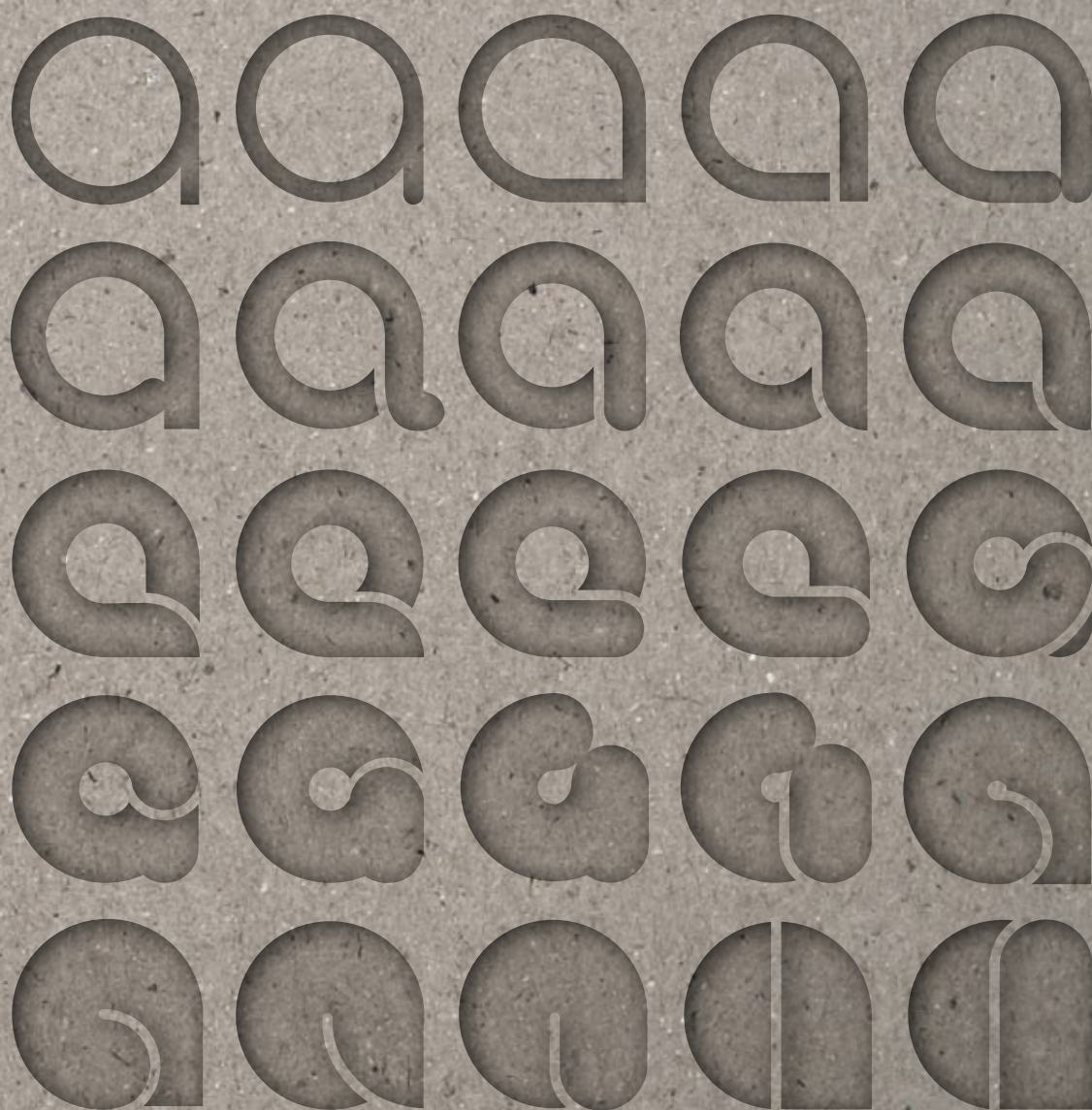






Prof. Zbigniew Pieczykolan 1943–2014

Wprowadzenie Marian Oslislo — 5

Eseje

W wyniku eksperymentu i ryzyka... Aleksandra Giza — 9

Złudzenie i konfuzja. Eksperymenty typograficzne w pracowni Zbigniewa Pieczykolana
Agata Szydłowska — 25

Prace

Alfabety — 39

Ćwiczenia — 77

Introduction Marian Oslislo — 5

Essays

Through risk and experimentation... Aleksandra Giza — 9

Illusion and confusion. Typographic experiments in Zbigniew Pieczykolan's studio
Agata Szydłowska — 25

Works

Alphabets — 39

Excercises — 77

Wprowadzenie Marian Oslislo

Zbigniew Pieczykolan kojarzy mi się najbardziej z ekspresyjną literą kreśloną za pomocą gestu. Jego prace są bardzo graficzne, wyraziste i zdecydowane w formie, budowane za pomocą mocnych kontrastów. Ulubiona gama kolorystyczna to czerń i biel. Umiał też grać bardziej malarską materią. Graficzne faktury zestawiał z plamą, subtelnym lawunkiem, operując złożoną paletą szarości i różnorodnymi odcieniami czerni.

Czarny i biały tusz, pędzel, ołówek, gruby grafit czy sprasowany węgiel to narzędzia, za pomocą których najchętniej wizualizował swój świat. Starał się zredukować obraz do znaku, był mistrzem syntezy. Tak też komunikował się z ludźmi. Nie mówił zbyt wiele, swoje myśli wyrażał raczej w krótkich i treściwych zdaniach.

Znaki/litery kreślone za pomocą gestu pojawiały się na jego plakatach, obrazach i grafikach. Litera często stawała się obrazem, abstrakcyjną formą budowaną z faktur i rytmów. Taki rodzaj obrazowania wymaga skupienia i koncentracji bliskiej chińskim czy japońskim kaligrafom. W jego graficznych śladach czujemy skumulowaną energię, mającą wciągać widza w dialog z dziełem. Zbigniew Pieczykolan nade wszystko cenił rysunek. Zawsze się do niego odnosił, z niego czerpał siłę i odwagę do podejmowania twórczych decyzji. Do rysunku często wracał w czasie korekt ze studentami w Akademii.

Do Pracowni Liternictwa prowadzonej przez adiunkta Zbigniewa Pieczykolana trafiłem w 1976 r. na pierwszym roku studiów. Tam właśnie zaczęła się moja przygoda z literą. Jako nauczyciel był bardzo wymagający, potrafił jednak docenić pracę i zaangażowanie studenta. Starał się namówić nas do własnych poszukiwań, odnalezienia się w bogatym świecie liter. Kto chciał w tamtych czasach zajmować się grafiką użytkową, musiał gruntownie studiować wszystkie klasyczne techniki tworzenia obrazu. Rysunek, malarstwo, warsztat graficzny

The first thing that comes to mind when I think of Zbigniew Pieczykolan is his expressive, gesture-driven lettering style. Based on stark contrasts, his works are stunningly graphic, bold and explicit in form. And though his favourite colour scheme was black and white, he was equally deft in more painterly realms, where he sought to combine graphic textures with patches of solid colour and subtle washes, drawing from a complex palette of greys and various shades of black. Black and white ink, brush, pencil, thick graphite or compacted charcoal were tools of choice to express his inner vision of the world. A master of synthesis, he was keen to reduce a complex image to a simple sign, which, incidentally or not, was also his preferred way to interact with people. He did not say much, but when he did, he spoke concisely and to the point.

His posters, paintings and prints feature an abundance of gesturally assertive signs/letters which transmute into complex abstract images, carefully crafted from various textures and rhythms – a type of imagery calling for focus and concentration second only to Chinese or Japanese calligraphers. His graphic expression seems to exude a kind of concentrated energy which pulls the viewer into a dialogue with the artwork. Zbigniew revered drawing and held it above all other art forms. He always used it as a reference guide and source of strength and courage to make creative decisions. It was also drawing he habitually resorted to during student feedback sessions at the Academy.

When I first set out on my lettering adventure at Professor Zbigniew Pieczykolan’s Lettering Studio as a first-year student in 1976, I could not help but notice that, though very demanding as a teacher, he never failed to appreciate hard work and commitment. He just tried to encourage us to go and find our own way in the rich world of letters. Back then, all those wanting to deal with graphic design had to thoroughly study all the classic imaging techniques. Drawing, painting and

Introduction Marian Oslislo

stanowiły bazę, na której budowało się swoje umiejętności. Liternictwo było wstępem do zagadnień związanych z typografią. By zrozumieć konstrukcję literniczych znaków, trzeba było wiele godzin spędzić na żmudnym kreśleniu antykwy, z pędzlem czy piórkiem w dłoni. To ćwiczenie na pewno pomagało zdyscyplinować własne myśli. Nie mieliśmy wówczas dostępu do materiałów ze świata dotyczących sztuki litery czy typografii. Intuicja i plastyczne doświadczenie musiało nam wystarczyć, by stawić czoła profesjonalnym wyzwaniom. Pomagali nam w tym tacy twórcy i nauczyciele jak Zbigniew Pieczykolan.

Dziś, po latach, wiem, że on chciał, byśmy pokochali litery. Ze mną mu się to na pewno udało. Za to mu bardzo dziękuję!

printmaking were the foundations on which to build your skills. Lettering was viewed as a necessary introduction to typography. To understand the structure of letters, you had to spend long hours with a brush or pen in your hand, painstakingly executing Antiqua characters. Although a trying exercise in self-discipline, it definitely proved time well invested, as with virtually no access to recognised reference materials on lettering or typography in those days, we had little else than our own artistic intuition and experience to face up to professional challenges. And it was such artists and teachers as Zbigniew Pieczykolan that helped us greatly in our efforts.

With benefit of hindsight, it is clear to me that he wanted us to fall in love with letters. It definitely worked a treat with me, for which I am truly grateful to him!

W wyniku eksperymentu i ryzyka... Aleksandra Giza

„Wielcy pedagodzy posiadają zdolność użycia banalnego materiału i ukazania go w absorbująco sposób. Te błyskotliwe umysły inspirują i prowokują swoich studentów, tworząc przestrzeń pod niezależne myślenie i tworzenie indywidualnej praktyki artystycznej”¹...

...aż w końcu stają się historią. Nie widuje się ich już na korytarzach szkoły, ale ich osobę przywołuje się przez kolejne lata. Coraz to nowe pokolenia młodych opuszczają mury uczelni, a ta czy inna opowieść, cytat, bądź anegdota ciągle wraca przy okazji kolejnej korekty. **Profesor** Zbigniew Pieczykolan był pedagogiem *par excellence*. Na tym właśnie aspekcie jego kariery chciałabym się skupić. **Naturalnie**, dla tych, którzy go znali, opowieści i wspomnienia z profesorem w roli głównej mają o wiele bardziej pikantny smak. Bo pomimo dominującej w jego twórczości i myśleniu czerni i bieli sam Zbyszek Pieczykolan był postacią nadzwyczaj kolorową. **Był w pewnym sensie** ekscentrykiem. Ten ekscentryzm odnosił się nie tyle do osobowości, ile do metod nauczania. Wymagał bardzo dużo od innych, tak jak i od siebie. Umiejętność rozwijania indywidualnych predyspozycji studentów zauważana była i podkreślana we wszystkich opiniach o jego pracy, pisanych przez kolegów-pedagogów. **Jego często ironiczne**, ale nadzwyczaj inteligentne i zabawne uwagi oraz komentarze wyciskały łzy z oczu niejednej studentce, a może nawet studentowi. Dla większości z nas były jednak niezwykle motywujące. Każda korekta owiana dymem z palonego przez profesora papierosa otwierała nowe okno na zupełnie nieznany pejzaż. Używał często dosadnego, barwnego języka, który w powszechnej opinii raczej nie przystoi pedagogowi, ale ON był przecież pedagogiem wyjątkowej szkoły w wyjątkowych czasach.

‘Great instructors have the ability to use mundane material and explain it in such a way that it becomes riveting. These brilliant minds inspire and challenge their students, creating space for independent thinking and crafting of individual art practices’¹...

...and then they become history. You do not see them in the school halls anymore, though their names keep popping up for years after they are gone. As new generations of young people leave the academy, this or that story, quote or anecdote is sure to be shared at yet another feedback session. **Professor** Zbigniew Pieczykolan was a teacher par excellence and this is the aspect of his career I would like to discuss. **Of course**, for those who knew him, the stories and memories featuring the Professor have a much spicier taste, because, despite the black and white tones dominant in his work and thinking, Zbigniew Pieczykolan was a colourful character indeed. **He was** a bit of an eccentric, though not so much in terms of personality, but rather in his teaching methods. He was very demanding – both of himself and of others – and his ability to identify and develop students’ individual predispositions was always noted and praised in teaching quality assessment reports produced by his colleagues and supervisors. **His often pungent**, but unfailingly intelligent and funny remarks and comments drew tears from the eyes of many a student – ladies and guys alike. For most of us, however, his words were extremely motivating. Each of his cigarette-in-hand, smoke-filled feedback sessions opened our eyes and minds to whole new realms of thought. He was keen to use sharp-edged language, commonly considered unbecoming to an educator. Then again, he was a unique teacher at an exceptional school in extraordinary times.

1. Lauren Palmer, *Back to School: 10 Famous Art Professors...*, www.artnet News 2015.

1. Lauren Palmer, *Back to School: 10 Famous Art Professors...*, www.artnet News 2015.

Oddzielanie efektów pracy od osobowości człowieka sprawdza się może, gdy praca wykonywana jest anonimowo. W przypadku pedagoga stojącego codziennie twarzą w twarz ze studentami – podział taki jest niemożliwy. Ta interakcja jest przecież również elementem jego dzieła. Całe pokolenia studentów pamiętają Profesora – gesty, mimikę twarzy, sposób dobierania słów, tembr głosu i porównania jakich używał. A także czasu, w którym żył. Pozostawione przez niego prace, teksty, dokumenty są zaledwie punktem odniesienia – ukazanie tła, na którym rysuje się sylwetka Zbigniewa Pieczykolana, jest w moim przekonaniu absolutnie konieczne. Ten krótki rys historii działalności i życia Profesora pomoże nam zrozumieć, co robił, czym się fascynował, jak jego praca zaważyła na wizerunku uczelni i twórczości jego studentów.

Zbyszek Pieczykolan został przyjęty w poczet studentów ASP w Krakowie, ówczesnego Oddziału Grafiki w Katowicach zaraz po ukończeniu w roku 1962 Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Dokument ukończenia studiów w roku 1969 (dyplom w pracowni profesora Tadeusza Grabowskiego) głosi, że były student wydziału malarstwa i grafiki został właśnie magistrem sztuki. Zaraz potem świeżo upieczony absolwent ASP podejmuje pracę w Pracowni Projektowania Pism Drukarskich, Zakładów Matryc Linotypowych w Katowicach, gdzie pracuje przez półtora roku. Tam zajmuje się projektowaniem czcionek i poszerza swoje wiadomości z zagadnień typografii. Te doświadczenia wzbogacą znacznie jego późniejszą pracę dydaktyczną.

W roku 1971 rozpoczął pracę w swojej Alma Mater na stanowisku asystenta w Pracowni Typografii i Liternictwa, Katedry Projektowania Graficznego. W krótkim czasie, bo już w roku 1975, ze starszego asystenta awansował na adiunkta, obejmując kierownictwo pracowni

Considering the effects of a person's work separately from their personality may prove successful when the work is done anonymously. This is completely unfeasible for teachers, who engage in daily face-to-face interactions with their students, forming relationships that are an inseparable part of their work. Entire generations of students remember the Professor's gestures, facial expressions, the way of phrasing thoughts, tone of voice, favourite figures of speech and the times they came into contact with him. His legacy, including artwork, essays and documents, though merely a reference point, provides the canvas on which to paint Zbigniew's portrait. This brief outline of his life and work is intended to provide insight into his activities and fascinations, and the impact of his legacy on the image of the academy and creative work of his students.

Zbigniew Pieczykolan was admitted to the then Katowice-based Department of Graphics of Kraków's Academy of Fine Arts in 1962, immediately after graduating from the Secondary School of Fine Arts in Jarosław. His 1969 graduation diploma (obtained at the studio of Professor Tadeusz Grabowski) states that the former student of the Department of Painting and Graphics has been awarded the degree of Master of Fine Arts. The newly minted graduate of the Academy immediately found a job at Katowice's Linotype Matrix Plant of the Print Type Design Studio, where he worked for eighteen months. While there, Pieczykolan received a good grounding in type design and was able to extend his knowledge of typography. The experience gained from his first professional post was to prove a useful investment for his later career as a teacher.

In 1971, Pieczykolan's career took an academic turn as he was offered a position of Assistant Lecturer at his alma mater's Department of Graphic Design to work at the Typography and Lettering Studio. It was not long before he was promoted from Senior Assistant Lecturer to Assistant Professor and appointed Head of the Typography and Letter Studio for a six-year tenure,

na kolejnych sześć lat. Jak wielu współczesnych mu kolegów, zdobył świetne przygotowanie rysunkowe w jarosławskim liceum, a doszlifował je w pracowniach profesorów Rafała Pomorskiego i Andrzeja Kowalskiego, w katowickiej uczelni. Jego z pasją tworzone, ekspresyjne projekty z czasów studenckich stają się coraz bardziej estetyzujące i wyrafinowane, a zainteresowania grawitują ku literze, jej syntetycznej formie ale także niezwyklej zdolności przekazywania treści. Najbardziej jednak fascynują go wartości ekspresywne litery, fenomen, który opisuje w swojej pracy do przewodu II stopnia (docentura) *Litera jako autonomiczny nośnik ekspresji*: „przenosi sygnał pozasłowny. Poprzez kształt znaku literniczego można wyrazić ideę tekstu, można go również komentować, poszerzać, tworzyć metaforę, czy nadawać mu zgoła inne znaczenie”.

Od początku widać było, że praca z literą konstruowaną i pismami drukarskimi to tylko część pasji młodego pedagoga, jednak silną inklinacją, która odezwie się niejednokrotnie w przyszłości, będzie ekspresyjne pismo narzędziowe, ukazujące emocje i indywidualność studenta.

Jak twierdził Zbyszek Pieczykolan, wówczas jeszcze adiunkt, jego program, opracowany niejako w opozycji do innych szkół, powodował rezultaty wychodzące poza rozwiązanie litery jako całości skończonej². Podkreślał, że stara się wykraczać poza „klasyczną” formułę pracowni liternictwa oferowaną w innych uczelniach. Curriculum jego pracowni powstało dzięki analizie istniejących wtedy programów i wzbogacone zostało o element ekspresyjności, a nawet „ekscentryczności” litery.

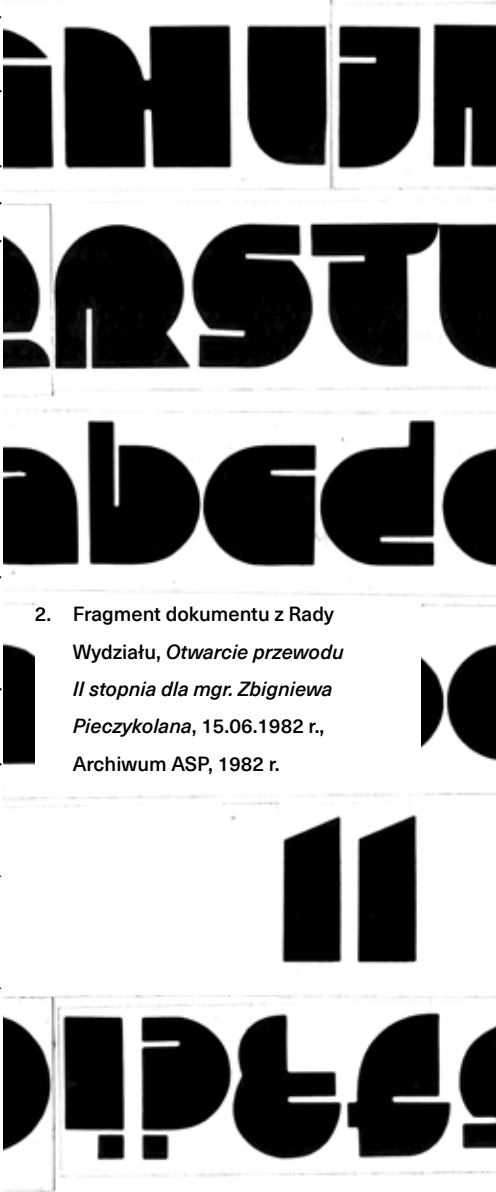
W recenzji profesora Andrzeja Pietscha z roku 1982, o działalności artystycznej i pedagogicznej Zbigniewa Pieczykolana znajdujemy taki fragment:

from 1975 to 1981. Like many of his peers, he had received a solid foundation in drawing at secondary school level and honed his skills in the studios of Professors Rafał Pomorski and Andrzej Kowalski at the Academy. His passionate and highly expressive projects from student days were gradually replaced by increasingly aesthetising and refined ones as his interests gravitated towards the letter, both in terms of its synthetic form and an extraordinary potential to convey meaning. Yet, he was most fascinated by the expressive quality of the letter – a phenomenon he discussed in his PhD thesis *The Letter as an Independent Medium of Expression*: '[The letter] conveys non-verbal communication. Through its shape, one can express the essence of a text, comment on it, expand its meaning, create a metaphor, or change its meaning altogether.'

It was obvious from the start, however, that working with the modular letter and print types was only part of the the young teacher's interests, as he displayed an especially strong inclination – one to surface on multiple occasions in the future – towards expressive freehand lettering and its potential to reveal a student's emotions and individuality.

As Pieczykolan himself claimed, while still an Assistant Professor, his teaching curriculum was to an extent developed in opposition to other schools and aimed at surpassing the concept of the letter as a finite whole². He pointed out that he wanted to go beyond the conventional formula of a lettering studio offered at other universities. His studio's syllabus was based on a critical review of the then existing teaching programmes and expanded to include the expressive (or even 'eccentric') component of the letter.

In Professor Andrzej Pietsch's 1982 review of Zbigniew Pieczykolan's artistic and teaching activity, we find the following passage: 'While acknowledging the conventional approach to the letter as a subordinate material, which prevails in most art schools, he innovated towards the



2. Fragment dokumentu z Rady Wydziału, *Otwarcie przewodu II stopnia dla mgr. Zbigniewa Pieczykolana*, 15.06.1982 r., Archiwum ASP, 1982 r.

2. Excerpt from minutes of the Faculty Board meeting, *Admittance to into Doctoral Degree Programme for Zbigniew Pieczykolan*, 15 June 1982, Academy of Fine Arts Archive, 1982.

„z dominującej w większości szkół plastycznych zasady stosowania litery jako służebnego tworzywa (nie rezygnując z niej) przeszedł w stronę koncepcji tworzenia litery jako nośnika ekspresji. Wbrew stereotypowym obawom, dotyczącym skali trudności tych zagadnień, Pieczykolan uzyskał w ciągu kilku lat zaskakująco dobre wyniki [...].

U podstaw tego sukcesu pedagogicznego leży moim zdaniem zarówno świadomość niezbędnych rygorów, ale w pierwszym rzędzie trafne przeświadczenie, że zdobywanie umiejętności musi być skojarzone z emocjonalną aprobatą przedmiotu.

Pieczykolan potrafi jako nauczyciel, chroniąc indywidualność ucznia, wywołać pozytywną motywację przy rozwiązaniu zadania”³.

