Warszawa, 2011

Joep Pohlen, Letter Fountain, Taschen, Koln, 2011

Walter Tracy, Letters of Credit, DRG, Boston, 2003

Jan Tschichold, The New Typography, UCP, Berkeley, 2006

Jerzy Werner, Technika i technologia sztuk graficznych, WL, Kraków, 1972



## **Krótki opis dorobku artystycznego**

### **Nagrody i wyróżnienia w konkursach plastycznych:**

- wyróżnienie w konkursie na projekt opracowania książki dla dzieci, Wydawnictwo Gryf, 1984,
- I-sza nagroda w konkursie na znak dla Polsko-Niemieckiej Organizacji Młodzieży, 1990,
- wybór do realizacji projektu serii dla IW Znak i Fundacji Stefana Batorego w konkursie zamkniętym,
- wyróżnienie w konkursie na plakat pokazu filmów „Samowar”, 2000,
- I-sza nagroda w konkursie na znak dla Stowarzyszenia Ofiar Holocaustu, 2012

### **cv zawodowe**

**2014**—wykładowca w ASP w W-wie, Wydział Grafiki, przedmiot: projektowanie typograficzne i liter-nictwo dla studentów I-ego roku studiów niestacjo-narnych. Praca projektowa: projekty publikacji per-odycznych i nieperiodycznych UNESCO, opracowanie dokumentów certyfikacyjnych dla Naczelnej Dyrekcji Akt Dawnych, PIW, Stow. Drugie Pokolenie, Wyd. ASP (opracowanie albumu), udział w aukcjach sztuki Polswiss ART; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa, udział w wystawach sztuk

**2013**—wykładowca w ASP w W-wie, praca projektowa: projekty publikacji; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2012**—wykładowca w ASP w W-wie; I-sza nagroda w konkursie na znak dla Stow. Drugie Poko-lenie, praca projektowa: projekty publikacji; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2011**—wykładowca w ASP w W-wie, praca projektowa: projekty publikacji; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2010**—wykładowca w ASP w W-wie, praca projektowa: projekty publikacji; Galeria Test, wysta-wa indywidualna malarstwa, listopad, własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2009**—wykładowca w ASP w W-wie, praca projektowa: projekty publikacji; wystawy: indywidu-alna malarstwa, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa,

wystawa indywidualna rysunku Galeria ZTM, gruzdzień–styczeń; praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2008**—wykładowca w ASP w W–wie, praca projektowa: projekty publikacji; dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications; praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2007**—wykładowca w ASP w W–wie, praca projektowa: projekty publikacji; dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications; praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2006**—wykładowca w ASP w W–wie, praca projektowa: projekty publikacji; dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2005**—doktoryzacja na Wydziale Grafiki ASP w W–wie, zatrudnienie na Wydziale Grafiki ASP w W–wie, zajęcia na I–szym i II–gim roku studiów z typografii, dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications, prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, udział w wystawie malarstwa, „Zeitzeugnisse, Polnische Institut, Berlin, praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2004**—otwarcie przewodu doktorskiego na Wydziale Grafiki ASP w W–wie, stała współpraca z Wydziałem Grafiki ASP w W–wie, zajęcia na I–szym roku studiów z typografii, dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications, prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, udział w wystawie sztuki, „O sensie wędrówki...”, Płocka Galeria Sztuki, udział w wystawie malarstwa, „W drodze”, Galeria Pokaz, Warszawa, praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2003**—stała współpraca z Wydziałem Grafiki ASP w W–wie, zajęcia na I–szym roku studiów z typografii, dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications, prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2002**—stała współpraca z Wydziałem Grafiki ASP w W–wie, kurs komputerowy, prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, dyrektor artystyczny w agencji reklamowej Foster Communications

**2001**—stała współpraca z Wydziałem Grafiki ASP

w W-wie, kurs komputerowy; wyróżnienie w konkursie na plakat dla poakzu filmOw „Samowar 2004”; prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**2000**—Senior Art Director w TBWA W-wa,

1996—Naczelny Grafik w Wydawnictwie Egmont, prace zlecone dla klientów państwowych i prywatnych, kurs wstępny pracy z komputerem dla studentów I-ego roku Wydz. Gragiki ASP w W-wie, własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1999**—objąłem stanowisko Senior Art Director w TBWA W-wa, praca projektowa dla wydawnictw

**1998**—Naczelny Grafik w Wydawnictwie Egmont; praca na zlecenia dla różnych wydawnictw

**1997**—Naczelny Grafik w Wydawnictwie Egmont; praca na zlecenia dla różnych wydawnictw

**1996**—objąłem stanowisko naczelnego grafika w Wydawnictwie Egmont; zakończyłem etatową pracę w PIW; praca na zlecenia dla różnych wydawnictw

