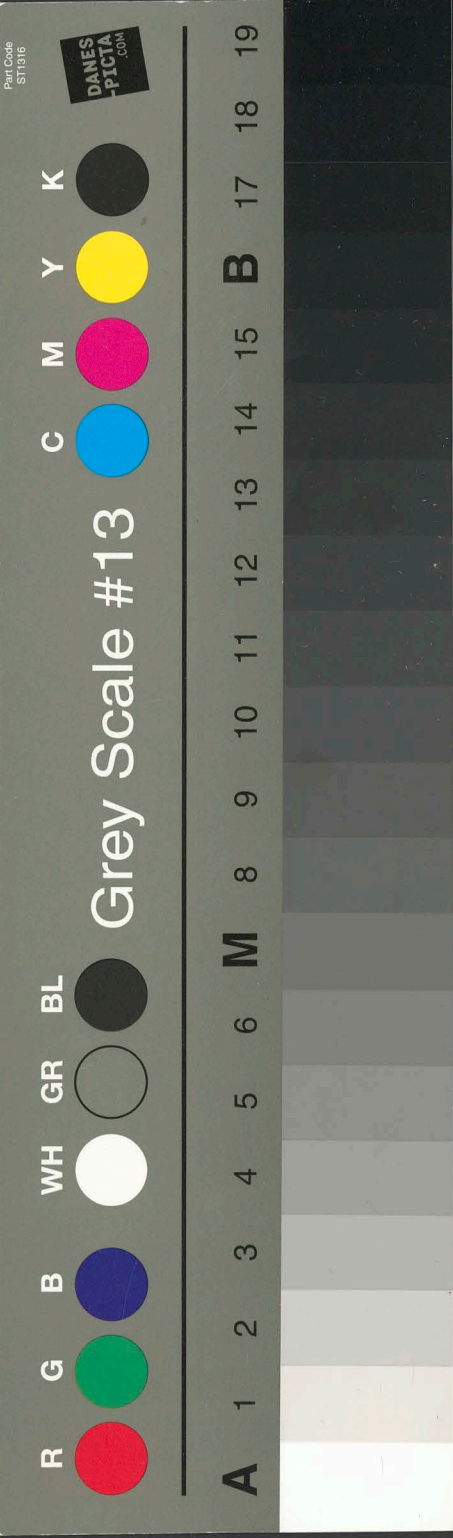




Herby Pouches



muzeum
asp

LECH TOMASZEWSKI

Biblioteka Główna ASP
w Warszawie
ASP 51



001-006033-00-0

Wystawa w salach górnych Muzeum Akademii Sztuk Pięknych
Warszawa, Krakowskie Przedmieście 5
kwiecień - maj 1988

ASP 51

komisarze wystawy:

Wojciech Włodarczyk
Jolanta Gola

aranżacja ekspozycji:

Barbara Cybulska

opracowanie katalogu:

Jolanta Gola

projekt graficzny katalogu:

Barbara Cybulska

korekta redakcyjna:

Ewa Józefowska

kurator Muzeum ASP:

Wojciech Włodarczyk



6033

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	 5
I. Wojciech Włodarczyk, Przedmiot, model, rzeźba (o twórczości rzeźbiarskiej).	 7
II. Jolanta Gola, Koncepcja przestrzeni.	... 17
III. Kalendarium, opracowała Jolanta Gola.	... 31
IV. Lech Tomaszewski, Wybór tekstów.	... 49
Trzeba przejść tym zagajnikiem O malarstwie Rajmunda Ziemskiego Recenzja dotycząca twórczości Bohdana Urbanowicza List do Jerzego Sołtana z dnia 31.VIII.1981 r. Słowo inauguracyjne roku akademickiego 1981/82 Wydział Architektury Wnętrz warszawskiej ASP	
V. "... pięć dni minęło od czasu kiedy odszedł nasz przyjaciel..."	... 69
Jan Tarasin Janina Tarkowska Przemysław Trzeciak Andrzej Jan Wróblewski Andrzej Łapicki Klemens Szaniawski Jan Górski Stefan Bratkowski Bohdan Urbanowicz Zbigniew Ihnatowicz Jacek Damiński Oskar Hansen Grzegorz Kowalski Jan Tyniec Antoni Rodowicz Jerzy Sołtan	
VI. Katalogi	... 103
Katalog prac ekspozycyjnych Fotografie prac Spis fotografii Spis rysunków	

Prezentując Państwu wystawę poświęconą twórczości Lecha Tomaszewskiego, chcielibyśmy by zyskał on należne mu miejsce artysty w świadomości naszego środowiska. Szkoda, że możemy pokazać tak niewiele zachowanych prac. Zrekompensują być może ten brak jego liczne rysunki i zachowane fotografie.

Przedstawiamy dwie próby interpretacji działalności artystycznej Lecha Tomaszewskiego oraz zebrany dorobek twórczy w formie kalendarium. Mamy nadzieję, że ten materiał stanie się przyczyną dla bardziej szczegółowych opracowań.

Dziękujemy wszystkim, którzy zechcieli umieścić w naszym katalogu swoje refleksje i wspomnienia związane z osobą byłego Rektora ASP, wspaniałego człowieka i intrygującego artysty. Słowa podziękowania należą się przede wszystkim Pani Agnieszce Putowskiej-Tomaszewskiej, bez której pomocy wystawa ta i towarzyszący jej katalog nie zaistniałby.

Wojciech Włodarczyk

Przedmiot, model, rzeźba

O twórczości rzeźbiarskiej

Lech Tomasz

Wojciech Włodarczyk

konstruktora, teoretyka i praktyka wżornictwa przemysłowego jako twórczości rzeźbiarskiej może wydawać się zbyt pachopne.² Z problemami czysto rzeźbiarskimi Lech Tomaszewski stykał się właściwie dwa razy. W latach 1961-62 prowadził ćwiczenia wydzielone dla pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 1967 roku uczestniczył w II Miennale Form Przestrzennych w Kiblagu realizując tam swoją jedyną pracę rzeźbiarską - model z wosku.

Przedmiot, model, rzeźba

z Okazem W. Schaterów Warszawy i Joss B. tie w. K. M. Eviden (oba z 1958...), wyrażamy w zasadzie wszystkie kontakty Tomaszewskiego z rzeźbiarstwem.

O twórczości rzeźbiarskiej

Jednak drugą, jak również projektowaną z następnym wykonaniem przez niego modela przestrzennego, stykał się swego czasu dość mocno z środowiskiem rzeźbiarskim. To zainteresowanie działalnością Tomaszewskiego wynikało, jak sądzę, w dużej mierze z charakteru czasu w jakim przyszło mu działać. Koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte wydają się być dla dzieł rzeźby dwudziestowiecznej jednym z momentów krytycznych. Po dominacji tendencji ekspresjonistycznych w rzeźbie po drugiej wojnie światowej pojawiają się przed i około 1960 roku nowe skrajności: assemblage związane z pop-artem, environment i happening, właśnie tendencja "konstruktivistyczna" zapowiadająca zbliżający się minimalizm. Ale przede wszystkim był to czas stawiania rzeźbie pytań "głównych", pytań prowokowanych przez odejście rzeźbiarzy od dotychczasowych, wywodzących się jeszcze z kręgu konstruktivismu ale i surrealizmu, koncepcji przestrzenności i związanych z tym koncepcji rzeźby.

Oczywiście twórczość Lecha Tomaszewskiego nie w takiej perspektywie należy rozpatrywać. Wolaloby ją raczej umiejscowić w obrębie twórczości jego przyjaciół i współpracowników, nie zapominając, że sam Tomaszewski przeszedł w ciągu swego ponad dwudziestoletniego życia wyraźną ewolucję. Nie oznacza to jednak,

²Tekst ten po raz pierwszy wygłoszony został na I Seminarium Sztuki Współczesnej w Nidzicy, 11. IV. 1986.

Przedstawienie twórczości Lecha Tomaszewskiego - konstruktora, teoretyka i praktyka wzornictwa przemysłowego jako twórczości rzeźbiarskiej może wydawać się zbyt pochopne.* Z problemami czysto rzeźbiarskimi Lech Tomaszewski stykał się właściwie dwa razy. W latach 1961-62 prowadził ćwiczenia wydzielone dla pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 1967 roku uczestniczył w II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu realizując tam swoją jedyną praktycznie rzeźbę. Dodając do tego współpracę z Oskarem Hansenem przy jego projektach pomników - Bohaterów Warszawy i Jose Battle w Montevideo (oba z 1958r.), wyczerpujemy w zasadzie wszystkie kontakty Tomaszewskiego z zagadnieniami rzeźby.

Jednak działalność teoretyczna Lecha Tomaszewskiego, jak również projektowane a następnie wykonane przez niego modele przestrzenne, zyskały mu swego czasu duże uznanie środowiska rzeźbiarskiego. To zainteresowanie działalnością Tomaszewskiego wynikało, jak sądzę, w dużej mierze z charakteru czasu w jakim przyszło mu działać. Koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte wydają się być dla dziejów rzeźby dwudziestowiecznej jednym z momentów zwrotnych. Po dominacji tendencji ekspresjonizujących w rzeźbie po drugiej wojnie światowej pojawiają się przed i około 1960 roku nowe zjawiska: assamblage związany z pop-artem, environment i happening, wreszcie tendencje "konstruktywistyczne" zapowiadające zbliżający się minimal art. Ale przede wszystkim był to czas stawiania rzeźbie pytań "gatunkowych", pytań prowokowanych przez odejście rzeźbiarzy od dotychczasowych, wywodzących się jeszcze z kręgu konstruktywizmu ale i surrealizmu, koncepcji przestrzenności i związanych z tym koncepcji rzeźby.

Oczywiście twórczość Lecha Tomaszewskiego nie w takiej perspektywie należy rozpatrywać. Wolałbym ją raczej umiejscowić w obrębie twórczości jego przyjaciół i współpracowników, nie zapominając, że sam Tomaszewski przeszedł w ciągu swej ponad ćwierćwiekowej działalności wyraźną ewolucję. Nie oznacza to jednak,

*Tekst ten po raz pierwszy wygłoszony został na I Seminarium Sztuki Współczesnej w Niedzicy, 11.IV.1986r.

aby jego poszukiwania były peryferyjne - takie ukierunkowanie badań nad jego twórczością wydobywa po prostu specyfikę jednego z nurtów polskiej rzeźby ostatnich lat.

Działalność Tomaszewskiego możemy podzielić na trzy wyraźnie różne okresy. Lata pięćdziesiąte to przede wszystkim działalność konstruktorska. Lata sześćdziesiąte i pierwsza połowa lat siedemdziesiątych to działalność Tomaszewskiego jako projektanta, teoretyka i częściowo rzeźbiarza. Okres trzeci to ostatnie siedem lat jego życia. Tomaszewski zajmuje się wciąż jeszcze wzornictwem, ale rozumie je inaczej niż dotychczas. Zresztą przełom - bo tak to chyba trzeba nazwać - z połowy lat siedemdziesiątych dotyczył nie tylko zmiany zainteresowań - dotyczył zmiany postawy. Przełom ten narastał stopniowo od początku dekady i nie da się go porównać z naturalną zmianą zainteresowań z okresu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Tomaszewski miał szczęście współpracować z najlepszymi. Był uczniem Stanisława Hempla, następnie jednym z najbliższych współpracowników Oskara Hansena i to w najowocniejszym okresie twórczości tego ostatniego. Największy jednak wpływ na działalność Tomaszewskiego miał Jerzy Sołtan. To on namówił Tomaszewskiego do wzornictwa, dzięki niemu Tomaszewski poznał Roberta Le Ricolais, któremu poświęcił niewydaną do dziś książkę. Gdyby dodać do tego zestawu nazwisk Romualda Gutta, to lista najbliższych mu duchowo - przynajmniej do czasu "przełomu" z połowy lat siedemdziesiątych - architektów i konstruktorów byłaby pełna. Na drugi nurt jego działalności - wzornictwo - wpłynęli: wspomniany już Sołtan a także Czesław Knoch, a po 1975 roku coraz mocniej zaznaczał się wpływ nieżyjącego już wówczas Jana Kurzątkowskiego.

Dyskretny i taktowny Tomaszewski nie manifestował wyraźnie swoich upodobań malarskich czy rzeźbiarskich. Z sympatią wspominał poszukiwania Maxa Billa i Josefa Albersa, cenił sobie badania nad systematyką kolorów Bohdana Urbanowicza jak również jego, z ducha integracji sztuk plastycznych wywodzące się malarstwo ścienne. Jednak rezultat artystyczny wystawy jubile-

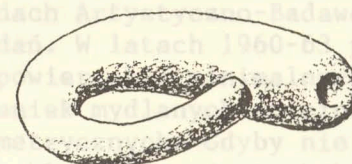
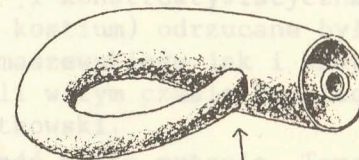
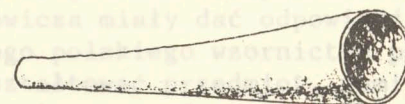
uszowej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z wiosny 1980 roku, której był komisarzem, wskazuje, że nie miał zbyt wielkiego rozeznania w problemach tych dyscyplin.

Dwa zjawiska współczesnej nauki określiły twórczość Tomaszewskiego w drugim okresie jego działalności (w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych) - strukturalizm i topologia. Zainteresowania Tomaszewskiego topologią datują się jeszcze z lat pięćdziesiątych, z czasów projektowania nowego typu pawilonów Hansena i Sołtana. Przeniósł je potem do interesujących go coraz bardziej w początkach lat sześćdziesiątych zagad z podstaw projektowania.

Zwrót w stronę topologii, jak również przełotne związki z pracownią Jaruzelskiej miały dać podstawowe dla rozważań Tomaszewskiego narzędzia: według jakich zasad kształtować przedmioty, jakie rzeczywiste ograniczenia płynące z funkcji, technologi, materiału itp. Istniejące wówczas dzieła tradycji projektowania, obce wywodzące się z dwudziestolecia międzywojennego: narodowa i konstruktywistyczna (tobie traktowane zresztą jako konstruktywizm) odrzucał także również przez Sołtana, Tomaszewski. Do ich oponentów należał Jan Kurzątkowski i Jan Kurzątkowski.

Aby znaleźć odpowiedź na pytanie, Tomaszewski przeprowadzał w początkach lat sześćdziesiątych na własną rękę bądź w Zakładach Sztuki i Techniki Badawczych ASP w Warszawie wiele badań. W latach 1960-1965 pracował z zespołem nad modelami i rysunkami. Część z nich budowana była z białego papieru, innych na różnego typu formach geometrycznych. Były to techniczne przesłanki, które skłoniły go do tych badań, bliskie byłyby one duchowi książki D. Arcy Wortworth Thompsona "On Growth and Form" (Cambridge 1952) czy nawet niektórym stronicom z książki Herberta Reada.

W 1963 roku Tomaszewski rozpoczął badania nad powierzchniami jednostronnymi (otwartymi i zamkniętymi) - wstęgami Möbiusa, powierzchniami kleina i Boya, rozwijając je następnie w struktury modułowe oparte o kwadrat, sześciąt, trójkąt itd. W ten sposób z najstarszej formy wstęgi Möbiusa rozwijanej w oparciu o moduł trójkąta powstała "Forma" z II Biennale El-



uszuwej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z wiosny 1980 roku, której był komisarzem, wskazuje, że nie miał zbyt wielkiego rozeznania w problemach tych dyscyplin.

Dwa zjawiska współczesnej nauki określiły twórczość Tomaszewskiego w drugim okresie jego działalności (w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych) - strukturalizm i topologia. Zainteresowania Tomaszewskiego topologią datują się jeszcze z lat pięćdziesiątych, z czasów projektowania nowego typu pawłok do pawilonów Hansena i Sołtana. Przeniósł je potem do interesujących go coraz bardziej w początkach lat sześćdziesiątych zajęć z podstaw projektowania. Zwrot w stronę topologii, jak również przelotne związki z pracownią Jarnuszkiewicza miały dać odpowiedź na podstawowe dla raczkującego polskiego wzornictwa pytanie: według jakich zasad kształtować przedmiot, pomijając oczywiste ograniczenia płynące z funkcji, technologii, materiału itp.? Istniejące wówczas dwie tradycje projektowania, obie wywodzące się z dwudziestolecia międzywojennego: narodowa i konstruktywistyczna (obie traktowane zresztą jako kostium) odrzucane były zarówno przez Sołtana, Tomaszewskiego jak i Knothego. Do ich oponentów należeli w tym czasie Wojciech Jastrzębowski i Jan Kurzątkowski.

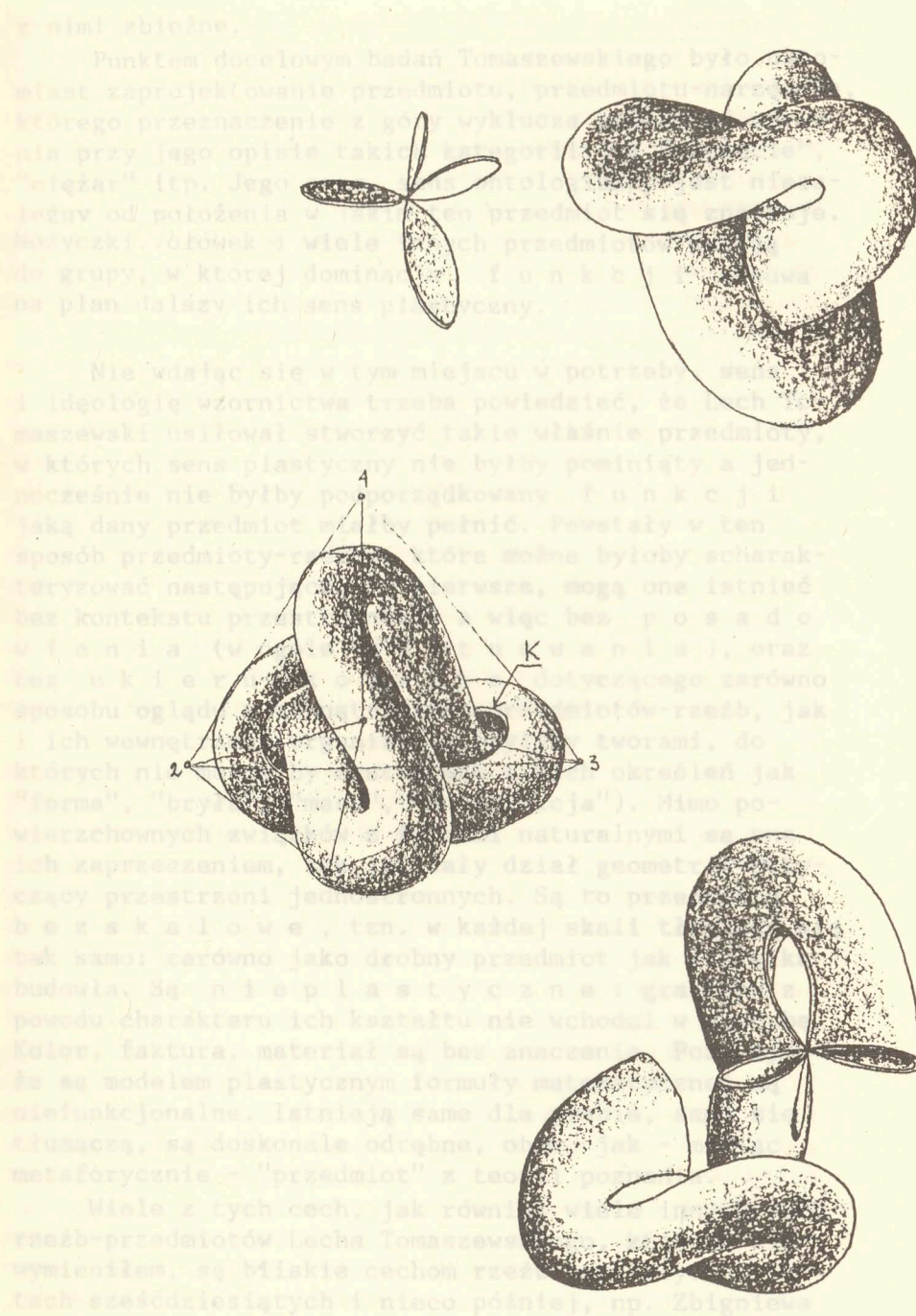
Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie, Tomaszewski przeprowadzał w początkach lat sześćdziesiątych na własną rękę bądź w Zakładach Artystyczno-Badawczych ASP w Warszawie wiele badań. W latach 1960-63 pracował z zespołem nad modelami powierzchni minimalnych. Część z nich budowana była z baniek mydlanych rozpinanych na różnego typu formach geometrycznych. Gdyby nie techniczne przesłanki, które skłoniły go do tych badań, bliskie byłyby one duchowi książki D'Arcy Wortworth Thompsona "On Growth and Form" (Cambridge 1952) czy nawet niektórym stronicom z książek Herberta Read'a.

W 1963 roku Tomaszewski rozpoczyna badania nad powierzchniami jednostronnymi (otwartymi i zamkniętymi) - wstęgami Möbiusa, powierzchniami Kleina i Boya, rozwijając je następnie w struktury modułowe oparte o kwadrat, sześciąt, trójkąt itd. W ten sposób z najmniejszej formy wstęgi Möbiusa rozwijanej w oparciu o moduł trójkąta powstała "Forma" z II Biennale El-

blaskiego. Powierzchnie jednostronne, odkrycie z połowy XIX wieku, nie mają swoich odpowiedników w przyrodzie. Są konsekwencją przekształceń matematycznych i na ich podstawie zostały odkryte. Dla Tomaszewskiego analiza tych powierzchni stała się punktem wyjścia do określania i klasyfikacji dwóch kategorii kształtów, zasad przekształcania i opisu formy, słowem do m o r f o - l o g i i formy. Taki zresztą tytuł nosił cykl jego interesujących artykułów drukowanych w "Architekturze" w 1967 roku.

Badania nad powierzchniami miały doprowadzić do znalezienia dla nich praktycznych zastosowań. Złudzenia te żywił Tomaszewski aż do połowy lat siedemdziesiątych. Strukturalizm dawał mu pewność, że przeprowadzona konsekwentnie systematyka (bardzo lubił to niewdzięczne zajęcie) kształtów oraz systematyka zasad ich przekształcania (kombinatoryka strukturalna) pozwolą mu na w pełni kontrolowane, oparte o racjonalny wybór tworzenie potrzebnej formy.