Od wczesnych lat pięćdziesiątych kraj pozostawał pod presją komunizmu. Zostaliśmy na kilka dziesięcioleci zamknięci za „żelazną kurtyną”, a samo sformułowanie zawierające owo „ciężkie” i „nieelastyczne” porównanie wskazuje jak silna była to izolacja. Prawie wszystkie sektory gospodarcze pozostawały pod kontrolą komuny. Edukacja w dziedzinie sztuki skupiła się głównie na warsztacie, bo sztuka conceptualna nie mieściła się w programie zmian narzuconych przez PZPR i kontrolujący ją ZSRR. Myślenie nie było wskazane. Z wielką stratą dla rozwoju ówczesnej edukacji artystycznej dokonało się zepchnięcie na boczny tor intelektualnych osiągnięć polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, a więc dwie dekady najbardziej owocnych lat pracy Profesora w ASP w Krakowie, Filii Grafiki w Katowicach przypadają na niezwykle niespokojny politycznie okres w historii PRL-u. Jak w przypadku wielu innych artystów i pedagogów jego pokolenia, historia w znacznym stopniu określiła postawę, dorobek i karierę zawodową Zbigniewa Pieczykolana.

concept of creating letters as a medium of expression. Contrary to stereotypical fears concerning the level of difficulty of these issues, Pieczykolan was able to achieve surprisingly good results within just a few years [...]. In my opinion, his teaching success is underpinned by his awareness of the necessary rigours, but above all by his well-grounded belief that the acquisition of skills must be associated with the emotional embrace of the subject being learned. As a teacher, Pieczykolan is able to create a positive motivation towards solving the task while protecting a student's individuality”³.

From the early 1950s, the country was under a communist regime, leaving us stranded behind the ‘iron curtain’ for several decades. Even the term alone carries enough ‘heaviness’ and ‘rigidity’ to show how strong the isolation was. Almost all economic sectors remained under communist control. Art education focused mainly on skills, because conceptual art failed to fit in with the official policy enforced by the Soviet-controlled Communist Party. Thinking was simply not advisable, which meant that the intellectual achievements of Polish interwar avant-garde were blatantly sidelined to the great detriment of art education of the time.

The 1970s and 1980s – the two most productive decades of his work at the Katowice-based Department of Graphics of Kraków’s Academy of Fine Arts – were marked by political turbulence and gradual decline of the Polish People’s Republic. Similarly to many other artists and teachers of his generation, Pieczykolan’s attitude, achievements and career were largely determined by historical circumstance.

Among the many irrational documents collected in teachers’ personal files in those days was a mandatory oath that had to be signed by all teaching staff. One of its clauses required the undersigned to solemnly declare that they would ‘train and educate their students to become

W dokumencie Ślubowania z tamtych lat, podpisywanym przez wszystkich pracowników uczelni znajduje się punkt głoszący, że niżej podpisany ślubuje „kształcić i wychowywać młodzież studiującą, na ideowych i światłych obywateli Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oddanych sprawie socjalizmu”. Takich „kwiatków” było w aktach personalnych znacznie więcej. Tak więc, podczas gdy projektanci Zachodu bliscy rocznikowi Pieczykolana robili kariery zawodowe, wytyczali ścieżki edukacji, określali nowe trendy i kierunki w projektowaniu światowym, naszym rodzimym projektantom przypadła walka z ograniczającymi ich czynnikami politycznymi i socjoekonomicznymi.

W „epoce analogowej”, bez podręczników, pism i literatury fachowej nasi dydaktycy pozostawieni byli swojej inwencji i wiedzy przekazanej przez ich mistrzów. Z rodzimych źródeł, przed rokiem 1980, prócz jedyne go ukazującego się wtedy, a dotyczącego spraw projektowania dwumiesięcznika „Projekt”, mieliśmy do dyspozycji zaledwie kilka książek o liternictwie, z których najbardziej pożądaną była sporej objętości pozycja *Pismo i Styl* Tibora Szántó – wówczas marzenie każdego studenta. Podręczników akademickich w dziedzinie grafiki projektowej po prostu nie było. Poza jedną z nielicznych książek fachowych, autorstwa polskiego grafika i dydaktyka Jana Wojeńskiego *Technika liternictwa*, widywaliśmy czasem w pracowni cienki skrypt przeznaczony dla uczniów liceów plastycznych: *Liternictwo* – wspólne dzieło Władysława Referowskiego i Jerzego Jabłońskiego. Była to książeczka zatwierdzona w 1958 r. pismem Ministra Oświaty jako podręcznik do przedmiotów reklama i liternictwo, dla szkół handlowych i ekonomicznych (!). O periodyku „Litera”, pod redakcją Romana i Andrzeja Tomaszewskich, wydawanego przez Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego słyszeliśmy, ale zdobycie go granoczyło z cudem. Na szczęście,

ideologically sound and aware citizens of the Polish People’s Republic, dedicated to the cause of socialism.’ So, while their Western counterparts were busy establishing their careers, introducing innovative educational programmes and setting new trends and directions in world design, our home designers struggled with political and socio-economic factors.

In the ‘analogue era’, without textbooks, magazines and professional literature, our teachers had little more to offer than their their own creativity and the knowledge passed onto them by their masters. As for domestic resources prior to 1980 – apart from one design-oriented bimonthly *Projekt* – we only had access to a few books on lettering, including the most coveted *Pismo i Styl* [*Script and Style*] by Hungarian author Tibor Szántó, a rather fat tome that was the dream of every student. Academic textbooks on graphic design were simply non-existent. Besides one of the few professional books available, i.e. *Technika liternictwa* [*Lettering Technique*] by Polish graphic artist and teacher Jan Wojeński, we occasionally saw *Lettering*, a thin textbook by author duo Władysław Referowski and Jerzy Jabłoński, designed for secondary art school students. The booklet was approved by the Minister of Education in 1958 for use as an advertising and lettering textbook for secondary-level vocational business schools (!). We had heard of the journal ‘Litera’ [‘The Letter’], edited by Roman and Andrzej Tomaszewski and published by the Research and Development Centre for Printing Industry, but to lay your hands on an actual copy was next to impossible. Fortunately, those more resourceful students would now and then bring some well-designed Polish magazines. These were only available ‘under the counter’ (i.e. through personal connections with newsagents’ staff) and were (almost) our only sources of inspiration. Almost... Despite the strenuous efforts of the authorities to isolate us from all sources of inspiration, news from the great world of art and design slowly trickled into our community. Only occasionally

3. Andrzeja Pietsch, *Recenzja o działalności artystycznej i pedagogicznej mgr. Zbigniewa Pieczykolana*, Archiwum ASP, 1982 r.

3. Andrzej Pietsch, *Review of Artistic and Teaching Activity of Zbigniew Pieczykolan* MFA, Academy of Fine Arts Archive, 1982.

co bardziej zapobiegliwi przynosili czasem na uczelnię niektóre świetnie zaprojektowane polskie czasopisma, które dało się kupić „spod lady”. One były naszą jedyną inspiracją. Choć niekoniecznie... mimo usilnych starań władz o odizolowanie nas od wszelkich źródeł inspi- racji, nowinki z wielkiego świata sztuki i projektowania sączyły się do nas wąziutkimi szcze- linami. Okazjonalnie pojawiały się w Akademii książki, periodyki i katalogi przywożone przez tych nielicznych, którzy mieli szczęście przekroczyć naszą zachodnią granicę. Tak dotarły do nas katalogi Mecanormy i Letraseta, czy pojedyncze numery „U&lc” („Upper and Lower Case”). Jedynym zachodnim periodykiem dostępnym w bibliotece uczelni był wydawany wówczas w Szwajcarii „Graphis”.

Dynamiczny rozwój projektowania zachodniego zapoczątkowany w pierwszych latach ubiegłego wieku przez działalność grup i kierunków DeStijl, Bauhaus, Isotype, a potem szko- ły szwajcarskiej i nowojorskiej, został oczywiście zlekceważony przez ówczesne władze, jak lekceważone było każde inne osiągnięcie światowej gospodarki i kultury. Cenzura czuwa- ła nad „poprawnością polityczną”, ale paradoksalnie przez cały okres PRL władza, świadoma możliwości społecznego oddziaływania sztuki i jednocześnie dysponująca środkami zachęty bądź nacisku, korzystała ze wsparcia artystów w swych działaniach propagando- wych. Stąd sukcesy pedagogów i studentów Akademii w konkursach plakatu propagando- wego. Nie znaczy to wcale, że wszyscy laureaci tych konkursów byli zaangażowani ideolo- gicznie. Takie po prostu były czasy.

Od roku 1981, Zbyszek Pieczykolan prowadzi Zespołoną Pracownię Kompozycji, Liternictwa i Typografii dla studentów I–III roku studiów. Kieruje pięcioosobowym zespołem pedagogów i realizuje zintegrowany, interdyscyplinarny program dydaktyczny, „program, który poszukuje

did we manage to catch a glimpse of those higly desirable books, periodicals and catalogues, brought over by those few who were lucky enough to travel to the West. This was how we first saw Mecanorma and Letraset catalogues, or random issues of ‘U&lc’ (‘Upper and Lower Case’). The only Western periodical available at the Academy’s library was the Swiss magazine ‘Graphis’. **The dynamic rise** of Western design, initiated in the early C20th by such art groups and move- ments as DeStijl, Bauhaus, Isotype, and then the Swiss and New York Schools, was of course ignored by the communist authorities, as was any other global economic or cultural achieve- ment. Censorship watched over “political correctness”, but, paradoxically enough, the commu- nist regime was always aware of the potential impact of art on society and used either incentive or pressure to persuade artists to support their propaganda activities. Hence the successes of the Academy’s teachers and students in propaganda poster competitions. This does not mean, however, that all the winners were involved ideologically. Such were simply the times!

In 1981, Pieczykolan was put in charge of the Combined Composition, Lettering and Typography Studio for 1st, 2nd and 3rd year students. In this role, he led a five-strong team of teachers to im- plement an integrated, interdisciplinary syllabus which sought ‘a practical application of the ide- as which have been awaiting implementation in higher art education for a long time, but are very difficult to put in practice – namely, solutions to combine the requirement of high professional standards with the need for open education of students so that they are able to develop multi- lateral interests and willing to take on new initiatives and solve new problems’⁴.

The Combined Studio was created in order to implement a consolidated syllabus to teach com- position, design foundations, lettering and typography. The programme gave students a thor- ough grounding in skills needed for their diploma courses in the studios dealing with poster

w praktyce realizacji idei od dawna drążących wyższe szkolnictwo plastyczne, ale bardzo trudnych do wdrożenia, a mianowicie takich rozwiązań, które godziłyby wymóg wysokich wymagań profesjonalnych z potrzebą otwartego kształcenia absolwentów, zdolnych do roz- wijania wielostronnych zainteresowań, a także podejmowania w przyszłości nowych inicja- tyw i rozwiązywania nowych problemów”⁴.

Pracownia Zespołona została stworzona by realizować skonsolidowany program nau- czania kompozycji, podstaw projektowania, liternictwa i typografii. Program ten stanowił świetne przygotowanie do nauczania w pracowniach dyplomujących, gdzie zajmowano się plakatem i szeroko rozumianą grafiką wydawniczą. Tak więc, rola Pracowni Zespołonej w funkcjonowaniu Wydziału była kluczowa. Jej sensowny i skuteczny program dydaktyczny zaproponowany przez profesora Pieczykolana, wzmocniony przez możliwość działań w war- sztatach pomocniczych: drukarni, intrologatorni, pracowni fotograficznej i pracowni sitodru- ku, stwarzał świetne warunki przygotowania studentów do dalszej, wyspecjalizowanej już pracy. Zgodnie z założonym przez Profesora programem studenci rozwijali tu nie tylko swo- je różnorakie możliwości warsztatowe, ale uczyli się także, a może przede wszystkim, myśle- nia metaforą, obserwacji i krytycznego spojrzenia, tak istotnego w pracy projektowej. W roz- mowie z wieloletnim asystentem Profesora Tadeuszem Biernotem padły słowa: „Patrzac na to z perspektywy czasu, myślę, że on był fenomenalnym pedagogiem. Sam wymyślił meto- dę na kształcenie dyrektora kreatywnego, a wtedy przecież nikt o takim określeniu nawet nie słyszał”.

Należy w tym miejscu przypomnieć, że aspekt marketingowy w projektowaniu graficz- nym w czasach PRL-u właściwie nie istniał, bo – wobec braku konkurencji na rynku – nie

art and broadly defined publishing graphics. Not surprisingly, the Combined Studio was soon found to play a pivotal role in the functioning of the Department. Thanks to Pieczykolan’s sensi- ble and effective syllabus, reinforced by the opportunity to learn hands-on skills in printing, bind- ery, photography and screen printing offered by the auxilliary workshops, students found them- selves in a perfect environment to prepare for further, more specialist tasks. According to the Professor’s concept, students were to develop not only various practical skills, but also, or per- haps above all, learn metaphorical thinking as well as observational and critical skills, which he considered central to design work. In an interview with Tadeusz Biernot, Pieczykolan’s long- standing assistant, I heard the following opinion: ‘In retrospect, I think he was a phenomenal teacher! He had come up with his own method to train creative directors long before anyone here even heard of the term’.

It should be noted at this point that the marketing aspect of graphic design in the People’s Republic basically did not exist, because the absence of market competition made advertis- ing completely redundant. Young students of graphic design did not go to university to become skilled design professionals, but because they simply wanted to study graphic design. One could argue that studying in those days was very much seen as ‘art for art’s sake’. The problem of the lack of suitable employment opportunities for designers was discussed by Professor Tomasz Jura in his 1982 review of Pieczykolan’s achievements as Head of the Combined Studio (written as a part of the latter’s post-doctoral admittance procedure): ‘The founding of the Studio predat- ed the current situation on the job market caused by external conditions. In the absence of spe- cialist job opportunities, students will need to be offered more universal training in order to se- cure employment in the coming years’⁵.

4. Andrzej Pietsch, *Recenzja o działalności artystycznej i pedagogicznej mgr. Zbigniewa Pieczykolana, adiunkta na Wydziale Grafiki filii ASP w Katowicach*, 15.04.1983 r., Archiwum ASP, 1983 r.

5. Tomasz Jura, *Review of Artistic and Teaching Activity of Zbigniew Pieczykolan MFA*, Academy of Fine Arts Archive, 1982

istniała potrzeba reklamy. Młodzi adepci projektowania graficznego nie zdawali na uczelnię, żeby przygotować się tu do upragnionego zawodu, ale dlatego, że po prostu chcieli studio- wać projektowanie graficzne. Można by zaryzykować stwierdzenie, że studiowało się wte- dy właściwie dla idei. Do faktu braku możliwości zatrudnienia w zawodzie projektanta odno- si się prof. Tomasz Jura w recenzji dokonań Pieczykolana w Pracowni Zespołonej (przewód II stopnia – docentura, 1982): „Powołanie tej pracowni wyprzedziło obecną sytuację na ryn- ku plastycznym spowodowaną warunkami zewnętrznymi. Przygotowanie studenta w najbliż- szych latach wobec niemożności znalezienia zatrudnienia specjalistycznego musi być bar- dziej uniwersalne”⁵.

Zwieńczeniem wysiłków Zbyszka Pieczykolana w Pracowni Zespołonej było opracowanie i wydanie katalogu „Tworzywo-Litera” (1986) ukazującego projekty studentów z okresu naj- większej prosperity pracowni. Katalog ukazał się w niewielkim nakładzie i wielka szkoda, że nie dotarł do szerszego grona odbiorców. Później, w roku 1995, wydawnictwo zostanie po- szerzone o późniejsze prace studentów z pracowni profesora (*Tworzywo-Litera 2*). W kata- logu znalazło się kilkadziesiąt zdefiniowanych w różnym stopniu krojów pisma i pewne gru- py liter, które, jak czytamy w przedmowie, mogą być inspiracją do dalszych przekształceń rysunkowych. Do opisów procesu projektowania liter oraz technik, które zostały w tym pro- cesie użyte, zostały dodane później teksty opisujące historyczny rozwój pisma i plastyczne przeobrażenia litery.

Lata osiemdziesiąte to czas krystalizowania się w polskiej edukacji artystycznej pojęcia „komunikacja wizualna”. Określa ono sposób pozawerbalnego przekazywania informacji o zo- biektywizowanych parametrach. Innymi słowy, jest to komunikat wizualny opierający się nie

As culmination of Pieczykolan's efforts in the Studio, a catalogue entitled *Tworzywo-Litera* [*Letter as Creative Material*] was compiled and published in 1986 to showcase some of the best stu- dent projects from its most prosperous period. Sadly, due to a very modest print run, the cata- logue failed to reach a wider audience. Several years later, in 1995, the publication was expand- ed to include some later works of students from the Studio (*Tworzywo-Litera 2* [*Letter as Creative Material 2*]). The new catalogue featured several dozen typeface designs in varying degrees of completion and some letter groups which, as stated in the preface, could act as inspiration for fur- ther drawing transformations. The descriptions of the letter design process and the techniques that have been used were were later combined with texts describing the historical development and artistic transformations of the letters.

The 1980s were marked by the gradual emergence of the concept of ‘visual communication’ in Polish art education. Defined as non-verbal communication of objectified parameters in a visu- al message, the concept is based on gauging public understanding of the message being con- veyed, rather than aesthetic or artistic tastes. As such, it is grounded more in science and tech- nology rather than art.

In the previously mentioned magazine *Projekt* (No. 2, 1980), Szymon Bojko described the 1981 achievements of the Design Studio for Visual Information Elelments and Systems at Warsaw’s Academy of Fine Arts. Though seemingly comparable to those obtained at Pieczykolan’s Lettering and Typography Studio and later Combined Studio, they differed significantly, as the Warsaw Studio, then jointly led by Professors Józef Mroszczak (former employee of the Katowice Academy) and Jacek Hołdanowicz, based its work on a pragamtic approach. ‘What makes it different from other studios is the fact that it deals with non-persuasive information, i.e. with

na estetycznych lub artystycznych upodobaniach, a na pomiarze zrozumienia przez odbior- ców komunikatu, który obraz miał przekazywać. Punktem wyjścia są tu więc raczej nauka i technika, a nie sztuka.

We wspomnianym już wcześniej czasopiśmie „Projekt” (1980, nr 2) – Szymon Bojko opi- suje osiągnięcia Pracowni Projektowania Graficznego Elementów i Systemów Informacji Wizualnej warszawskiej ASP z roku 1980. Pozornie efekty pracy są tu podobne do osią- ganych w prowadzonej przez profesora Pieczykolana Pracowni Liternictwa i Typografii, a potem Pracowni Zespołonej, jednakże podstawową różnicą programową jest tu pragma- tyczne podejście do tematów realizowanych w warszawskiej pracowni, kierowanej wów- czas przez profesorów Józefa Mroszczaka (niegdyś pracownika katowickiej uczelni) i Jacka Hołdanowicza. „Od pozostałych pracowni różni ją to, że zajmuje się informacją nieperswa- zyjną, a zatem przekazów i mediów komunikacyjnych wolnych od motywacji emocjonal- nych, niezawistych od ideologii, polityki, propagandy i reklamy”⁶. Podobne działania pro- wadziły od dłuższego czasu, bo od lat sześćdziesiątych pracownie profesorów Zbigniewa Chudzikiewicza i Andrzeja Pawłowskiego, a później profesora Ryszarda Otręby w krakow- skiej ASP na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego. Czy ta droga była bardziej awangardo- wa? Trudno powiedzieć. Była inna.

Rzeczywiście, projektowanie w katedrze grafiki katowickiej ASP tamtych czasów niewie- le miało wspólnego z dizajnem w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, trzeba jednak pa- miętać, że obok pracowniami projektowania graficznego istniała również w katowickiej Akademii Katedra Kształtowania Otoczenia w Zakresie Komunikacji Wizualnej. Mimo ist- niejących już programów o formule zbliżonej do obserwowanej w dzisiejszych szkołach

communications and media that are free from emotional motivation and independent from ide- ology, politics, propaganda and advertising”⁶. A similar approach had also been adopted since the 1960s at the studios of Professors Zbigniew Chudzikiewicz and Andrzej Pawłowski, and lat- er by Reszard Otręba at the Krakow Academy’s Faculty of Industrial Design. While it is difficult to say whether this was a more innovative path, it was certainly different.

As a matter of fact, design practice at the Graphics Department of the Katowice Academy of Fine Arts in those days had little in common with design in today’s sense of the word. One needs to remember, however, that in addition to the graphic design studios, the Academy was also home to the Department for Management of Visual Communication Environment. Despite already existing arrangements, similar to those observed in modern-day design schools, graph- ic design departments in most universities of the day were organised as part of graphic art fac- ulties, where, regardless of specialisation, the focus was naturally on students’ own creative ex- pression. This approach was not so much wrong, as it was ill-fitted to the then changing world trends, and in this sense anachronistic – as some now say.

At this point, let me quote Professor Krzysztof Lenk, a student of two Polish art schools (in the mid-1960s) and a long-standing lecturer at the Rhode Island School of Design, Providence, US, responding to an interview question in 1997, whether he had learned design at universi- ty: ‘No and yes. When I was a student, graphic design in Poland was treated as an applied art (and by and large, it still is) rather than an integral discipline including methodology, links to printing, and theory of communication. During the seven years of my studies, I spent a lot of time doing things important for my visual sensitivity, but learned nothing about type and print- ing or photography’⁷.

6. Szymon Bojko, *Pracownia projektowania graficznego elementów i systemów informacji wizualnej*, „Projekt” 1980 nr 2, s. 14.

6. Szymon Bojko, *Design Studio for Visual Information Elelments and Systems*, ‘Projekt’, No. 2, 1980, p. 14.

7. S. Heller, *The Education of a Graphic Designer*. Allworth Press, New York 1998, p. 203.

dizajnu, w większości szkół specjalność „projektowanie graficzne” wchodziła jednak w skład wydziałów grafiki warsztatowej. W tych zaś pracowniach, niezależnie od specjalizacji, stawiano na ekspresję własną. Podejście to nie było niewłaściwe, było po prostu odmienne od tworzących się wtedy trendów światowych i, jak dziś twierdzą niektórzy, w tym kontekście anachroniczne.

Odwołam się tu do słów profesora Krzysztofa Lenka, studenta dwóch polskich uczelni artystycznych (w połowie lat sześćdziesiątych) i wieloletniego pracownika Rhode Island School of Design, w Providence, USA, odpowiadającego w roku 1997 na pytanie, czy nauczył się projektowania w szkole: „Nie i tak. Kiedy byłem studentem, projektowanie graficzne w Polsce było traktowane jak sztuki użytkowe (i w większości tak traktowane jest do dziś), nie zaś jako integralna dyscyplina obejmująca metodykę, związki/powiązania z drukiem i teorię komunikacji. Podczas siedmiu lat moich studiów spędziłem sporo czasu pracując nad moją wrażliwością wizualną, ale nie nauczyłem się niczego o literze, drukarstwie, czy fotografii”⁷.

Dziś wydaje się, że do utylitarne go charakteru projektowania graficznego stawiającego w większości przypadków na prostotę i racjonalne, zobiektyzowane myślenie, nie pasują artystyczne eksperymenty na jakie pozwalała pracownia profesora Pieczykolana. Dizajn – termin, który został wprowadzony do naszego słownictwa stosunkowo niedawno, żeby jak twierdzi językoznawca, Katarzyna Kłosińska, zastąpić słowa ‘projektowanie’ i ‘wzornictwo’, i sprawić, by zabrzmiał bardziej nowocześnie i międzynarodowo⁸ – określa niezwykle szeroką dyscyplinę. Zatem termin projektowanie (graficzne) mimo swojego starszego/dłuższego rodowodu, jako bardziej precyzyjny, może z powodzeniem, w niektórych wypadkach zastępować pojęcie ‘dizajn’.