**1995**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla innych wydawnictw

**1994**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw

**1993**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; udział i uzyskanie zlecenia w konkursie na opracowanie graficzne serii wydawniczej „Demokracja i Filozofia” dla Fudacji Stefana Batorego i Wyd. Znak; indywidualna wystawa malarstwa, Galeria Test, Warszawa; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1992**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; makieta pisma „Dobre Książki”; udział w wystawie „Warszawska Dekada Sztuki”; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1991**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek;dla wydawnictw; nadzór i projekty kampanii propagandowych PC, własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1990**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; nadzór nad kampanią i projekt kampanii wyborczej Lecha Wałęsy dla P; indywidualna wystawa malarstwa, galeria Test, Warszawa; indywidualna wystawa malarstwa, galeria BWA, Puławy; własna



praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1989**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; I-sza nagroda w konkursie na znak dla Towarzystwa współpracy Polsko–Niemieckiej ogłoszony przez MSZ RP; udział w wystawie i festiwalu sztuki, Lofthus, Haardangerutillinga, Norwegia; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1988**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw: UW Verum; wystawa indywidualna malarstwa, Galeria Dom Sztuki, Warszawa, udział w wystawie „Wokół Brechta”, Berlin WSchodni—ośrodek informacji i kultury; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1987**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw, współpraca z red. pisma „Pan”; kierowanie sekcją reklamy klubu Riviera–Remont; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1986**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; udział w wystawie „Droga i Prawda”, kościół św. Krzyża, Wrocław, Festiwal Warszawa–Moskwie w Moskwie (projekty scenografii, wystaw plastycznych i fotograficznych, opieka artystyczna); własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1985**—praca etatowa w red. graf. PIW; projekty książek dla wydawnictw; kierowanie sekcją reklamy klubu Riviera–Remont; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1984**—objąłem kierowanie sekcją reklamy klubu Riviera–Remont, projekty afiszów i plakatów, projekty książkowe, scenografie koncertów i innych imprez, projektowanie książek, wyróżnienie w konkursie na opracowanie książki dla dzieci w wydawnictwie szczecińskim; wystawa prac w „Krakowianka” Europacenter, Berlin Zachodni; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1983**—projekty graficzne dla wydawnictw PWRiL, PZWL, PWN; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1982**—projekty graficzne dla wydawnictw PWRiL, PZWL, udział w wystawie zbiorowej sztuki, 33-ème Salon de la Jeune Peinture, Paryż; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1981**—praca etatowa w NSSZ Ri Solidarność,

projekty plastyczne dla regionu Mazowsze (makieta czasopisma, plakaty), makieta i projekty podstawowe miesięcznika „AutoMoto” (biuletyn PZMot), projekty książek; udział w wystawie młodej sztuki, Dom Plastyka, ZPAP, Warszawa, wyróżnienie w konkursie na plakat dla NSZZ Solidarność—nieogłoszone z powodu stanu wojennego; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1980**—działalność w Kole Młodych w sprawie członkostwa w ZPAP absolwentów uczelni plastycznych; projekty dla wydawnictw książkowych; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1979**—dyplom w pracowni Projektowania Struktur Wizualnych prof. Leszka Hołdanowicza; projekty dla wydawnictw książkowych; własna praca twórcza w dziedzinie rysunku i malarstwa

**1978**—studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki, projekty dla wydawnictw książkowych

**1977**—studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki, specjalizacja w pracowni Projektowania Struktur Wizualnych, aneks w prac. malarstwa prof. Eugeniusza Markowskiego; projekty dla PAX, LSW

**1976**—studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki; pierwsze projekty książkowe min. dla PWSiP i PWRiL

**1975**—studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki

**1974**—matura; rozpoczęcie studiów w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki



## Wystawy

### Udział w wystawach projektowania graficznego

**1990**—CZERWONA PRZEGRYWA. Grafika podziemnej „Solidarności” 1981–1989

—Galeria Zachęta w Warszawie

—Ośrodek Polski w Bratysławie

—Ośrodek Polski w Budapeszcie

—Ośrodek Polski w Pradze

—ZEICHNEN VOM VOLK..., Musem für Kunst und Gewerbe, Hamburg

**1991**—ZEICHNEN VOM VOLK..., Universität Mannheim, Mannheim,

**1996**—GRAFIKA „SOLIDARNOŚCI” 1980–1989, Polnisches Institut, Lipsk

**1997**—GRAFIKA „SOLIDARNOŚCI” 1980–1989, Ośrodek Polski w Sofii

**1998**—SOLIDARNOŚĆ. PLAKATE 1980–1989, Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen

**2000**

—SOLIDARITET—20 ÅR. Solidaritets symboler

—1980–89, Polska Institutet, Sztokholm

—Biblioteka Uniwersytetu Sztokholmskiego, Sztokholm

—SOLIDARITY POSTERS 1980–1989, Conway Hall, Londyn

**2001**—GRAFIKA „SOLIDARNOŚCI” 1980–1989

—Polnisches Institut, Berlin

—SOIRÉE „SOLIDARNOŚĆ”, L’Institut Polonais, Paryż

**2005**

—PAMIĘĆ I UCZESTNICTWO. Wystawa na jubileusz Sierpnia ’80 i „Solidarności”. Artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005, Muzeum Narodowe, Gdańsk