Wróćmy jeszcze do początku lat sześćdziesiątych. Realizowane wówczas przez Tomaszewskiego koncepcje "przedmiotów-modeli" - zarówno "Ucho" z 1963 roku, jak i formy z ćwiczeń na tak zwane "kształtowanie wytrzymałościowe" z roku następnego, choć traktowane przez niego jako formy nie w pełni rzeźbiarskie, dopiero usytuowane w rzeźbiarskim kontekście nabierają właściwego znaczenia. Przede wszystkim była to koncepcja odmienna od proponowanych przez Oskara Hansena rozwiązań opartych o zasady Formy Otwartej. Nawet wówczas, gdy Hansen mówił o takich kryteriach porządkowania Formy (Otwartej czy Zamkniętej) jak "ciężar", "dynamika", "kierunek" musiał milcząco przyjmować zasadę podstawową, że Forma jest usytuowana w przestrzeni, a w najgorszym wypadku posadowiona na powierzchni. Że to "postawienie" na powierzchni - a więc uporządkowanie materii według zasad ciężenia - wyprzedza i określa wszelkie inne kryteria porządkujące Formę. I w tym ściśle rzeźbiarskim sensie, z pominięciem całego społecznego kontekstu jego koncepcji, poszukiwania Hansena, choć z pozoru tak różne od poszukiwań rzeźbiarskich wywodzących się z różnego typu ekspresjonizmów czy badań form naturalnych, były jednak



z nimi zbieżne.

Punktem docelowym badań Tomaszewskiego było natomiast zaprojektowanie przedmiotu, przedmiotu-narzędzia, którego przeznaczenie z góry wyklucza zasadność używania przy jego opisie takich kategorii jak "napiecie", "ciężar" itp. Jego sens, sens ontologiczny jest niezależny od położenia w jakim ten przedmiot się znajduje. Nożyczki, ołówek i wiele innych przedmiotów należą do grupy, w której dominacja funkcji odsuwa na plan dalszy ich sens plastyczny.

Nie wdając się w tym miejscu w potrzeby, sens i ideologię wzornictwa trzeba powiedzieć, że Lech Tomaszewski usiłował stworzyć takie właśnie przedmioty, w których sens plastyczny nie byłby pominięty a jednocześnie nie byłby podporządkowany funkcji jaką dany przedmiot miałby pełnić. Powstały w ten sposób przedmioty-rzeźby, które można byłoby scharakteryzować następująco. Po pierwsze, mogą one istnieć bez kontekstu przestrzennego a więc bez posiadowania (w ogóle uytuowania), oraz bez ukięrowania dotyczącego zarówno sposobu oglądu z zewnątrz tych przedmiotów-rzeźb, jak i ich wewnętrznej organizacji (byłyby tworami, do których nie można by zastosować takich określeń jak "forma", "bryła", "masa", "konstrukcja"). Mimo powierzchniowych związków z formami naturalnymi są one ich zaprzeczeniem, tak jak cały dział geometrii dotyczący przestrzeni jednostronnych. Są to przedmioty bezskalne, tzn. w każdej skali tłumaczą się tak samo: zarówno jako drobny przedmiot jak i wielka budowla. Są nieplastyczne: gra barw z powodu charakteru ich kształtu nie wchodzi w rachubę. Kolor, faktura, materiał są bez znaczenia. Poza tym, że są modelem plastycznym formuły matematycznej są niefunkcjonalne. Istnieją same dla siebie, same się tłumaczą, są doskonale odrębne, obce, jak - mówiąc metaforycznie - "przedmiot" z teorii poznania.

Wiele z tych cech, jak również wiele innych cech rzeźb-przedmiotów Lecha Tomaszewskiego, których nie wymieniałem, są bliskie cechom rzeźb powstałych w latach sześćdziesiątych i nieco później, np. Zbigniewa

Gostomskiego czy Henryka Stażewskiego. Są też wyraźne różnice, wynikające np. z odmiennego podejścia do tradycji konstruktywistycznej (od której Tomaszewski wyraźnie się dystansował), z innego rozumienia systemowości i innego wykorzystywania kombinatoryki form, wreszcie z "niedekoratywności" - jak by powiedział Mieczysław Wallis - rzeźb Tomaszewskiego, co nie oznacza abym uważał dzieła Gostomskiego czy Stażewskiego za tak całkiem do końca "puste". "Niedekoratywność" ta była zapewne wynikiem specjalnych upodobań i preferencji estetycznych samego Tomaszewskiego.

Tak wyraźnie inaczej niż u innych rzeźbiarzy zarysowana koncepcja rzeźby-przedmiotu Lecha Tomaszewskiego nie była bynajmniej koncepcją formułowaną w o b e c rzeźby w ogóle ale raczej o b o k innych współczesnych dokonań rzeźbiarskich. Poszukiwania Tomaszewskiego w latach sześćdziesiątych miały za punkt wyjścia - a za sprawą Sołtana stało się, że był to w dużej mierze negatywny punkt wyjścia - dotychczasowe koncepcje przedmiotu wykształcone w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych jeszcze w dwudziestolecie międzywojennym. Były to koncepcje przedmiotu, a nie produktu. Przedmiotu-rękodzieła, wykonanego - ba! eksponującego naturalne materiały, z których niekoniecznie od razu "musiał się duch polski wytłumaczyć", ale który stanowił niezwykle ważny komponent ludzkiej tu i teraz egzystencji, jej charakteru i jakości.

Oczywiście modele Tomaszewskiego z lat sześćdziesiątych doskonale temu przeczyły. Ale z chwilą utraty wiary w szybką możliwość praktycznego zastosowania swoich modeli (być może były też i inne przyczyny) okazywały się one dziwnie bezużyteczne (również dzięki swej inności). Rozważanie czy był to tylko symptom ogólniejszego kryzysu, jaki przechodziła w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych cała tradycja awangardowa i związane z nią kategorie przestrzenności dzieła - swoiste wyczerpywanie się zasobów awangardy - czy także kryzys samego Tomaszewskiego uwikłanego i przytłoczonego w tym czasie działalnością organizatorską - pozostawiam na boku. Zmiany postawy Lecha Tomaszewskiego w połowie lat siedemdziesiątych miały za-

pewne poza tą jedną wiele innych przyczyn. Niewątpliwie ważny był dla tych zmian wyjazd na stałe z Polski Jerzego Sołtana - jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych, zorganizowanie odrębnego wydziału wzornictwa w początkach lat siedemdziesiątych, zmiany świadomości części inteligencji w połowie poprzedniej dekady. Nie bez znaczenia były przeżycia osobiste, a także dłuższy pobyt w Krakowie w 1975 roku i pobyt w klasztorze benedyktynów w Tyńcu, które zwróciły uwagę Tomaszewskiego na znaczenie świadomie pomijanej dotychczas przez niego tradycji. Wierny wzornictwu wrócił do polskiej tradycji międzywojennej tej dyscypliny, tradycji Kurzątkowskiego, rękodzieła, tradycji w jakiś sposób "narodowej". I nie był to bynajmniej powrót do określonego katalogu form, ideologicznej aury związanej z tymi przedmiotami, ale powrót do takich jakości, które przez swój dzisiejszy - czy raczej lat siedemdziesiątych - kontekst wydawały się "tradycyjne". A jednocześnie nie zaprzeczały podstawowym założeniom Lecha Tomaszewskiego z lat sześćdziesiątych. Wiele elementów przemiany Tomaszewskiego w latach siedemdziesiątych nosi charakter pozwalający zaklasyfikować ją jako przemianę postmodernistyczną.

Spójrzmy na twory przestrzenne Tomaszewskiego z drugiej połowy lat siedemdziesiątych wydobywając przede wszystkim ich "rzeźbiarskość", to znaczy konfrontując je z "przedmiotami-rzeźbami" z lat sześćdziesiątych. Straciły one swoją jednoznaczność. Odpychające, strzegące swojej autonomii, samowystarczalne modele Tomaszewskiego z lat sześćdziesiątych zostały zastąpione innymi, z możliwością mediacji, oddziaływania, wzbudzania ciekawości, nawet szacunku. Dwa atrybuty klasycznej teorii poznania: sceptycyzm i pewność - tak charakterystyczne dla postawy Lecha Tomaszewskiego w latach sześćdziesiątych zostały teraz zastąpione przez kontemplację i pokorę. Jednoznaczność została zamieniona na wieloznaczność.

I tak od 1975 roku Tomaszewski, zgodnie ze swoją zasadą, iż to o czym się mówi należy umieć wykonać, realizuje tym razem w małej skali i ze "znaczących" materiałów małe rękodzielnicze cacka. Zasady ich kształtowania są te same co poprzednio: różne

postacie powierzchni jednostronnych. Ale sposób ich wykonania, albo raczej duch tradycji Kurzątkowskiego, czyni z nich dzieła w twórczości Tomaszewskiego wyjątkowe. Powstają w cierpliwej, wielomiesięcznej obróbce. Na przykład tzw. futerał na okulary wykonany z jednego kawałka czarnego dębu. Tak zwany - ponieważ za krótki o kilka milimetrów aby spełniać swoją z pozoru oczywistą funkcję. Na przykład rytualny intarsjowany młoteczek ze specjalnych drzew afrykańskich przeznaczony dla opata tynieckiego. Na marginesie warto dodać, że podobnie "wypieszczone" przedmioty możemy odnaleźć w tym czasie w twórczości Zbigniewa Gostomskiego.

Nie są to przedmioty, jakimi zajmuje się wzornictwo. Wyklucza to ich unikalność. Ich sens w dużej mierze zasadza się na tej unikalności. Ale najważniejsze różnice (choć przede wszystkim dostrzegam między nimi związki) między przedmiotami-rzeźbami Tomaszewskiego z lat sześćdziesiątych i, niestety, tylko przedmiotami z lat siedemdziesiątych widziałbym w tym, że o ile tamte podkreślały swoją obcość, odrębność, o tyle te ostatnie stanowią bardzo bogate, oparte o tradycję uzupełnienie (bo są to przedmioty "codziennego" użytku) naszej egzystencji. Dlatego umieściłem je w rzeźbiarskiej perspektywie.

Lech Tomaszewski z ogromną wnikliwością i wrażliwością zareagował na dwa ważne momenty dziejów sztuki w Polsce: 1) na kryzys spowodowany wyczerpywaniem się tradycji konstruktywistyczno-hansenowskiej w latach sześćdziesiątych; 2) na kolejny kryzys o podobnym charakterze w latach siedemdziesiątych. W obydwu wypadkach Tomaszewski korzystał z doświadczeń jakie płyną z wzornictwa (choć bez trudu można znaleźć dla jego propozycji kontekst czysto artystyczny: tak zwaną drugą awangardę lat sześćdziesiątych i postmodernizm lat siedemdziesiątych). Ze specjalnie rozumianego w tej dziedzinie "przedmiotu". I w obydwu wypadkach mimo poddania się atmosferze i "ideologii" tamtych lat bronił tego samego - dosyć zachowawczej koncepcji rzeźby, której sens ontologiczny byłby bliski sensowi przedmiotu. Najbardziej interesowałyby mnie rzeźby Lecha Tomaszewskiego wykonane po młoteczku dla opata tynieckiego. Niestety, nie wykonał takich.

Jolanta Gola

Koncepcja przestrzeni

Lech Tomaszewski

Jolanta Gola

Najbliższą, jak się zdaje,
archetypem przestrzeni
symbolicznej jest w dziejach
matematycznej episteme
przestrzeń
topologiczna

(Mieczysław Porębski)^{1/}

Koncepcja przestrzeni

Różnorodna działalność artystyczna Lecha Tomaszewskiego trudno poddać się sformułowaniu. To, co zdaje się rozpraszac widzenie jego twórczości zawiera się w bezskutecznym stawianiu pytań, czy był on konstruktorem czy architektem, projektantem form przemysłowych czy rzeźbiarzem. Część z tych dywagacji bez trudu można by odrzucić i omawiać tylko te zakresy jego działalności, które bez wątplenia należą do obszaru sztuki. Tomaszewski jednak obszar ten pojmował w sposób odlegający od banalnych klasyfikacji: "Nierozumiałem bym dla niego zastarczała w szkolnictwie plastycznym podziału na sztukę czystą i użytkową, na artystów i projektantów". W jego harmonijnej wizji proces twórczego poszukiwania był zarówno uczuciem jak myślim. Był przekonany, że myślenie umożliwia takie porządkowanie wartości estetycznych, iż powstaje dzieło sztuki.^{2/} W jego myśleniu była ogromna rezerwa, nieustanne poszukiwanie porządku i pragnienie harmonii. W niewymuszony sposób chciał nasycić tym ładem wszystkie, co go otaczało. Tak samo podchodził do spraw sztuki. Harmonia wydawała się być w twórczości i życiu Tomaszewskiego w równym stopniu cechą znamioną. Był skromny. Może wręcz pokorny. Stąd zapewne brała się nieufność wobec własnych twórczych możliwości, i nawet dalej - twórczych możliwości człowieka. Nieufność - obdarzył wyrokiem odpowiedzialnością za powstawanie formy czynności człowieka niezależną. Szukał tym samym swobodę obiektywności, której nie miała dla niego zbyt różnorodna działalność artystyczna.

Najbliższa, jak się zdaje,
archetypom przestrzeni
symbolicznej jest w dziejach
matematycznej episteme
przestrzeni
topologiczna

(Mieczysław Porębski)^{1/}

Różnorodna działalność artystyczna Lecha Tomaszewskiego trudno poddaje się szufladkowaniu. To, co zdaje się rozpraszać widzenie jego twórczości zawiera się w bezskutecznym stawianiu pytań, czy był on konstruktorem czy architektem, projektantem form przemysłowych czy rzeźbiarzem. Część z tych dziedzin bez trudu można by odrzucić i omawiać tylko te zakresy jego aktywności, które bez wątplenia należą do obszaru sztuki. Tomaszewski jednak obszar ten pojmował w sposób odbiegający od banalnych klasyfikacji: "Nierozumiałe były dla niego zastarzałe w szkolnictwie plastycznym podziały na sztukę 'czystą' i 'użytkową', na 'artystów' i 'projektantów'. W jego harmonijnej wizji procesu twórczego potrzeba było zarówno uczucia jak myśli. Był przekonany, że myślenie umożliwia takie porządkowanie wartości emocjonalnych, iż powstają dzieła sztuki."^{2/} W jego myśleniu była ogromna rozwaga, nieustanne poszukiwanie porządku i pragnienie harmonii. W niewymuszony sposób chciał nasycić tym ładem wszystko, co go otaczało. Tak samo podchodził do spraw sztuki. Harmonia wydaje się być w twórczości i życiu Tomaszewskiego w równym stopniu cechą znamionną. Był skromny. Może wręcz pokorny. Stąd zapewne brała się nieufność wobec własnych twórczych możliwości, i nawet dalej - twórczych możliwości człowieka. Nieufny - obdarzył ogromną odpowiedzialnością za powstawanie Formy czynniki od człowieka niezależne. Szukał tym samym swoistej obiektywności, której nie miała dla niego zbyt różnorodna działalność artystyczna.

Jego spotkanie ze światem sztuki nastąpiło w 1955 roku, kiedy to podjął na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP wykłady na temat konstrukcji budowlanych. Wcześniejsze bliskie powiązania ze Stanisławem Hemplem zdają się dodatkowo potwierdzać naturalne zainteresowania Tomaszewskiego sprawami sztuki. Swą działalność artystyczną rozpoczął od współpracy z Oskarem Hansenem przy projektowaniu pawilonu polskiego w Izmirze i od pracy w Zakładach Artystyczno-Badawczych ASP, gdzie razem z Jerzym Sołtanem, Zbigniewem Ihnatowiczem i Wojciechem Fangorem projektował między innymi: pawilon polski na wystawę w Brukseli, Bar "Wenecja", Dworzec Śródmieście, Stadion "Warszawianki", PDT w Olsztynie. Zetknął się zatem od razu z interesującymi osobowościami i najciekawszymi realizacjami tego czasu. Spośród tamtych prac należałoby wyróżnić przestrzenie wystawowe. Dawały one wielkie możliwości eksperymentowania ze względu na wykonywanie rzeczy tymczasowych: "bez odpowiedzialności wobec przyszłych pokoleń, bez obowiązku pracy dla muzeów".^{3/} Cytowany tu Stanisław Zamecznik już w 1961 roku docenił wartość polskiej sztuki wystawienniczej drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Proponowane w tym czasie przestrzenie wystawowe inspirowały architekturę i urbanistykę. Wśród najlepszych tego typu realizacji znalazły się wymienione tu projekty, których współautorem był Tomaszewski.

Moduł przestrzenny pawilonu w Izmirze mógł być powielany na różny sposób, dostosowując się do rozmaitych sytuacji i potrzeb wystawienniczych. W Sao Paulo (z projektem którego spotkał się współpracując z Oskarem Hansenem) uwzględniono dodatkowo zmienne warunki klimatyczne. Wiatr miał zmieniać formę pawilonu, rozkładając jego "żagle". Inaczej w Brukseli - tam zaprojektowana przez Tomaszewskiego jednostka konstrukcyjna pozwalała dowolnie kształtować przestrzenie poprzez kombinacje tego podstawowego elementu. Natomiast w projekcie rozbudowy warszawskiej "Zachęty" (przygotowywanym razem ze Stanisławem Zamecznikiem i Oskarem Hansenem) istniała możliwość zmiennego kształtowania wnętrza, zarówno w planie jak i w przekroju, w zależności od potrzeb.

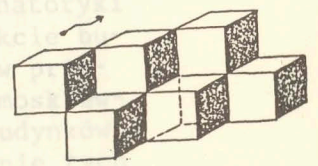
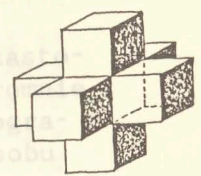
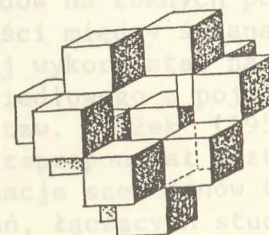
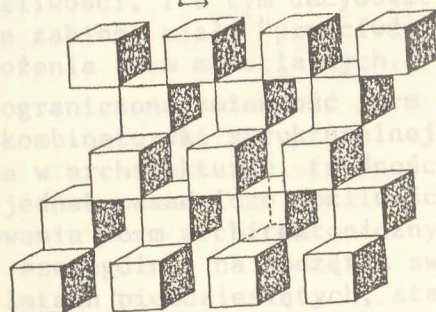
W propozycjach Tomaszewskiego dostrzec można konsekwentne dążenie do uzależniania formy od warunków miejsca, materiału, praw statyki, konstrukcji czy innych założeń wynikających z rozmaitych dziedzin statyki, geometrii i techniki. Przykładem najlepszym takiego traktowania problemów architektonicznych jest jego projekt tzw. "murów oporowych" na stacji "Warszawianki". Uzależnienia, które w polskich warunkach byłyby bardzo szerokie, powodowały iż zakres subiektywnych decyzji samego artysty stał się coraz mniejszy.

Interesująca w związku z tym jest teoria Lecha Tomaszewskiego o kombinatoryce strukturalnej. Miała ona kreować formę umożliwiając przedstawienie zbioru pewnej liczby kształtów, zbioru powstałego w wyniku przeprowadzonej kombinacji danych elementów, a warunkowanej dodatkowo zastaniami lub narzucenymi czynnikami.

Tomaszewski chciał, by w przyszłości stworzone pełne katalogi kształtów przy pomocy komputerów mogły być używane do wyznaczania optymalnego kształtu obiektu w danej sytuacji. Takie zamierzenia miałyby być realizowane w ramach programu "Projektowanie obiektów architektonicznych" w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Współpracując z Tomaszewskim, Lech Tomaszewski starał się traktować projektowanie jako dodatkową wartość, która określała formę obiektu. W tym celu stosował kombinatorykę strukturalną, która polegała na wyznaczaniu wszystkich możliwych kombinacji elementów konstrukcyjnych. W ten sposób można było wyznaczyć wszystkie możliwe kształty obiektu, które mogłyby powstać z danych elementów.

W ten sposób Tomaszewski starał się traktować projektowanie jako dodatkową wartość, która określała formę obiektu. W tym celu stosował kombinatorykę strukturalną, która polegała na wyznaczaniu wszystkich możliwych kombinacji elementów konstrukcyjnych. W ten sposób można było wyznaczyć wszystkie możliwe kształty obiektu, które mogłyby powstać z danych elementów.



W propozycjach Tomaszewskiego dostrzec można konsekwentne dążenie do uzależniania formy od warunków miejsca, materiału, praw statyki, konstrukcji czy innych założeń wynikających z rozmaitych dziedzin matematyki, geometrii i techniki. Przykładem najlepszym takiego traktowania problemów architektonicznych jest jego projekt tzw. "murów oporowych" na stadionie "Warszawianki". Uzależnienia, które w polskich warunkach bywały bardzo szerokie, powodowały iż zakres subiektywnych decyzji samego artysty stawał się coraz mniejszy.