It seems today that the utilitarian nature of graphic design, mostly focused on simplicity and rational, objectivised thinking, does not suit the experiments allowed (and welcome) at Pieczykolan’s studio. ‘Dizajn’ – the ‘Polish-ised’ version of the original word, which, according to linguist Katarzyna Kłosińska, was introduced into Polish vocabulary relatively recently to replace its Polish synonyms ‘projektowanie’ or ‘wzornictwo’ in order to make things sound more modern and cosmopolitan⁸ – describes an extremely broad field of interest. Therefore, the term ‘projektowanie graficzne’ [graphic design], having a longer pedigree and being more precise in meaning, should perhaps remain in Polish usage over the vougish but often less accurate word ‘dizajn’. **In 1991**, Pieczykolan was appointed Head of the Graphic Design Studio II of the Department of Graphic Design. Let us read the following passage from this graduate studio’s syllabus ‘The subject shall be proposed by the student. The final course and scope of work shall be agreed by the teacher and the student. Completion of the project is a long, on-going design process which requires photographic, painting, drawing, and typographic skills, use of computers as well as screen-printing and collage techiques. Expanding artistic consciousness leads to synthesis, i.e. the most accurate choice of artistic means to successfully express the idea behind the project at hand. Through risk and experimentation, students should be able to produce genuine and personal art creations’⁹. Zbigniew Pieczykolan always emphasised the central role of students’ own initiative in seeking and manifesting their creative attitudes. He allowed and even encouraged them to experiment, avoided routine at all cost and rejected teaching ‘shortcuts’ and ‘tricks’. It was extremely important in a graduate studio, were future graphic designers were to develop a fully rounded artistic personality. Working in this environment requires extraordinary flexibility on the part of the teacher, as any attitude and individual message proposed by a graduate

Pracownia Projektowania Graficznego II – pracownia dyplomująca w Katedrze Projektowania Graficznego, została powierzona Pieczykolanowi w roku 1991. W jej programie czytamy: „Temat proponuje student. Ostateczny przebieg i zakres pracy są wynikiem porozumienia z pedagogiem. Realizacja tematu to długi, permanentny proces projektowy, wykorzystujący warsztat fotograficzny, malarski, rysunkowy, typograficzny, pracę z komputerem, technikę sitodruku, metodę kolażu. Poszerzenie świadomości plastycznej prowadzi do syntezy rozumianej jako wybór środków najtrafniej wyrażających ideę tematu pracy. W wyniku eksperymentu, ryzyka, powinny powstać oryginalne, osobiste kreacje plastyczne”⁹. Zbyszek Pieczykolan zawsze podkreślał rolę inicjatywy studentów w szukaniu i manifestowaniu podstaw twórczych. Pozwalał, wręcz zachęcał do eksperymentów, za wszelką cenę unikał rutyny, odrzucał nauczanie „sposobów”. Niezmiernie ważne było to właśnie w pracowni dyplomującej, gdzie ostatecznie kształtowała się osobowość przyszłego grafika-projektanta. Prowadzenie takiej pracowni wymaga od pedagoga niezwyklej elastyczności – każda postawa, każde indywidualne przesłanie proponowane przez dyplomanta musi zostać odczytane i pokierowane tak, by zachowana została autentyczność pierwotnego zamysłu, a profesor Pieczykolan świetnie to rozumiał.

Z wykształceniem raczej artysty niż projektanta i pomimo ciągłych wzbogacających program eksperymentów, Profesor nauczał projektowania graficznego zgodnie z ideami bardziej zachowawczych nurtów akademickich. Stapał wprawdzie twardo po ziemi, ale tkwiła w nim dusza artystyczna. Koncentracja na formie zdecydowanie dominowała racjonalizm, obiektywizm i pragmatyzm – tak istotne w doktrynie zachodniego projektowania. Może niekoniecznie obce, ale na pewno dalekie były mu teorie Bauhausu i szkoły szwajcarskiej

student must be interpreted and guided so as to preserve the authenticity of the original idea – something that Professor Pieczykolan understood very well indeed.

Educated as an artist rather than a designer, the Professor taught graphic design according to less-than-innovative academic trends, despite constantly enhancing his experiment-oriented syllabus. With his feet firmly on the ground but the soul of an artist, he decidedly favoured form over rationality, objectivity and pragmatism – the fundamental concepts of Western design. Though not directly against them, he was certainly not a keen advocate of the theories of the Bauhaus and the Swiss School – the names and concepts that are on the lips of every young designer today. It is also doubtful, whether he followed the teaching methodology guidelines recommended in the textbooks. He taught letter design, typography and poster art the same way as he himself was taught by his predecessors who introduced him to the world of art and design. Trusting his intuition, Pieczykolan would show us how to draw letters, find accurate similes, use visual metaphors, but above all, he taught his students how to look at and perceive the world.

The 1990s saw the advent of digitisation in the Academy. Despite some modest attempts of tackling the new media while still in charge of the Combined Studio, the Professor treated the computer with a degree of reluctance and never showed any initiative to change this disinclination. in charge of the, while remaining loyal to analogue tools himself, he understood the need for change and encouraged students to use the computer. Under his lead, the Graphic Design Studio II offered a very wide range of design disciplines for students to choose from while working on their master’s projects. These included sign and poster design, book and press graphics, book illustration, and, last but not least, drawing, to which Pieczykolan consistently attached great importance. No matter what classes he taught, he always considered drawing skills an

7. S. Heller, *The Education of a Graphic Designer*, Allworth Press, New York 1998, s. 203.

8. *Dizajn, design*, <http://www.polskieradio.pl/9/305/Artykul/1148060>, Dizajn-design

8. *Dizajn, design*, <http://www.polskieradio.pl/9/305/Artykul/1148060>, Dizajn-design

9. *Jan Matejko Academy of Fine Arts, Katowice Branch*, Kraków 1996, p.19.

– nazwy i pojęcia, które dziś są alfabetem młodego projektanta. Wątpliwe też, czy korzystał z zapisanej w książkach metodyki pracy. Uczył projektowania litery, typografii i plakatu, tak, jak uczyli jego poprzednicy, dydaktycy, którzy wprowadzali go w arkana projektowego rzemiosła. I jak podpowiadała mu intuicja. Korzystając z podstawowych narzędzi, Profesor pokazywał jak kreślić litery, znajdować celne porównania, posługiwać się metaforą wizualną, ale przede wszystkim uczył studentów, jak patrzeć i jak widzieć świat.

Dekada lat dziewięćdziesiątych to czas wkraczania cyfryzacji w życie Akademii. Mimo wcześniejszych, nieśmiałych prób z nowymi mediami w Pracowni Zespolonej, profesor Pieczykolan do komputera odnosił się niechętnie i nigdy nie wykazywał inicjatywy, by ten stosunek zmienić. Na zawsze pozostał wierny narzędziom analogowym, choć rozumiał potrzebę nowoczesności i zachęcał studentów do użycia komputera. Pracownia Projektowania Graficznego II oferowała niezwykle szeroki wachlarz dyscyplin, w których student mógł realizować swoją pracę magisterską. Były to: projektowanie plakatu, projektowanie znaku, grafiki książkowej i prasowej, ilustracji książkowej, czy wreszcie rysunek, do którego Profesor zawsze przykładął wielką wagę. Niezależnie od tego w jakiej pracowni prowadził zajęcia dydaktyczne, zawsze uważał umiejętności rysunkowe za istotną podstawę wszelkich działań projektowych. Prawdopodobnie dzięki tej kolejnej pasji powołał do życia Ogólnopolski Przegląd Rysunku Studenckiego (1983), imprezę której komisarzował przez cztery edycje, po raz ostatni w roku akademickim 1991/1992. Tradycja tego konkursu odrodziła się w dzisiejszym, organizowanym przez katowicką Akademię Międzynarodowym Triennale Rysunku Studentów Wyższych Szkół Artystycznych.

important foundation for all design activities. It was this passion that was likely to have inspired him to found the National Student Drawing Review (1983), a competition which he curated for four editions until the 1991/1992 academic year. Today, the competition's legacy is continued by the International Student Drawing Triennial, staged by the Academy of Arts in Katowice

For six years from 1993, Pieczykolan served as Vice-Rector. Although his tenure was marked by struggling with financial problems¹⁰, it was also a time of making plans to achieve an independent university status (which finally took place in 2001), searching for new creative directions, and opening up to Europe. Political changes in the country and its educational policy initiated in 1989 resulted in an increase in student numbers, emergence of new specialisations and expansion of powers to award degrees. From a humble Department, through an off-campus branch of the Kraków Academy of Fine Arts, the school was gradually transformed into a dynamic, modern, independent and outward-looking institution¹¹.

In 2001, not long after becoming Professor of Fine Arts (1995), Zbigniew Pieczykolan embarked on yet another teaching challenge by taking lead of the newly established Lettering and Typography Studio, while also teaching a module on Sign and Script Design, which, along with several others, was included in the studio's syllabus. In his programme assumptions, he explained: 'The subject matter of the Sign and Script Design Studio is the letter as a building block to create one's own original typeface, or the raw, creative material from which to design of a company logo, poster, calendar, CD cover, etc..' This marks a return to working with the letter and the sign, i.e. the topics that had interested him throughout his artistic career. Once again, he was able to concentrate on graphic synthesis and ways of guiding his students to express their thoughts with sensitive attention to their own predilections and skills.

Od roku 1993 przez następnych sześć lat Zbigniew Pieczykolan pełni funkcję prorektora. Jest to okres borykania się z problemami finansowymi¹⁰, ale jednocześnie czas zamysłów o usamodzielnieniu się Uczelni (które nastąpiło w 2001 r.), szukanie nowych kierunków działań i otwierania się szkoły na Europę. Zmiany ustrojowe w państwie i w obrębie jego polityki edukacyjnej zapoczątkowane w roku 1989 zaowocowały zwiększeniem się liczby studentów Uczelni, stworzeniem nowych specjalizacji i poszerzeniem uprawnień do nadawania stopni naukowych. Z niewielkiego Wydziału, a potem Filii Krakowskiej ASP, szkoła powoli przekształcała się w dynamiczną, nowoczesną i otwartą na świat samodzielną instytucję¹¹.

W roku 1995 Pieczykolan otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych i wkrótce potem, w roku 2001, podjął następne wyzwanie dydaktyczne – objął prowadzenie nowo powstałej Pracowni Liternictwa i Typografii, a jednocześnie, nauczał przedmiotu Projektowanie Pisma i Znaku, który wraz z kilkoma innymi znalazł się w programie tejże pracowni. W jego założeniach czytamy: „Przedmiotem pracy w Pracowni Projektowania Pisma i Znaku jest litera. Litera jako budulec oryginalnego, własnego kroju pisma, jako tworzywo w projektowaniu logo firmy, plakatu, kalendarza, okładki płyty, itp.”. Jest to powrót do pracy z literą i znakiem, czyli problemami, ku którym skłaniał się przez całe artystyczne życie. Raz jeszcze mógł się skoncentrować na syntezie graficznej i definiowaniu formy zapisu myśli, wynikającej z indywidualnych predyspozycji studenta.

Wędrówka profesora Pieczykolana po pracowniach Akademii zakończyła się 26 czerwca 2014 roku. Z jego inicjatywy wydarzyło się tu wiele rzeczy definiujących nie tylko program uczelni, ale również jej malowniczy charakter, a odejście profesora zamknęło pewien rozdział, czy nawet erę w historii katowickiej ASP. W tamtych niepewnych czasach, pomimo

Professor Pieczykolan's journey through the Academy's studios came to an end on 26th June 2014. His passion was the driving force behind many initiatives that have defined not only the Academy's syllabus, but also its striking and colourful image. His departure closed a chapter or even an era in the history of Katowice's Academy of Fine Arts. Despite the pervasive dreariness of those troubled times, the school enjoyed a vast entourage of truly remarkable and vivid characters. With hardly any other entertainment available, socialising was an activity of choice, as it provided an amiable environment for sharing ideas, intellectual discussions and conversations over wine, interspersed with funny situations kept alive through anecdotes. Once a keen teller of those, effortlessly dropping punchlines in a deadpan voice, Zbigniew now plays lead roles in many of the most amusing ones.

The silhouette of a rather short, checked shirt-clad teacher, committed to the authenticity of gesture and synthesis of form in fine arts, will continue to wander the school halls, brought back in the memories of teachers and students, as his successors carry forward his mission to combat mediocrity and complacency.

10. Rozmowa Mieczysława Judy ze Zbigniewem Pieczykolanem [w:] *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki*, red. M. Juda, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2007, s. 59.

11. Ibidem, s. 21.

10. *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki*. [From Propaganda Graphics to Rondo Sztuki Art Gallery] (Mieczysław Juda's interview with Zbigniew Pieczykolan), Katowice 2007, p. 59.

11. Ibidem, s. 21.

wszechobecnej szarzyzny, uczelnia pełna była niezwykle interesujących i barwnych postaci. Brak innych rozrywek sprzyjał kontaktom towarzyskim, a te budowały podłoże do wymiany myśli, intelektualnych dyskusji i rozmów przy winie, przeplatanych zabawnymi sytuacjami, których wspomnienie powraca wciąż w anegdotach. Kiedyś to Zbyszek Pieczykolan swoim spokojnym głosem opowiadał dykteryjki, genialnie puentując opowiadaną historię. Dziś sam jest bohaterem wielu z tych najbardziej zabawnych.

Sylwetka niewysokiego pedagoga w kraciastej koszuli, wiernego sprawie autentyczności gestu i syntezie formy w sztukach plastycznych będzie nadal krążyła po korytarzach szkoły przywoływana we wspomnieniach wykładowców i studentów, a jego misja walki z przeciętnością i bylejąkością będzie kontynuowana przez nowych pedagogów.



Złudzenie i konfuzja. Eksperymenty typograficzne w pracowni Zbigniewa Pieczykolana

Agata Szydłowska

Władysław Strzemiński we wstępie do *Teorii Widzenia* pisał: „(...) widzenie – to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn: jakie doznania i co mówią o obiektywnie istniejącym świecie. Istnieje więc nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego – i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych. Nie puuszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przeminąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości odpowiada”¹. Taki dynamiczny proces wzajemnej relacji między wiedzą a widzeniem może być kluczem do zrozumienia eksperymentów stojących za projektami geometrycznych krojów powstałych w pracowni profesora Zbigniewa Pieczykolana na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Nieprzypadkowo we wstępie do tego tekstu znajduje się cytata z książki Władysława Strzemińskiego, bowiem zaprojektowany przez niego w 1932 roku „alfabet ›a.r.‹”² funkcjonuje właśnie dzięki wzajemnemu dopełnianiu się myśli i widzenia. Skrajnie uproszczone, sprowadzone do odcinków łuku i linii prostych litery Strzemińskiego byłyby nieczytelne poza systemem, a także bez uprzedniej wiedzy o tym, jaki jest ich punkt odniesienia. Litery projektowane w pracowni Zbigniewa Pieczykolana można rozumieć jako kontynuację radykalnej myśli Strzemińskiego jeśli chodzi o podejście do projektowania pism.

1. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 13.
2. Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Karakter, Kraków 2015, s. 68–75.

In the introduction to his *Theory of Vision*, Władysław Strzemiński wrote: ‘(...) Vision is not just a passive reception of visual sensations. The sensations we receive are subjected to intellectual analysis, confronted with the corresponding segments of reality, explaining the meaning of thus created interrelations and causes to finally arrive at what sensations we experience and what they say about the objectively existing world. The passive, physiological perception of visual stimuli is, therefore, combined with the active cognitive process performed by the human mind. Consequently, there is a reciprocity between vision and thought. Questions raised by our minds are to be answered by our eyes. Vision provides a large observational resource which is then examined and universalised in a cognitive process. Through an ongoing correction of thought in relation to vision, we are able to make increasingly better use of our visual sensations. Instead of letting them pass unconsidered and become irretrievably lost, we find out what each one means and which segment of reality it actually corresponds to’¹. This dynamic process of a mutual relationship between knowledge and vision may be the key to understanding the experiments behind the geometric typeface designs created in the studio of Professor Zbigniew Pieczykolan at Katowice’s Academy of Fine Arts. It is no coincidence, then, that this essay starts with a quote from Strzemiński, as his 1932 ‘›a.r.< alphabet’² was designed based exactly on that mutual complementarity of thought and vision. Reduced to no more than arc and straight-line segments, Strzemiński’s letters would be illegible outside the system or without prior knowledge of what they refer to. Not unreasonably then, in terms of approach to design, letters created at Zbigniew Pieczykolan’s studio may be considered a continuation of Strzemiński’s radical thought. In this essay, I will consider those designs which, in my mind, may be collectively termed ‘geometric designs’, as opposed to the equally sizable group within the Script and Sign Studio’s

1. W. Strzemiński, *Teoria widzenia [Theory of Vision]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, p. 13.
2. Cf. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce [Paneurope, Comet, Hel. Essays on the History of Letter Design in Poland]*, Karakter, Kraków 2015, pp. 68–75.

Illusion and confusion. Typographic experiments at Zbigniew Pieczykolan’s studio

Agata Szydłowska

W niniejszym tekście poddam analizie projekty, które nazywam zbiorczym określe- niem „geometryczne” – w przeciwieństwie do równie licznie reprezentowanych w portfolio Pracowni Pisma i Znak liter wykreślanych „z ręki”, z użyciem malarskich narzędzi, którym to literom nie poświęcę w tym miejscu uwagi. Projekty liter geometrycznych dzielą się na zestawy liter od „a” do „z” oraz projekty, które w dalszych częściach tekstu nazywam „sta- diami rozwoju” liter, nawiązując – trochę żartobliwie – do graficznych przedstawień etapów rozwoju owadów. Są to studia, w ramach których jedna litera zostaje poddana formalnym przeobrażeniom w taki sposób, by zachować ogólną zasadę jej konstrukcji, lecz wprowadzić w jej ramach maksymalną liczbę wariacji. Tekst ten, poświęcony w głównej mierze interpre- tacji projektów z pracowni Zbigniewa Pieczykolana w kontekście teorii widzenia, rozpoczy- na się od krótkiej analizy stylistycznej tych pism tak, by wpisać je w ówczesne tendencje i mody w projektowaniu graficznym oraz krótko nakreślić kontekst tych tendencji: pojawie- nie się techniki suchego transferu oraz tradycję kreślenia pism geometrycznych w niemie- ckim Bauhausie. Główna część tekstu poświęcona będzie próbie analizy projektów w kon- tekście teorii percepcji Gestalt oraz pism Rudolfa Arnheima, by na końcu wyprowadzić kilka wniosków ogólnych na temat widzenia i odczytywania liter.

Suchy transfer i narodziny „modnych” krojów

Przemiany formalne krojów, a właściwie gwałtowne pojawienie się nowych, „szalonych”, awangardowych pism było w dużej mierze rezultatem pojawienia się technologii suchego transferu na początku lat 60. XX wieku³. Dotyczyło to głównie pism tytułowych, których re- pertuar wzbogacił się o wszelkie formy, których „poważna” typografia oparta o druk wypukły

output containing letters executed with painting tools and thus provisionally called ‘freehand designs’, since, though no less interesting, they fall beyond the scope of this paper. Geometric letter designs are further divided into sets of letters from ‘a’ to ‘z’ and those which I (somewhat jokingly) refer to later in this essay as ‘stages of development’, drawing on the graphic represen- tations of developmental stages of insects. These include studies in which one character is sub- jected to formal transformations in such a way as to preserve the general principle of its con- struction, while achieving a maximum number of variations. While the main focus of this paper is to study the designs created at Zbigniew Pieczykolan’s studio in terms of the theory of vision, it begins with a brief stylistic review of these letters, in order to show them within the context of then prevailing graphic design trends and fashions and briefly outline the background of these trends, such as the emergence of dry transfer techniques and the German Bauhaus tradition of drawing geometrical scripts. For a large part of this paper, I will be discussing a number of sam- ple designs in the context of the Gestalt theory of visual perception and the writings of Rudolf Arnheim, to finally attempt some general conclusions on visual perception and decoding of letters.

Dry transfer and the birth of ‘trendy’ typefaces

Radical formal transformations of typefaces, or rather the rapid emergence of new, ‘crazy’, avant- garde types was largely triggered by the appearance of dry transfer technology in the early 1960s.³ This referred primarily to title types, whose range expanded to include all those forms that would probably never have been accepted by ‘serious’ typography based on relief printing. The growing freedom in lettering design forms was associated with a gradual shift away from costly, time and labour intensive hot metal typesetting towards phototypesetting. The latter technology, which



3. L. Blackwell, *Twentieth Century Type and Beyond*, Laurence King Publishing, London 2013, s. 108.

3. L. Blackwell, *Twentieth Century Type and Beyond*, Laurence King Publishing, London 2013, p. 108.

prawdopodobnie nigdy by nie dopuściła. Rosnąca swoboda w projektowaniu form liter- nych związana była ze stopniowym odchodzeniem od drogiej, czaso- i pracochłonnej tech- nologii druku z metalowych czcionek lub linii. Od końca lat 50. w Europie zachodniej i USA upowszechniał się fotoskład, który miał stanowić remedium na niewielką elastyczność oraz coraz gorszą jakość składu tradycyjnego. Fotoskład i pierwsze komputery oferowały obiet- nice dowolnego zmniejszania i powiększania tekstu, łatwego ustawiania kerningu i wpro- wadzania nowych rozwiązań graficznych, takich jak nachodzące na siebie litery⁴. Fotoskład był jednak wciąż drogi, zarezerwowany praktycznie dla profesjonalnych użytkowników pra- cujących w dużych miastach⁵. Brytyjski Letraset i jego odpowiedniki, takie jak np. francu- ska Mecanorma nie miały tych ograniczeń. Technika suchego transferu była tania i dawała dostęp do setek nowych, fantazyjnych krojów praktycznie dla każdego. Ponieważ „ryzyko inwestycyjne” produkcji nowych pism było bardzo niskie, techno- logia suchego transferu chętnie odpowiadała na wszelkie stylistyczne nowinki: inspiracje kosmosem, ekranami komputerowymi, filmami science fiction. Retrofuturystycznym krojem Countdown Robina Brignalla piszą do siebie wiadomości osadnicy na Marsie w 3050 roku. Krój Baby Teetch Miltona Glasera przypomina wycięte z kartonu litery do samodzielnego skła- dania w trójwymiarowe struktury. Podobne eksperymentalne kroje inspirowane popkultu- rą projektowano w Polsce. W projekcie kroju New Zelek autorstwa Bronisława Zelka zasto- sowano regułę wykreślenia zakończeń liter pod kątem 45 stopni, przez co, złożone w słowa i zdania, znaki układają się w na poły abstrakcyjny, regularny wzór. Z kolei w projekcie pis- ma Zelek Shadline i Zelek Black autor eksperymentował z zastosowaniem „figur niemożli- wych” do projektu liter. Wszystkie te kroje zostały opublikowane przez firmę Mecanorma⁶.

started to gain ground in Western Europe and the US in the late 1950s, was viewed as a reme- dy to the flexibility issues and worsening quality of traditional typesetting. Phototypesetting and early computers offered the promise of convenient font size adjustment, easy kerning control and introduction of new graphic solutions, such as overlapping letters⁴. However, as phototype- setting was still expensive, its use was practically limited to professional users working in large cities⁵. On the other hand, Britain’s Letraset and its continental counterparts, such as e.g. the French company Mecanorma, did not experience any such difficulties. Dry transfer was cheap and provided access to hundreds of new, fancy typefaces for virtually everyone. As the ‘investment risk’ involved in producing new types was very low indeed, dry transfer was the preferred technology to probe any stylistic innovations, whether inspired by space exploration, computer screens, or science fiction films. Robin Bringall’s Countdown, for instance, is used to write messages by settlers on Mars in 3050. Milton Glaser’s Baby Teeth brings to mind cut-out cardboard letters designed for self-assembly into 3D structures. Similar experimental, pop-cul- ture inspired type designs were also attempted in Poland. In his New Zelek font, Bronisław Zelek applied letter terminal endings sheared at a 45-degree angle, thanks to which words and sen- tences set using the font appear to form a regular semi-abstract pattern. In turn, Zelek Shadline and Zelek Black, two other fonts by the same designer, explore the feasibility of using ‘impossi- ble objects’ for letter design. All of these types have been published by Mecanorma⁶. Pop and science fiction styling was also explored by Bogdan Żochowski, another Polish designer work- ing for Mecanorma. His Globe Square font is reminiscent of Tetris block clusters, while Glow- Worm brings to mind glittering, air-filled forms⁷. Both of these designs along with Zelek’s crea- tions made a lasting imprint on Poland’s pop culture scene of the day, being used on covers of

- 4. Ibidem.
- 5. J. Lamacraft, *Rub-down revolution*, „Eye” no. 86 vol. 22, 2013, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/rub-down-revolution> (dostęp: 15.05.2016).
- 6. Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa...*, s. 121–124; M. Misiak, *Old New Zelek*, „2+3D” 2011, nr 41, s. 48; A. Szydłowska, M. Misiak, *Alfabet ery nauki* [w:] *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak- Piotrowska, S. Welbel, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014, s. 206–213.