—PLAKATY „SOLIDARNOŚCI” Z LAT 1980–89, Galeria Jabłkowskich, Warszawa

—INBJUDAN. Till pressvisning av utställningen. Polens sak är vår Stadsbiblioteket, Göteborg

**2006**—Biennale Plakatu, Hommâge a Henryk Tomaszewski, wystawa pokonkursowa Muzeum Plakatu, Warszawa

—POLSKIE ROCZNICE. Plakaty „Solidarności” 1980–1989, Galeria U Jezuitów, Poznań

- IKONY ZWYCIĘSTWA, Fabryka Norblina, Warszawa
- IKONY ZWYCIĘSTWA, Łódź Art Center, Łódź
- 2007**—Powstanie Sztuki 1980–1989, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
- 2008**
- PLAKAT „SOLIDARNOŚCI” 1980–1989, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
- DEKADA WAŁĘSY 1980–1989 czyli dlaczego runął Mur Berliński (wystawa: „Plakaty „Solidarności” z lat 1980–1989”), infoQultura, Warszawa
- 2009**—Drogi Wolności, plakat, BWA Bydgoszcz
- 2011**—POLACY DLA ZJEDNOCZONEJ EUROPY / plakat / Kampania społeczna na ulicach Gdańska, Gdyni, Katowic, Krakowa, Łodzi, Poznania, Szczecina, Warszawy, Wrocławia
- wystawy:
- Pałac Kultury i Nauki (Sala im. Stefana Kisielewskiego), Warszawa
- Kolegium Europejskie w Natolinie, Warszawa
- Resursa Obywatelska, Żyrardów
- CZAS „SOLIDARNOŚCI”. PLAKATY Z LAT 1980-1989, plakat, Muzeum Mazowsza Zachodniego, Żyrardów
- Nowy Przekład w Kolorze, wystawa pokonkursowa, Galeria ZG ZPAP, Warszawa
- 2013**—DEKALOG. Droga Życia, wystawa pokonkursowa, Galeria Środowisk Twórczych, Bielsko-Biała
- 2014**—Czas „Solidarności” plakat, Ośrodek Kultury i Inicjatyw Obywatelskich, Podkowa Leśna
- „Przestrzenie wolności”, plakat, Galeria Liceum im. B. Krzywoustego, Nakło nad Notecią

## Wystawy sztuki

### wystawy indywidualne:

**1984**—W stronę B. Brechta, gwasze, Galerie der Kunst, Berlin Zachodni

**1988**—Obrazki, gwasze, Galeria Dom Sztuki Ursynów, Warszawa

**1990**

—Obrazki II, gwasze, Galeria Test, Warszawa

—Obrazki III, gwasze, BWA, Puławy

**1993**—Obrazki IV, gwasze, Galeria Test, Warszawa

**2009**—Malarstwo, Galeria Krytyków „Pokaz”, Warszawa

**2009**—Rysunek, Galeria 2b+r, Warszawa

**2010**—Rysunek, Galeria ZTM, Warszawa

**2010**—Malarstwo, Galeria Test, Warszawa

udział w wystawach:

**2005**—Zeitzeugnisse, Idee Solidarności w sztuce polskiej 1980–2005, Instytut Polski, Berlin

**2006**—W drodze, BWA, Sandomierz

**2006**—Inne spojrzenia, Galeria Ostrołęcka, Ostrołęka

**2006**—Wobec zła (Triennale Sztuki „Sacrum”), Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa

**2006**—Wobec zła, Płocka Galeria Sztuki, Płock

**2007**—Wobec zła, Centrum Sztuki, Legnica

**2007**—Abecadło wolności, Miejska Galeria Sztuki, Piotrków Trybunalski

**2008**—Festiwal Przedmiotów, MTP, Poznań

**2009**—Szukając prawdy, Galeria Miejska bp, Węgrów

**2010**—Grunwald: Matejko i współcześni,

—GaleriaMSM, Ciechanów

—Galeria MZCh, Chełmno

—Galeria MZ, Liw

—Galeria MZK, Nakło n/Notecią

**2011**—2Bor not 2B Oblicza rysunku, Galeria Centrum Olimpijskie, Warszawa

**2012**—V Międzynarodowy Konkurs Rysunku, Wrocław, Muzeum Architektury we Wrocławiu

**2014**—„Droga do wolności”

—Płocka Galeria Sztuki, Płock

—Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek



spis rzeczy | Table of Contents

**5** Autoreferat. Opis metod projektowania na przykładzie realizacji albumu

**30** Krótki opis dorobku artystycznego

**37** Wystawy sztuki |