Interesująca w związku z tym jest teoria Lecha Tomaszewskiego o kombinatoryce strukturalnej. Miała ona kreującemu formę umożliwić przedstawienie zbioru pewnej liczby kształtów, zbioru powstałego w wyniku przeprowadzonej kombinacji danych elementów, a warunkowanej dodatkowo zastanymi lub narzuconymi czynnikami. Tomaszewski chciał, by w przyszłości tworzone pełne katalogi kształtów przy pomocy komputerów.^{4/} Artysta miałby dokonywać jedynie ostatecznego wyboru spośród wielu możliwości, i o tym decydować miała jego intuicja. Takie zabiegi miały "przeciwdziałać niebezpieczeństwu zubożenia form materialnych."^{5/}

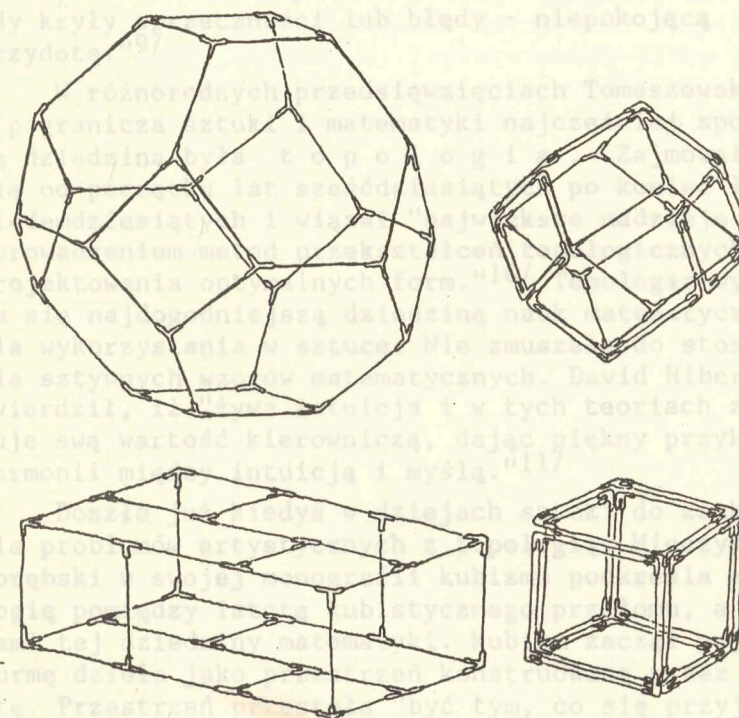
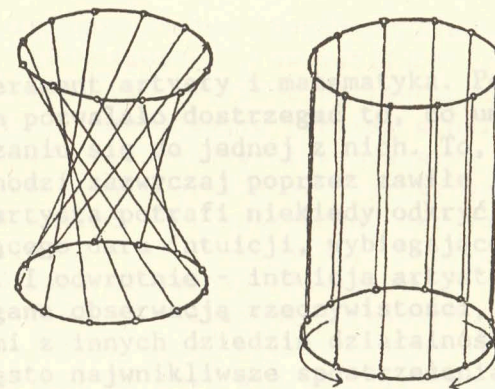
Nieograniczona zmienność form wynikająca z zastosowania kombinatoryki strukturalnej mogła być ogromnie przydatna w architekturze, trudności techniczne ograniczały jednak zasadniczo możliwości takiego sposobu kształtowania form architektonicznych. Mimo to Tomaszewski, szczególnie na początku swojej kariery zawodowej w latach pięćdziesiątych, starał się traktować podane ograniczenia jako dodatkowe warunki określające przestrzeń w sposób obiektywny. Takim specjalnym ograniczeniem był dla niego wówczas beton, którego zastosowanie wyznaczało takie cechy budynku jak niezależność układów na różnych poziomach czy możliwość dużej rozpiętości między ścianami. Metodę kombinatoryki strukturalnej wykorzystał na przykład w projekcie budownictwa osiedlowego z pojedynczych elementów przestrzennych, tzw. "łóżek" (1956), w konkursie moskiewskim, gdzie zaproponował kształtowanie brył budynków przez kombinacje sześciątów (1959). Podsumowanie tych zainteresowań, łączących studia z zakresu kombinato-

ryki strukturalnej z konkretnymi projektami architektonicznymi, znalazło odbicie w studium "Struktury tarczowo-słupowe" (1959).

Ujmowanie projektów Tomaszewskiego w formie teoretycznych rozważań stawało się coraz częściej zabiegiem koniecznym. Wynikało to między innymi z charakteru jego pomysłów, często nie nadających się do realizacji. Do rangi anegdoty urósł jego projekt pawilonu wystawowego w formie parasola, który w naszych warunkach budowlanych wydaje się pomysłem wręcz absurdalnym. Odejście ku rozważaniom teoretycznym było zatem najzupełniej naturalne.

"Studium Łuku Niepłaskiego" (1961) pokazywało zależność formy od ograniczeń technicznych, geometrycznych i statycznych, co w konsekwencji dało skomplikowane powiązanie kształtu łuku z wyznaczonym planem. Podobnie w "Studium Zmiennej Powierzchni Siatkowej" (1962) Tomaszewski próbował opracować swobodną i ciągłą deformację kształtów, na przykład poprzez ruch regulowany długością prętów i ich przegubowymi połączeniami. Proponował w tych studiach kinetyczną zmienność form: "Zmienność kombinatoryczna form architektonicznych (o której mówiliśmy przed chwilą) wywołana została głównie potrzebami produkcji przemysłowej, zmienność kinetyczna uzasadnia konieczność łatwego przystosowania do szybko zmieniających się potrzeb funkcjonalnych współczesnego społeczeństwa."^{6/} Propozycje te nazywał biotechniką "przez analogię do obserwowanych w przyrodzie procesów przystosowania struktur ożywionych do niestałych warunków otoczenia."^{7/} Od początku lat sześćdziesiątych Tomaszewski poświęcał bardzo wiele czasu różnym rozważaniom strukturalnym; do wyżej wymienionych dodać należałoby "Studium Powierzchni Minimalnych" (1960-63) oraz "Kształtowanie wytrzymałościowe" (1964).

Studia teoretyczne pozwalały mu zamykać wszystkie dotychczasowe doświadczenia w logiczne ramy. Zajmując się tak różnymi dziedzinami, artysta stwierdzał: "Geometria jest abstrakcją polegającą na opisie kształtu i wielkości przedmiotów z pominięciem ich cech fizycznych i pozwala na uogólnienie wspólne dla różnych, na pozór bardzo odległych, dziedzin."^{8/} Tomaszewski





łączył w sobie temperament artysty i matematyka. Połączenie tych dziedzin pozwalało dostrzegać to, co umyka zwykle przy ograniczaniu się do jednej z nich. To, do czego naukowiec dochodzi zazwyczaj poprzez zawiłe i żmudne dociekania, artysta potrafi niekiedy odkryć na podstawie zadziwiającego daru intuicji, wybiegającej poza horyzont nauki. I odwrotnie - intuicja artystyczna winna być wspomagana obserwacją rzeczywistości, wiedzą, osiągnięciami z innych dziedzin działalności ludzkiej. Bardzo często najwnikliwsze spostrzeżenia powstają właśnie na styku dziedzin. Warto na przykład przypomnieć, że niejeden z matematyków za najlepszy sprawdzian prawidłowości wzorów i obliczeń uważa kryterium estetyczne. Henri Poincaré twierdził, "iż bez wdawania się w szczegóły, za pierwszym rzutem oka odczuwał albo swoiste piękno w układzie znaków, albo - gdy kryły sprzeczności lub błędy - niepokojącą brzydotę."^{9/}

W różnorodnych przedsięwzięciach Tomaszewskiego z pogranicza sztuki i matematyki najczęściej spotykaną dziedziną była t o p o l o g i a. Zajmował się nią od początku lat sześćdziesiątych po koniec lat siedemdziesiątych i wiązał "największe nadzieje z wprowadzeniem metod przekształceń topologicznych do projektowania optymalnych form."^{10/} Topologia wydała mu się najdogodniejszą dziedziną nauk matematycznych dla wykorzystania w sztuce. Nie zmuszała do stosowania sztywnych wzorów matematycznych. David Hilbert twierdził, iż "żywa intuicja i w tych teoriach zachowuje swą wartość kierowniczą, dając piękny przykład harmonii między intuicją i myślą."^{11/}

Doszło już kiedyś w dziejach sztuki do zetknięcia problemów artystycznych z topologią. Mieczysław Porebski w swojej monografii kubizmu podkreśla analogię pomiędzy istotą kubistycznego przełomu, a źródłami tej dziedziny matematyki. Kubizm zaczął pojmować formę dzieła jako przestrzeń konstruowaną przez artystę. Przestrzeń przestała "być tym, co się przyjmuje, co jest gotowe i raz na zawsze ustalone. Stała się tym, co się tworzy. Straciła właściwości "natury", by okazać się językiem, który trzeba zbudować."^{12/}

Cała nowożytna sztuka posługiwała się językiem geometrii euklidesowej. Wydawało się, że nie można pominąć renesansowej perspektywy czy innych sposobów odzwierciedlania realnej przestrzeni. I choć dostrzegano wielość perspektyw i różnorodność tworzonych iluzji, jedyną przestrzenią przedstawianą była bardzo długo jeszcze przestrzeń "naturalna".^{13/} Zmiana takiego sposobu myślenia była o tyle trudna, że w samej matematyce bardzo długo obowiązywała geometria Euklidesa. Dopiero w XIX wieku Nikołaj Łobaczewski (w 1829 r. w Kazaniu) oraz niezależnie od niego Janos Bolyai (w 1832 r. w Budapeszcie) odkryli, że nie jest to jedyna metoda opisywania przestrzeni. Inne pokazali wkrótce Bernhard Riemann i David Hilbert. Podobne rozumowanie kontynuowali Felix Klein oraz Henri Poincare. Nowa nauka, zajmująca się tymi "nowymi" nieeuklidesowymi przestrzeniami, została nazwana topologią. "Pojęcie przestrzeni topologicznej jest tylko jednym z ogniw w łańcuchu konstrukcji abstrakcyjnych tworzących nieodłączną część całej nowoczesnej myśli geometrycznej. U podstaw wszystkich tych konstrukcji leży ogólny pogląd na przestrzeń jako na jeden lub kilka układów przedmiotów - punktów, prostych itd., między którymi stosunki określone są jedynie za pomocą aksjomatów."^{14/} Zatem to, co łączyło przestrzeń kubistyczną z topologiczną było sprzeczniw wobec wyłączości praw euklidesowych przy konstruowaniu badanej lub kreowanej przestrzeni.

W tym przypadku mamy do czynienia jedynie ze zbieżnością. Tomaszewski natomiast chciał świadomie wykorzystać topologię dla celów artystycznych. Rozpatrując jej zasady tworzył daleko bardziej precyzyjne wyznaczniki kształtowania formy. "Odpowiednio do aksjomatów, jakie mają spełniać otoczenia, rozróżnia się różne typy przestrzeni topologicznej."^{15/} Wśród tych typów znalazł Tomaszewski p o w i e r z c h n i e j e d n o s t r o n n e , którymi zajął się szczególnie. Podstawowym aksjomatem, jaki mają spełniać te

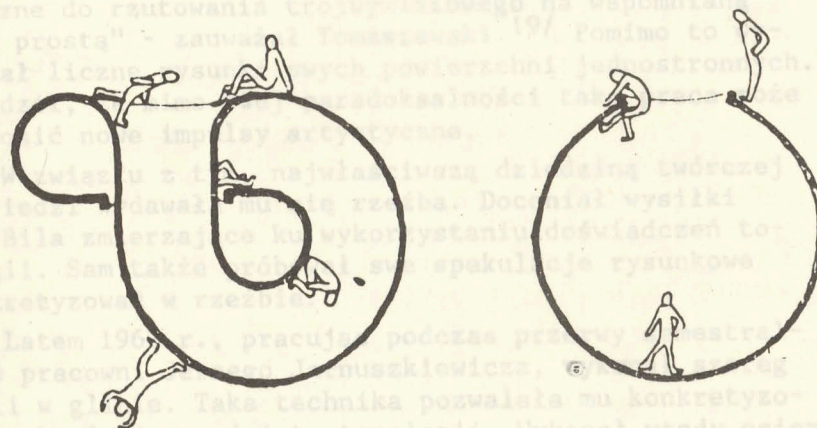
formy jest jednostronność. Natura nie tworzy tzw. płaszczyzn jednostronnych, to znaczy takich, które miałyby jedną stronę i jeden brzeg. A taką jest wstęga Möbiusa, obraz przekształcalnej topologicznie powierzchni otwartej. Jeśli weźmiemy na przykład prosty pasek papieru i połączymy dwa jego "końce", odwracając je o

180°, utworzymy najprostszą z nich. Przekształcając w równie prosty sposób bryłę otrzymany butelkę Kleina, która nie ma wnętrza ani zewnątrz i sama siebie przecina. Tomaszewski mówił, iż nie należy "nawet podejrzewać rozsądnej przyrody o budowanie powłok, które nie posiadają wnętrza, niczego nie zawierają i przed niczym nie chronią."^{16/} Wyobraźnia topologii kształtuje formy, które są zaprzeczeniem tamtych obserwowanych w przyrodzie, odczytuje kształty leżące poza zasięgiem naszych zmysłów. Tomaszewski zachwycał się ich "nieobecnością w świecie form materialnych", podkreślał, że są "wyłączną własnością, pięknym owocem spekulacji myślowej".^{17/} I wydaje się, że wielce go pociągała ta "nie-naturalność" powierzchni jednostronnych.

Matematycy zajmujący się topologią często oddają się czystej spekulacji myślowej, a swe koncepcje ujmują w skomplikowane układy wzorów, bardzo rzadko wykonują rysunki. Proces taki pogłębia się w miarę rozwoju myśli topologicznej i wzrostu stopnia trudności w rzeźbieniu na płaszczyźnie tych wytworów myśli. Bo paradoksalnie, wykorzystuje się do tego "najwygodniejszą" z metod, czyli geometrię Euklidesa.^{18/} Wyobrażenie świata czterowymiarowych form za pomocą płaskiego rzutu jest analogiczne do rzeźbienia trójwymiarowego na wspomnianą "linię prostą" - zauważył Tomaszewski.^{19/} Pomimo to konował liczącym się z tymi "paradoksalnościami" i nie przepuszczał nigdy impulsu artystycznego.

W latach 1960-1961 Tomaszewski zajął się twórczością wywołującą dawać rzeźbą. Dochodził do wniosku, że forma była zastrzeżona dla wykonawcy, doświadczającego topologii. Sam fakt rzeźbienia był spekulacją rysunkową skonkretyzowaną w rzeźbie. Latem 1960 r., pracując podczas przygotowywania w pracowni rzeźby w Muzeum Sztuki w Warszawie modeli w gipsie. Taka technika pozwalała mu konkretyzować wyobrażenia ze świata topologii. Wykonał wtedy osiem różnych powierzchni, od topologicznie równoważnych wstęgi Möbiusa po skomplikowane połączenia wielu gałęzi w jedną jednostronną powierzchnię.

Dwa z tych form powtórzył rok później w gipsie.



180°, utworzymy najprostszą z nich. Przekształcając w równie prosty sposób bryłę otrzymamy butelkę Kleina, która nie ma wnętrza ani zewnątrz i sama siebie przenika. Tomaszewski mówił, iż nie należy "nawet podejrzewać rozsądnej przyrody o budowanie powłok, które nie posiadają wnętrza, niczego nie zamykają i przed niczym nie chronią."^{16/} Wyobraźnia topologii kształtuje formy, które są zaprzeczeniem tamtych obserwowanych w przyrodzie, odczytuje kształty leżące poza zasięgiem naszych zmysłów. Tomaszewski zachwycił się ich "nieobecnością w świecie form materialnych", podkreślał, że są "wyłączną własnością, pięknym owocem spekulacji myślowej",^{17/} I wydaje się, że wielce go pociągała ta "nie-naturalność" powierzchni jednostronnych.

Matematycy zajmujący się topologią często oddają się czystej spekulacji myślowej, a swe koncepcje ujmują w skomplikowane układy wzorów, bardzo rzadko wykonują rysunki. Proces taki pogłębia się w miarę rozwoju myśli topologicznej i wzrostu stopnia trudności w rzutowaniu na płaszczyznę tych wytworów myśli. Bo. paradoksalnie, wykorzystuje się do tego "najwygodniejszą" z metod, czyli geometrię Euklidesa.^{18/} "Przeżywanie świata czterowymiarowych form za pomocą płaskiego rzutu jest analogiczne do rzutowania trójwymiarowego na wspomnianą linię prostą" - zauważał Tomaszewski.^{19/} Pomimo to wykonywał liczne rysunki swych powierzchni jednostronnych. Twierdził, że mimo swej paradoksalności taka praca może przynosić nowe impulsy artystyczne.

W związku z tym, najwłaściwszą dziedziną twórczej wypowiedzi wydawała mu się rzeźba. Doceniał wysiłki Maxa Bila zmierzające ku wykorzystaniu doświadczeń topologii. Sam także próbował swe spekulacje rysunkowe skonkretyzować w rzeźbie.

Latem 1962 r., pracując podczas przerwy semestralnej w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, wykonał szereg modeli w glinie. Taka technika pozwalała mu konkretyzować wyobrażenia ze świata topologii. Wykonał wtedy osiem różnych powierzchni, od topologicznie równoważnych wstędze Möbiusa po skomplikowane połączenia wielu gałęzi w jedną jednostronną powierzchnię.

Dwie z tych form powtórzył rok później w gipsie,

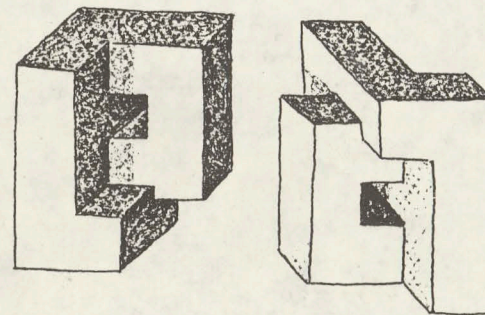
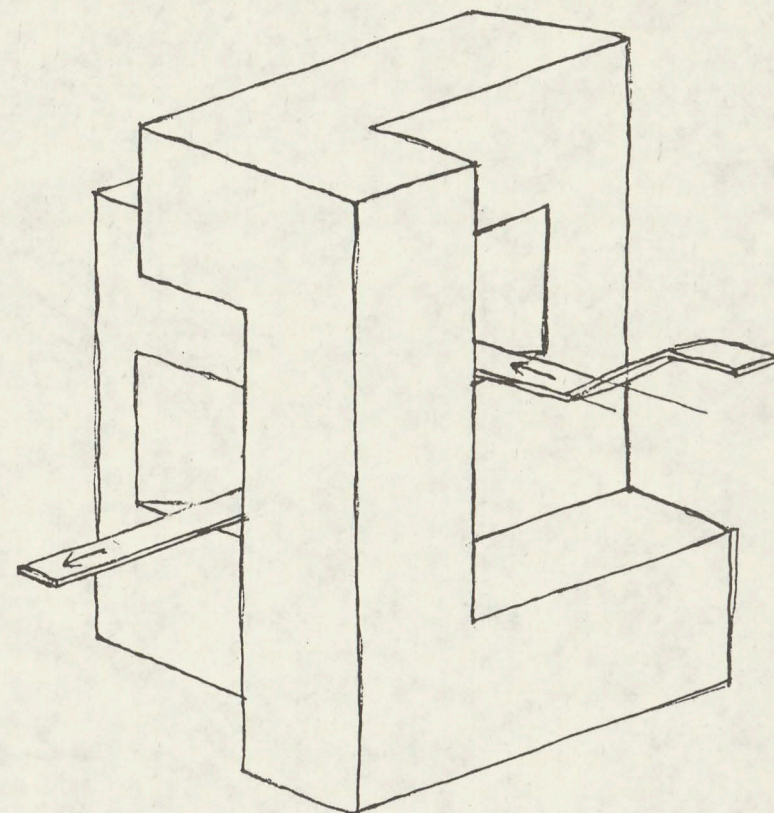
korzystając z pomocy Zakładów Doświadczalnych ASP przy Myśliwieckiej. Pierwsza - o dwóch gałęziach i dwóch liniach przenikania, została nazwana przez Tomaszewskiego "Uchem". Druga - bardziej skomplikowana - była formą złożoną z czterech przenikających się gałęzi, stykających się ze sobą. Obydwie formy zostały zniszczone; prostsza z nich, tzw. "Ucho" jest obecnie rekonstruowana przez studentów wydziału Wzornictwa Przemysłowego.

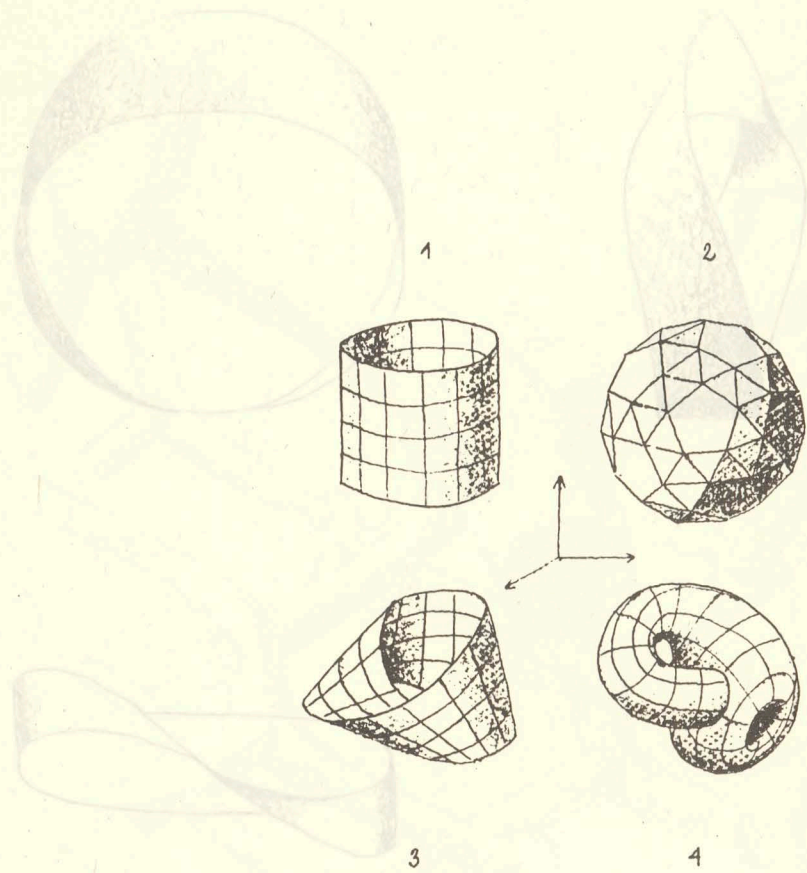
Najbardziej znaną konkretyzacją powierzchni jednostronnej Lecha Tomaszewskiego jest forma wykonana na II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1967 r. Była wzorowana na wcześniejszym studium jednostronności form trójkątnych, wykonanym w 1963 r. w gipsie. Jednostronność elbląskiej taśmy została uzyskana poprzez odwrócenie oparte właśnie na module trójkątnym.