- 4. Ibidem.
- 5. J. Lamacraft, *Rub-down revolution*, „Eye” no. 86 vol. 22, 2013, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/rub-down-revolution> (accessed: 15 May 2016).
- 6. Cf. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa...* [*Paneurope...*], pp. 121– 124; M. Misiak, *Old New Zelek*, ‘2+3D’ 2011, no. 41, p. 48; A. Szydłowska, M. Misiak, *Alfabet ery nauki* [*Alphabet of the Science Era*] [in:] *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych* [*Cosmos Calling! Art And Science in the Long Sixties*], ed. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, Zachęta – National Art Gallery, Warsaw 2014, pp. 206–213.
- 7. Cf. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa...* [*Paneurope...*], p. 127.

W stylistykę pop i science fiction wpisywały się projekty innego polskiego projektanta pracującego dla Mecanormy, Bogdana Żochowskiego. Jego krój Globe Square przypomina zestawione ze sobą klocki z gry w Tetris, natomiast Glow-Worm – potyskujące formy wypełnione powietrzem⁷. Oba te kroje, razem z pismami Zelka, świetnie się odnalazły w polskiej popkulturze: na okładkach płyt, wydawnictw science-fiction i wszelkiego rodzaju popularnej literatury. Można było je spotkać na szyldach i projektach graficznych praktycznie do połowy lat 90., kiedy w Polsce na dobre pojawiły się komputery, a wraz z nimi zestawy cyfrowych fontów.

Analogie stylistyczne

Eksperymentalne z jednej strony, zakorzenione w popkulturze, „szalone” i „zabawne” – z drugiej, popularne w Polsce praktycznie od lat 70. do nadejścia ery komputerów kroje pisma były kontekstem stylistycznym, w który można wpisać liternictwo, które powstawało w pracowni profesora Pieczykolana. Odpowiadało ono ówczesnym modom na pisma odsyłające do skojarzeń figuratywnych, takie jak wspomniany Glow-Worm Żochowskiego przypominający baloniki, czy też niezwykle popularny w Polsce w latach 80. i 90. Octopuss Shadow Colina Bringalla⁸, który kojarzy się z trójwymiarowymi formami z plasteliny. Jednocześnie projektantów interesowały eksperymenty związane z formami graficznymi liter, które – znowu – odsyłały do zestawu problemów pozatypograficznych, takich jak trójwymiarowość, geometria, „figury niemożliwe”. Stąd pojawiające się w projektach z pracowni Zbigniewa Pieczykolana złudzenia głębi, formy nakładające się na siebie, geometryczne uproszczenia, próby redukcji form liter do najprostszych kształtów, eksperymenty związane z gradientem i poszukiwania maksymalnie zredukowanych form liter. W dużej mierze ćwiczenia te odsyłają

music albums, science fiction books and all kinds of popular literature. They can be found on signboard and other designs up until the mid-1990s, when they began to lose ground due to the appearance on the Polish market of computers with their digital font sets.

Stylistic analogies

Experimental on the one hand and well rooted in popular culture, ‘crazy’ and ‘fun’ on the other, these designs prevailed in Poland practically from the 1970s to the advent of personal computers, forming the environment for the designs created at Professor Pieczykolan’s studio. These generally fit in with the then fashionable lettering styles, drawing on figurative associations, such as the aforementioned, balloon-like Glow-Worm by Żochowski or Colin Bringall’s Octopus Shadow⁸. The latter one was extremely popular in Poland in the 1980s and 1990s, perhaps thanks to the rather obvious associations with three-dimensional plasticine forms. At the same time, designers took interest in experiments associated with the graphic forms of letters, which, once again, made references to problems that go beyond typography, such as 3D imagery, geometry or ‘impossible objects’. Hence, the wide range of experimental devices featured in the designs emerging from under Pieczykolan’s wings, including illusion of depth, overlapping forms, geometric simplicity, attempts to reduce letters to basic shapes or experiments related to the use of gradient and the search for the simplest letterforms. To a large extent, these exercises bear reference to the foundations of teaching letterform design, i.e. guidelines to constructing geometric letters pioneered by the Bauhaus in 1925⁹. First and foremost, the idea was to create letterforms that were standardised, purely functional and devoid of any individual characteristics. Consequently, geometry as such was not the object of an experiment, but a means to achieve the maximum

do „klasyki” nauczania form literniczych, czyli kursów konstruowania geometrycznych liter wprowadzonych w 1925 roku w Bauhausie⁹. Chodziło tutaj przede wszystkim o stworzenie zestandaryzowanych, funkcjonalnych i pozbawionych indywidualnych cech form literniczych. Geometria jako taka nie była zatem obiektem eksperymentu, lecz środkiem do osiągnięcia celu maksymalnej uniwersalizacji pisma, zgodnie z modernistycznym przeświadczeniem o tym, że obiektywne formy wywiedzione z matematyki gwarantują ponadnarodowe i ponadklasowe porozumienie. Nie mniej jednak rezultaty tych eksperymentów prowadzonych w Bauhausie¹⁰, polegające na konsekwentnym budowaniu liter w oparciu o z góry założoną „zasadę” matematyczną podlegały tej samej logice kształtowania kompletu znaków, co kroje Bronisława Zelka, czy geometryczne kroje powstałe w pracowni Zbigniewa Pieczykolana (zob. np. s. 62, s. 64, s. 65, s. 66).

Kontekst akademicki

Analiza stylistyczna krojów projektowanych w pracowni profesora Pieczykolana opierająca się na na wpisaniu ich w aktualne mody w grafice użytkowej lub formalnym podobieństwie do geometrycznych krojów z przeszłości jest jednym z możliwych podejść do tych projektów. Jego minusem jest jednak pewna powierzchowność i redukcja tych projektów jedynie do kwestii formy i stylu. Były to przede wszystkim jednak, o czym należy pamiętać, prace studenckie czyli pisma nieprzeznaczone do wdrożenia na jakimkolwiek nośniku i do funkcjonowania na rynku jako wydane kroje. Należy zatem rozpatrywać je w kontekście akademickim, jako elementy ćwiczeń i badań nad strukturą litery i czytelnością. W związku z tym możliwe, że w ich analizie ważniejszy jest ich aspekt eksperymentalny i poznawczy niż właściwości

universalisation of type design, in line with the modernist belief that objective forms derived from mathematics are able to promote understanding across nations and social classes. Nonetheless, the results of experiments conducted at the Bauhaus¹⁰ to consistently build letters on the basis of previously adopted mathematical ‘principles’ were subject to the same logic as the character sets produced by Bronisław Zelek or the geometric designs produced in the studio of Zbigniew Pieczykolan (cf. e.g. p. 62, p. 64, p. 65, p. 66).

Academic context

A stylistic study of typefaces designed in the studio of Professor Pieczykolan, taking into account contemporary trends in graphic design or formal similarity to previously prevalent geometric typefaces, is one of the possible ways of looking at the problem. On the downside, however, there is a certain superficiality to this approach, which stems from reducing them solely to the questions of form and style. An aspect that must not be overlooked in this respect is the fact that these were primarily student designs that were not intended for release on any medium or marketed through any official channels. It seems only appropriate, then, that they should also be considered in the academic context as part of exercises and studies on letter structure and legibility. Consequently, it is conceivable that the cognitive and experimental aspects should prevail over their formal or functional properties. In this context, these typefaces may be viewed as a study of letter perception, limits of letter recognition as well as optical illusions and issues of space and depth conveyed by various letterforms. It seems reasonable, therefore, for these designs to be interpreted within the framework of Gestalt psychology, the classic theory of visual communication and art psychology which lies at the foundations of Rudolf Arnheim’s theories.

9. R. Kinross, *Modern typography. An essay in critical history*, Hyphen Press, London 2004, s. 112.

10. Najbardziej znane z nich to krój oparty o łuk zaprojektowany w 1925 roku przez Herberta Bayera, czy powstały w tym samym roku szablonowy krój Josefa Albersa zbudowany w oparciu o siatkę geometryczną. Zob. Ibidem, s. 113.

10. The most popular among them were an arc-based typeface designed by Herbert Bayer in 1925 and Josef Albers’ stencil typeface built on a geometric grid. cf. Ibidem, p. 113.

7. Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa...*, s. 127.

8. Używany m. in. na okładkach książek Małgorzaty Musierowicz z serii *Jeźycjada*.

8. Used, e.g. on the covers of the book series *Jeźycjada* by Małgorzata Musierowicz.

9. R. Kinross, *Modern typography. An essay in critical history*, Hyphen Press, London 2004, p. 112.

formalne lub funkcjonalne. W tym kontekście kroje te można traktować jako badania nad percepcją liter, granicami ich rozpoznawalności oraz złudzeniami optycznymi i zagadnieniem przestrzeni i głębi mediowanymi przez formy liternicze. Można zatem interpretować projekty powstałe w pracowni Zbigniewa Pieczykolana w kontekście klasycznej dla teorii komunikacji wizualnej i psychologii sztuki teorii Gestalt i inspirowanej nią myśli Rudolfa Arnheima.

Przestrzeń, obiekt, tło

Przestrzeń jako taka, podobnie jak czas, znajduje się poza naszą percepcją. Zauważamy dopiero obiekty wchodzące między sobą w relacje przestrzenne i wyodrębniające się z tła. Bez trudu odróżniamy obiekt w polu widzenia od tła, na którym jest percypowany. Przedmioty są odbierane jako kompletne, spójne i znajdujące się przed tłem, które widziane jest jako mniej wyraźne i sprawia wrażenie jakby „dryfowało” za obiektem¹¹. Sytuacja komplikuje się w momencie kiedy mamy do czynienia nie z widokiem „na żywo”, lecz z kompozycją na dwuwymiarowej kartce papieru, taką jak przedstawienie lub abstrakcyjne elementy graficzne. Druk umożliwia „oszustwa” lub co najmniej konfuzje. Przykładem może być przedstawienie czarnego trójkąta z białym kółkiem w środku lub słynny trik z kielichem i profilami ludzkimi. W pierwszym przypadku widz nie jest w stanie powiedzieć, czy białe kółko znajduje się przed trójkątem, czy jest to przedstawienie trójkąta z okrągłą „dziurą” w środku. W drugim przypadku nie wiadomo, czy mamy do czynienia z rysunkiem kielicha, czy dwóch twarzy¹². Malarze figuratywni wypracowali sposoby na przedstawienie głębi i przestrzeni, takie jak perspektywa linearna, czy modelunek światłocieniowy¹³. W przypadku typografii sprawa obiektu i tła nie jest tak oczywista, ponieważ mamy do czynienia z abstrakcyjnymi znakami.

Space, object, background

Similarly to time, space itself is beyond our perception. We are only able to see those objects which come into spatial relations with each other and become distinguishable from the background. We can easily tell an object from the background against which it is observed. Objects are perceived as complete, consistent and located in front of the background, which, in turn, is seen as less clear, giving the impression of ‘drifting’ behind the object¹¹. The situation becomes more complicated when, instead of a ‘live’ view, we are dealing with a composition on a two-dimensional piece of paper, such as a representation or an abstract graphic image. Print allows ‘fraud’ or at least confusion. Some good examples of this include a black triangle with a white circle in the middle or the famed Rubin’s faces-vase illusion. In the former case, the viewer is unable to say whether the white circle is in front of the triangle, or whether, indeed, they see a triangle with a round ‘hole’ in the middle. The latter image, on the other hand, leaves us at a loss as to whether we are dealing with a drawing of a vase or two faces¹². Figurative painters, for instance, have developed ways to represent depth and space, such as linear perspective or chiaroscuro modelling¹³. In typography, however, the differentiation between the object and the background is not so obvious, because we are dealing with abstract signs. A popular concept in this respect is that of negative space, habitually perceived as the ‘background’ (usually the blank white sheet), onto which typographic signs and other graphic images are printed. It was not until the modernist concepts of functional typography came along, pioneered by the likes of Jan Tschichold (The New Typography), that attention was drawn to the false preconception of perceiving unprinted surface as background, resulting in postulates to consciously use ‘white space’ as an equal component of a graphic composition. This perceptual impulse stems from the fact that humans

W tym kontekście funkcjonuje pojęcie przestrzeni negatywnej, którą zwyczajowo postrzegamy jako „tło” (jest to zwykle niezadrukowana biała kartka), na którym drukowane są znaki typograficzne i inne elementy graficzne. Dopiero modernistyczne koncepcje typografii funkcjonalnej na czele z Nową Typografią Jana Tschicholda zwróciły uwagę na całkowitą tendencyjność postrzegania niezadrukowanej powierzchni jako tła i postulowały świadome używanie „białej powierzchni” jako równoprawnego składnika kompozycji graficznej. Ten percepcyjny odruch wynika z tego, że człowiek ma tendencję do organizowania wszystkiego, co widzi zgodnie ze schematem obiekt-tło. Jest to tak silne, że uważamy takie relacje za oczywiste. Dlatego też teoretycy Gestalt używali dwuznacznych obrazów (takich jak kielich-twarz), żeby zademonstrować tę tendencyjność i wytrącić widza z odruchów percepcyjnych¹⁴. Podobną funkcję mogą pełnić kroje pisma, które znajdują się na przecięciu figuratywności (przedstawienie trójwymiarowego obiektu) i abstrakcji (litera jako znak abstrakcyjny). Są to, używając słownictwa stosowanego przez teoretyka widzenia Jana B. Deręgowskiego, rysunki eidoliczne, czyli obrazy, które wywołują u patrzącego wrażenie głębi nie mówiąc nic o samym przedmiocie¹⁵. W „stadiach rozwoju” litery „g” (s. 80, 81) relacje między przestrzenią negatywną i pozytywną dynamicznie się zmieniają, formy białe nagle stają się czarne, a elementy liter zdają się co chwila przechodzić w swoje własne negatywy. W krojach tych zaburzony zostaje podział na przestrzeń negatywną i pozytywną. Elementy „białej kartki” wkomponowane zostają w strukturę litery, przez co wydobyty zostaje graficzny i kompozycyjny potencjał przestrzeni negatywnej, a założony z góry podział na obiekt i tło zostaje zakwestionowany. W „stadiach rozwoju” litery „r” (s. 84) manipulacje związane z trójwymiarowością wprowadzają widza w konsternację: nie wiadomo bowiem, które elementy litery

tend to use the object/background model to organise everything they see. In fact, the urge is so strong that we take this relationship for granted. This is exactly why Gestalt theorists used ambiguous images (such as the vase-faces one) to demonstrate this tendency and shake the viewer out of their perceptual habits¹⁴. A similar role may be played by those typefaces which place themselves at the intersection of figurativeness (representation of a three-dimensional object) and abstraction (letters as abstract signs). They are what vision theorist Jan B. Deręgowski calls eidolic drawings, i.e. images which evoke a sense of depth in the viewer without saying anything about the object itself¹⁵. In the ‘developmental stages’ of the letter ‘g’ (pp. 80, 81), the relationship between negative and positive space undergoes dynamic changes, as the white forms suddenly become black and the letter sections seem to constantly turn into their own negatives. These typefaces seem to ignore the division between negative and positive space. As fragments of the ‘white sheet’ are incorporated into the structure of the letter, the graphic and compositional potential of negative space is released while the established division into the subject and the background is blurred. In the ‘developmental stages’ of the letter ‘r’ (p. 84), the 3-D manipulations used throw the viewer into confusion at the inability to decide which elements of the letters are ‘at the front’ or ‘at the back’; there is also a suspicion that the figures making up the letters are in fact transparent.

The object versus background conundrum is also part of the design of the alphabet on p. 63, which, viewed in a small font size, appears to be three-dimensional, but at closer inspection, turns out to manipulate the viewer’s eye into ‘adding’ the edges of the spatial letters, based on prior knowledge of how three-dimensional forms are presented on a plane. Consequently, the typeface may be considered an illustration of a proposal put forward by the Gestalt theory – namely,

- 11. I. E. Gordon, *Theories of Visual Perception*, Psychology Press, Hove and New York 2004, s. 15.
- 12. Ibidem, s. 15–16.
- 13. Zob. J. B. Deręgowski, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 25–40.

- 11. I. E. Gordon, *Theories of Visual Perception*, Psychology Press, Hove and New York 2004, p. 15.
- 12. Ibidem, pp. 15–16.
- 13. *Cf. J. B. Deręgowski, Oko i obraz. Studium psychologiczne* [Eye and Image. A psychological Study.] Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warsaw 1990, pp. 25–40.

- 14. I. E. Gordon, op. cit., s. 16.
- 15. J. B. Deręgowski, op. cit., s. 13.

- 14. I. E. Gordon, op. cit., p. 16.
- 15. J. B. Deręgowski, op. cit., p. 13.

znajdują się „z przodu”, które „z tyłu”, pojawia się także podejrzenie, że bryły, które tworzą litery są w rzeczywistości transparentne.

Niejednoznaczność na linii obiekt-tło wprowadzona jest także w projekcie alfabetu (s. 63), który – oglądany w małym stopniu pisma – sprawia wrażenie trójwymiarowego, lecz przy dokładniejszej inspekcji okazuje się, że krawędzie przestrzennych liter oko widza „dopowiada” sobie samo, na podstawie uprzedniej wiedzy o tym, jak zwyczajowo przedstawia się formy trójwymiarowe na płaszczyźnie. Krój ten można zatem uznać za ilustrację jednego ze spostrzeżeń wypracowanych w ramach teorii Gestalt o tym, że kontekst stwarza kształty i vice versa¹⁶. W tym wypadku kontekstem jest uprzednia wiedza osoby patrzącej o tym, jak wyglądają litery łacińskie i w jaki sposób przedstawia się formy trójwymiarowe. Dopiero on powoduje, że kształty percypowane są jako koherentne litery, a nie niepołączone ze sobą czarne abstrakcyjne formy.

Jak bowiem zauważył teoretyk percepcji wzrokowej Rudolf Arnheim, tworzenie kształtów, patrzenie, jest czynnością aktywną, co oznacza, że przedmioty trójwymiarowe postrzegamy jako pełne mimo, że bezpośrednio widzimy tylko ich fragmenty¹⁷ (np. trzy ściany sześcianu). Na tej samej zasadzie widz aktywnie tworzy trójwymiarowe formy liter na podstawie danych mu fragmentów. Jak pisał Arnheim, „Kształt widzianego przedmiotu nie zależy jednak wyłącznie od jego rzutu siatkówkowego w momencie oglądania. Ściśle biorąc, obraz uwarunkowany jest ogółem doznań wzrokowych, których dany przedmiot lub dany rodzaj przedmiotów dostarczył nam w ciągu naszego życia”¹⁸. W przypadku liternictwa możemy zatem powiedzieć, że obraz litery „a”, na którą w danym momencie patrzymy uwarunkowany jest ogółem widoków wszystkich dotychczas widzianych liter „a”. W tym kontekście, jeśli się przyjrzymy

that context creates shapes and vice versa¹⁶. In this case, the context is determined by the viewer’s previous knowledge of Latin script and ways of presenting three-dimensional forms. It is this context that causes the shapes to be perceived as a coherent rather than unconnected abstract black forms.

As noted by perceptual theorist Rudolf Arnheim, our perception of shapes is an active process. This means that we see three-dimensional objects as complete, even though we are only able to directly view their fragments¹⁷ (i.e. three sides of a cube). In the same way, the viewer actively creates three-dimensional letter forms on the basis of available segments. Arnheim wrote, ‘The shape of the observed object, however, does not depend solely on its retinal projection at the time of viewing. Strictly speaking, the image is conditioned by the cumulative visual experience, which the object or type of objects have provided us with during our lives’¹⁸. In the case of lettering, we can therefore say that the image of the letter ‘a’ which we are looking at right now is conditioned by all the viewings of the many letters ‘a’ we have experienced so far. Bearing that in mind, let us look at the ‘developmental stages’ of the letter ‘a’ (p. 77). Although, viewed separately, none of these letters resembles the ‘canonical’ letters ‘a’ known from any conventional typeface styles, the information acquired throughout our lives about the different kinds of possible renditions of that letter means that we have no doubt that each of these diverse characters represents precisely this letter. At the same time, the regular rhythm of related forms provides enough context to know that we are, indeed, dealing with the repetition of a single character, rather than with representations of e.g. a water drop, snake, snail shell or scissor handle. As aptly put by Arnheim, ‘Looking at the world proved to require an interplay between properties supplied by the object and the nature of the observing subject. This objective element in experience

„stadiom rozwoju” litery „a” (s. 77), żadna z tych liter z osobna nie przypomina „kanonicznej” litery „a” znanej z jakichkolwiek tradycyjnych stylów pisma. Jednak zebrane przez nas w ciągu życia informacje o różnego rodzaju możliwych przedstawieniach tej litery powodują, że nie mamy wątpliwości, że każdy z tych różniących się od siebie znaków reprezentuje tę właśnie literę. Jednocześnie kontekst regularnego rytmu spokrewnionych ze sobą form sugeruje nam, że mamy do czynienia z powtórzeniem jednego znaku, a nie np. z przedstawieniem kropki, węża, muszli ślimaka i uchwytu nożyczek. Jak pisze Arnheim, „(...) patrzenie na świat wymaga wzajemnego współdziałania między własnościami przedmiotu a naturą podmiotu obserwującego. Ten obiektywny element w doświadczeniu usprawiedliwia próby rozróżnienia adekwatnych i nieadekwatnych koncepcji rzeczywistości”¹⁹. Gdyby tak nie było, można zaryzykować stwierdzenie, że w przypadku omawianego projektu, szansa na zobaczenie ślimaka i węża zamiast powtórzonej litery „a” byłaby bardzo duża.

Iluzje optyczne

Iluzja wizualna może pojawić się wtedy, gdy patrzymy na dany obiekt przy bardzo niewielu informacjach. Innymi słowy, pojawia się w sytuacji „laboratoryjnej”, przy czym kartka papieru, która nie przedstawia całego możliwego spektrum postrzeganego wycinka rzeczywistości, a jedynie jego wybrany fragment, może z powodzeniem pełnić rolę takiego laboratorium. W naturalnych warunkach nie widzimy iluzji, ponieważ odbieramy mnóstwo informacji, które mówią nam o rzeczywistych rozmiarach, kształtach, kolorach²⁰. Zatem iluzja optyczna pojawia się wtedy, kiedy to, co widzimy konsekwentnie różni się od tego, czego się spodziewamy jako prawdziwe. Idea iluzji optycznej zakłada, że obiekt lub wzór będzie odbierany w różny

justifies attempts to distinguish between adequate and inadequate conceptions of reality”¹⁹. If it were not so, one could venture to say that in the case of this project, chances of seeing a worm or snake instead of the repeated letters ‘a’ would be very high.

Optical illusions

Visual illusions may arise when we look at an object with very little context information. In other words, they happen under ‘laboratory conditions’. A sheet of paper, for instance, which provides only a selected fragment instead of a complete spectrum of the perceived section of reality, may well serve as such a perceptual laboratory. We do not normally notice illusions under natural conditions, because we receive a lot of information that tells us about the actual size, shape or colour of objects²⁰. Accordingly, an optical illusion occurs when what we see is consistently different from what we expect as true. The idea of optical illusion implies that an object or pattern will be perceived in different ways depending on the conditions²¹. The typeface design on p. 80 throws the viewer into confusion, as it provides the illusion of three- and two-dimensionality. We are not sure whether these characters are flat, or perhaps constitute spatial figures. A similar confusion is experienced when looking at the design on p. 67. Although no typical space representation devices are used here, our knowledge of what ‘typical’ letters look like tells us that we are dealing with three-dimensionality: the characters look as if they were cut out of paper, traced and folded. So, once again, we find ourselves at the intersection of our knowledge of typographic forms (this is the element that we expect as something real) and the experience gained from what we actually see. Just as in the case of the previously discussed ‘developmental stages’ of the letter ‘a’, the lack of such knowledge would probably cause these forms to be perceived as three-dimensional.

16. I. E. Gordon, op. cit., s. 18.

17. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 8.

18. Ibidem, s. 59.

16. I. E. Gordon, op. cit., p. 18.

17. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka [Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye]*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, p. 8.

18. Ibidem, p. 59.

19. Ibidem, s. 19.

20. N. J. Wade, M. Swanston, *Visual perception. An introduction*, Routledge, London and New York 2001, s. 9.

19. Ibidem, p. 19.

20. N. J. Wade, M. Swanston, *Visual perception. An introduction*, Routledge, London and New York 2001, p. 9.

21. Ibidem, p. 12.

sposób w zależności od warunków²¹. Projekt kroju pisma (s. 80) wprowadza widza w błąd, stwarzając jednocześnie iluzję trójwymiarowości i dwuwymiarowości. Nie wiemy, czy znaki te są płaskie, czy może tworzą przestrzenne bryły. Podobnej konfuzji doświadczamy przy patrzeniu na projekt (s. 67). Projektant nie zastosował tutaj żadnych zabiegów, które są typowe dla przedstawiania przestrzeni, lecz nasza wiedza o tym, jak wyglądają „typowe” litery sugeruje nam, że znowu mamy do czynienia z trójwymiarowością: znaki wyglądają jakby były wycięte z papieru, pozaginane i połamane. Tak więc po raz kolejny spotyka się tutaj nasza wiedza o kształtach znaków typograficznych (to jest ten element, którego się spodziewamy jako czegoś prawdziwego), a doświadczenie wynikające z tego, co widzimy. Podobnie jak w przypadku „stadiów litery” „a” omówionych pod koniec poprzedniego akapitu, brak tej wiedzy spowodowałby prawdopodobnie, że formy te nie byłyby postrzegane jako trójwymiarowe. **Pobieżna interpretacja** projektów powstałych w pracowni Zbigniewa Pieczykolana w kontekście teorii percepcji wzrokowej pozwala na wyciągnięcie kilku ogólnych wniosków na temat tego, w jaki sposób postrzegamy litery jako znaki dwojakiej natury: abstrakcyjne (tj. nieprzedstawiające), lecz jednocześnie odnoszące się do „oryginału”. Innymi słowy, używając terminologii językoznawczej, denotacją danej litery jako znaku jest wyobrażenie o tym, jak ona wygląda. W percepcji liter, jak się okazuje, ważną rolę odgrywa owa uprzednia wiedza o tym, jak litery „powinny” wyglądać. Okazuje się, że wiedza ta rekompensuje odstępstwa od zwyczajowego przedstawienia liter i pozwala oku „dopowiadać” elementy, które powodują, że znak staje się czytelny, czy też w inny sposób pomaga w wyrozumiałym podejściu do zdeformowanych liter tak, żeby deformacje te nie przeszkadzały w prawidłowej lekturze. Ważną rolę odgrywa także kontekst, który – jak zostało powiedziane – stwarza kształt. Tym

Although only brief, the examination of some of the designs from Zbigniew Pieczykolana's studio in the context of the theory of visual perception makes it possible to draw some general conclusions about how we perceive letters as signs that are both abstract (i.e. non-representational) and bearing reference to the 'original'. To put it in linguistic terms, the denotation of a letter as a sign is the idea of what it looks like. Perception of letters, as it seems, is to a large extent governed by this prior knowledge of what they 'should' look like. It turns out that this knowledge compensates for the departure from the usual representation of letters and allows the eye to 'add' those elements that render the character legible or otherwise helps exercise a tolerant approach to deformed letters in a way that prevents such deformations from hindering legibility. An important role is also played by the context, which – as has been previously asserted – creates shape. This context may be provided by the said knowledge, but also by a complete set of letters, i.e. the entourage of other characters, or – conversely – by a multiplication of one letter. The important role of knowledge (understood as looking at objects while expecting to see a particular form) in perceiving letters is also confirmed by typographic experiments with optical illusions and/or 'impossible objects'. Since optical illusion only occurs when what we see is different from what we expect, it would not be possible to succumb to it in the case of letters if our perception of them were not guided largely by our previous experience of what the forms of letters are. It turns out that, despite being abstract signs (i.e. not part of tangible, three-dimensional 'reality'), letters are largely perceived in the same way as we perceive a drawing of an object. We simply identify them against the background (i.e. against the negative space) and compare their images to the 'original' letters stored in our minds. In this context, letter designs created at the studio of Professor Zbigniew Pieczykolana may be viewed as 'feasibility' studies of their ideas,



21. Ibidem, s. 12.

kontekstem może być wspomniana wiedza, lecz także kompletny zestaw liter, czyli towarzystwo innych znaków lub – odwrotnie – multiplikacja jednej litery. Rolę wiedzy (rozumianej jako fakt, że patrząc spodziewamy się zobaczenia takiej a nie innej formy) w percypowaniu liter potwierdzają także eksperymenty typograficzne z iluzjami optycznymi lub „figurami niemożliwymi”. Skoro iluzja optyczna pojawia się wtedy, gdy to, co widzimy różni się od tego, czego się spodziewamy, nie byłoby możliwe poddanie się jej w przypadku liter gdybyśmy nie kierowali się w ich odbiorze w głównej mierze zdobytym już doświadczeniem na temat tego, jakie formy mają litery. Tak więc okazuje się, że litery, mimo, że są znakami abstrakcyjnymi, tj. takimi, które nie wywodzą się dotykanej, trójwymiarowej „rzeczywistości”, odbierane są w dużej mierze na takiej samej zasadzie, na jakiej odbieramy rysunek przedmiotu: sytuujemy je w kontekście tła (którego rolę pełni przestrzeń negatywna w projekcie) i porównujemy ich obraz z „oryginałem” liter, który mamy w głowie. W tym kontekście projekty powstałe w pracowni Zbigniewa Pieczykolana okazują się być „studiami możliwości” liter, badaniami ich idei – w znaczeniu platońskim, jako idealnych pierwowzorów. Zadając pytania o to, kiedy i dlaczego litery są rozpoznawalne, a kiedy przestają być, projekty te pokazują granice czytelności i, poprzez manipulacje złudzeniami i iluzjami wzrokowymi, pokazują rolę, jaką uprzednia wiedza i przyzwyczajenia wzrokowe pełnią w naszym postrzeganiu projektów graficznych.

or ideal prototypes, in the sense of Platonic realism. By asking questions about when and why letters are (and when they cease to be) legible, these designs show the limits of legibility and, through illusions and visually confusing images, point to the role of prior knowledge and visual habits in our perception of graphic design.

Prace

Works

Alfabety

Alfabety

Jacek Szudak, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J
K L M N O P R S T
W X Y Z a b c d e
f g h i j k l m n o p r s
t u v w x y z 1 2 3 4
5 6 7 8 9 0

Alphabets

Jacek Szudak, studio archive, 1970s

Alphabets

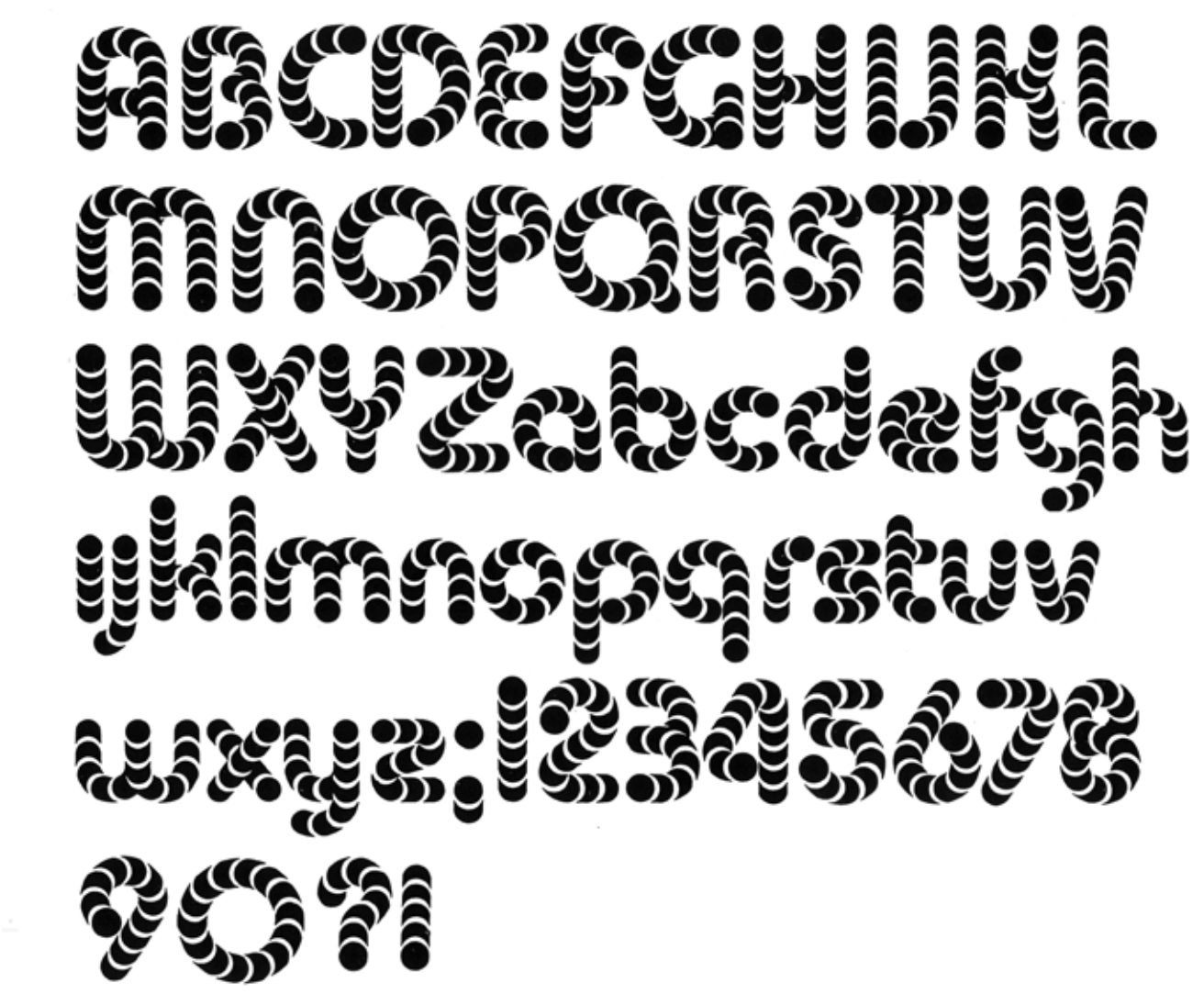
Marian Wilczek, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S S T
U V W X Y Z a b c d e f g h i j
k l m n o p r s t u v w x y z 1 2 3 4
5 6 7 8 9 0 (; : . !)

Marian Wilczek, studio archive, lata 70

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T U
V W X Y Z 1 2
3 4 5 6

Tadeusz Biernot, archiwum pracowni, lata 70.



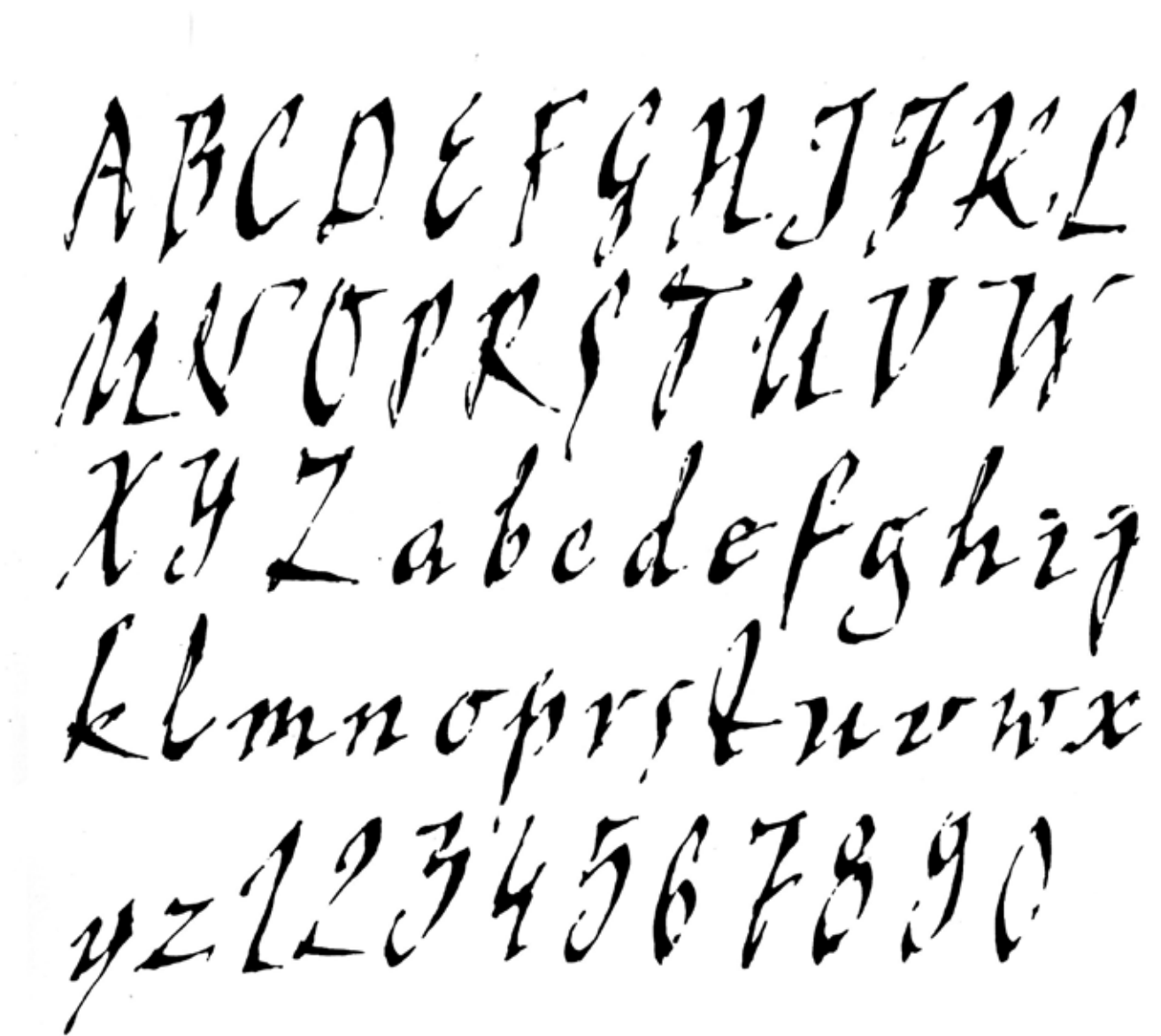
Tadeusz Biernot, studio archive, 1970s

Tadeusz Ginko, archiwum pracowni, lata 70.



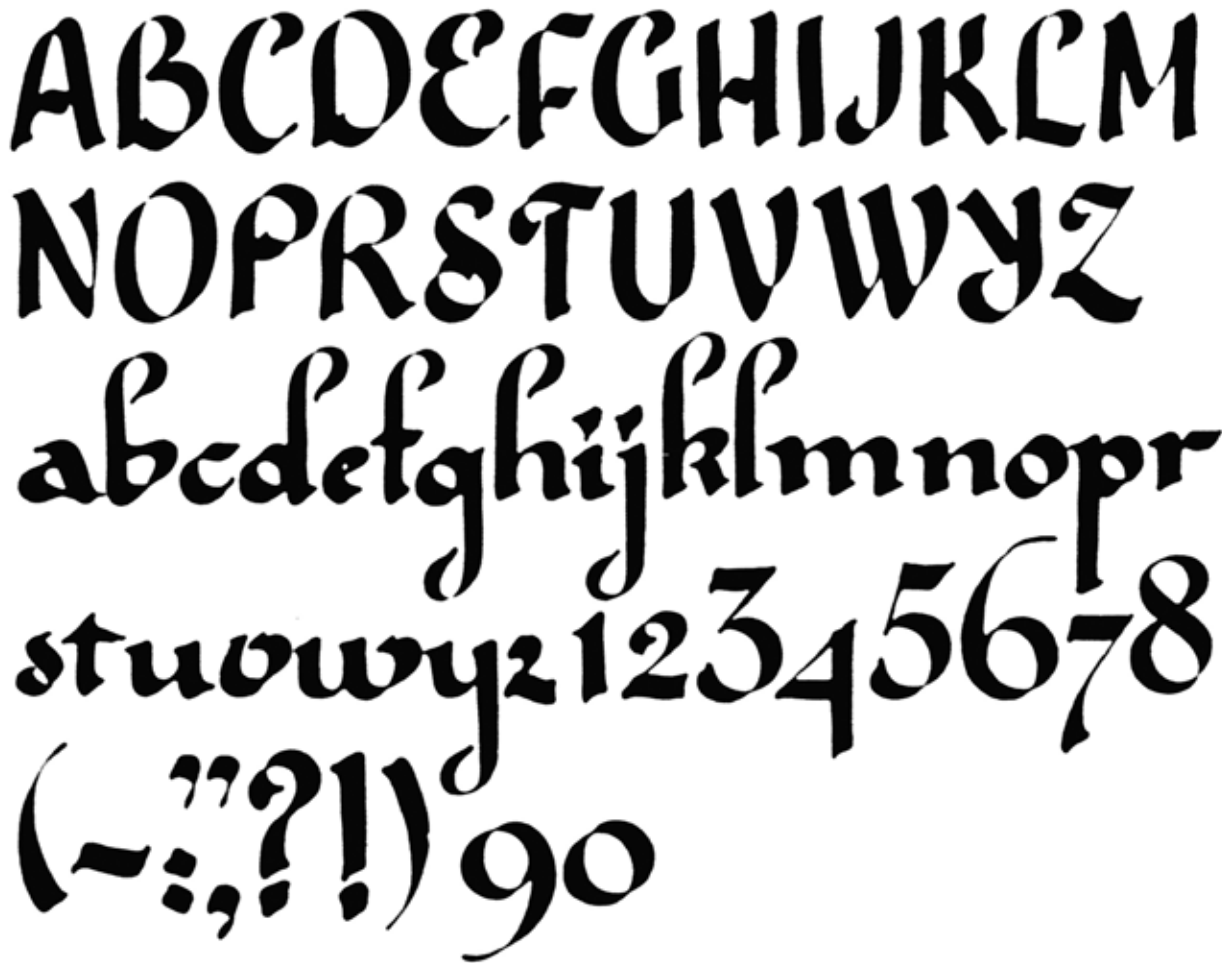
Tadeusz Ginko, studio archive, 1970s

Krystyna Kulej, archiwum pracowni, lata 70.



44

Krystyna Kulej, studio archive, 1970s



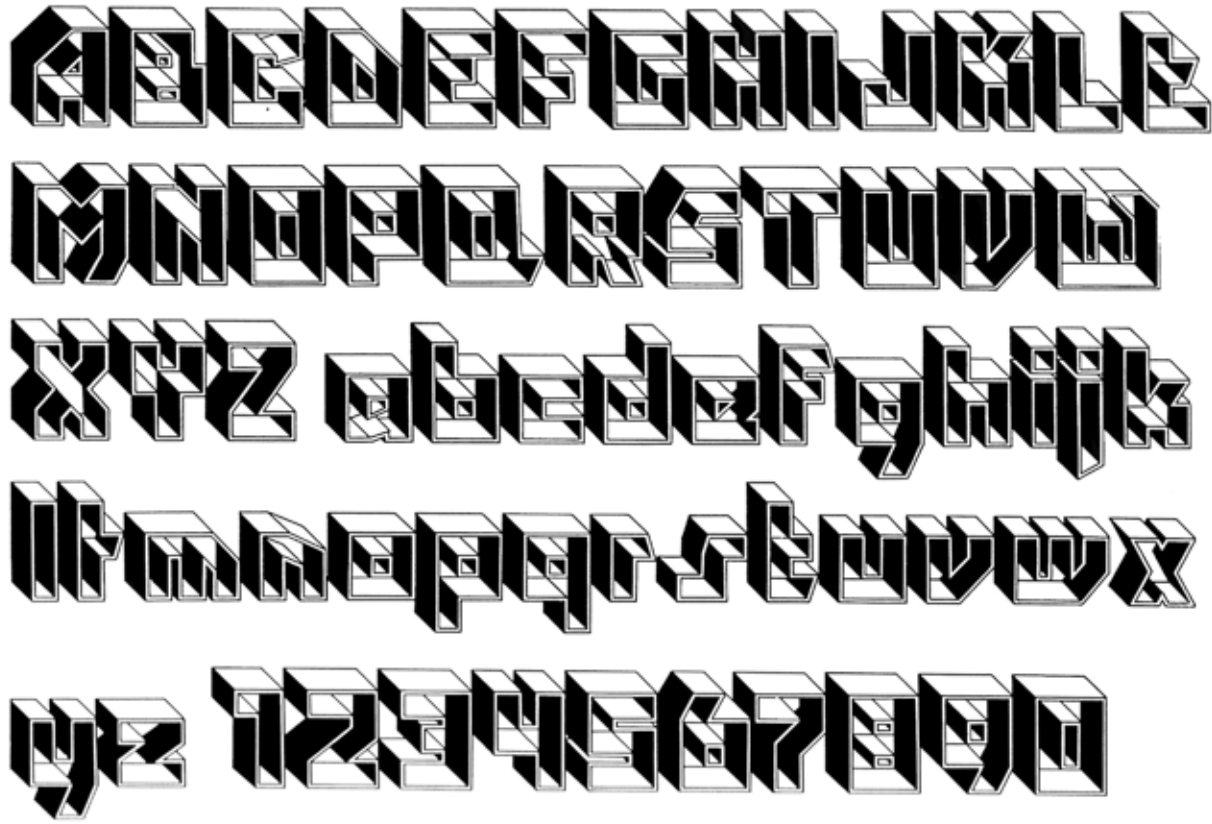
45

Zbigniew Błazejewski, archiwum pracowni, lata 70.



Zbigniew Błazejewski, studio archive, 1970s

Marek Piwko, archiwum pracowni, lata 70.



Marek Piwko, studio archive, 1970s

Antoni Wójtowicz, archiwum pracowni, lata 70.



Antoni Wójtowicz, studio archive, 1970s

A B C D E F G H I J K L
M N O P R S T U V W
X Y Z a b c d e f g h i j
k l m n o p r s t u v
w x y z 1 2 3 4 5 6 7
8 9 0 . , ? !)

A B C D E F G
H I J K L M N O
P R S T U V W
X Y Z 1 2 3 4 5
6 7 8 9 0 . , ? !)

A B B C D E F G H H I J
K K L L M N O P Q R S
T U V W X Y Z a b c d
e f g h i j k l k m n o p r s
t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! ? ; ()

52

A B B C D E F G H H I J
K K L L M N O P Q R S
T U V W X Y Z a b c d
e f g h i j k l k m n o p r s
t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! ? ; ()

53

Danuta Bartkowiak, Archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z 1 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
(? ! = . :)

54

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T U V
W X Y Z a b c d e f g
h i j k l m n o p q r s t
u v w x y z ? ! 1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

55

Danuta Bartkowiak, studio archive, 1970s

Katarzyna Pasternak, archiwum pracowni, lata 80.

A B C D E F G H I J
K L Ł M N O P R S
T U V W Z 4 1 2 3 4 5
6 7 8 9 0 . P ! . a b c d e
f g h i j k l ł m n o p
r s t u w z y

Katarzyna Pasternak, studio archive, 1980s

A B C D E F G H I J K L Ł M
N O P R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l ł m n o
p r s t u v w x y z 1 2 3 4 5
6 7 8 9 0 (. , - ? !)

Urszula Kocur, archiwum pracowni, lata 80.