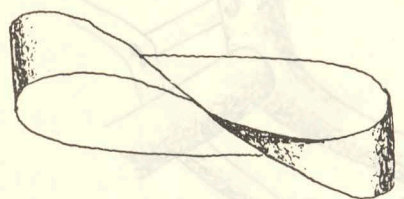
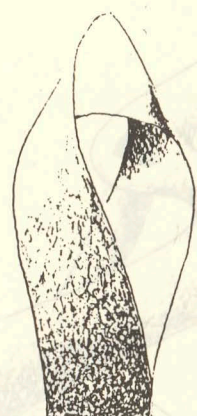
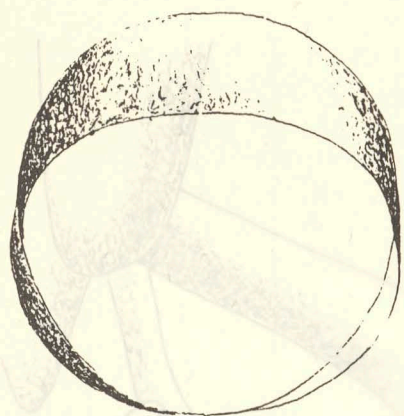
Poza tym Tomaszewski wykonał szereg eksperymentów próbujących zestawiać moduły kwadratowe w powierzchni jednostronne. Obok wielu modeli w małej skali wykonał jeden większy, będący jednostronną zamkniętą figurą o dwóch liniach przenikania. Kształt jej przypominający literę "A" nadał tej pracy taką właśnie wyrazającą nazwę (wł. Muzeum ASP).

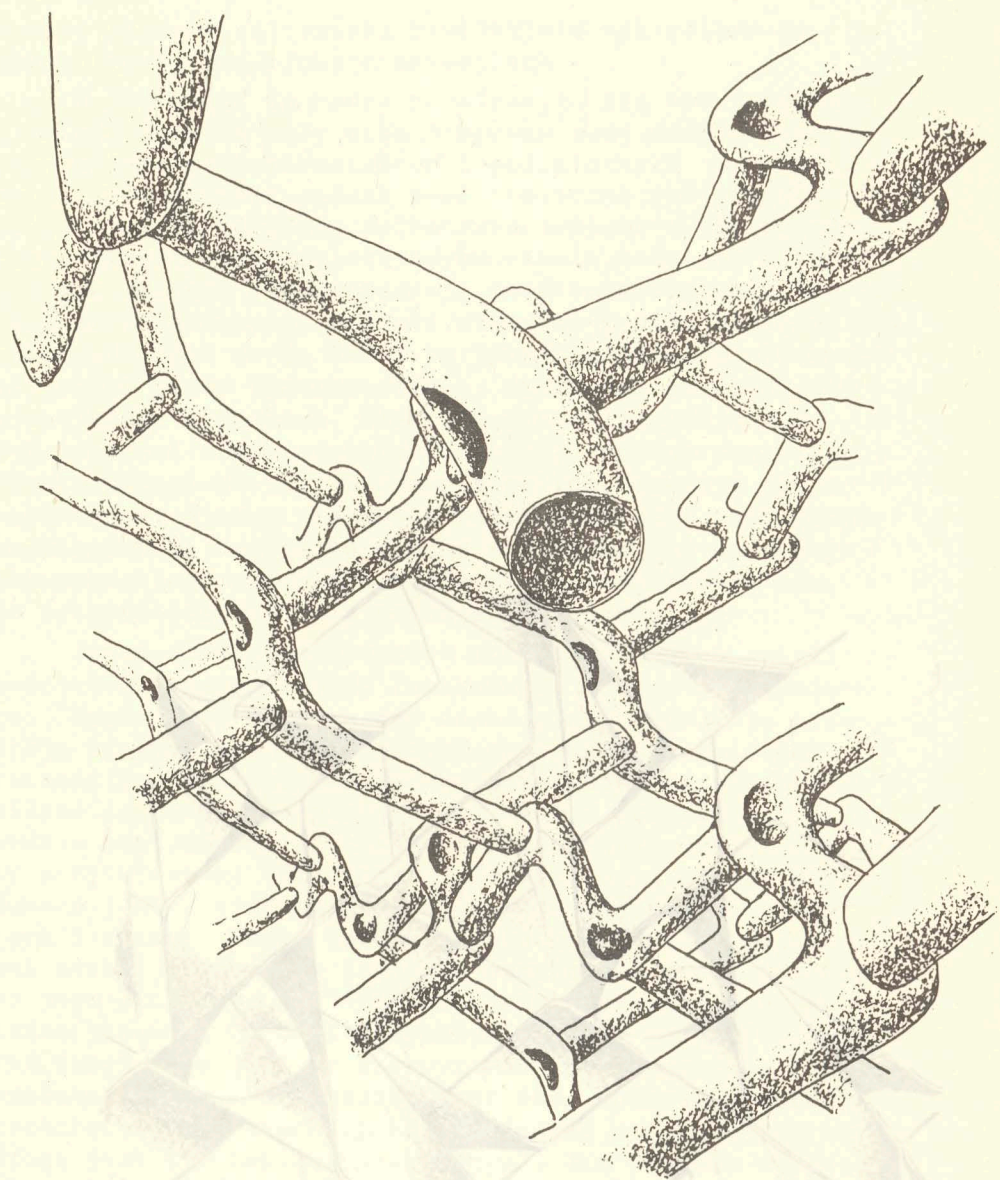
Od połowy lat sześćdziesiątych poświęcał Tomaszewski więcej czasu pracy dydaktycznej i społecznej w Akademii, zaniedbując swą działalność artystyczną. W latach siedemdziesiątych pozornie nawet jej zaprzestał (poza kilkoma projektami form przemysłowych). Jednak i wtedy jego topologiczna "obsesja" nie skończyła się. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych wykonał szereg małych przedmiotów, będących próbami rozmaitego rozwiązania wstęgi Möbiusa. A wśród nich - kilka ołowianych form wstęgi o kształtach przypominających "Serduszko" i "Koniczynkę".

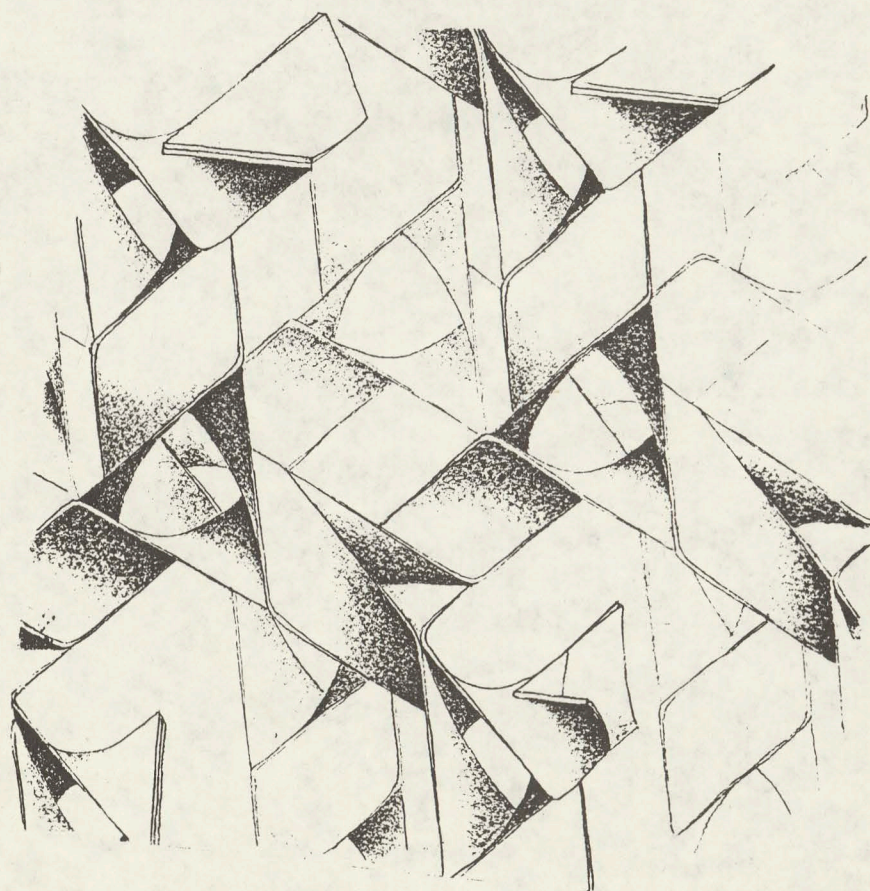
Modele te często wykonywane były jedynie dla samego autora - część z nich powstała w doprawdy niewielkiej skali (jak na przykład modelik z czarnego dębu oparty na module kwadratowym), inne - w sposób bardzo nietrwały (na przykład modele z plastikowych rurek sklepanych ze sobą), jeszcze inne jakby tylko miały ilustrować zasadę jednostronności (na przykład model ze stalowego drutu). Najlepszym przykładem











takiej postawy są rysunki precyzyjnie wykreślane na delikatnych, papierowych serwetkach.

Tomaszewski do końca poświęcając się tym poszukiwaniom był mimo to cały czas niepewny swej drogi. Oddany idei wcielania przekształceń topologicznych do świata sztuki, pozostawił jednak dość nieliczne realizacje. Swoje największe plany pozostawił jedynie w sferze marzeń. Takimi były projekty wybudowania kościoła w formie powierzchni jednostronnej, obiektu sakralnego bez wnętrza i zewnątrz, budowli otwartej i nie dzielącej rzeczywistości na tę "w" i tę "poza" kościołem. Niezrealizowane plany Tomaszewskiego, utrwalone zostały jedynie w kilku rysunkach. Niektóre z modeli wydają się być szkicami bryły architektonicznej, np. uprząstczenie wstęgi Möbiusa w drewnie polichromowanym na pomarańczowo. Biorąc pod uwagę polskie warunki realizacji architektury, uważam że dobrze się stało, iż koncepcja Tomaszewskiego pozostała w sferze marzeń. Wydaje się, że artysta uczynił to z pełną świadomością.

Jeden z ostatnich swoich artykułów, pełen wątpliwości i usprawiedliwień, Tomaszewski kończy następująco: "Pomimo tak nikłych jak widać rezultatów, nie przestaję wierzyć, że warto jednak próbować urealnić tę kategorię kształtu, może pewna paradoksalność tych wysiłków jest właśnie pociągająca. A oto przykład, który wydaje się uzasadniać takie przypuszczenie. (Mówi o pracy zatytułowanej "Biedronka") Jednostronna wstęga zbudowana jest z siedmiu trójkątów z jednej strony pokrytych lustrami. Obraz barwnego koła umieszczony po jednej stronie środkowego trójkąta przechodzi drogą odbicia na jego drugą stronę."^{20/} Tomaszewski przyznaje się do zafascynowania cechami fizycznymi, a nie kompozycyjnymi, tej pracy. Ale jest to zachwyt nad czymś pozornie niewytłumaczalnym. Na pierwszy rzut oka, opisywany obraz przechodzenia czerwonego koła z jednej strony formy na drugą jest zjawiskiem "nierealnym". Ten projekt wydaje się odzwierciedleniem zachwytu artysty nad konkretyzowaniem twórczej myśli człowieka, konkretyzowaniem przedmiotów istniejących jedynie w wyobraźni, nigdy w "naturze".

Albowiem wspólną cechą sztuki i topologii jest wyobraźnia. Topologiczne "wyobrażenia przestrzenne" wydają

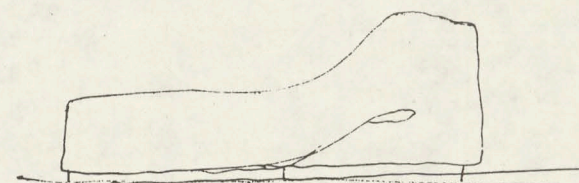
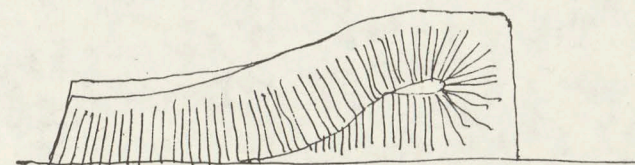
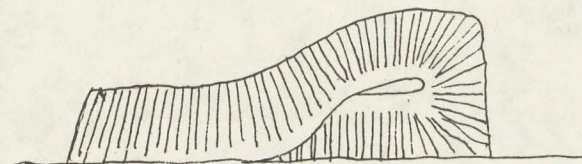
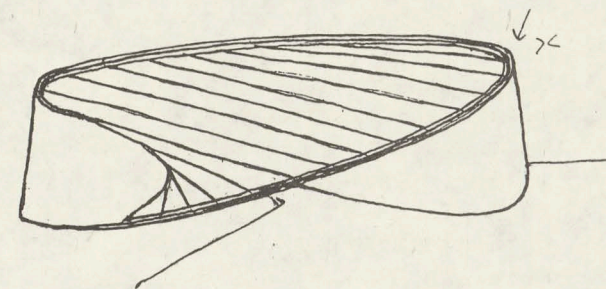
się być środkiem technicznym pracy artystycznej Lecha Tomaszewskiego, przynoszącym impulsy i propozycje nowych rozwiązań przestrzeni dzieła. Nie należy przez to rozumieć, że topologia uruchamiała jego wyobraźnię. Raczej domyślać się trzeba, iż te przestrzenie sobą ją wypełniały. Powtórzyć trzeba za Mieczysławem Porębskim, że "najbliższa archetypom przestrzeni symbolicznej jest w dziejach matematycznej epistemy przestrzeń topologiczna". Koncepcję Lecha Tomaszewskiego należy uznać za wielce oryginalną w dziejach powojennej sztuki polskiej. Stanowi ona najpoważniejszy wyróżnik jego osobowości i na niej należy skupiać uwagę przy analizowaniu jego działalności. Wydaje się, że myśl ta winna w większym stopniu zaistnieć w artystycznej świadomości środowiska. Tomaszewski jest bowiem szanowany jako człowiek, a nie zauważony - lub raczej nierozumiany - jako artysta. Nie dostrzeganie propozycji, które mogłyby wzbogacić myśl twórczą, w szczególności rzeźbiarską, uznać trzeba za specyficzną cechę naszego środowiska artystycznego.^{21/}

O konwencji przestrzeni artystycznej Wiesław Juszcak powiedział, iż "rzadko bywa sprawą indywidualną", iż "każde nowe jej rozwiązanie, każde radykalniejsze naruszenie jakiegoś obowiązującego w danym momencie schematu świadczy o głębokich kulturowych przełomach, znaczy istotne zwroty w samym nawet pojmowaniu rzeczywistości."^{22/}

Pozostawiam te słowa bez komentarza.

Przypisy:

1. Mieczysław Porębski, O wielości przestrzeni, w: Przestrzeń i literatura, red. Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław, 1978, s.29
2. Przemysław Trzeciak, Rector, "Projekt", 1982, nr 1, s.24
3. Stanisław Zamecznik, Sztuka przestrzeni, "Projekt", 1961, nr 2, s.25
4. porównaj: Lech Tomaszewski, Morfologia form. III. Opis form, "Architektura", 1967, nr 3, s.102



5. Lech Tomaszewski, Kombinatoryka strukturalna, "Projekt", 1962, nr 4, s.36
6. Lech Tomaszewski, Zmienność form strukturalnych, "Projekt", 1962, nr 5, s.47
7. jw.
8. Lech Tomaszewski, Kombinatoryka strukturalna, "Projekt", 1962, nr 4, s.36
9. Bolesław Szmidt, Ład przestrzeni, PIW, Warszawa, 1981, s.31
10. Lech Tomaszewski, Morfologia form. IV. Przekształcenia, "Architektura", 1967, nr 4, s.157
11. David Hilbert, (Getynga, czerwiec 1932), przedmowa w: P.S.Aleksandrow i W.A.Jefremowicz, Zarys podstawowych pojęć topologii, PWN, Warszawa, 1955, s.6
12. Mieczysław Porębski, Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku, Warszawa, 1980, s.80
13. Ernst H.Gombrich, zauważając różnorodność iluzji, zależnych od konwencji danej kultury (świadomy "kantowskiej" przestrzeni rozumianej jako sposób wyobrażania i twierdzenia Spenglera, iż każda kultura ma swoje pojęcie przestrzeni), jest nadal orędownikiem iluzjonizmu i stosowania tradycyjnej perspektywy. Sceptycznie odnosi się do twierdzenia Erwina Panofsky'ego, który uznał perspektywę jedynie za "formę symboliczną". Dostrzeżona przez Gombricha wieloznaczność widzenia tłumaczona jest zmiennymi konwencjami kultury i subiektywnymi możliwościami percepcji każdego odbiorcy. Zaprzecza jednak istnieniu innych niż "naturalna" przestrzeni. (porównaj: Ernst H.Gombrich, Sztuka i złudzenie, przełożył Jan Zaraniski, Warszawa, 1981, s.241-242, 258)
14. P.S.Aleksandrow i W.A.Jefremowicz, Zarys podstawowych pojęć topologii, op.cit., s.59
15. jw.
16. Lech Tomaszewski, Zastosowanie powierzchni jednostronnych, "Projekt", 1963, nr 1, s.44
17. Lech Tomaszewski, Dwie kategorie kształtu, "Architektura", 1970, nr 2, s.41,42

18. Henri Poincaré twierdził: "geometria Euklidesa jest i pozostanie n a j w y g o d n i e j s z a : Po pierwsze dlatego, że jest najprostsza (...). Po drugie dlatego, że dość dobrze odpowiada ona własnościom ciał stałych naturalnych."
(Henri Poincaré, Nauka i hipoteza (1902), w: Filozofia matematyki. Antologia tekstów klasycznych, wybór i opracowanie Roman Murawski, Poznań, 1986, s.247
19. Lech Tomaszewski, Morfologia form. I. Konwencja widzenia, "Architektura", 1967, nr 1, s.15
20. Lech Tomaszewski, Geometria czwartego wymiaru, "Projekt", 1982, nt 1, s.27
21. Za anegdotę ilustrującą ten stan rzeczy należy uznać fakt, iż w artykule Tomaszewskiego pt. Geometria czwartego wymiaru opublikowanym po jego śmierci w "Projekcie" (1982, nr 1) w całym tekście zamiast słowa " t o p o l o g i a " pojawia się " t y p o l o g i a ". Dobrze, że chociaż w tytule autor zastąpił to pojęcie trzyczłonowym wyjaśniającym.
22. Wiesław Juszcak, O symbolizmie - o ekspresjonizmie - o przestrzeni (W związku z twórczością M.K. Ciurlionisa), w: tenże, Fakty i wyobrażenia, PIW, Warszawa, 1979, s. 166-167

Jolanta Gola

Kalendarium

Kalendarium działalności Lecha Tomaszewskiego, które w niniejszym katalogu pragniemy zaprezentować, zawiera przede wszystkim przegląd jego twórczości. Zamieszczamy również ważniejsze fakty biograficzne oraz wybrane najistotniejsze jego przedsięwzięcia dydaktyczno-społeczne, aby uzupełnić obraz jego dokonań.

J.G.

Lech Ludwik Tomaszewski urodził się 1 stycznia 1926 r. w miejscowości Praszka pod Wieluniem. Ojcem jego był Dominik, urzędnik Państwowego Banku Rolnego w Lublinie, matką - Helena z Bartosińskich.

1944

- kończy prywatną zawodową szkołę budownictwa w Lublinie
- rozpoczyna studia na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Inżynierii Lądowej

1948

- zostaje asystentem Profesora Stanisława Hempla na Politechnice Warszawskiej (do 1950 roku)
- bierze udział w konkursie na projekt plakatu "PCK - Sercem Narodu" (I nagroda)

1949

- bierze udział w konkursie SARP-u na tablice ogłoszeniowe; współautor: S. Adamiak (II nagroda)

1950

- kończy Politechnikę Warszawską na Wydziale Konstrukcji Budowlanych, 9 czerwca broniąc swego dyplomu ze statyki budowli
- rozpoczyna służbę wojskową, którą zaliczył (do 1953 r. pracując w zawodzie

1951

- opublikowanie pracy pt. "Analiza prób wytrzymałościowych fundamentów żelbetowych i betonowych wykonanych w Instytucie Techniki Budowlanej w Warszawie" (razem ze Stanisławem Hemplem)

34

1953

- w latach 1953-57 prowadzi badania z zakresu probabilistycznych metod wyznaczania bezpieczeństwa konstrukcji, pracując w Instytucie Podstawowych Problemów Techniki PAN

1955

- rozpoczyna współpracę z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, podejmując wykłady zleczone na temat konstrukcji budowlanych na Wydziale Architektury Wnętrz
- projektuje Pawilon Polski na Międzynarodowe Targi w Izmirze, współautor: Oskar Hansen (nagroda II stopnia KBUA w 1956 roku)
- bierze udział w konkursie SARP-u na projekt mieszkaniowego budownictwa uprzemysłowionego w konstrukcji wielkopłytowej, współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak, Bogusław Babicki, Jerzy Teliga (III nagroda)

1956

- w latach 1956-62 współpracuje przy I etapie budowy Ośrodka Sportowego "Warszawianka" (dawny "Start") w Warszawie w ramach działalności ZAB ASP, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Wiktor Gessler, Włodzimierz Wittek, Wojciech Fangor; praca nagrodzona przez MBiPMB oraz KBUA w 1963 roku nagrodą II stopnia
- bierze udział w konkursie SARP-u na Pawilon Polski na Międzynarodową Wystawę EXPO '58 w Brukseli, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Tadeusz Babicz, Wojciech Fangor (I nagroda)
- bierze udział w konkursie na projekt terenów otwartych Międzynarodowych Targów w Poznaniu, współautorzy: Kazimierz Nita, Wiesław Nowak, Tadeusz Ostrzeszewicz
- projektuje budynki osiedlowe z prefabrykowanych żużlobetonowych elementów przestrzennych tzw. "łóżek", współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak, Bogusław Babicki, Jerzy Teliga

35

1957

- bierze udział w konkursie SARP-u na typowy pawilon gastronomiczny, współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak (wyróżnienie)

1958

- proponuje rozbudowę gmachu wystawowego CBWA "Zachęta" (prace w latach 1958-62), współautorzy: Oskar Hansen, Stanisław Zamecznik
- wykonuje konkursowy projekt centrum kulturalnego i pomnika Jose Battle w Montevideo w Urugwaju (koncepcja Domu Twórczego), współautorzy: Zofia i Oskar Hansenowie
- wykonuje konkursowy projekt Pomnika Bohaterów Warszawy, współautorzy: Zofia i Oskar Hansenowie, Wojciech Fangor; współpraca: Jan Krzysztof Meissner, Lechosław Rosiński
- bierze udział w konkursie SARP-u na projekt Centrum Pragi w Warszawie, praca w zespole: Wiesław Nowak, Ludwik Borawski (III nagroda)
- bierze udział w konkursie SARP-u na projekt hali sportowej w Szczecinie, praca w zespole: J.Czyż, A.Skopiński (wyróżnienie specjalne)
- projektuje pawilon Instytutu Badań Jądrowych przy ul. Hożej 69 w Warszawie, współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak, Jerzy Nawrocki, Roman Bergandy
- powstaje konkursowy projekt pawilonu meblowego, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Jerzy Brejowski, Julian Pałka
- bierze udział w konkursie na mauzoleum w Karaczi, współautor: Z.Wacławek
- bierze udział w konkursie SARP-u i TUP-u na koncepcyjny projekt urbanistyczno-architektoniczny zabudowy po wschodniej stronie ul. Marszałkowskiej, tzw. "ściany wschodniej", praca w zespole: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak (wyróżnienie I stopnia)

- rozpoczyna stałą współpracę z warszawską ASP, obejmując etat zastępcy profesora statyki i konstrukcji budowlanych (prowadzi wykłady z zakresu form strukturalnych)
- w latach 1958-60 pracuje nad "Studium Łuku Przestrzennego" w ZAB ASP, współpraca: Jacek Damiński (ostatecznie badanie te zakończono pracą pt. "Łuki Niepłaskie" w 1961 r.)