A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U V
W X Y Z a b c d e f g h i j
k l m n o p q r s t u v
w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9
0 . : ; - ! ! /

Urszula Kocur, studio archive, 1980s

Ewa Oczko, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U V
W X Y Z a b c d e f g h i j
k l m n o p q r s t u v w x y
z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
. : ; - ! ? , ”

Ewa Oczko, studio archive, 1970s

Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z a b c d e
f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z 1 2 3
4 5 6 7 8 9 0 ! , . : ; \$

Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

Lesław Molenda, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z a b c d e
f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z 1 2 3
4 5 6 7 8 9 0

Lesław Molenda, studio archive, 1970s

Stanisław Fiutkowski, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z 1 2 3 4 5
6 7 8 9

Stanisław Fiutkowski, studio archive, 1970s

Marek Markiewicz, archiwum pracowni, lata 70.

a b c d e f g
h i j k l m
n o p q r s t
u v w x y z

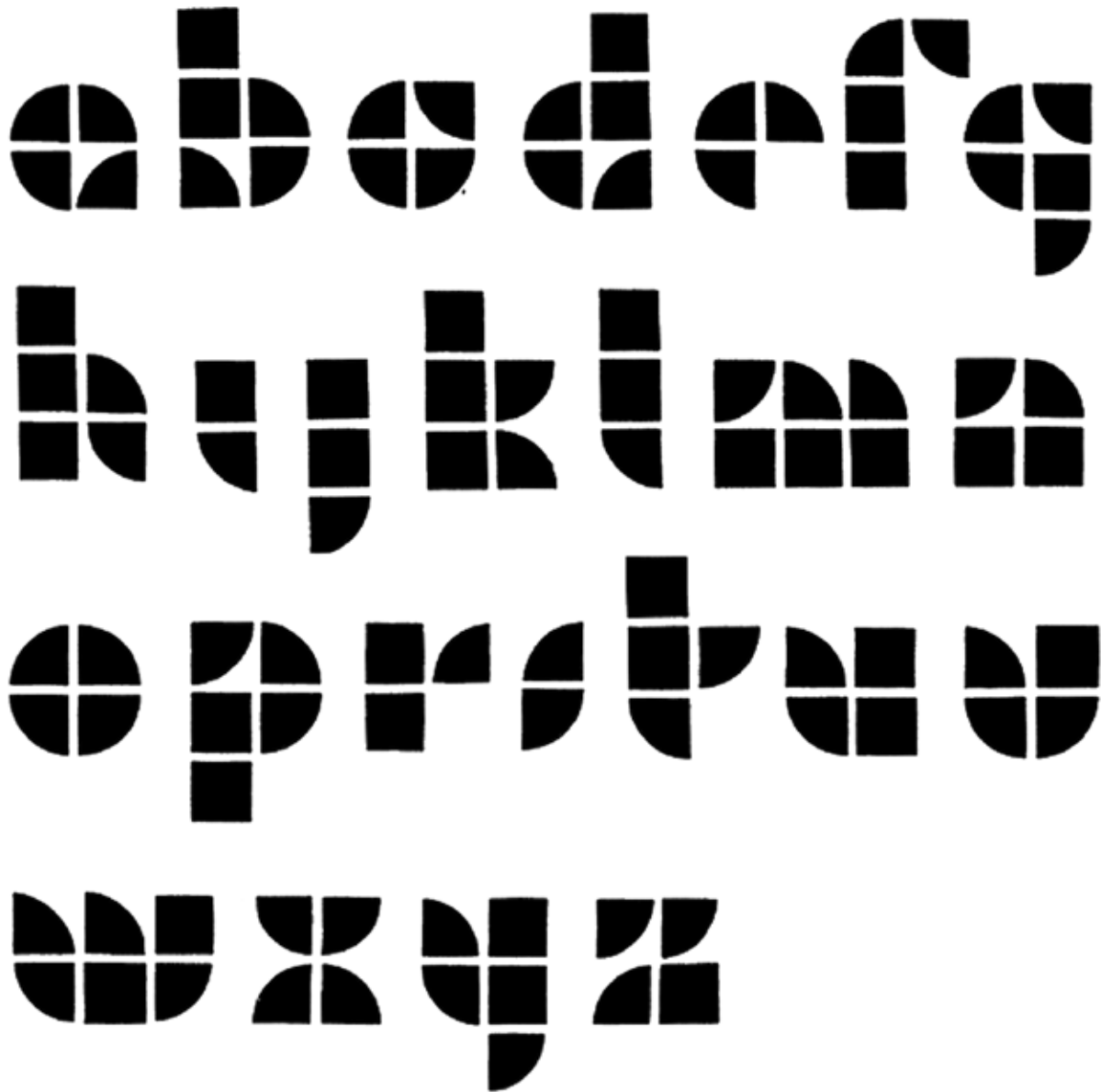
Marek Markiewicz, studio archive, 1970s

Józef Łysakowski, archiwum pracowni, lata 70.



Józef Łysakowski, studio archive, 1970s

Jerzy Talik, archiwum pracowni, lata 70.



Jerzy Talik, studio archive, 1970s

Roman Langrzyk, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z a b c d e
f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z 1 2 3 4 5 6
7 8 9 0 ? ! ; - ()

Roman Langrzyk, studio archive, 1970s

Katarzyna Tomaszewska, archiwum pracowni

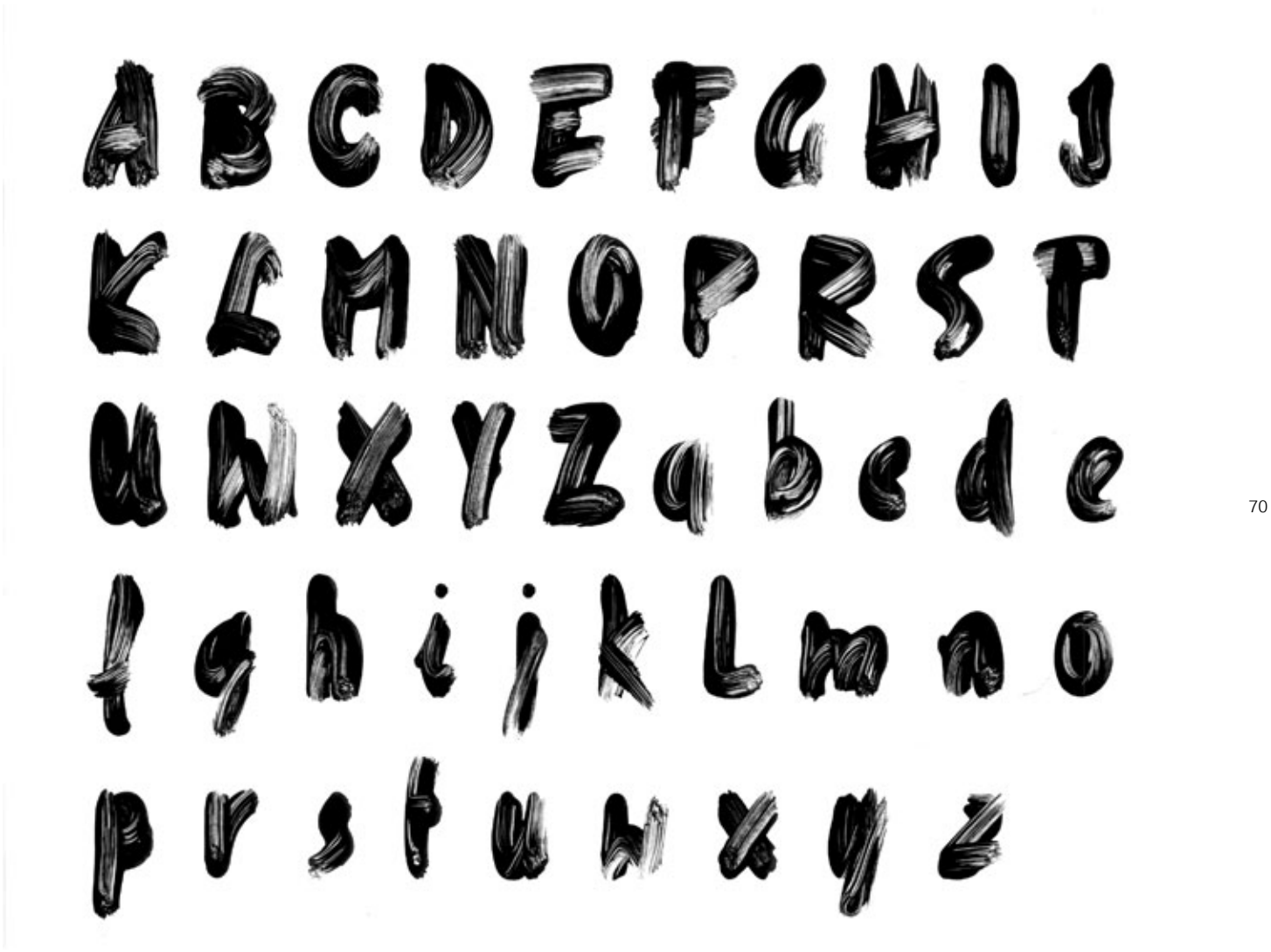
A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y
Z a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Katarzyna Tomaszewska, studio archive

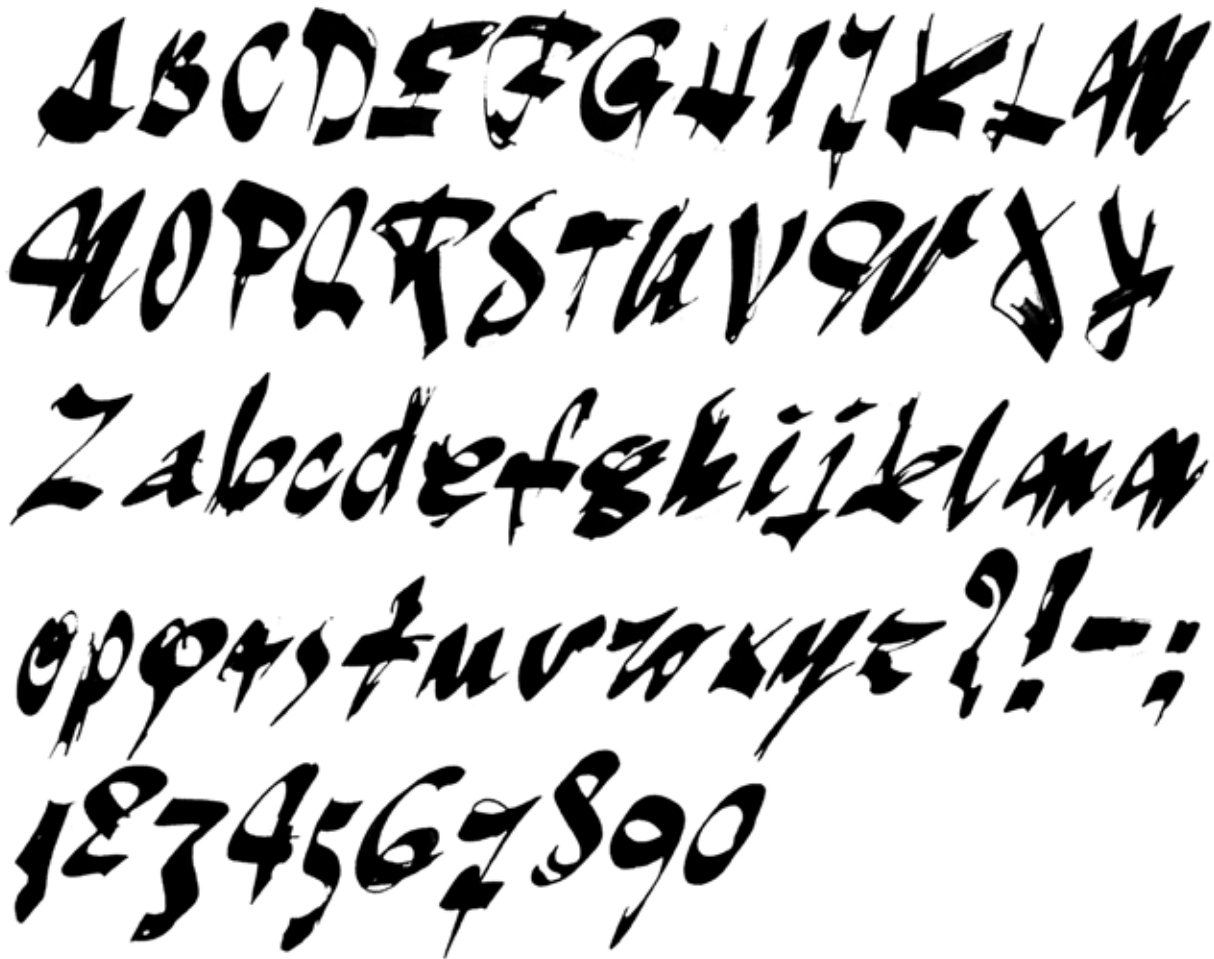
A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U V W
X Y Z a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6
7 8 9 0 - , ! ?)

A B C D E F G H I
J K L M N O P R S
T U V W X Y Z 1 2 3 4
5 6 7 8 9 0

Teresa Frodyma, Archiwum pracowni, lata 80.



70



71

Teresa Frodyma, studio archive, 1980s

Zbigniew Błazejewski, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I K
L M N O P Q R S T
U V W X Y Z a b c d
e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w y z

Zbigniew Błazejewski, studio archive, 1970s

Tadeusz Biernot, archiwum pracowni, lata 70.

A B C D E F G H I J K L
Ł M N O P Q R S T U
V W X Y Z a b c d e f g h i j k
l m n o p q r s t u v w x y z 1 2 3 4
5 6 7 8 9 0 & (, . : ;) ? !

Tadeusz Biernot, studio archive, 1970s

Tadeusz Biernot, archiwum pracowni, lata 70.

ABCDEFGHIJKL
 ŁMNOPQRSTU
 VWXYZabcdefghijklmnopghij^{∗∗}
 kllmnopqrstuvwxyz12
 34567890&(z)?!

Tadeusz Biernot, studio archive, 1970s

Tadeusz Biernot, archiwum pracowni, lata 70.

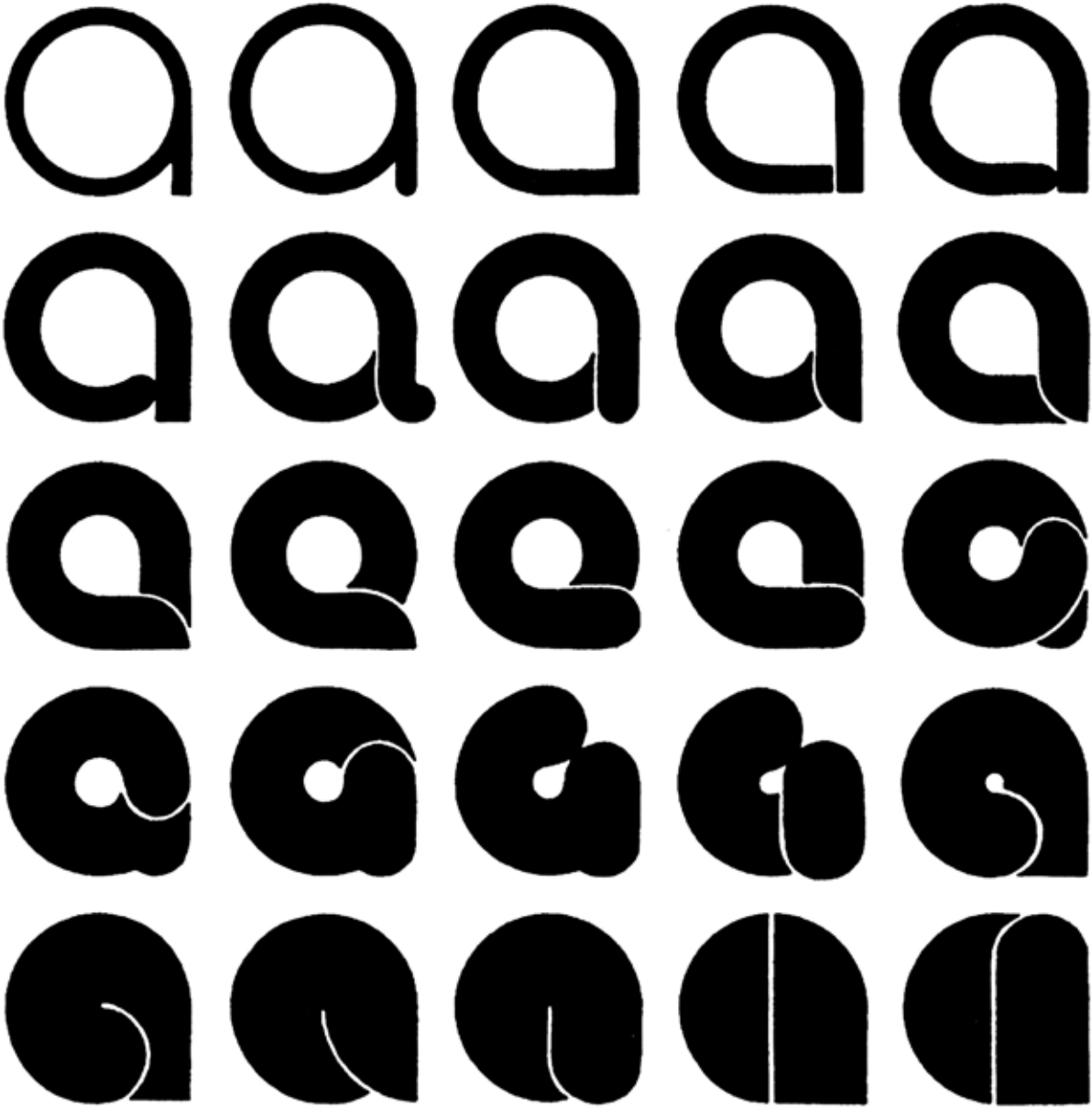
ABCDEFGHIJK
 LLMNOPQRST
 UVWXYZabcdefghijklmnop
 h^{∗∗}ijklmnopqrstuvwxyz
 yz(z)?!&1234567890

Tadeusz Biernot, studio archive, 1970s

Ćwiczenia

Ćwiczenia

Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.

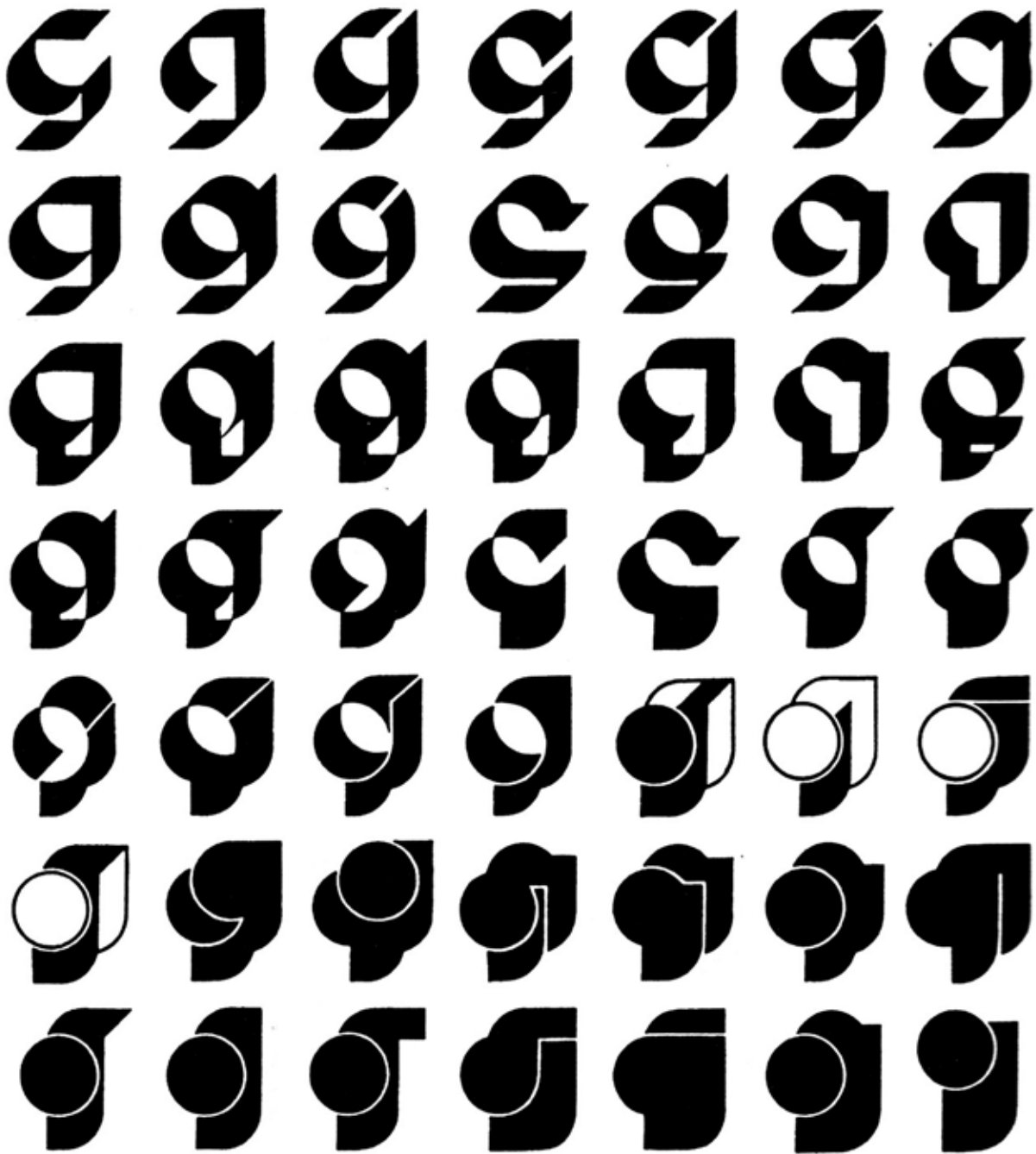


Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

Excercises

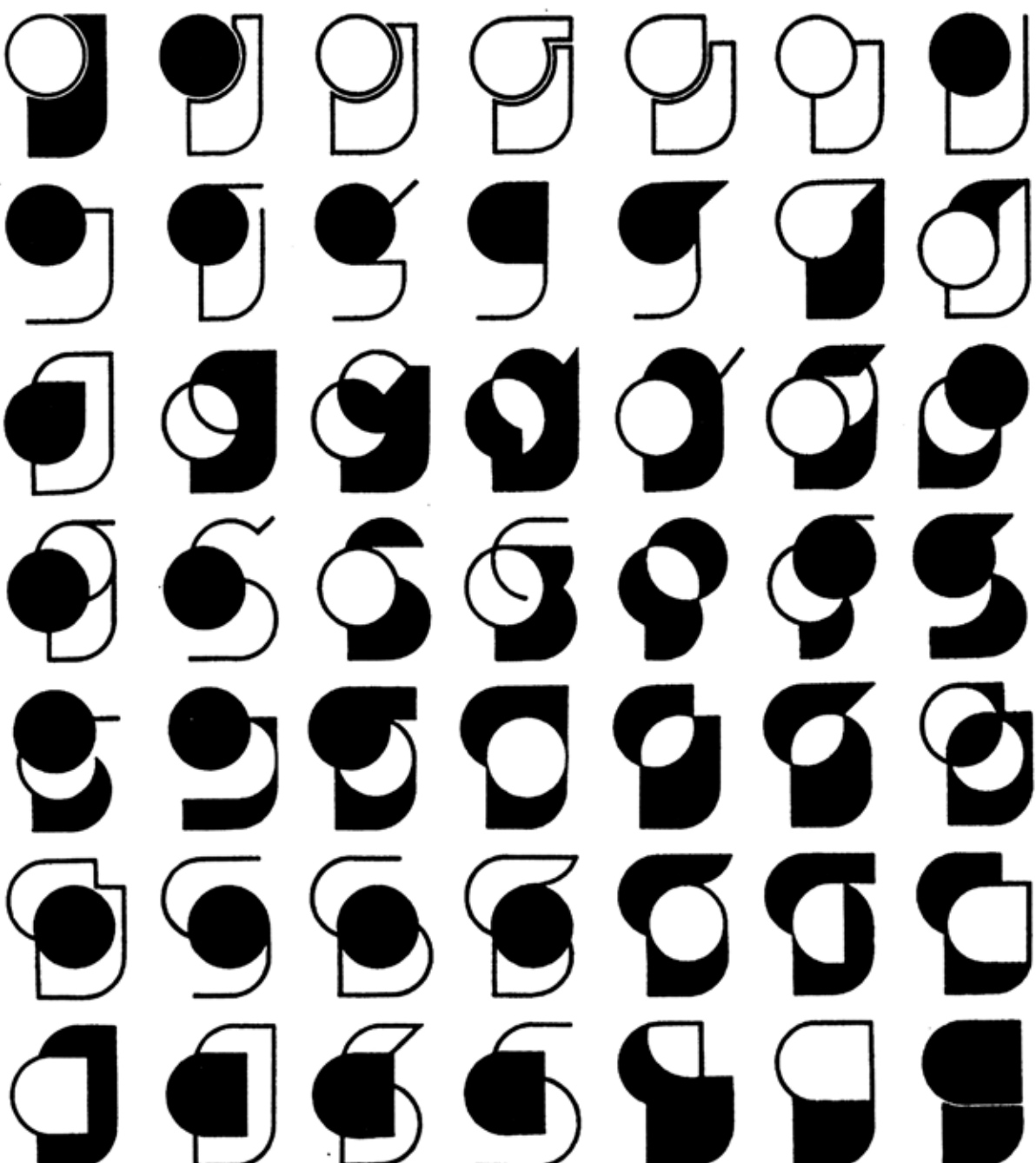
Exercises

Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.