1959

- współpracuje przy projekcie zespołu gastronomicznego na Woli w Warszawie, tzw. Barze "Wenecja", wykonywanym w ramach działalności ZAB ASP, współautorzy: Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, Adolf Szczepiński, Violetta Damińska, Wojciech Fangor, Wiktor Gessler (nagroda II stopnia KBUA i MBiPMB)
- współpracuje przy Fawilonie Polskim na targi w Sao Paulo w Brazylii, współautorzy: Zofia i Oskar Hansenowie (przy projekcie wykorzystano strukturę wiszącą, tzw. "wachlarz" przygotowaną w 1957 r. dla niezrealizowanego pawilonu w Rio de Janeiro)
- projektuje Zespół PDT w Olsztynie - dom towarowy, budynek biurowy i bar, w latach 1959-62 w ramach prac ZAB ASP, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Jerzy Brejowski, Wojciech Fangor (nagroda II stopnia MBiPMB w 1965 roku po realizacji)
- proponuje przekrycie dachowe w ramach konkursu modernizacji Warszawskiej Fabryki Pomp na Żeraniu (konkurs Biura Studiów Budownictwa Przemysłowego), współautorzy: T.Peszel, Z.Pecyński, Z.Sieczkowski, A.Plenkiewicz, zrealizowane w 1961 roku (nagroda I stopnia MBiPMB w 1962 r. oraz KBUA w 1963 r.)
- powstaje studium "Struktury Tarczowe" w ramach działalności ZAB ASP, przy współpracy z Bogusławem Smyrskim - obliczenia, wykresy, makiety dotyczące rozważań nad strukturami budynków mieszkalnych, opartymi na układach tarczowo-słupowych. Opublikowane w artykule: Struktury tarczowe, "Architektura" 1969, nr 4, s.117-119. Nakręcono również film krótkometrażowy, reż. M.Kijowicz

- bierze udział w tzw. "konkursie moskiewskim" (prace w latach 1959-61) na eksperymentalną dzielnicę mieszkaniową w południowo-zachodniej części Moskwy z zastosowaniem elementów prefabrykowanych; wykorzystanie badań z zakresu struktur tarczowych. Praca z zespołu ZAB: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak, Tadeusz Zieliński
- powstaje konkursowy projekt Centrum Kulturalnego w Leopoldville w Kongo, współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak

1960

- w latach 1960-62 projektuje wnętrze Dworca Śródmieście w Warszawie w ramach działalności ZAB ASP, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Arseniusz Romanowicz, Piotr Szymaniak, Adolf Szczepiński, Bogusław Smyrski, Wojciech Fangor, Wiktor Gessler. Zrealizowane w 1963 roku (nagroda I stopnia MBiPMB w 1964 r.)
- bierze udział w konkursie SARP-u na dom rencistów im. Rodziny Matysiaków, współautorzy: Romuald Gutt, Wiesław Nowak
- przeprowadza "Studium Powierzchni Minimalnych" w latach 1960-63 w ZAB ASP, w jego ramach: ćwiczenia z bańkami mydlanymi, kombinatoryka zmiennej powierzchni kul i układów sześciątów (obliczenia teoretyczne, rysunki, modele)

1961

- powstaje studium pt. "Łuki Niepłaskie" wykonane w ZAB ASP opublikowane w: "Architektura", 1969, nr 1, s.18-19
 - a. obliczenia teoretyczne zależności form łuków od obiektywnych uwarunkowań położenia ściskanych prętów łuku od położenia wiotkich odcinków (poparte makietami i rysunkami)
 - b. modele gipsowe form przekrycia powłokowego o różnych łukach nośnych
 - c. szkicowy projekt pawilonu wystawowego, współautor: Jerzy Sołtan, współpraca: Jacek Damiński

- bierze udział w konkursie SARP-u na projekt Centrum Handlowego dla Saskiej Kępy w Warszawie, współautorzy: Jadwiga Grębacka, Tadeusz Kobylański, Wiesław Nowak
- powstają studialne projekty budynków mieszkalnych (2,5,8,9-kondygnacyjnych) montowanych w ciągu 12 dni z prefabrykowanych elementów przestrzennych umożliwiających dowolne kształtowanie bryły, współautorzy: Ludwik Borawski, Wiesław Nowak, S.Zalewski, W.Okulicz
- kończy pisać rozprawę doktorską "Stochastyczny model geostatycznego parcia ziemi" (obroniona na Wydziale Inżynierii Budowlanej Politechnik Warszawskiej, a sumująca badania z lat 1955-56 w Instytucie Podstawowych Problemów Techniki PAN)

1962

- wykonuje "Studium Zmiennej Powierzchni Siatkowej" w ZAB ASP w ramach kompleksowych badań, w tym: obliczenia teoretyczne, rysunki oraz modele powierzchniowych siatek o dowolnej deformacji kształtów
- podsumowuje badania nad strukturą form publikując artykuły: Kombinatoryka strukturalna, "Projekt", 1962, nr 4, s.36-39 oraz Zmienność form strukturalnych, "Projekt", 1962, nt 5, s.44-47
- powstaje "Zastosowanie powierzchni jednostronnych" - praca studyjna wykonana w ZAB ASP, w jej ramach: obliczenia i rozważania teoretyczne, rysunki oraz modele z gliny wykonane latem 1962 roku w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza w budynku ASP na Wybrzeżu Kościuszkowskim
 1. model powierzchni złożonej z 4 gałęzi trójdramiennych o 8 liniach przenikania stycznych w 1 punkcie, ok. 50x50 *
 2. model powierzchni złożonej z 4 gałęzi bez warunku styczności linii przenikania, ok. 80x70 *
 3. model powierzchni o 8 stycznych ze sobą liniach przenikania, ok. 50x50 *
 4. model powierzchniowego przekształcenia wstęgi Möbiusa, ok. 40x7 *

5. model powierzchni złożonej z 4 trójramiennych gałęzi o stycznych liniach przenikania, ok. 50x70 *
6. model powierzchni o 2 gałęziach bez warunku styczności linii przenikania, tzw. "Osemka", ok. 40x50 *
7. model powierzchni złożonej z 2 gałęzi o 2 stycznych liniach przenikania, tzw. "Ucho", wym.?

Badania opublikowano w artykułach: Powierzchnie jednostronne, "Projekt", 1962, nr 6, s.43-47 ; Zastosowanie powierzchni jednostronnych (2), "Projekt", 1963, nr 1, s.44-47

- zostaje prodziekanem Wydziału Architektury Wnętrz

1963

Kontynuuje badania powierzchni jednostronnych, wykonuje:

- gipsowy model wstęgi MÜbiusa opartej o moduł trójkątny
- "Ucho", gipsowy model powierzchni jednostronnej o 2 gałęziach i 2 stycznych liniach przenikania wykonany w ZAB ASP
- gipsowy model powierzchni jednostronnej o 4 gałęziach przenikających się i stycznych ze sobą
- studium powierzchni jednostronnych o modułach kwadratowych wykonane w ZAB ASP przy współpracy z Violetta Damięką, w ramach tego:
 1. model zestawienia zamkniętej przezroczystej powierzchni i jednostronnej nieprzezroczystej taśmy
 2. analizy wstęp MÜbiusa zbudowanych z 9 modułów kwadratowych na podstawie ich permutacji
 3. model powierzchni jednostronnej, zamkniętej o 2 liniach samoprzenikania, tzw. "Litera A"
- bierze udział w III Kongresie Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Projektantów Form Przemysłowych (ICSID)

* prace zniszczone, orientacyjne wymiary ustalono na podstawie analizy prównawczej fotografii

- w latach 1963-65 zajmował stanowisko głównego konsultanta w Centralnej Wzorcowni Artykułów Powszechnego Użytku

- otrzymuje tytuł docenta

1964

- powstaje studium "Kształtowanie wytrzymałościowe" wykonane w ZAB ASP, w jego ramach: obliczenia teoretyczne, rysunki, modele (ok. 10 sztuk)
- zostaje kierownikiem pracowni Wzornictwa w Zakładach Doświadczalnych ASP (do 1969 r.)
- zostaje dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz (funkcję tę pełni przez 2 kadencje, do 1969 r.)

1965

- zostaje kierownikiem Katedry Zespołowej Wzornictwa Przemysłowego (od 1964 zastępował tam prof. Jerzego Sołtana), funkcję tę pełni do 1974 r.

1966

- bierze udział w konkursie na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Skopje (Jugosławia), współautorzy: Władysław Strumiłło, Julian Pałka
- zostaje członkiem Rady Naukowej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, pracuje w niej do 1972 r. (przez 2 kadencje jest jej przewodniczącym)
- rozpoczyna działalność w Komisji Nagród Ministra Kultury i Sztuki dla pracowników wyższych szkół artystycznych
- w grudniu wyjeżdża na zaproszenie Thomasa Maldonado do Ulm na gościnne zajęcia, m.in. seminarium i ćwiczenia z geometrycznej teorii struktur
- w latach 1966-72 bierze udział w pracach Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego

1967

- podsumowuje badania nad strukturą form cyklem artykułów: Morfologia form, "Architektura", 1967, nr 1-4
- bierze udział w II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu: "Forma Przestrzenna" inspirowana strukturalnie minimalną postacią wstęgi Möbiusa złożonej z 5 trójkątów

1969

- uczestniczy w posiedzeniu Education Commission ICSID (Komisja Do Spraw Szkolnictwa Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Projektantów Form Przemysłowych), 28.III - 2.IV, Londyn
- rozpoczyna organizowanie międzynarodowego seminarium dotyczącego metod kształcenia projektantów. Seminarium odbywa się we wrześniu, w Kazimierzu nad Wisłą, pt. "Metodyka kształcenia projektantów w wyższym szkolnictwie plastycznym" (opublikowane w I Roczniku ASP)
- prowadzi cykl wykładów pt. "Morfology of form" w uczelniach Stanów Zjednoczonych:
 - Rensselaer Polytechnic Institute, Troy - New York
 - University of Detroit
 - Harvard University, Cambridge - Massachusetts
 - University of Illinois, Urbana
 - University of Pennsylvania, Philadelphia
 - Princeton University
 - Carnegie Mellon, Pittsburg
- oraz w University of British Columbia, Vancouver (Kanada). Podróż tej (trwającej od października do grudnia) towarzyszyła wystawa zatytułowana "Studium Powierzchni Jednostronnych". Materiały z niej opublikowano w: Views, Reviews, Previews, 1971, Massachusetts (pod tytułem: Regular Placing of Matter in Space)
- rozpoczyna opracowanie książki o Robercie le Ricolais, z twórczością którego zetknął się w czasie podróży za granicą (pracuje nad nią do 1974 r.)

1971

- zostaje nominowany profesorem nadzwyczajnym ASP
- przygotowuje zespołowy projekt kompleksowego oświetlenia mieszkania wykonany w ZAB ASP (projekt uwzględniał 2 wysokie lampy stojące, lampę na biurko, kilka wersji kinkietów)
- bierze udział w pracach Komitetu Ekspertów dla opracowania Raportu o Stanie Oświaty w Polsce (do 1972 r.) za co otrzymuje Medal Komisji Edukacji Narodowej w 1973 r.
- rozpoczyna działalność w Komisji do spraw Badań Naukowych w ASP (od 1972 r. przewodniczący Zespołu Opiniującego)

1972

- kontynuuje badania z zakresu kombinatoryki sześciąt pt. "Studium form pochodnych regularnym układom sześciąt" (obliczenia matematyczne, rysunki)
- wykonuje założenia i program informacji wizualnej Domów Towarowych "Centrum" w Warszawie, współautorzy: Wiesław Nowak, Julian Pałka, Bohdan Urbanowicz, Henryk Wiśniewski
- rozpoczyna pracę w Komisji do spraw Zakładów Doświadczalnych ASP

1974

- organizuje wystawę "XX-lecia Zakładów Doświadczalnych", (współpraca: Violetta Damińska)

1975

- podczas dłuższego pobytu w Krakowie kontynuuje swoje teoretyczne studia z zakresu strukturalizmu, topologii, itd. Powstaje praca pt. "Geometryczne i funkcjonalne cechy powierzchni jednostronnych" (opublikowana w Zeszytach Naukowych ASP nr 3/14/85)

- wykonuje cykl małych modeli, urzeczywistniających teoretyczne badania powierzchni topologicznych, a w tym:
 - modele wstęgi Möbiusa wykonane z plastikowych rurek
 - płaska postać wstęgi wykonana ze sklejk i lusterek, tzw. "Biedronka"
 - szkic uprzestrzennienia wstęgi Möbiusa "z paska papieru" (w późniejszych latach wykonany w drewnie polichromowanym na pomarańczowo)
 - "Najrzadsza siatka przestrzenna" (wykonana z plastikowych rurek, powtórzona po powrocie do Warszawy, w 1976 r., w mosiądzu)

1976

- przebywa w opactwie benedyktynów w Tyńcu (styczeń)
- wykonuje model ilustrujący zasadę jednostronności wygięty ze stalowego drutu

1977

- rozpoczyna cykl przedmiotów o cechach użytkowych, aczkolwiek wyjątkowo niecodziennych, od puzderka na tabletkę z czarnego dębu i metalu
- wykonuje w ołowiu model wstęgi Möbiusa o kształtach ze świata "naturalnego" - tzw. "Serduszko" i "Koniczynka"
- powstaje model wstęgi Möbiusa oparty na module kwadratowym z czarnego dębu

1978

- wykonuje futerały na okulary z czarnego dębu oraz młoteczek liturgiczny z czarnego dębu dla opata tynieckiego
- projektuje ragał do przedpokoju na zamówienie Białostockiej Fabryki Mebli
- projektuje oświetlenia na zamówienie fabryki "Polam" (2 wersje)

- projektuje platformę widokową na szczycie Cisowej Góry w Suwalskim Parku Krajobrazowym (obliczenia teoretyczne, rysunki)

1979

- przygotowuje wystawę pt. "75 lat warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych". Obok licznych prac organizacyjnych wykonuje scenariusz wystawy oraz przygotowuje katalog wystawy /razem z Janiną Tarkowską i Przemysławem Trzeciakiem/.

- recenzuje "Raport o stanie Rzeczypospolitej" przygotowywany przez Konwersatorium "Doświadczenie i Przyszłość" (DiP)

1980

- 13 listopada senat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wybiera prof. Lecha Tomaszewskiego na nowego rektora (do końca trwającej kadencji - tzn. do 30 września 1981 r.)
- recenzuje drugi raport DiP-u pt. "Jak z tego wyjść?"

1981

- 15 czerwca zostaje ponownie wybranym rektorem ASP na kolejną kadencję
- bierze udział w pracach kolegium redakcyjnego Konwersatorium DiP nad raportem "Społeczeństwo wobec kryzysu"
- bierze udział w pracach Komitetu Organizacyjnego I Kongresu Kultury Polskiej przygotowywanego siłami społecznymi Komitetu Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych (utworzonego jesienią 1981 r.); zostaje członkiem sekretariatu kongresowego

1982

- bierze udział w pracach kolegium redakcyjnego DiP-u nad raportem pt. "Polska wobec stanu wojennego"

Zmarł 28 lutego 1982 roku.

Skróty stosowane w "Kalendarium"

- | | |
|---------|--|
| DiP | - Konwersatorium "Doświadczenie i Przyszłość" |
| KBUA | - Komitet Budownictwa, Urbanistyki i Architektury |
| MBiPMB | - Ministerstwo Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych |
| SARP | - Stowarzyszenie Architektów Polskich |
| TUP | - Towarzystwo Urbanistów Polskich |
| ZAB ASP | - Zakłady Artystyczno-Badawcze Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie |



Levi Fowler

Lech Tomaszewski

Wybór tekstów

Lech Tomaszewski

Prezentując kilka wybranych fragmentów z licznych publikacji Lecha Tomaszewskiego, chcielibyśmy podkreślić różnorodność jego działalności. Obok typowych projektów o charakterze architektonicznym czy wręcz konstrukcyjno-budowlanym, prac z dziedziny wzornictwa przemysłowego czy też studiów z pogranicza nauk matematycznych i filozofii sztuki, zajmował się zawsze organizacją życia naszej uczelni i życia wyższego szkolnictwa artystycznego w ogóle. Często w formie pozytywnie i głęboko traktowanej pracy społecznej. O wartościach, jakie łączył ze szkołą świadczyć może choćby ujmująca wizja akademii porównywanej do zagajnika, a kraju sztuki do lasu. Tekst krytyczny o malarstwie Rajmunda Ziemskiego powinien uświadamiać nam poetycką osobowość tego człowieka o konkretnych zainteresowaniach i racjonalnym stosunku do świata. Wybraliśmy też recenzję o twórczości Bohdana Urbanowicza jako jedną z wielu, jakie pisał Tomaszewski przy rozlicznych przewodach naukowych w warszawskiej ASP.

J.G.

TRZEBA PRZEJŚĆ TYM ZAGAJNIKIEM

Nie wiadomo, z boku, czy też właśnie na wprost jest prawdziwy las. Droga do niego prowadzi przez nasz zagajnik. Niektórzy przypuszczają, że można go ominąć idąc jakąś ścieżką, jednak trudno trafić na jej ślad. A przez zagajnik droga jest widoczna, szeroko udeptana, obstawiona tablicami, są także lekko uchylone bramy - wejźmy. Wszystko tutaj podobne do prawdziwego lasu i wiele okazów rzeczywiście do niego należy, reszta jest raczej na niby, choć zieleni i kora pozornie jak żywe. Ziemia jest dla każdego wspólna, więc zarosły ją różne krzewy, niskie i wysokie drzewa, pod nimi trawa z kwiatami a niekiedy i chwasty. Większość roślin wysiała się sama, z pokolenia na pokolenie, ale bywają i takie, które troskliwie sadzono, uklepując dookoła ziemię. Podobno były również pnie co same przyszły, widziano je, jak cierpliwie czekały na skraju, by wejść w upragnione miejsce. Inne zauważono dopiero nad ranem, po prostu już stały, a zdziwionym sąsiadom zrobiło się trochę ciasniej. Zresztą, kto dzisiaj pamięta, jak rozwijał się ten mały, zielony świat, co i kiedy tam rosło albo zamierało - zwykłe leśne sprawy. Nie obce im były zamknięte klany pomagających sobie gatunków, przepychanie się w drodze do słońca, a także zachłanność korzeni. Jednak przechodząc dzisiaj, można w tej przyrodzie, lubiąc ją, albo nie lubiąc, odkryć coś dla siebie cennego. Sam wędrowiec wybiera, czy włoży we włosy liście podobne, czy odmienne, stając się pod koniec drogi człowiekiem dębu, paproci, a może po trochu całego lasu. I nie będzie zależało jedynie od wspaniałego drzewa, czy zatrzymujący się obok dostrzeże kawałek nieba czy też pustkę. Przez długie już lata ludzie i drzewa biedzą się nad pytaniem, co jest wreszcie dla rezultatu ich spotkań ważniejsze: sam kształt zieleni, czy sposób jej odbierania? Raz na siedem lat, a również i przy wyjątkowej pogodzie, każdy ma prawo coś na ten temat powiedzieć. Wówczas, na krótką chwilę, transparenty przesłaniają drzewa i ludzi, jest głośno:

- Po co tyle zachodu z tą całą zielenią, przecież można ją tak łatwo zastąpić własną wyobraźnią!

- Zamiast obijać się pomiędzy nimi, lepiej użyć lotni.
 - Czy nas interesują wyłącznie tataraki, dlaczego jest tutaj tak mało kwiatów?
 - Prawdziwy las to tylko sosny - przecz z liściastymi!
 - Łączmy się razem, jeżeli nie my ich, to oni nas zarosną!
 - Cóż tutaj za nieporządek, ustawić ich w rytmicznych szeregach i równo przyciąć!
 - Uważajcie przy bramach, najlepiej założyć tam sita!
 - Nie po to wynajęliśmy gajowego, by dalej patrzeć na te cholerne krzewy!
 - Podobno to co wytniesz w minutę, rosnąć musi nieco dłużej.
 - Pielęgnując najdelikatniejsze nawet kwiaty, nie obejdziesz się bez noża.
 - Nie litujmy się nad niskimi i pokrzywionymi, chyba że mają być dla nas tłem!
 - Ile piękna dojrzeć możesz w małej trawce!
 - Jestem naprawdę wspaniała, usuńcie wszystko dookoła, żeby mnie lepiej było widać!
 - Nie zadzieraj głowy do góry, nie wszystko piękne, co wysokie.
 - Patrzę na to moje otoczenie z niesmakiem, ale trudno, trzeba przecież jakoś żyć.
 - Jeżeli nawet coś mi się tutaj nie podoba, to jest jednak moja rodzina.
- Zdjęto już transparenty, ucichło w zagajniku, można spokojnie rozejrzeć się dookoła; trzeba iść dalej, żeby dotrzeć do tego lasu i stać się, daj Boże, prawdziwym drzewem.

Warszawa, 21 kwietnia 1982

(tekst publikowany w: Numer, 1981, nr 3, s.20-22)

O MALARSTWIE RAJMUNDA ZIEMSKIEGO

Pojawia się w tych obrazach niezwykła materia malarska, rodzaj tkanki formowanej przez zastygłe w ruchu barwy. Trudno jest dociec jakie stworzyły ją narzędzia i działania, wzbrania się przed łatwym odczytaniem, jednocześnie zaciekawia bogactwem swojego ukształtowania, wciąż i zastanawia. Patrząc na nią chwytały niekiedy dalekie echa podobieństw do małych struktur naturalnych, jednak nie możemy potwierdzić tych podobieństw żadnym wyraźnym przykładem; pewnie dlatego właśnie, że to co oglądamy niczego nie naśladuje. Owa materia powstała przecież nie po to, aby widziany świat powtarzać, ale po to, aby go poszerzyć i uzupełnić, a swoje główne cele ma w budzeniu skojarzeń prowadzących wyobraźnię poza jego horyzonty.

Z początku ukazuje się tylko we fragmentach, kadrowana jest rozsunietymi pół-płaszczyznami koloru, które kryją przed naszym wzrokiem granice jej rozrastania. Kiedy ciekawość uchwycenia całościowych postaci nie może być zaspokojona, pozostaje do odczytania sens wewnętrznej budowy, wymowa porządku w jakim ułożone są najdrobniejsze cząstki. Później, zmienia się gra kompozycji: uwolniona od zasłon materia otoczona zostaje skończonymi konturami i wchodzi w przestrzenne zależności z gładkimi pasmami, a dzieje się to wszystko na płaskich, wielopłanowych tłach. Sama tkanka ma teraz do spełnienia inną rolę, dopiero po odczytaniu ogólnego układu obrazu zbliżamy się, by wejrzeć w jej subtelność, szczegółową treść. Równoległość planów i kulisowe ustawienie pionowych pasm tworzy tutaj coś w rodzaju sceny, na której, zgodnie z klasycznym kanonem, delikatna tkanka w otoczeniu mocnych i obojętnych form mówi szeptem kwestie dla sztuki najważniejsze. I chyba nie może być wątpliwości, że w tym osobliwym teatrze wystawiana jest właśnie poezja!

Nieomyślność w dysponowaniu kolorem, swoboda w kreowaniu "nieperspektywicznych" przestrzeni, łatwość wykaczania poza materialne krawędzie obrazu, to zaledwie kilka z atrybutów wytrawnego malarstwa, które usuwają z tego widowiska najmniejszy cień trudności warszta-

towych, czy też kompozycyjnych. Nic więc nie przeszkadza w skupieniu uwagi na jego istotnych treściach. Odczytanie ich nie jest łatwe a dramatyczna fabuła podpowiada na naszej wyobraźni ma tutaj bardzo wieloznaczne teksty. Odnosi się zresztą wrażenie, że autor nie zawsze pragnie być natychmiast zrozumiany, mało pomaga, raczej czeka cierpliwie, aż sami trafimy na ten właściwy ślad jego myśli. Ma prawo tak postępować, albowiem stworzył przed nami świat wspaniale prawdziwego malarstwa, przez który wędrując zyskujemy nawet i wtedy, gdy błądzimy.

Warszawa, styczeń 1978

(słowo wstępne do katalogu wystawy malarstwa
Rajmunda Ziemskiego, Kraków, kwiecień 1978)

RECENZJA DOTYCZĄCA TWORCZOŚCI BOHDANA URBANOWICZA

Pragnę wywiązać się z powierzonego mi zaszczytnego zadania próbując dokonać oceny w miarę syntetycznej, szczegółowy opis spraw pozostawiając starannie zebranej dokumentacji biograficznej.

W bogatym, wielowątkowym zbiorze faktów i zdarzeń dostrzegam wyraźne cechy spójności wywołane istnieniem kilku przewodnich motywów twórczych. Istotę najważniejszych z nich można ująć w hasłowym skrócie jako poszukiwanie nowej roli malarstwa w warunkach integracji sztuk plastycznych oraz pochodne temu rozwijanie współczesnych środków malarskich wypowiedzi.

Odkryta na nowo dla potrzeb naszego wieku, w latach dwudziestych, idea współdziałania wszystkich dyscyplin plastycznych znalazła wielu wyznawców, jednak tylko nielicznym udało się ją urzeczywistnić w najpełniejszej postaci ścisłego i organicznego zespolenia. Do ich zamkniętego grona wszedł Urbanowicz dzięki результатам osiągniętym w "integracyjnym" nurcie swojej twórczości. Rozpoczął od tradycyjnego malarstwa ściennego, pogłębiał świadomość relacji malarstwa do architektury w samodzielnym badaniach i realizacjach; podczas pobytu w oflagu zbliżył się do architektów i problematyki projektowej, w okresie powojennym tworzył polichromie staromiejskich kamienic w Warszawie, włączył się również w zespołową pracę projektową przy licznych obiektach architektonicznych i urbanistycznych.

Spośród wielu formalnych problemów podjętych twórczo w pracach ostatniego okresu (od 1959 roku), znaleźć można kilka szczególnie, moim zdaniem, ważnych:

- wizualne porządkowanie środowisk pracy produkcyjnej;
- ciągła zmienność barwy i kształtu elementów występujących w środowiskach sztucznych mająca na celu przybliżenie ich wzrokowego odbioru do warunków naturalnych;
- systematyka zestawień kolorystycznych dla zbiorów o dużej liczbie elementów;
- ruch światła naturalnego jako czynnik kształtujący przestrzeń architektoniczną.

Rzetelną pracą, niepozbawioną gorzkich doświadczeń w pokonywaniu trudności charakterystycznych dla działań zespołowych, doszedł Urbanowicz, jak może nikt z polskich malarzy, do głębokiej świadomości miejsca malarstwa w kształtowaniu materialnego otoczenia. Dowiódł przy tym możliwości wyjścia poza formy kameralnej wypo-
 wiedzi przez podejmowanie zadań interwencji plastycznych w organizację przestrzeni i przedmiotów o dużej skali i zbiorowym użytkowaniu. Wykonanie wspomnianych zadań wymaga jednak zupełnie nowego spojrzenia na funkcję i środki techniczne malarstwa, bez ich teoretycznego i praktycznego określenia nie mogłoby ono stać się pełnowartościowym partnerem integracji wyższego rzędu. Wielką zasługą Urbanowicza jest wysunięcie tak istotnego postulatu oraz konsekwentne przybliżanie jego spełnienia.

Rozpoczął od siebie, przyswajając a następnie rozwijając zasób wiedzy z zakresu percepcji i komunikacji wizualnej, aby po latach stać się autorytetem naukowym, któremu powierzono kierowanie krajową problematyką barwy w Polskim Komitecie Normalizacji oraz w Radzie Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, autorytetem cenionym nie tylko u nas. Z czasem skupił wokół siebie naukowców i plastyków zainteresowanych studiowaniem dziedzin pogranicza pomiędzy sztuką i nauką a na początku lat sześćdziesiątych stworzył Zakład Światła i Barwy przy warszawskiej ASP - placówkę poświęconą naukowym dociekanom i ich dydaktycznemu owocowaniu na polu psychologii i fizjologii widzenia oraz fizyki światła. Gromadzone tam doświadczenia, poza obiektywnym wyjaśnianiem warunków oddziaływań plastycznych, służą głównie doskonaleniu "narzędzi", których sprawdzenia dokonują się w równolegle prowadzonych pracowniach malarskich. W historii polskiego szkolnictwa plastycznego była to placówka całkowicie pionierska a na jej cennym przykładzie ostatnia reforma oparła wytyczne programowe dla pozostałych uczelni. W ten sposób, dzięki światłej inicjatywie oraz twórczemu uporowi Urbanowicza narzędzia kultury plastycznej kraju zostały trwale wzbogacone.

Nadrzędne środkom cele działania - nowe funkcje malarstwa są przedmiotem długich rozmyślań i studiów prowadzonych w kontakcie z postępowymi ośrodkami specjalistycznymi w kraju i za granicą. Osobiste doświadczenia i czynny udział w konferencjach i spotkaniach naukowych pozwoliły Urbanowiczowi na ukształtowanie własnych, oryginalnych poglądów. Przedstawia je przekonująco i z wielką pasją w licznych wystąpieniach, referatach i publikacjach; wysuwa, między innymi, tezę o potrzebie udziału malarzy w kształtowaniu środowisk ludzkich celem przeciwdziałania zjawiskom postępującego chaosu i niekomunikatywności form. Problem "skażeń wizualnych" współczesnego otoczenia ogłoszony został przez Urbanowicza na wiele lat przed trwającą obecnie wrzawą nad zanieczyszczonym światem.

Widzimy jak poważne przesłanki prowadziły do myśli rozwijania profesji malarskiej stosownie do nowych potrzeb i nowych możliwości, żeby dać tej myśli świadectwo trzeba było niekiedy zapomnieć o smaku niezależnej twórczości, opuścić własną, bezpieczną pracownię i ryzykować starcia z postawami tradycyjnie przeciwnymi intuicji i wrażliwości - Urbanowicza wariant twórczości malarskiej jest więc trudny, rzadki i bardzo cenny.

Instykt społeczny i mądre widzenie związków sztuki z życiem czyni Urbanowicza wybitnym działaczem organizacji społecznych i szkoleniowych: przez wiele lat pracuje we władzach ZPAP, przewodniczy polskiej sekcji Association of Arts (UNSOO); na stanowisku dyrektora Departamentu Szkolnictwa Artystycznego MKiS kształtuje strukturę tego szkolnictwa w pierwszym, trudnym okresie odbudowy. Jako pedagog warszawskiej uczelni jest konsekwentnym rzecznikiem harmonijnych związków pomiędzy klasycznymi dyscyplinami sztuki a dyscyplinami projektowymi i wpływa znacząco na programowanie Wydziału Projektowania Plastycznego, którego jest obecnie dziekanem. Odnosząc szczegółową ocenę zasług pedagogicznych do długiej listy osiągnięć Profesora i wychowanków, chciałbym tylko podkreślić jedną, wymykającą się zestawieniom, cechę ciągle żywego, pociągającego młodzież oddania pracy dydaktycznej.

Dodanie do prezentowanych uprzednio postaw i przekonań tej właśnie cechy zapалу i niegasnącej aktywności daje pełny obraz twórcy i społecznika, któremu nasza kultura plastyczna w ogóle a szkolnictwo w szczególności wiele zawdzięczają. Jestem głęboko przekonany, że profesor nadzwyczajny Bohdan Urbanowicz spełnił merytoryczne i formalne warunki uprawniające do uzyskania tytułu profesora zwyczajnego w dziedzinie sztuk plastycznych.

Warszawa, 31.VIII.1981

Drogi Jerzy,

przede wszystkim, przepraszam za opóźnienie w odpowiedzi na Twój list i kartkę, w których wraca sprawa Le Ricolais. Myślę, że dalsze kontynuowanie prób wydania tej nieszczęśliwej książki jest dla mnie za trudne - to wszystko przecież dawno wygasło i się nie obroniło. (...) Dzisiaj nie umiałbym wrócić do merytorycznych rozważań nad tekstem i ewentualnymi jego zmianami. Po między przyczynami braku zainteresowania wydawców jest zapewne i nieczytelność charakteru tego opracowania, co słusznie zauważyłeś. Jednak czysto naukowe ujęcie prac Roberta Le Ricolais musiałoby niekorzystnie obnażyć Jego zeszlowieczny warsztat matematyczny i nieco amatorskie sposoby eksperymentowania. Pozostało zatem dokonanie mało ostrego, ogólnego opisu przykładów oraz filozofowanie oparte na nielicznych, acz pięknych, osobistych refleksjach i komentarzach - w nich był oczywiście wspaniały. Wina za to, że coś nie wyszło może być tylko moja, spisuję ją zatem na swoje konto i na tym chciałbym sprawę zamknąć.

Jestem w tych niezwykłych polskich chwilach całkowicie zadurzony. Jednak jest coś szczęśliwego w braniu udziału w czymś tak prawdziwym, w nieustannym czekaniu na rzeczy wielkie i często po prostu w baniu się, też na prawdę. Ileż razy chciałem trafić na nowe jakości na swoim małym podwórku pracy. Teraz powstaje wokół mnie taka właśnie jakość i w dodatku w tak ogromnej, społecznej skali. Los pozwolił mi włączyć się w to, co się teraz dzieje i to było chyba najwspanialsze zdarzenie. Mam obecnie możliwości samodzielnego inicjowania i tworzenia prawdziwych sytuacji na tej wielkiej szachownicy. Bardzo mnie to wciąga i pociąga, jak na razie.

Ukłony i pozdrowienia dla Pani Hani, uściski dla Ciebie

Twój Lech

SŁOWO WSTĘPNE WYGŁOSZONE W CZASIE INAUGURACJI ROKU
AKADEMICKIEGO 1981/82 W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W
WARSZAWIE, DNIA 1 PAŹDZIERNIKA 1981 ROKU

Przychodzi nam rozpoczynać zajęcia w czasach, w których nie sposób odwrócić się plecami do życia. To, co w uproszczeniu nazywamy związkami z życiem, różnie przedstawiało się w dziejach tej uczelni i w jednostkowych dziejach jej ludzi. Częściej bywało tak, że zamykaliśmy się we własnych światach. Fascynacja ich kameralnymi urokami i nadziejami była tego stanu rzeczy przyczyną, a niekiedy znaczną rolę odgrywała również niechęć do całej zewnętrznej społeczności. Niechęć, którą postarano się uczynić oczywistą i niemal naturalną. Przeżywane obecnie dni przeczą takiej chorej "naturalności", zbliża się czas powrotu sztuki do społeczeństwa. Nie wiemy jeszcze, jak to nastąpi i jakie wywoła w nas samej zmiany. Napewno coś drgnie, tak w twórczości, jak i w dydaktyce, zrobimy krok do przodu, w nowe.

Warunki, które to nakazują, czy też na to pozwalają, zostały nam podarowane niezwykłymi zdarzeniami 80-go roku. W społecznym życiu przywrócono obyczaje, bez których szczególnie sztuce trudno było się rozwijać, a więc demokratyczne myślenie, jawność postępowania, otwarte współzawodnictwo. Mamy przy tym świadomość, że nie w pełni jeszcze umiemy z nich korzystać, że przyjdzie nam we wzajemnej wyrozumiałości dojrzywać do prawdziwej demokracji.

Sięgnijmy myślą wstecz - jak przebiegał ten osobliwy rok w uczelni? Niewątpliwie, przyznane nam będą pewne zasługi pierwszeństwa: jesteśmy na samym początku listy uczelni artystycznych, które stały się samorządne i nasi to studenci jako pierwsi w kraju utworzyli młodzieżowy samorząd. Myślę jednak, że nie te fakty właśnie, ale sposób prowadzący do ich urzeczywistnienia może być przedmiotem naszego zadowolenia, a może i dumy. Dwie sprawy są tutaj godne podkreślenia. W delikatnych przecież układach naszego, małego świata, którego naturze nieobce są emocje, przeprowadziliśmy konieczne a trudne zmiany bez naruszenia najważniejszych więzi wzajemnego szacunku, zaufania czy nawet sympatii. Dlatego też nie

utraciliśmy, co było niebezpiecznie łatwe, środowiskowej spójności, a jej wartość dla przyszłych działań jest ogromna. Druga sprawa dotyczy postawy studentów, ich tak dobrej aktywności, dojrzałości ocen, a wreszcie kultury ich zachowań. Po latach cofania się w siebie i świadomego zamykania oczu, obudzili się oto, jak gdyby nigdy nic, niemal zupełnie zdrowi! Możemy tylko życzyć sobie, aby im to zostało na dłużej.

W minionym roku, kiedy czas biegł szybciej niż zwykle, a rytm zdarzeń nie sprzyjał spokojnej pracy, zrobiliśmy chyba niewiele. Co zrozumiałe, był to raczej okres przygotowania do siewu niż zbierania owoców. Stworzone jednak zostały możliwości swobodniejszego studiowania poprzez wybór części obowiązkowych dotychczas zajęć oraz poprzez otwarcie drzwi wszystkich pracowni malarstwa i rzeźby dla studentów każdego z wydziałów, poszerzono również wachlarz dodatkowych specjalności. Wszystko to traktujemy jako ewolucyjny początek dla dalszych przekształceń uczelni, choć dla wielu z nas już te zmiany mają posmak rewolucji. Zobaczmy wkrótce co z tego wyjdzie, ten zaczynający się rok jest bowiem rokiem próby.

Tak dziwnie się złożyło, że wymagane przez teraźniejszość uważne, wyteżone patrzenie do przodu, poprzedziła chwila odwrócenia się do przeszłości. Niedawno przecież, z okazji jubileuszu 75-lecia istnienia uczelni, szukaliśmy w przeszłych dniach jej dobrych tradycji. Wprawdzie żadnego ze zrodzonych wówczas przykładów nie uda się dzisiaj powtórzyć, ale i bez ich świadomości i pamięci nie można dobrze pracować.

Kończąc, chciałbym życzyć nam wszystkim, a w szczególności studentom pierwszego roku, powodzenia w nadchodzącym, 77-mym z kolei, roku działania warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNETRZ WARSZAWSKIEJ ASP

Okazję do przedstawienia moich refleksji stworzyła Komisja Wydawnicza, inicjując zbieranie uwag na temat powojennych losów wydziału. Punktami odniesienia dla rozbudzonych w ten sposób, długo przecież gromadzonych myśli i obserwacji, stały się cztery racjonalne warunki, które -jak sędzę- spełniać powinna każda normalnie działająca wyższa uczelnia, niezależnie od przedmiotu swojej dydaktyki. Zatem na całość obrazu złożą się fragmenty idei i faktów decydujących o tym, w jakiej mierze nasz wydział zdołał owym warunkom sprostać. Nie chcąc poprzestać jedynie na prezentacji osobistego sądu, ocenę złożonej sytuacji pozostawiam otwartemu ciągowi pytań. Każdy z czytelników przejsz nim może nieco inną drogą, zgodnie z sensem swoich własnych odpowiedzi.

I PROGRAM KSZTAŁCENIA PODYKTOWANY JEST RZECZYWISTĄ FUNKCJĄ I ZAWODOWYMI KOMPETENCJAMI ABSOLWENTÓW

- Czy architektura wnętrz była kiedykolwiek dyscypliną względnie autonomiczną, a jeżeli tak, to jakie były przyczyny utracenia przez nią tego charakteru?
- Czy utrzymanie i dalsze rozwijanie architektury wnętrz jako odrębnie kształconej i prawnie chronionej dyscypliny jest uzasadnione w obecnych warunkach projektowania?
- Czy istnieją dostateczne powody do przekształcania jej w szerszej pojmowaną dyscyplinę zwaną projektowaniem plastycznym?
- Jakiego dyscypliny obok architektury wnętrz tworzą obecnie tzw. rynek plastyczny?
- W czym interesie leży utrzymywanie na tym rynku stanu niejasności w zakresie kompetencji zawodowych?
- Czy brak przejętych z tradycji i rozwijanych współcześnie umiejętności zawodowych architektów wnętrz nie powoduje ich wypierania z terenu poważnej tematyki w obszar chałtury?

- Czy ZPAP dysponuje rzetelną informacją o sposobach i warunkach uprawiania profesji przez członków sekcji architektury wnętrz, a w szczególności danymi na temat proporcji ich udziału w ogólnym portfelu zaleceń w stosunku do architektów politechnicznych oraz pozostałych plastyków?

- Czy w zakresie wystawiennictwa, ZPAP dysponuje podobnymi informacjami, poszerzonymi o rozpoznanie jakie to funkcje i zakresy tematyczne są rzeczywiście dostępne absolwentom tego kierunku wywodzącym się ze szkolnictwa plastycznego?

- Czy dokonane w powojennym okresie dwie próby mające na celu wyraźnie architektoniczne ukierunkowanie programu wydziału architektury wnętrz nie powiodły się dlatego, że były źle przygotowane, czy też dlatego, że nie odpowiadały realiom życia?

- Jak dalece możliwe jest stworzenie ideowych podstaw współczesnego zawodu architekta wnętrz tak, aby kompetencje zawodowe projektujących określone były przede wszystkim takimi umiejętnościami, które są właściwe wyłącznie dyscyplinom plastycznym?

W jaki sposób wykorzystać można dla dobra architektury wnętrz doświadczenia merytorycznego i formalnego określenia zawodu, zdobyte ostatnio przez wzornictwo przemysłowe?

- Czy nie jest prawdą, że programowanie kierunku kształcenia architektów wnętrz w całym szkolnictwie plastycznym, zostało pozbawione jasnej świadomości nadrzędnego celu, jakim jest konkretny zawód absolwentów?

- W jakiej mierze obojętność na ten anormalny stan rzeczy niezgodna jest z jednym z podstawowych obowiązków pedagoga: ponoszeniem odpowiedzialności za przyszłe losy swoich uczniów?

- Na jakiej podstawie ideowej opierały się próby samookreślenia wydziału architektury wnętrz w dogodnych warunkach powstałych po odejściu wzornictwa przemysłowego?

II

- Czy szacunek i uznanie, jakie okazywane jest autentycznym twórcom zależy od skali i powszechności zamierzeń, które podejmują?
- Czy rozwijanie i umacnianie jednej, być może mniejszej, ale własnej prowincji nie jest bardziej słuszne, niż pozbawione wszelkich szans pretendowanie do istotnego udziału w kierowaniu całym krajem?
- Co uczyniono w powojennej ASP, aby popularyzować i rozwijać założenia sztuki użytkowej, w tym szczególnie architektury wnętrz, które były przecież dużym osiągnięciem i uznanym wkładem tej uczelni w kulturę narodową okresu przedwojennego?
- Kto był sprzymierzeńcem, a kto wrogiem kontynuacji tych cennych tradycji i jaką rolę w tym sporze odegrali wybitni architekci przyjęci gościnnie pod dach wydziału w pięćdziesiątych latach?
- Czy w miejsce skutecznie zanegowanej tradycji architektury wnętrz powstała jakaś inna wartość ideowa, którą można by zapisać na konto osiągnięć środowiska wydziału i która miałaby siłę oddziaływania na wyobraźnię młodzieży?
- Czy osłabienie i brak sukcesów jakiejkolwiek dyscypliny może sprzyjać rozbudzeniu wśród młodzieży zainteresowania jej problematyką?
- Z którą spośród wyuczonych profesji identyfikują się liczni projektanci posiadające podwójne studia - architektoniczne oraz akademickie architektury wnętrz?
- Czy student może zakochać się w dyscyplinie, którą wstydzą się uprawiać jego profesorowie?

III

- Czym tłumaczy się sytuacja obserwowana obecnie na kierunkach projektowych (architektura wnętrz, wzornictwo, tkanina i ubiór) w całym szkolnictwie plastycznym, gdzie większość promujących pedagogów nie spełnia warunku zgodności swojej praktyki zawodowej z praktyką ich absolwentów?