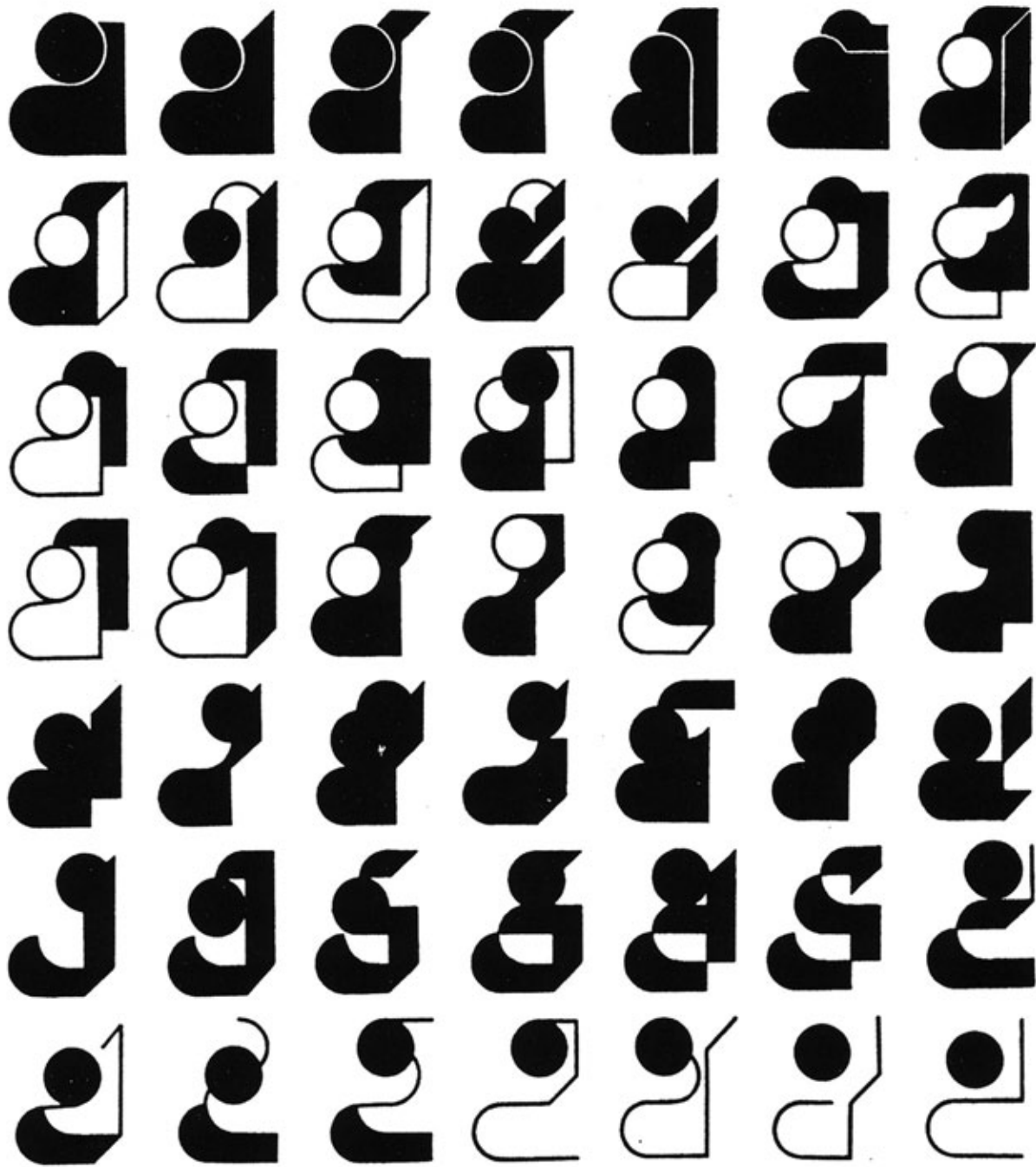
Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.



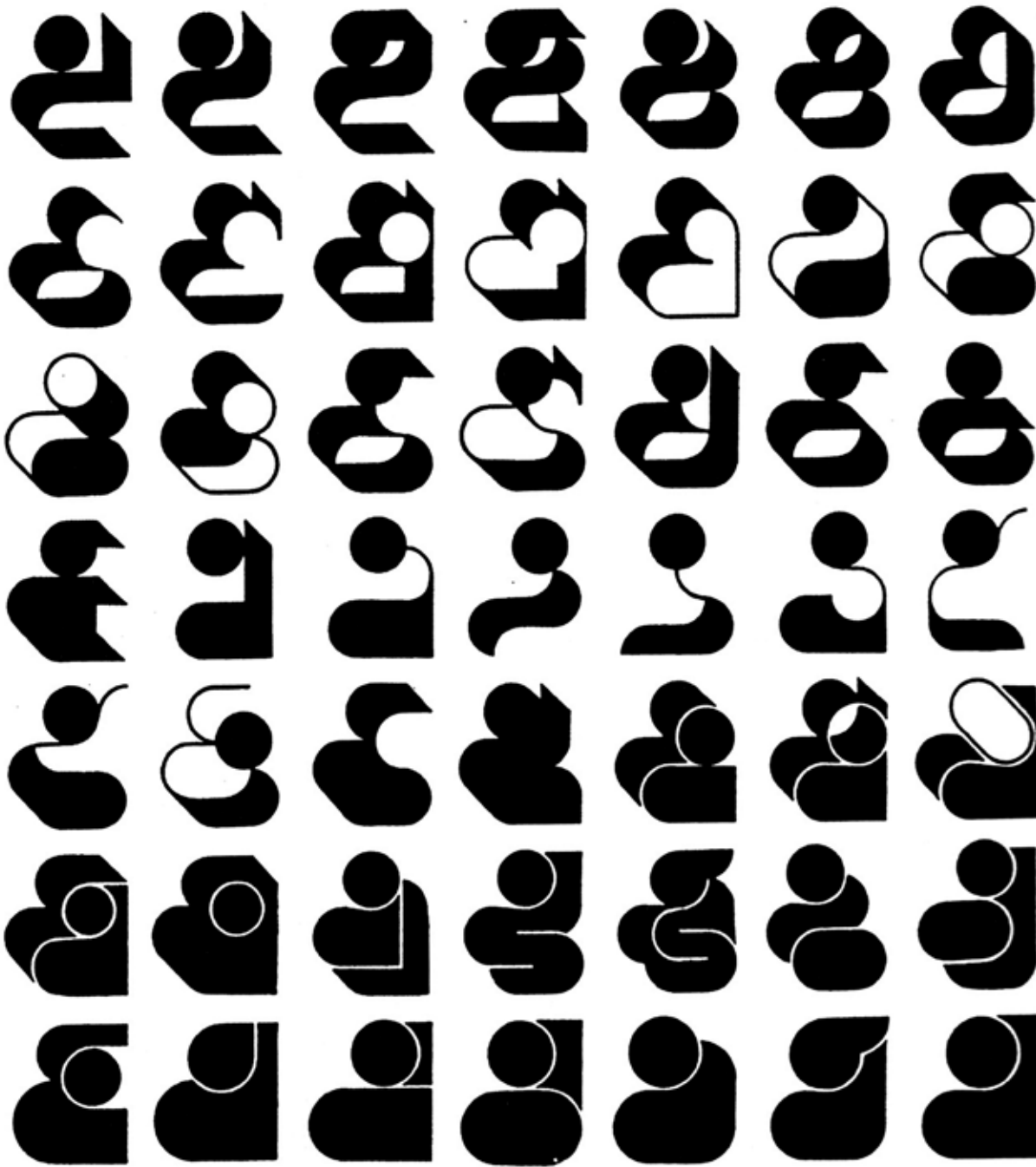
Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.

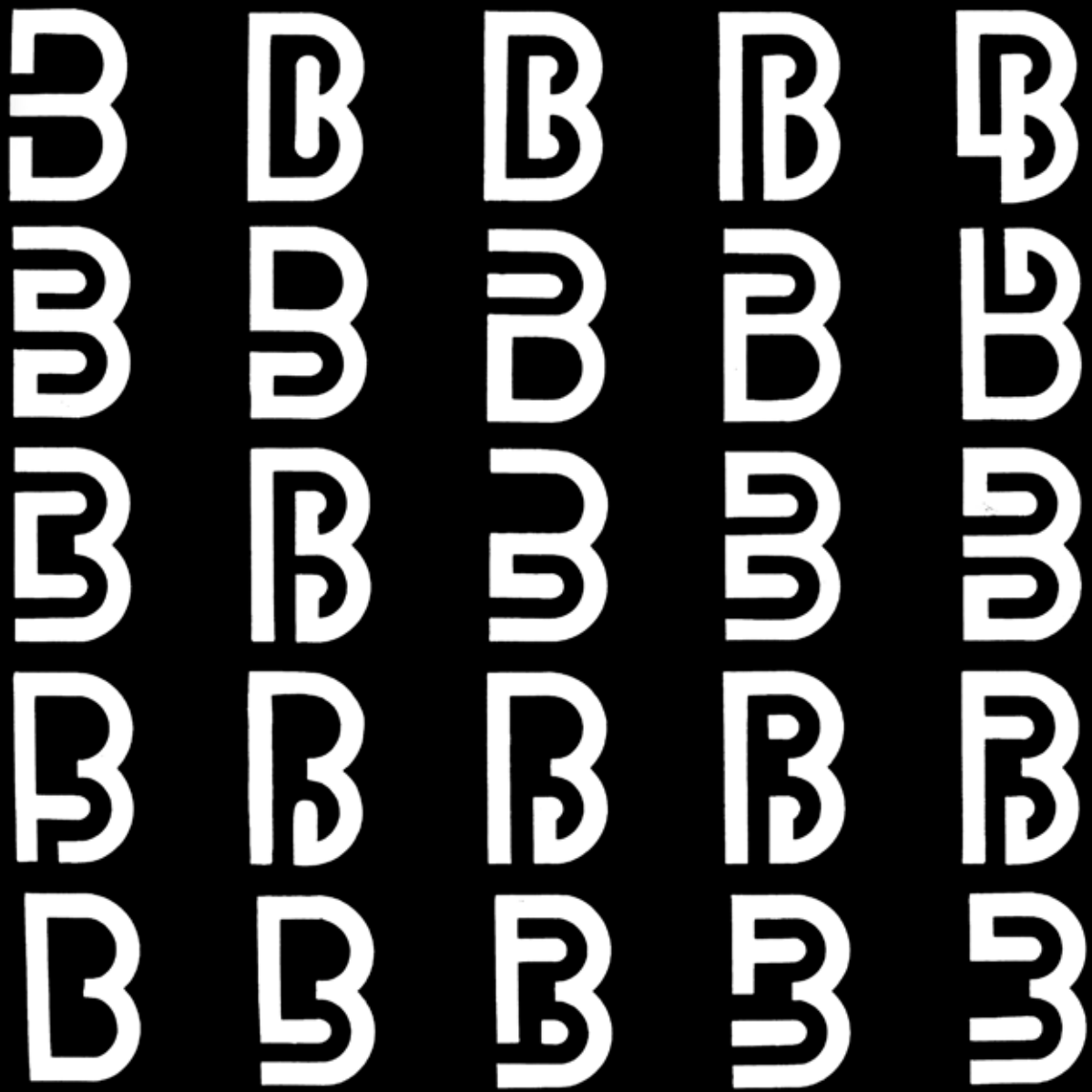


Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

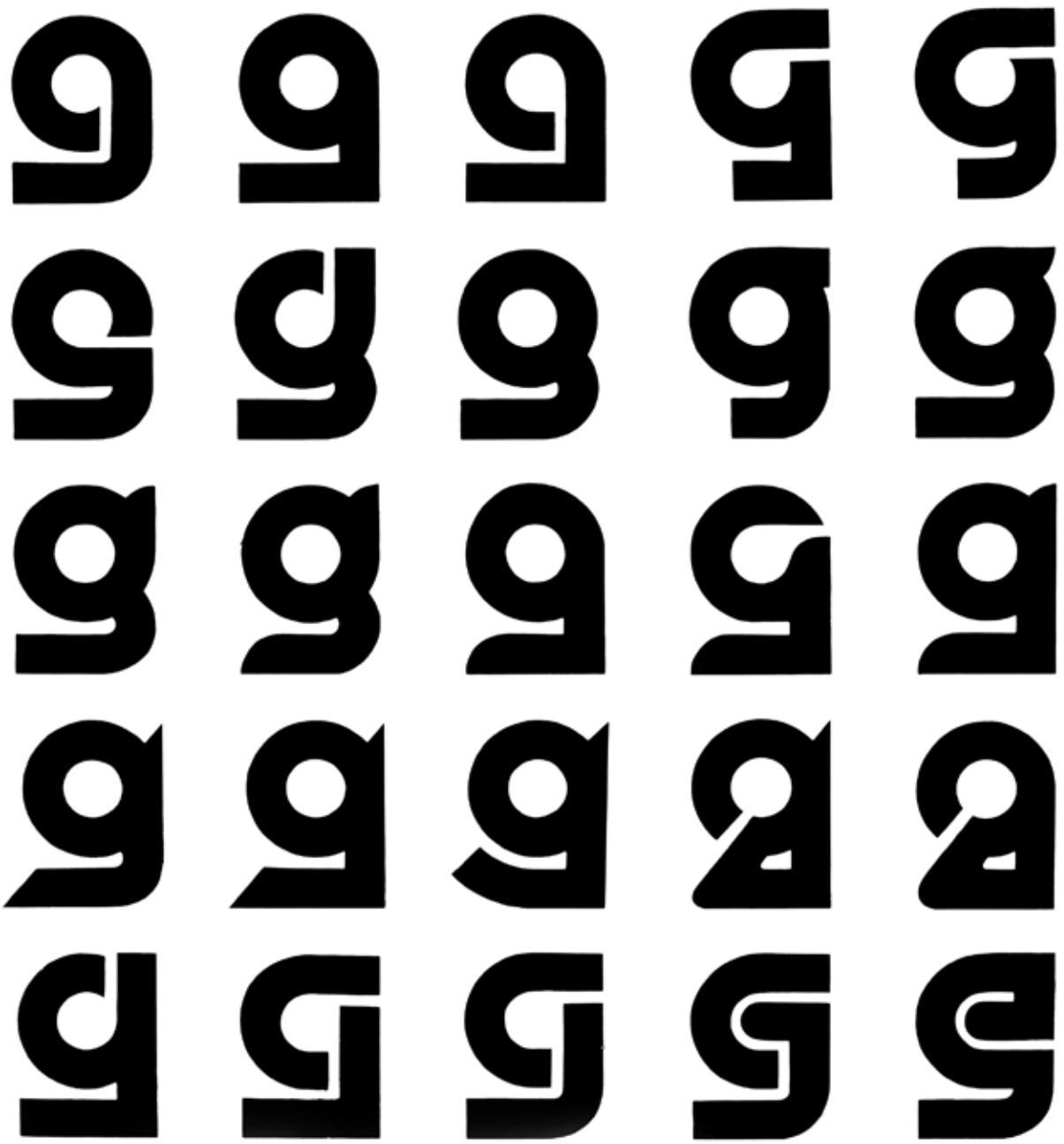
Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.



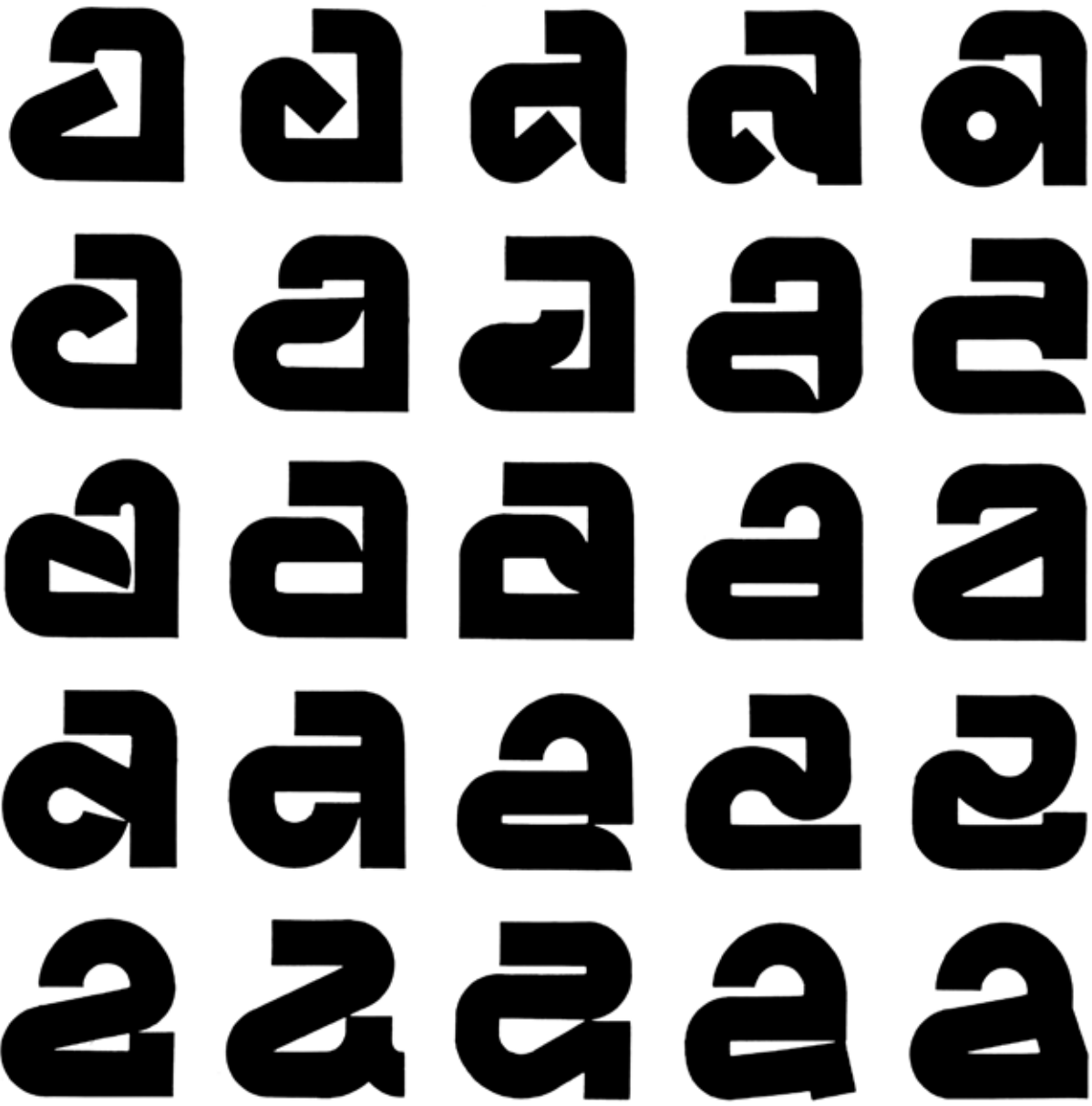
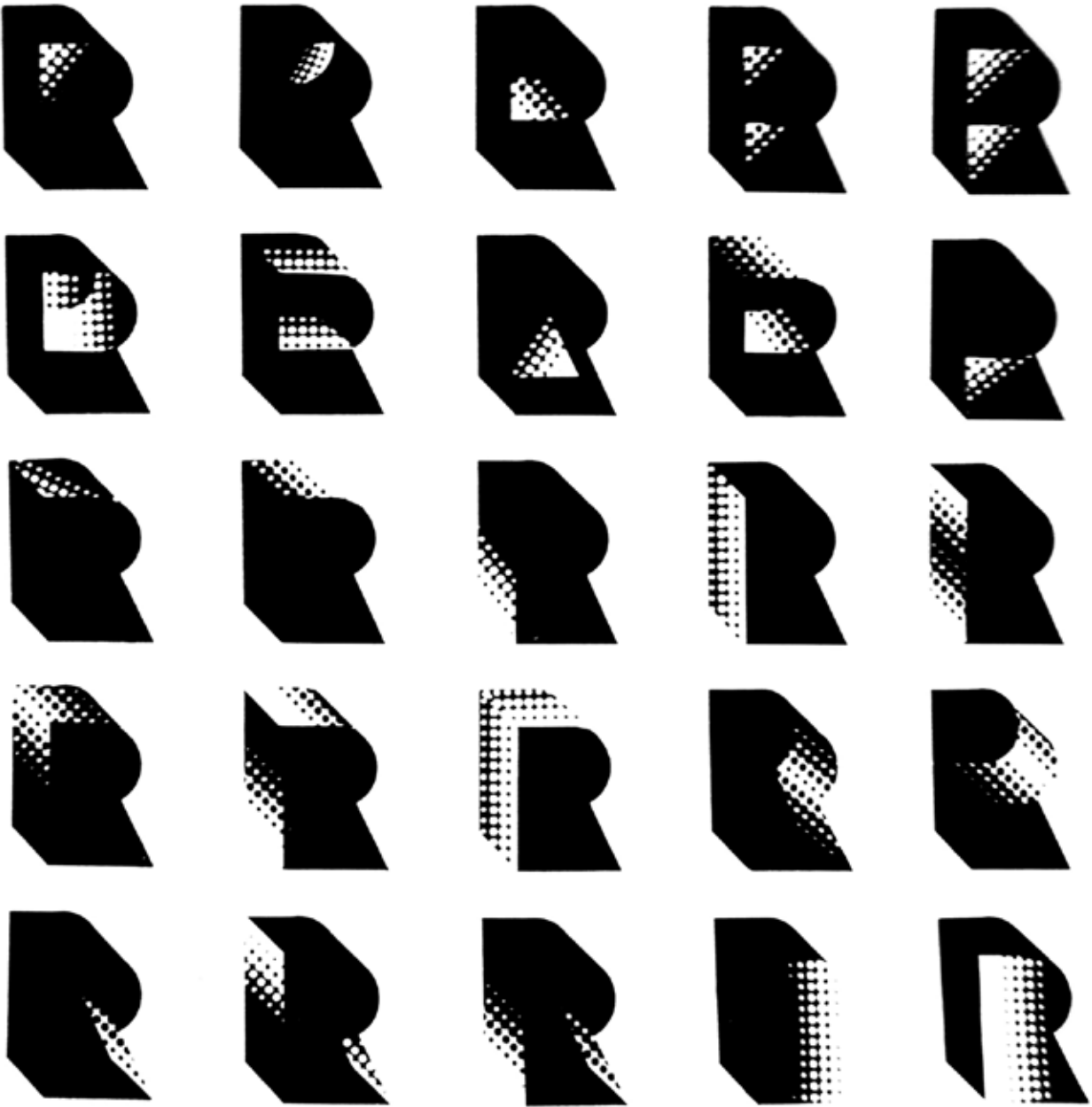
Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s



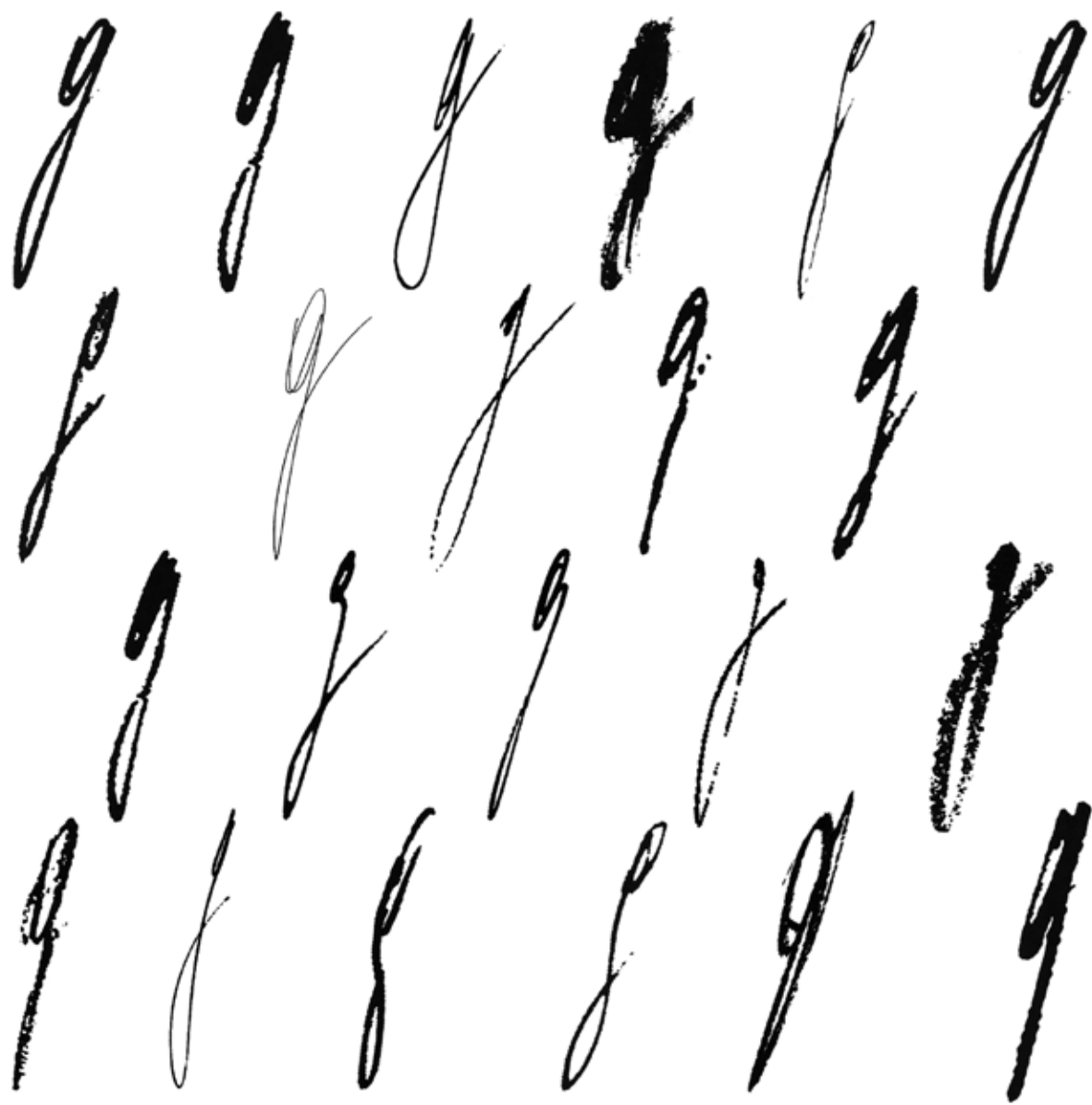
Włodzimierz Ilnicki, archiwum pracowni, lata 70.