- Ilu spośród promujących pedagogów warszawskich wydziałów architektury wnętrz oraz wzornictwa przemysłowego spełnia ten warunek?
- Czy fakt, że dostępne mistrzowi wyższe rejony twórczości są, ze względu tylko na różnice w posiadanych uprawnieniach zawodowych, praktycznie nieosiągalne dla jego uczniów, sprzyja etycznie zdrowej atmosferze studiów?
- Jakie szanse mają udziałowcy banku, którego dyrektorzy swoje własne kapitały lokują w banku konkurencyjnym?

IV

- Jakie prace badawcze i teoretyczne prowadzone w środowisku wydziału służyły ogólnej podbudowie i podnoszeniu rangi profesji architekta wnętrz?
- Ile spośród zagranicznych stypendiów, wykorzystanych przez młodszych pracowników wydziału, było ukierunkowanych na problematykę architektury wnętrz?
- Jaki był kiedyś i jaki jest obecnie udział pedagogów wydziału w codziennej pracy ZPAP - zawodowej organizacji ich absolwentów?

Warszawa, wrzesień 1978

Levi Forman;

„...pięć dni minęło od czasu
kiedy odszedł nasz przyjaciel...”

Poniższe wypowiedzi pochodzą ze spotkania poświęconego pamięci Lecha Tomaszewskiego, zorganizowanego 28 marca 1987 r. przez studentów warszawskiej ASP: Andrzeja Różyckiego, Macieja Ufnalewskiego, Wojciecha Palczewskiego. Razem z tymi wspomnieniami umieszczamy także słowo wstępne obecnego Rektora ASP Jana Tarasina, wypowiedzi pani Janiny Tarkowskiej, profesora Bohdana Urbanowicza oraz absolwentów naszej uczelni Jana Tyńca i Antoniego Rodowicza, którzy na spotkaniu być nie mogli.

J.G.

JAN TARASIN

Uprawianie twórczości, nawet tak bardzo konkretnej i racjonalnej jak projektowanie przedmiotów użytkowych, lub poszukiwanie plastycznych wyobrażeń dla filozoficzno-teoretycznych koncepcji przestrzeni, ruchu, czy strukturalnych systemów, poza materialnymi rezultatami w postaci projektów, modeli czy rzeźb, pozostawia nam chyba bardziej jeszcze cenną wartość - kształtującą się i rozwijającą w trakcie twórczych procesów niepowtarzalną osobowość artysty.

W przypadku dorobku Lecha Tomaszewskiego, budowanie i rozwój własnej osobowości twórczej, stałe poszerzanie swej samowiedzy i świadomości, szczególnie wyraźnie dominuje nad materialnym uzewnętrznieniem twórczych procesów. Cecha ta jest przywilejem wielu wybitnych twórców, których szerokie zainteresowania, bogata wyobraźnia i niechęć do zamykania się w jakiejś jednej ciasnej konwencji, popychają do podejmowania wciąż nowych problemów, nowych, ryzykownych wypraw wyobraźni, nowych decyzji.

Tak pojęte uprawianie twórczości zawsze kojarzy mi się ze wspinaniem na jakieś nie kończące się schody lub górski szczyt. W tej wspinaczce zawsze najważniejszym celem jest ogarnięcie wzrokiem coraz bardziej rozrastającego się wokół nas widnokręgu, a niepomniernie już mniejszym technika pokonywania piętrzących się po drodze przeszkód.

Moje spotkania z Lechem Tomaszewskim były sporadyczne i rzadkie. Nie brałem udziału w symposium w Elblągu i nie miałem okazji obserwowania go przy pracy nad powstałym tam modelem przestrzennym. Moje dość późne podjęcie pracy w warszawskiej ASP nie pozwoliło mi na bezpośredni kontakt z jego wieloma poczynaniami twórczymi i dydaktycznymi. Nie miałem z nim kontaktu w czasach jego największej aktywności twórczej, czasach jego działań w świecie abstrakcyjno-teoretycznych idei plastycznych. Sylwetka Lecha Tomaszewskiego materializuje mi się dopiero w okresie jego rektorowania w trudnym dla szkoły czasie. Był wtedy pochłonięty bieżącymi,

realnymi sprawami szkoły, a zwłaszcza problemami młodzieży, jej edukacją, stanem ducha, samopoczuciem.

Codzienna, nerwowa krzątanina w tamtym nie najłatwiejszym przecież okresie nie przeszkadzała mu w snuciu projektów nowego modelu szkoły, bardziej otwartego, bardziej integrującego wydziały, pokolenia, dyscypliny tworzące. Prawie stale obecny na jego twarzy nieco zgaszony uśmiech i roztargnione zaaferowanie, świadczyły o tym, że jego umysł pochłonięty był bardziej penetracją rozpościerających się przed jego wyobraźnią wizji nowego modelu szkoły, niż sprawą codziennego usuwania coraz większych kamieni, o które się co chwila potykał na drodze do realizowania swoich idealnych struktur.

Zebrany dorobek twórczy Lecha Tomaszewskiego, wspomnienia jego kolegów i uczniów, relacje jego przyjaciół, to pierwsza poważniejsza próba pełnego ukazania tej niecodziennej i wspaniałej osobowości.

JANINA TARKOWSKA

Ocalić od zapomnienia

Jerzy Sołtan w liście do przyjaciela Zbigniewa Ihnatowicza pisze "...I w tym chyba okresie pojawił się człowiek, któremu placówka ta tyle zawdzięcza - Lech Tomaszewski..." Czytając ten list drukowany po raz pierwszy w miesięczniku "Architektura" w roku 1971 nie wyczułam wagi tych słów dla nich obu, dla Akademii i wreszcie dla siebie samej.

Miałam szczęście pracować z profesorem Lechem Tomaszewskim przez kilkanaście lat, najpierw w Redakcji Roczników ASP, a następnie w okresie związanym z 75-leciem Akademii. Lata pracy, bliski kontakt na codzień dał mi możliwość poznania Go jako człowieka, pedagoga i rektora, któremu przyszło sprawować władzę w ciężkim okresie budowania demokracji w latach 80-tych. Profesora cechowała odpowiedzialność za słowa i czyny, odwaga, nieustępliwość - jeśli wierzył w swoje racje - a nawet upór, ale przede wszystkim mądrość, rozważa i tolerancja. W związku ze staraniami o wznowienie działalności dydaktycznej w warunkach stanu wojennego powiedział m.in.: "...Istotnym fundamentem partnerstwa między władzami wojskowymi polityczno-administracyjnymi oraz uczelnią jest zaufanie do studentów i pedagogów, które dane nam będzie od początku bez oficjalnych poprawek rozliczeniowych z przeszłością..."

Roczniki Akademii to ukochane dziecko Profesora. Cieszył Go udział w pracach Komisji Wydawniczej. Już od pierwszego zebrania byłam pewna, że to On będzie odpowiedzialny za całość prac w Redakcji. Pamiętam, że na pierwszym zebraniu zrobił na mnie wrażenie małego chłopca, który rozpoczyna nowy rok szkolny. Przygotowywał zeszyty, podpisywał teczki, zdawałoby się, że tylko to Go interesuje. Ale to pozory. Notował, uważnie słuchał, jak gdyby czekał na dyskusję, która jak zawsze na zebraniach miała tempo żółwia i w pewnej chwili - przedstawił do przedyskutowania przygotowany przez siebie tekst założeń programowych Roczników, wysunął szereg propozycji, ustalił kolejność zagadnień, hierarchię ich ważności, wskazał na

ludzi z zewnątrz, z którymi należało nawiązać kontakty - mówił zwięźle, jasno, jednym słowem organizował prace Komisji. Cieszył się, że coś się dzieje, że Akademia zobaczyła konieczność utrwalenia swojej działalności poprzez wątlą narazie nitkę łączącą ją z przeszłością. Kilka lat później, w przemówieniu inauguracyjnym 1981/82 nawiązując do przeszłości powiedział: "...Niedawno z okazji jubileuszu 75-lecia istnienia Uczelni szukaliśmy w przeszłych dniach jej dobrych tradycji. Wprawdzie żadnego ze zrodzonych wówczas przykładów nie udało się dzisiaj powtórzyć, ale bez świadomości i pamięci nie można dobrze pracować."

Profesor Lech Tomaszewski był człowiekiem daleko patrzącym w przyszłość, wnikliwym obserwatorem i współtwórcą życia, zarówno toczącego się na szerokiej arenie świata, jak i na własnym, naszym podwórku, które odzwierciedlało w mikroskopijnej skali zagadnienia ogólne. "Trzeba przejść tym zagajnikiem" - to metaforyczna forma Jego spojrzenia na obecną rzeczywistość, na "własne podwórko" Akademii. Twierdził: "...jeżeli nawet coś mi się tutaj nie podoba, to jest jednak moja rodzina...", a w "Rozmowach o nas" pisał: "...ujawnia się głód prawdziwych autorytetów moralnych i artystycznych... dlatego warto szukać w dziejach Akademii dobrych przykładów artystycznych i społecznych tendencji, one bowiem dają nam poza poczuciem godnej tożsamości również pewne wskazówki na przyszłość..."

Profesor odwoływał się często do historii, łączył przeszłość z przyszłością, żywił kult dla źródeł historycznych, które z upływem czasu nabierają, jak stare wino, nieocenionych wartości smakowych. Często powtarzał: robimy to dla historii; tkwiła w tej prawdzie też odrobina żartu, podkreślał ją w rozmowie specjalnym tonem, a w listach podawał w cudzysłowie. Ofiarował mi katalog 75-lecia z dedykacją: "...z pamięcią wspólnej pracy nad utrwaleniem śladów historycznych naszej ukończonej Akademii składa Lech T.", albo przesyłając swoje przemówienie dodawał: "...napisałem jak mi Pani kazała. Zrobiłem to dla Pani i dla historii...", i znowu w innym czasie "...przekazuję następny ułamek historii".

Lech Tomaszewski podjął się zorganizowania wystawy 75-lecia Akademii. Przyjął propozycję Senatu nie bez obaw. Myślał zarówno o rzeczywistych oporach przeciwko rozwiązaniom, których był współautorem, jak i o trudnościach ze strony osób postronnych, instytucji z którymi musiał się kontaktować dla pozyskania dzieł sztuki potrzebnych dla udokumentowania założeń koncepcji wystawy. Obawy okazały się płonne. Korespondencja, która pozostała w archiwum wskazuje na dobrą współpracę i życzliwy stosunek do sprawy. Nie znam Jego korespondencji prywatnej, ale urzędowa, będąca w naszym posiadaniu mogłaby służyć za wzór jak należy posługiwać się językiem ojczystym. Dbano o formę, swoboda i prostota wypowiedziania myśli, brak stereotypowych, nic nie mówiących zwrotów, uprzejmość wobec adresata mówią o kulturze piszącego, są poza tym obrazem czasu dzisiejszego dla przyszłych komentatorów przeszłości.

Profesor był współtwórcą koncepcji wystawy i współautorem scenariusza, ale też... był czasem gońcem. Jeżeli nie można było znaleźć ludzi do pomocy, to sam nosił i przewoził różne rzeczy uważając to za rzecz zwykłą. Kiedy zapytał: "Czy mi Pani pomoże?", bez chwili wahania wyraziłam zgodę. Wiedziałam, że to będzie miła współpraca, ale i ciężka walka z różnymi problemami wielkiej i małej wagi, które spadną tylko na Niego. Chciałam Mu pomóc. Byłam pewna, że podejmując się zadania tak ważnego dla Akademii, a jednocześnie tak niewdzięcznego i ciężkiego dla siebie, doprowadzi w określonym czasie pracę do końca. Profesor przez te kilka miesięcy dwił się i troił, zarażał swym przykładem współpracowników. Dużo więcej wymagał od siebie niż od innych, od tych, których prosił o pomoc w sposób prawie przepraszaający, że ośmiela się ich trudzić. Tę współpracę, te długie męczące dni zachowam na zawsze w pamięci.

Pragnąc zrekonstruować działalność profesora Lecha Tomaszewskiego jako rektora Akademii, należy cofnąć się o siedem lat, do tego niezwykłego czasu, gdy rodziły się wielkie wizje i wspaniałe projekty, gdy wydawało się, że wszystko jest możliwe, tym bardziej, im bardziej niezwykle. Wynika stąd jednak także trudność obiektywnej oceny tych szesnastu miesięcy, gdy współpracowaliśmy blisko ze sobą w rektoracie.

Zastanawiając się, jak Rektor Tomaszewski wyobrażał sobie kształt szkoły, myślę, że przede wszystkim widział Akademię jako organizm otwarty. Zdawaliśmy sobie wówczas wszyscy sprawę z tego, jak bardzo praca uczelni ogranicza się do rutynowych, codziennych działań, jak bardzo zamknięta jest na nowe koncepcje i wpływy. Rektor Tomaszewski sądził, że szczególnie klimat czasu, wyzwalaający nowe energie i pomysły, będzie Go wspomagać w zdynamizowaniu procesu dydaktycznego, w przekształcaniu ASP w ośrodek twórczy. Jego działania szły w dwu kierunkach.

Na zewnątrz szukał takich możliwości i sytuacji, które by wyprowadziły pedagogów i studentów poza mury uczelni. Podkreślał wciąż potrzebę kulturotwórczej działalności Akademii, uważał, że jej potencjał jest wciąż niewykorzystany.

Innym działaniem miało być powstanie pracowni gościnnych. Rektor usiłował rozbić zakrzepłe struktury programowe i organizacyjne uczelni przez wprowadzenie nowych ludzi pozbawionych rutyny, która po wielu latach pracy dydaktycznej stępia naszą wrażliwość i ostrość widzenia zagadnień. Pracownie gościnne na różnych wydziałach miały pełnić rolę drożdży, fermentować nowymi ideami, dopingować pedagogów do nowych wysiłków. Niestety, na zewnątrz ASP Lech Tomaszewski nie znalazł wówczas partnerów dla swoich wizji. Co innego wówczas ludzi interesowało, sztuka odeszła na plan dalszy. Wewnątrz, środowiska wydziałowe także nie były przekonane o potrzebie pracowni gościnnych.

Może największe sukcesy odniósł Rektor w przekraczaniu niewidzialnych murów otaczających i dzielących Akademię, umożliwiając studentom w miarę swobodny prze-

ływ pomiędzy wydziałami. Akademia jest federacją sześciu wydziałów, czasem bardzo luźną. Wtedy taką była. Lech pragnął nadać tej federacji większą spójność. Postawił na studentów, zakładając ich wysoką świadomość i samodyscyplinę. Stworzył im możliwości studiowania w wybranych przez nich pracowniach, także na innych wydziałach. Skorzystali z tego ci, którzy chcieli nauczyć się jak najwięcej, wykorzystać najpełniej te możliwości, które daje Akademia, nie tracić czasu z pięciu lat studiów. Jednym słowem skorzystali z tego najlepsi, kilkanaście procent ogółu studentów. Ale był to ruch, do którego Rektor przykładał dużą wagę.

Kolejnym narzędziem kruszenia wewnętrznych podziałów było rozwijanie działań integracyjnych o różnym charakterze. Trzeba pamiętać, że Lech Tomaszewski przyszedł do ASP z Politechniki, zupełnie innego środowiska o innym systemie współpracy, innych nawykach. Brakowało mu w Akademii chęci do pracy zespołowej. Wspominał zawsze ciepło te czasy, kiedy w Zakładach Artystyczno-Badawczych realizowali interesujące projekty, które zaowocowały realizacjami w krajobrazie Warszawy. Marzył o podobnym wielkim przedsięwzięciu, które akcentowałoby obecność Akademii i pozostało czymś trwałym w kulturze miasta, a było dziełem wspólnym pedagogów i studentów wszystkich wydziałów. Wspominał też o tym na łamach czasopisma SZTUKA, gdy udzielał wywiadu. Przykładał duże znaczenie do programu i wyników dydaktyki powołanej wówczas pracowni prof. Oskara Hansena.

Innym zagadnieniem, do którego wciąż powracał, było pojmowanie Akademii nie tylko jako centrum kształcenia przyszłych twórców, ale także jako ośrodka twórczego. Pragnął, by każda cenna inicjatywa, każda świeża myśl, każdy pomysł, który zakiełkował gdzieś w pracowni, mógł znaleźć drogę do realizacji. Zostało to żywo podjęte przez młodszą kadrę i część studentów. Dyskusje na posiedzeniach Senatu i w innych gremiach doprowadzały czasem tę ideę do skrajności. Znikała Akademia jako placówka dydaktyczna, a pojawiała się jedynie jako wspaniałe miejsce działalności twórczej. Temu jednak Rektor zawsze przeciwstawiał się, podkreślał konieczność znajdowania równowagi pomiędzy obydwojema ważnymi celami szkoły.

Popierał wszystkie inicjatywy działań grupowych. Pamiętam, jak bardzo cieszył się gdy na Wydziale Grafiki pojawił się początek grupy twórczej, odbyła się pierwsza wystawa. Chciał takich zdarzeń widzieć jak najczęściej. Uważał, że z czasem stworzą one w Akademii klimat i warunki, by każdy z pedagogów mógł tu uprawiać swoją dziedzinę sztuki w atmosferze przychylnych dyskusji i życzliwego zainteresowania.

Rektor Tomaszewski widział też Akademię jako uczelnię humanistyczną. Zżymał się, gdy w różnych dyskusjach wielu pedagogów i studentów oceniało ASP jedynie jako miejsce wyuczenia zawodu. Chciał, by szkoła była także ośrodkiem twórczej myśli humanistycznej, by student znajdował tu odpowiedź na najważniejsze pytania, jakie może sobie postawić człowiek. Był to okres, gdy toczyły się żywe dyskusje programowe, gdy organizowaliśmy częste spotkania studentów i pedagogów z wybitnymi ludźmi świata kultury i nauki.

We wszystkich działaniach, jak przypominam sobie wystąpienie Lecha na wyborczym posiedzeniu Senatu i potem przy wielu okazjach, cechowała Go daleko posunięta rozważa. Był to czas, w którym łatwo było o rozmaite postawy ekstremalne, w którym bardzo silnie zaznaczały się różne podziały. Rektor Tomaszewski zawsze dążył do wydobycia tego co łączyło, do znalezienia wspólnego języka, kładł nacisk na to co nadrzędne, najważniejsze. Był człowiekiem wielkiego taktu i spokoju. Wiedział, że kieruje zespołem ludzi bardzo różnorodnych, skrajnych indywidualistów, których musi zintegrować w realizacji ważnego społecznie celu. Chciał wiele w Akademii zmienić, ale też wiedział, że szkoła może przekształcać się ewolucyjnie, że na jej ciele nie można robić żadnych nagłych operacji. Pragnął przy najmniej wytyczyć kierunki przyszłej ewolucji Akademii i myślę, że w dużej mierze to Mu się udało. A konkretne wyniki? No cóż, nie zależały przecież od Niego.

ANDRZEJ J. WRÓBLEWSKI

Chciałbym uzupełnić to, co powiedział pan doktor Trzeciak o widzeniu Akademii przez Profesora Lecha Tomaszewskiego, który uważał, że szkoła wyższa realizuje swój program wówczas, kiedy używa formy dialogu pokoleń, a nie monologu pokolenia starszego zwróconego ku młodzieży. Model współczesnej szkoły widział w bezinteresownej, naturalnej ciekawości młodego pokolenia oraz w dojrzałym partnerstwie pedagogów. Myślę, że uczestniczymy właśnie w realizacji takiej idei. Dzisiejsze spotkanie zorganizowała młodzież, która nie znała bezpośrednio Profesora Tomaszewskiego. Przyszli oni do Akademii kiedy Profesora już wśród nas nie było. Jest to symptomatycznym potwierdzeniem żywotności tych koncepcji wyższej uczelni, w które wierzył Lech i które w Akademii pozostały.

Bardzo dziękuję organizatorom dzisiejszego spotkania.

ANDRZEJ ŁAPICKI

Chciałbym przywołać zaledwie kilka osobistych wspomnień o Rektorze Tomaszewskim. Łączy mnie z Nim, jeśli tak wolno mi ją nazwać, przyjaźń z tego najtrudniejszego okresu (o którym była tu mowa) - bardzo gorącego, burzliwego, pełnego nadziei a zarazem zamętu, rozczarowań, nagłych wzlotów i upadków. Pamiętamy. Ten czas tak wrył się w naszą świadomość. Dał jednak pewne owoce. Niektóre są cierpkie, ale tym niemniej coś ten okres urodził.

W moich wspomnieniach ten czas związał się ściśle z organizacją, która została rozwiązana zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego, a mianowicie - Konferencją Rektorów. Zrzeszała ona ludzi, których troską była rzeczywista autonomia wyższych uczelni, opieka nad młodzieżą, a zatem te zadania, które usiłujemy z wielkim trudem, jako odpowiedzialni za młodzież, wykonywać również w obecnych warunkach. To była piękna idea podejmo-

wania bezpośredniej odpowiedzialności - bez pośrednika administracyjnego - za uczelnię i za młodzież. Podkreślałam szczególnie: za młodzież, ponieważ o niej przede wszystkim Rektor Tomaszewski mówił na naszych spotkaniach. Były one różne - w różnych miejscach, czasem o trudnych tematach, czasem całonocne - męczące dyskusje, nieraz bardzo kontrowersyjne. Profesor Tomaszewski wyróżniał się niesłychaną roztropnością.

Pozostał w mojej pamięci jako człowiek, który roztaczał wokół siebie aurę ciepła i wielkiej życzliwości dla ludzi oraz uwagi, jaką obdarzał swoich rozmówców, żeby nie powiedzieć bliźnich. Tak traktował właśnie każdego człowieka, a młodzież była najbliższa jego sercu. Dowodem na to niech stanie się fakt, że w czasie pamiętnych dni strajkowych, jesienią 1981 roku adresem Rektora była szkoła. Można go było zastać tutaj o każdej porze i w tych najbardziej gorących momentach - jeśli zabierał głos - był to głos łagodzący, lejący oliwę na te wzburzone nieraz fale emocji. Był to głos niesłychanie wyważony, głos mądrego człowieka o bardzo przyciszonym tonie, który charakteryzował zewnętrznie jego wypowiedzi. Zawsze były one bardzo osobiste - stonowane i jakby nieśmiałe w formie. Jakże prawdziwe jest to zdjęcie Profesora w kożuchu, które towarzyszy naszej dzisiejszej rozmowie. Jest w nim wszystko z jego charakteru - nieśmiałość, delikatność i pochylenie nad refleksją, która w tamtej chwili go przenikała.