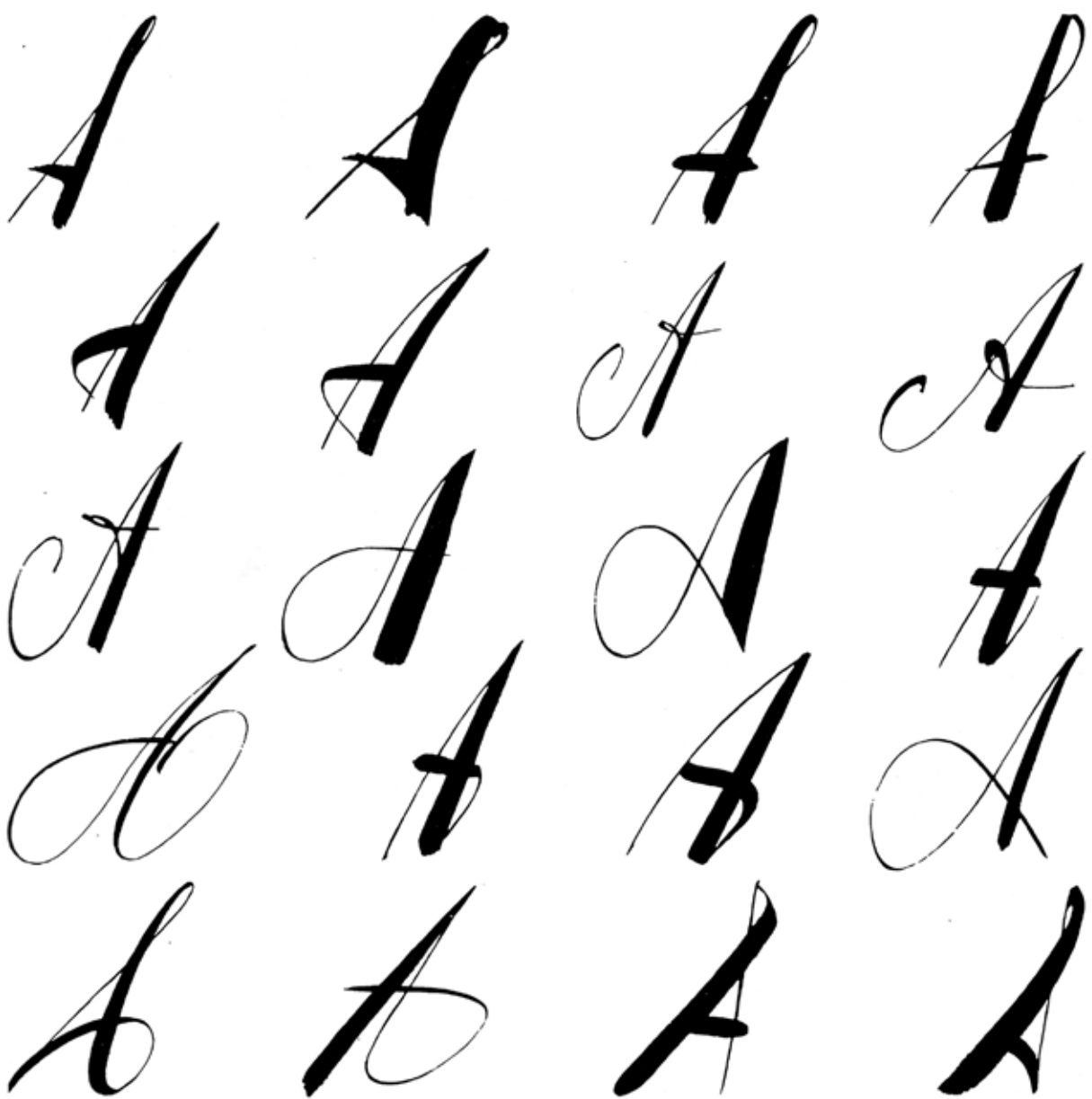
Włodzimierz Ilnicki, studio archive, 1970s

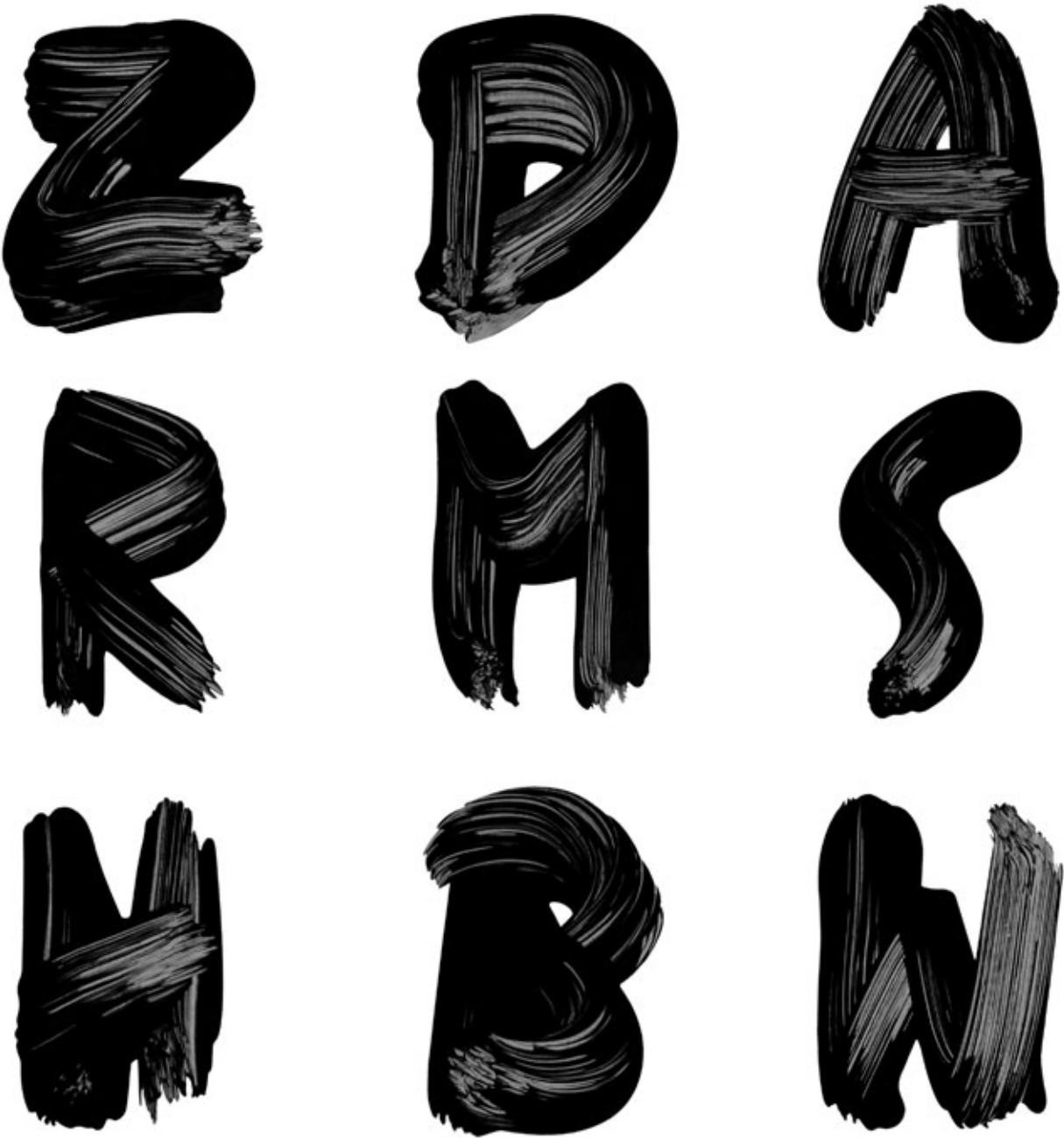
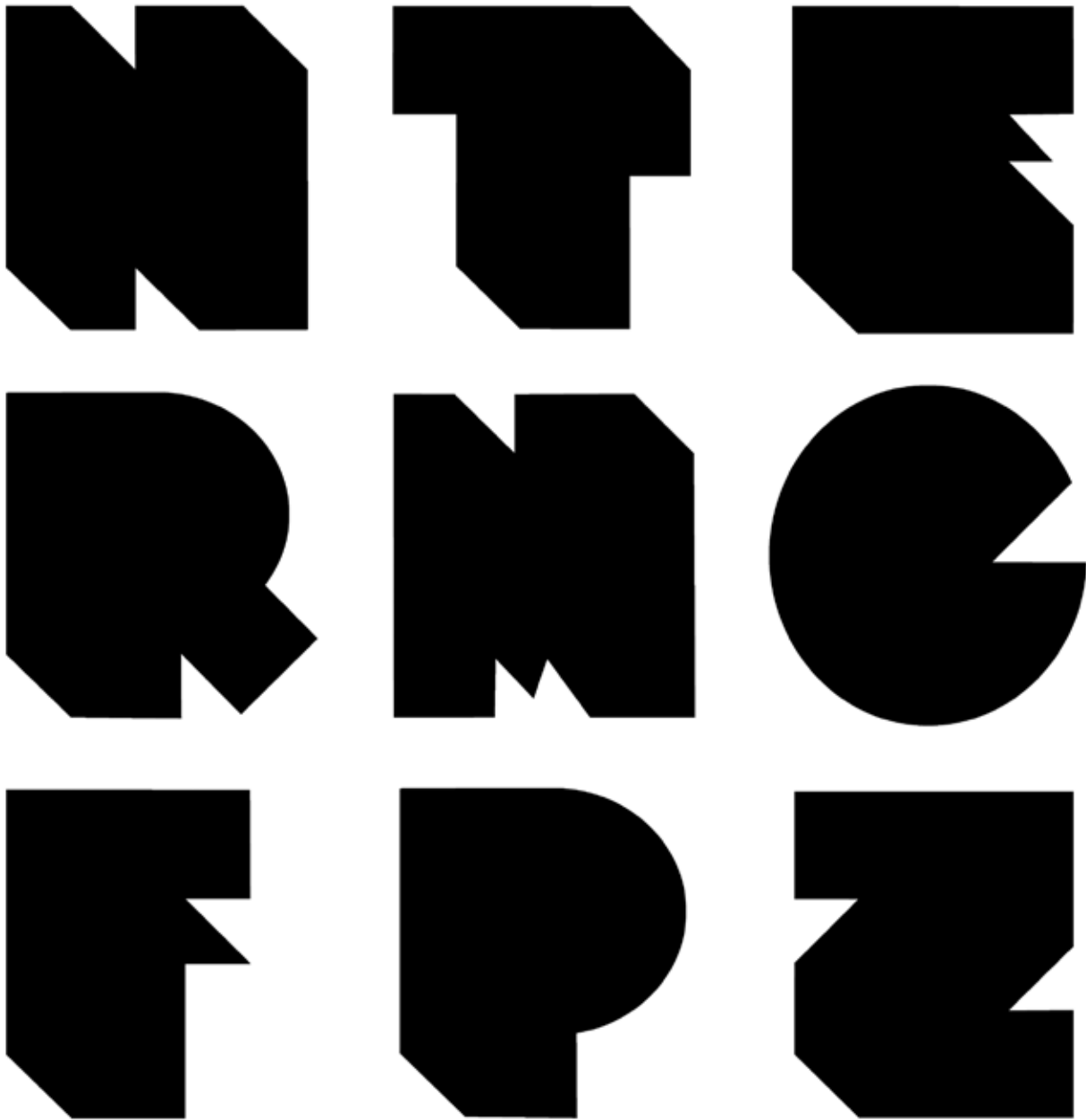


Dagmara Tymków, archiwum pracowni, lata 2000

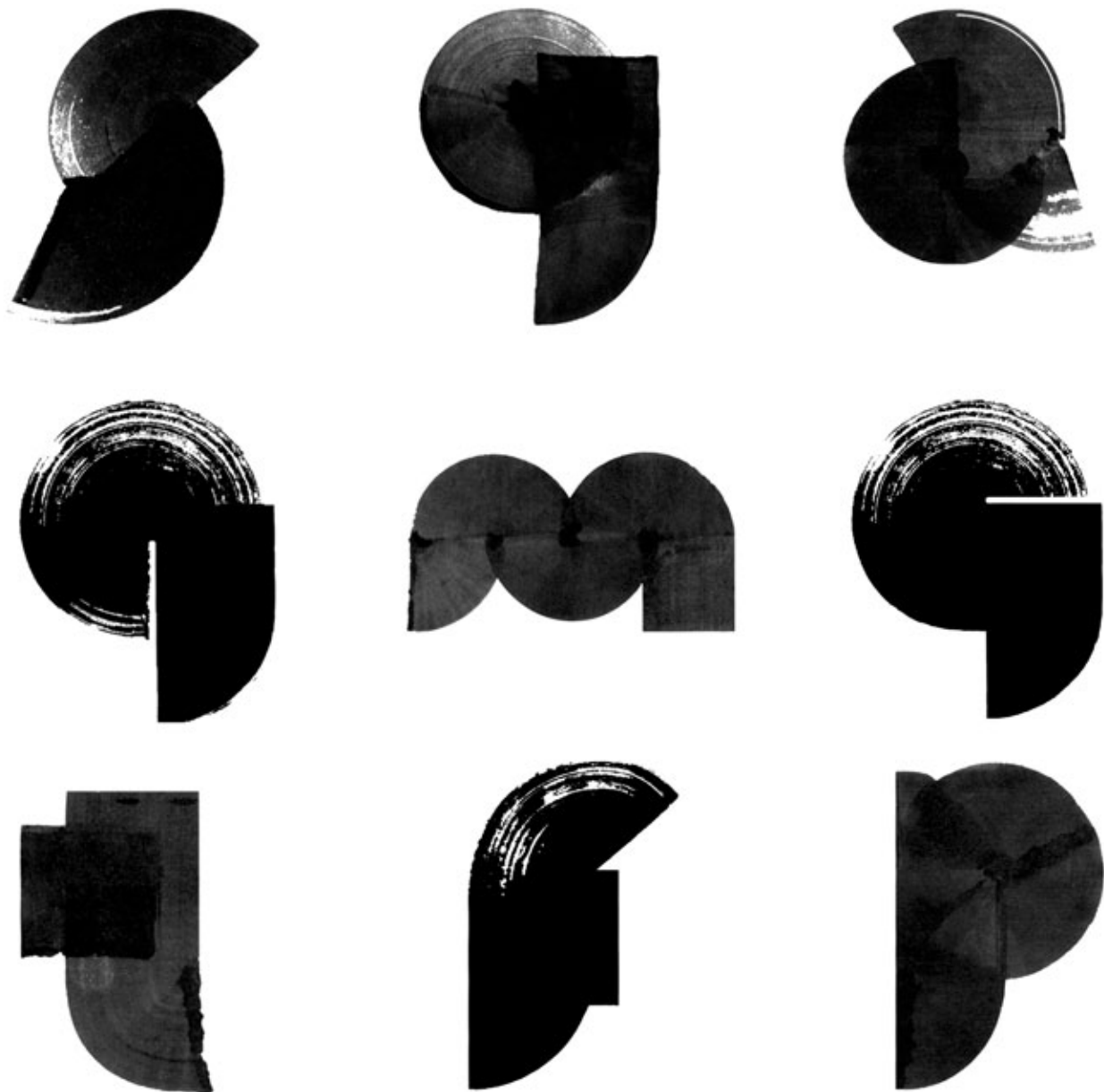


Dagmara Tymków, studio archive, 2000s





Jolanta Ogaza, archiwum pracowni, lata 2000



Jolanta Ogaza, studio archive, 2000s

Agata Norek, archiwum pracowni, lata 2000

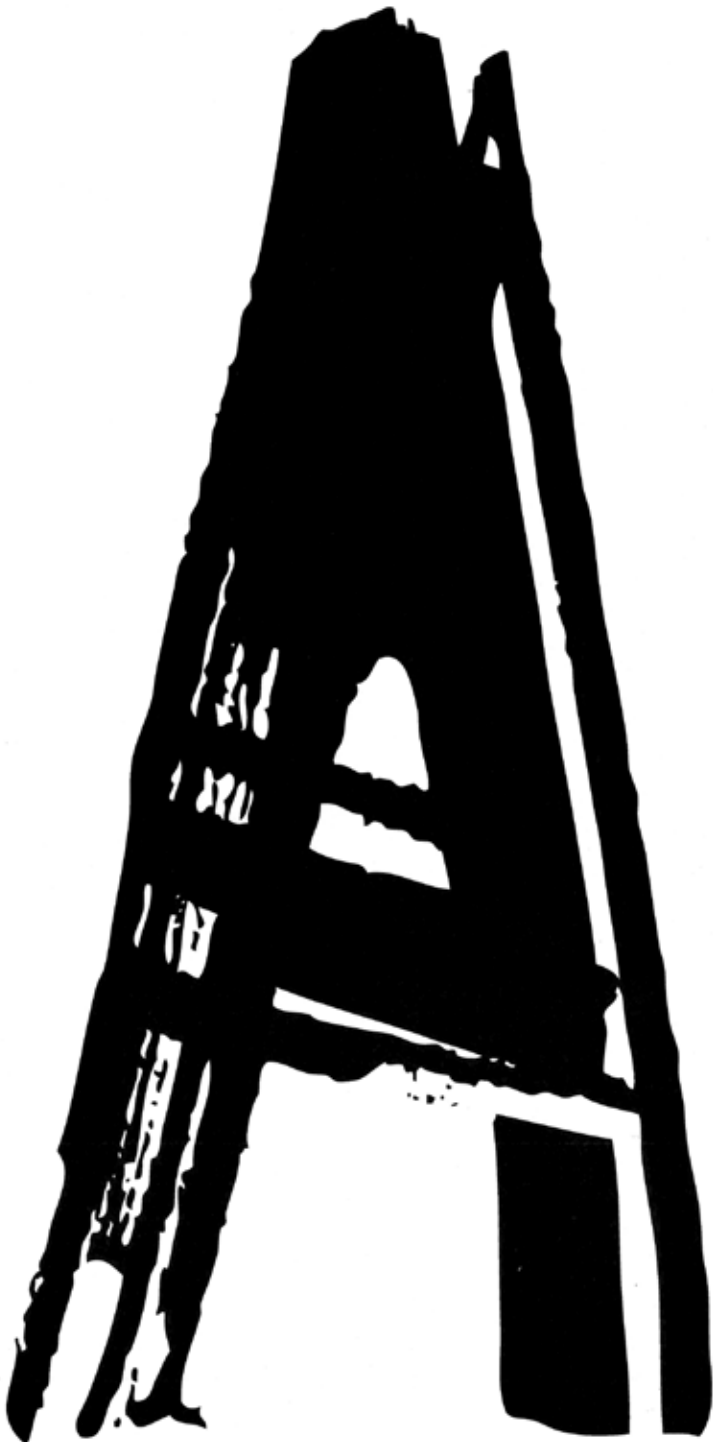


Agata Norek, studio archive, 2000s

Sabina Samulska, archiwum pracowni, lata 2000



Sabina Samulska, studio archive, 2000s









Prof. Zbigniew Pieczykolan 1943–2014

Autorzy tekstów Essay Authors

Marian Oslisło

Agata Szydłowska

Aleksandra Giza

Recenzje Reviews

dr hab. Tomasz Bierkowski

prof. dr hab. Krzysztof Kochnowicz

Redakcja Editing

Agnieszka Małecka

Tłumaczenie Translation

Rafał Drewniak

Korekta Proofreading

Grażyna Wilk

Projekt i skład Graphic design

Agata Korzeńska i Paweł Krzywda, idee.pl

Krój pisma Typeface

Neue Haas Unica Pro

Fotografie na str. 2 i str. 99 Photos on p. 2 and p. 99

archiwum Pracowni fotografii Photography Studio archive

Druk Print

Drukarnia Archidiecezjalna

ul. Wita Stwosza 11, 40-042 Katowice

Nakład Print Run

500

Wydawca Publisher

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach Academy of Fine Arts in Katowice

ul. Raciborska 37, 40-074 Katowice

www.asp.katowice.pl

asp
katowice



Akademia Sztuk Pięknych, wydawca publikacji *Tworzywo litera* dopełniła wszelkich starań, by należycie ustalić i opisać autorstwo projektów zrealizowanych w ramach przedmiotu Pismo i znak prowadzonego przez profesora Zbigniewa Pieczykolana w latach 1971 do 2014.

As the publisher of *Letter as Creative Material*, the Academy of Fine Arts has made every effort to ensure that the authorship of all desings made as part of Zbigniew Pieczykolan's Script and Sign class from 1971 to 2014 is properly identified and indicated.

ISBN 978-83-61424-86-4