Tak kończyliśmy tę jesień. Pamiętam taki dramatyczny wieczór, kiedy mieliśmy się spotkać i ja bezskutecznie dobijałem się do budynku Akademii od Traugutta. Uczelnia była czarna i wymarła zupełnie. Nie można było się porozumieć, nie było telefonów. Spłoszył mnie jakiś czołg, który w poślizgu skręcał pod Uniwersytetem. To była ta cezura. Potem pamiętam tylko Tomaszewskiego z oficjalnych spotkań w gronie odpowiedzialnych za wyższe uczelnie, których prowadzenie zlecono nam dalej. Na którejś z kolejnych odpraw administracja przekonywała nas, że powinniśmy wpływać właściwie na młodzież, jakbyśmy nie wiedzieli tego sami. Mając dosyć tego, Profesor podszedł do okna, a był krwawy zachód słońca i widok na plac ze "złotym zębem" i pomnikiem. I tak patrząc na to wszystko, na to krwawe niebo, powiedział - "Wie-

Pan, boję się o młodzież". I takim go zapamiętałem, bo były to ostatnie słowa jakie usłyszałem z jego ust, miało to miejsce kilka dni przed jego niespodziewanym odejściem. Wiem, że tu się powtarzam, bo żegnałem go podobnymi słowami, ale takim pozostał w mojej pamięci.

KLEMENS SZANIAWSKI

Dzisiejsze nasze spotkanie przywodzi mi na myśl obyczaj, którego opis można znaleźć w pięknej i mądrej książce Ruth Benedict pt. "Wzory kultury". Píše tam ona między innymi o obyczajach Indian plemienia Zuni, Indian Puebla, którzy na niezwykle wyżyny wzniesli kunszt współżycia międzyludzkiego, kunszt łagodzenia cierpień wówczas kiedy są one niestety nie do uniknięcia, kunszt eliminowania konfliktów. Otóż mówi tam ona o takim zwyczaju - kiedy ktoś pośród ich grona umarł to po czterech dniach spotykali się wszyscy i osoba otwierająca to spotkanie mówiła: "oto już cztery lata minęły od czasu kiedy umarł nasz przyjaciel". Chodziło o wytworzenie pewnego dystansu w czasie wobec nieszczęścia, jakie wszystkich spotkało, o oddalenie w pewnym - przynajmniej psychologicznym - sensie tego co się stało. Wiem, że jest to a rebours nasza sytuacja. My spotykamy się po pięciu latach i wielu z nas ma ochotę powiedzieć: pięć dni minęło od czasu kiedy odszedł nasz przyjaciel. Takiego wrażenia doznaje się zwłaszcza patrząc na przedstawione zdjęcia. Z tego zdjęcia w kożuchu faktycznie przeziiera psychika człowieka - skromnego, może nawet nieśmiałego w jakiejś mierze, ale zawsze zdolnego do bardzo dużego skupienia i koncentracji. Człowieka, który potrafi obstawać przy swoim wtedy kiedy jest to sprawa ważna. A co było dla niego ważne? Państwo mówili o jego pracy, o jego twórczości, częściowo też o jego działalności jako wychowawcy młodzieży.

Ja natomiast widziałem go z innej perspektywy, poznałem go kiedy tworzyło się Konwersatorium "Doświadczenie i Przyszłość", do którego w najściślejszym sensie tego słowa Lech należał. Najściślejszym powiadam, bo

należał do tych kilkunastu osób, które redagowały raporty DiP-u wychodzące na forum publiczne. Otóż skoro to przypominam, to od razu powiem, że charakteryzuje go sam fakt przynależności właśnie do tego zespołu. Charakteryzuje w tym sensie mianowicie, że podzielał podstawowe przekonania tego grona, które zresztą było bardzo zróżnicowane pod wieloma względami - i zawodowo, i światopoglądowo. Ale podzielał to podstawowe przekonanie, że w sytuacjach szczególnie dla Polski ważnych niepodobna uchylić się od działalności obywatelskiej w takim zakresie, jaki jest człowiekowi dany, jaki jest możliwy po prostu. To grono uformowało się mniej więcej 9 lat temu. Jego działalność trwała aż po stan wojenny włącznie, aż po dzień dzisiejszy, tylko już niestety bez udziału Lecha. Kiedy myślę o tym jego udziale, to nie jestem oczywiście w stanie przytoczyć czegoś, co byłoby szczególnie spektakularne, co by się szczególnie rzucało w oczy, bo nie był to tego typu człowiek. Jego ważność dostrzegaliśmy szczególnie kiedy go zabrakło. Dopóki był - no to był, wiadomo, jakże inaczej: Lech, na którego zawsze można liczyć, zawsze spolegliwy (jak by powiedział Kotarbiński), zawsze bardzo serio traktujący to wszystko, czego się podjął, czego się wspólnie podjęliśmy.

To był początek naszej wspólnej działalności, o której można by wiele mówić. A potem było coś jeszcze. Potem była działalność Lecha w przygotowaniu ostatniego aktu (...), mianowicie Kongresu Kultury Polskiej. Jego rolą wtedy była bardzo ważna, znowu na tej samej zasadzie - na zasadzie nie wysuwania się na pierwszy plan, ale wydajnego współdziałania w tym co powinno było być zrobione i zostało w końcu zrobione, a było wcale nie małym przedsięwzięciem.

Potem przyszedł stan wojenny. Pracowaliśmy wspólnie nad raportem DiP-u zatytułowanym "Społeczeństwo wobec stanu wojennego". Udział Lecha w powstaniu tego raportu był ogromny, ale nie dane mu było go oglądać. Pamiętam moment, kiedy dowiedziałem się o jego śmierci. Byłem wówczas u naszego wspólnego przyjaciela - Józefa Patkowskiego, ówczesnego prezesa Związku Kompozytorów Polskich, kiedy zadzwonił telefon. Kiedy Józef powtórzył

to co usłyszał, wydało mi się to niepodobne do wiary. Wydało mi się jakimś ponurym żartem. Przyznaję, że i dzisiaj tak o tym fakcie myślę.

JAN GÓRSKI

Od jakiegoś czasu mam zwyczaj - nieregularny niestety - notowania na bieżąco pewnych wrażeń i odczuć. Chciałbym odczytać notatkę z mego zeszytu spod daty 28 lutego 1982 roku.

"Bywają ludzie przyciszeni, delikatni, subtelni, budzący zaufanie od pierwszego spojrzenia. Poczucie bliskości z nimi nie ma, bądź mieć nie musi, źródła w kontaktach częstych i długich rozmowach. Ich obecność, ich potencjalna bliskość utwierdza w jakimś kierunku myślenia czy postępowania. Takim człowiekiem wydał mi się od pierwszej chwili Lech Tomaszewski.

Był pierwszym wewnętrznym recenzentem I raportu DiP-u, przyszedł na spotkanie naszego konwersatorium chyba w marcu 1979 roku, przyrównywał to opracowanie do obrazu tworzonego z punktów, których układ i nagromadzenie pokazują pewną całość. Przede wszystkim jednak uwierzytłniał go swoją zgodą. Pamiętam też jego ankietę autorską, w której obstawał przy podstawowych wartościach.

W czasie ogólnych dyskusji rzadko zabierał głos. Jeżeli sugerował jednak jakieś poprawki czy zmiany to niemal zawsze, w powszechnym naszym odczuciu, trafiał w sedno sprawy. Rzadko też zdarzało nam się rozmawiać o sobie. Ale te rozmowy nigdy nie były zdawkowe. W kilku zdaniach można było porozumieć się, idąc na wielkie nawet skróty. Znak to chyba, że istnieje jakiś kod porozumienia pomiędzy ludźmi z zawodów odległych, że można się odnajdować nie tylko w młodości ale i w pełnej dojrzałości.

Pamiętam Lecha w domu Wielowieyskich w Falenicy, w połowie maja ubiegłego, 1981 roku. Siedzieliśmy na tarasie w nadciągającym ciepłym zmierzchu. Lech rozluźniony wewnętrznie dyskretnie się uśmiechał. Jak zwykle

bardziej słuchał niż mówił. Wokół było sporo znajomych, gwarne rozluźnienie. Nastrój optymizmu - choć krótko potem młodzież przy ognisku śpiewała pieśni żywcem przywołujące na myśl rok 1863.

I widziałem Lecha przedwczoraj zaledwie, w okolicznościach niepodobnych. W przyciszonej rozmowie przyjaciół wazyliśmy słowa i nie zwracaliśmy na siebie osobnej uwagi, a jednak uderzała szarość jego zmęczonej twarzy. Dziś przyszła wiadomość o jego nagłej śmierci we śnie, na serce. Po dwunastym grudnia bronił na swym stanowisku tych wartości, o których pisał w swojej pamiętnej ankiecie."

Pod IV raportem DiP-u z kwietnia 1982 roku figuruje podpis Lecha Tomaszewskiego. Prowadziliśmy na ten temat przyjacielskie dyskusje, nie mieliśmy wątpliwości, że podpis ten powinien być tam umieszczony. Od pierwszych dni stanu wojennego Lech Tomaszewski uważał, że to grono winno wydać głos publiczny.

STEFAN BRATKOWSKI

Moja przyjaźń z Lechem była bardzo krótka, to były te ostatnie "DiP-owskie lata". Poznałem go poprzez Bohdana Gotowskiego, który proponował jego udział w pracach naszego zespołu. Nie spodziewaliśmy się, że profesor Wzornictwa Przemysłowego okaże się jednym z najsolidniejszych pracowników tego grona zespołu usługowego. Był jedynym człowiekiem, który notował. Tam niesłuchanie pośpiesznie myślało się, okropnie szybko pracowało. Dziesiątki spraw i problemów przewalały się jedne przez drugie. Czasem nie nadążało się z rejestrowaniem koncepcji, pomysłów, zmiennych poglądów i zdań. A Lech siedział i, niemalże na kolanie, niezwykle skrupulatnie notował to wszystko. I kiedy potem przychodziło do jakiegoś podsumowania, to okazywało się, że notatki jego były jednym jedynym źródłem.

/.../Czasem był bardzo zmęczony, ale zawsze niesłuchanie uważny i skrupulatny. Uderzyło mnie w zetknięciu z nim, że nie ma w nim nic z tej artystowskiej

rozwichrzonej duszy. Mówił zawsze - Ja muszę być tutaj pilnym Uczniem. A był wzorowym uczniem i wzorowym współpracownikiem, który zawsze wiedział wszystko i wszystko pamiętał.

Nasza praca rozwijała się w okresie, kiedy mogła się rozwijać. Niestety, nie dane było Lechowi uczestniczyć w opracowaniu ostatniego raportu, już w stanie wojennym. Chociaż oczywiście zaczynaliśmy w jego obecności. I nazwisko Tomaszewskiego znalazło się także w podpisie tego raportu jako jednego ze współautorów.

Cóż mógłbym dodać? Był to człowiek uroczy, człowiek, który lubił ludzi. To jest niesłuchanie ważny wyróżnik, który pozwala innym współżyć z tym, kto tego rodzaju cechą reprezentuje.

BOHDAN URBANOWICZ, 25 listopada 1987 r.

"Bene vertat, quod agis"
(Na dobre wyszło to co robisz)

Każdy ma swój znak. Znakiem Lecha jest topologiczna taśma. Na tej powierzchni jednostronnej, bez początku i końca biegnie Jego rozwój jako człowieka i twórcy. Pytanie - jak i dlaczego ten matematyk, inżynier, konstruktor, pozornie tak zimny, oschły i surowy, z innego świata, stopniowo, coraz głębiej zagłębia się w środowisko rozchełstanych Ludzi Naszej Uczelni. Udowadnia nam a tym samym wzmacnia nas, ukazując wartość i atrakcyjność naszego Świata Sztuki.

Nie umiem, nie piszę biografii. Myśląc o człowieku, zapamiętujemy znamienne dla jego postaci fakty, obrazy, zdarzenia. Moje wyrwane o nim obrazy.

Dwuspadowy dach kościoła w Gostyninie. Prostota konstrukcji otwiera się, sprzymierza z grą brył i przestrzenią architektury. Lech jest surowy w swoich ocenach, toczy ostre dyskusje z architektami. "Stworzyliście piękny ogródek, ale owoce z waszych drzew padają poza nasz ogród" - dobrze pamiętam to zdanie.

Lech zapoznaje mnie z tak cenną monografią Le Rocolais. Dlaczego nie została dotąd u nas opublikowana?

Mam zdjęcie - uliczka Sejn, Lech idzie sam, szerokim krokiem... Dlaczego tylko Jego chciałem i mogłem zawieść na ziemię mojej matki w Tauroszysskach. Patrzyliśmy w ciszy, na resztki stopni ganku, na zarośnięte stawy i sad zbiegający w dół do brzeziny.

Senat - Julek Pałka zrzeka się Rektoratu. Lech, Henryk Tomaszewski, Stefan Gierowski - "radzimy" w kawiarni Bristolu. Co dalej? Ci trzej - to powszechnie dyskutowani kandydaci na Rektora. "Nasi Pabili". Zmuszam ich do deklaracji, każdego z osobna, do zgody na kandydowanie. Henryk i Stefan uzasadniają niemożność powodowaną stanem zdrowia. Kolej na Lecha. Mówi prosto i szczerze: "podejmę się, bo widzę sprawy otwarte w uczelni".

Rok pamiętny i szary. Gabinet Rektora Tomaszewskiego, rozłożony materac do spania. Rektor, "Jego Magnificencja" przebywa ze studentami, chroni ich i uspakaja. Wiele zawdzięcza Mu Szkoła. 27 lutego Lech odwiedza mnie wieczorem, jest blady, zbolały po jakimś zabiegu. Chce zrezygnować ze stanowiska Rektora. "Nic nie można zdziałać, każde posunięcie ma natychmiast polityczny charakter. Przekazuję teraz tylko dyrektywy z góry" - mówi. Wychodząc w drzwiach godzi się ze mną, że nie można w takim momencie odchodzić: "ustąpię, gdy będę zmuszony do postąpienia sprzecznego z moim sumieniem i poczuciem prawdy i sprawiedliwości".

Jakąś niesprawiedliwością jest mówienie w wielkich słowach o człowieku, którego już nie ma. Chcę mówić o Lechu, tak jak bym mówił o Nim do Niego.

ZBIGNIEW IHNATOWICZ

Moi przedmówcy powiedzieli prawie wszystko o Profesorze Tomaszewskim. Ja chciałem jedynie potwierdzić, że był On pod każdym względem cudownym człowiekiem. I ten jego charakter przenikał jego twórczość. Chciałem to przedstawić na jednym przykładzie. Tak się złożyło, że miałem szczęście pracować w zespole razem z Tomaszewskim przy projekcie konkursowym wystawy: "Bruksela 56". Projekt ten polegał między innymi na tym, że pewna struktura przestrzenna pokrywała działkę, a pod nią umieszczono właściwą ekspozycję. Struktura ta była uformowana z ażurowych elementów o kształcie piramidki. Podobne w ostatnich czasach stosowane bywają często. Piramidki przeważnie są wykonywane z prętów w układzie krawędziowym, pracujących w zależności od obciążeń zmiennymi siłami. Pomysł Leszka polegał na innym układzie prętów, co spowodowało, że bez względu na zmiany układu obciążeń w poszczególnych prętach występowały zawsze siły o tym samym kierunku. W ten sposób powstały "czyste" układy. Zrobił właściwie pewien kryształ. Wyczyścił ideę, spowodował, że elementy niepewne zostały z niego wyrzucone. I to, moim zdaniem, charakteryzuje sposób jego myślenia. Stałe dążenie do czystości w dokonaniach i w życiu.

JACEK DAMIĘCKI

Tu, na Myśliwieckiej, w jednej z salek odbywa się odczyt Lecha Tomaszewskiego na temat Powierzchni Jednostronnych. Kończąc wykład, Profesor z charakterystycznym dla siebie uśmiechem stwierdza: "I wszystko to nie ma zastosowania w architekturze". To zdanie oddziaływa na mnie silnie do dzisiaj.

Nie ma zastosowania a jest piękne? Czy też - nie ma zastosowania i dlatego jest piękne? Jak to jest?, myślę.

Co w topologii jest pięknego? W topologii o pięknie stanowi czytelna koncepcja przestrzeni. Koncepcja taka jest namacalna, obecna. I teraz już wiem na pewno i z tego nigdy nie zrezygnuję - z czytelnej koncepcji przestrzeni. Jaka jest cena aby ją otrzymać? Zagadnienie koncepcji przestrzeni można przenosić na przedmiot, ale to przenoszenie może być zgubne dla tejże koncepcji. To przenoszenie jest i przeznaczeniem i jej niebezpieczeństwem zarazem.

Czy można zrealizować zatem przedmiot i koncepcję przestrzeni jednocześnie? Myślę, że nie. Myślę, że przedmiot zabija koncepcję przestrzeni. Praca nad przedmiotem funkcjonalnym, a praca nad koncepcją przestrzeni to sprawy różne.

Zatem zaszła ważna chwila wyboru. Przedmiot czy czytelna koncepcja przestrzeni?

Czytelna koncepcja przestrzeni uwodzi najpiękniej i tą wybrałem. I odtąd te dwa elementy - koncepcja przestrzenna i czytelność - są celem naszych poszukiwań.

Dziękując Profesorowi za wkład w przedłużanie łańcucha rozwoju formy (od formy wizualnej realizowanej przez Le Corbusier'a poprzez system formy policentrycznej Shadraha Woodsa do formy jednostronnej przez Niego realizowanej), jednocześnie muszę Ci Lechu podziękować za to krótkie zdanie: I TO WSZYSTKO NIE MA ZASTOSOWANIA.

OSKAR HANSEN

To, co przeżyłem z Tomaszewskim jest okresem prawie trzydziestu lat. Utkwił mi w pamięci jako bliski "towarzysz roboty". Dlatego też państwo pozwolą, że moja wypowiedź będzie bardziej osobista. Troszkę z kalendarzem w rękę, a na końcu podzielę się także wspomnieniami z tego okresu, o którym tu państwo przed chwilą mówili.

Otóż zetknąłem się z Tomaszewskim w roku 1955 przy projektowaniu Pawilonu Polskiego w Izmirze. Wtedy potrzebowałem konstruktora i mój przyjaciel - również Lech, ale Rosiński, powiedział mi, że zna bardzo zdolnego asystenta profesora Hempla z Politechniki Warszawskiej, polecił mi z nim współpracować. Właśnie od tego czasu zaczęła się "era" Tomaszewskiego. Zjawił się bardzo skromny. Na początku mieliśmy bardzo mały kontakt ze sobą, ale po krótkim czasie wkład Tomaszewskiego był tak olbrzymi, że ze współpracownika stał się współautorem struktury HT.

Ponieważ opracowywałem z nim cztery konkretne projekty - tutaj chciałem powiedzieć kilka słów o wkładzie Lecha Tomaszewskiego, który wydaje mi się szalenie charakterystyczny jeśli chodzi o osobowość twórczą, o jego zdolności w pewnym kierunku. Otóż przy tym pierwszym projekcie spotkaliśmy się, kiedy borykałem się z uchwyleniem syntezy tej struktury. Wiedziałem, że powinna być wykonana w metalu i płótnie, że ma ona być przekształcalna, ale posługiwałem się ciągle geometrią euklidesową. Byłem też pod ogromnym wrażeniem hali Raleigh Nowickiego. Otóż Tomaszewski po rozmowie ze mną przyniósł po jakimś czasie zupełnie inną wizję, przyniósł hiperboloide paraboliczną, tę wspaniałą przestrzenną geometrię, która była dla mnie zaskoczeniem, właściwie jakimś wspaniałym odkryciem.

Następnym projektem, przy którym zetknęliśmy się i zaistniała sytuacja podobna, były prace nad propozycją rozbudowy "Zachęty" w Warszawie. Zwrócono się do mnie, żebym pomyślał coś o tej rozbudowie, którą dzisiaj realizują w zupełnie innej formie, zresztą widzicie, co nam szykują. Wtedy poprosiłem do współpracy wielkiego, nieżyjącego już architekta - Stanisława Za-

mecznika, i Lecha Tomaszewskiego. I znów proces był podobny. Na początku była kula, rysowana przeze mnie, w której ruchome podesty umożliwiały różne przesunięcia dla szukania rozmaitych możliwości ekspozycyjnych w jej wnętrzu. Rozmawialiśmy, dyskutowaliśmy, rozeszliśmy się. Po pewnym czasie Tomaszewski przyniósł syntezę, do dzisiaj znaną, w formie sześcianu, która znacznie poprzedziła Centre Pompidou.

Następnie braliśmy udział w konkursie na pomnik Jose Battle w Urugwaju. Zamyśliliśmy nie "stawiać" żadnych form - ani abstrakcyjnych ani figuralnych jak to się tradycyjnie robi przy takich okazjach, ale stworzyć przekształcalny dom twórczy, ażeby tak jak sztuka się przemienia - również forma budynku była zmienna w zależności od kierunku w sztuce. Aby obiekt inspirował społeczeństwo do przekształcania życia, do formowania nowego, a nie był przeszkodą w rozwoju. Była to bardzo trudna propozycja, ponieważ chodziło tam o strukturę przekształcalną, a zatem i nośną w różnych warunkach.

Czwartą pracą, przy której brał udział Lech Tomaszewski, był projekt Polskiego Pawilonu w Rio de Janeiro, zrealizowany w Sao Paulo. Problem był o tyle trudny, że warunki klimatyczne panujące w Brazylii są zupełnie odmienne niż tutaj. Potężne wiatry i ulewy nakazują konstrukcje do tego dostosowane - biotechniczne konstrukcyjnie i architektonicznie. I tutaj został stworzony pawilon o przekształcalnym typie struktury, dostosowującym się do zmiennych warunków klimatycznych, szczególnie wiatru.

Kiedy został ogłoszony konkurs na Polski Pawilon w Brukseli współpracowałem z Jerzym Sołtanem. Zwrócił się do mnie z zapytaniem czy nie znam jakiegoś konstruktora. Zaproponowałem Lecha Tomaszewskiego, który zrobił konstrukcję Pawilonu Polskiego na EXPO '58. Ale może o tym będą mówili ci, którzy z nim wtedy pracowali. Ja natomiast chciałbym zwrócić uwagę, że jest to moment bardzo istotny. Mianowicie - moment narodzin Lecha Tomaszewskiego dla warszawskiej Akademii. Bo właśnie od tej daty zaczyna się jego droga w ASP.

Kontakt ze mną stał się odtąd mniejszy. Zetnąłem się z nim dopiero po latach, w okresie "Solidarności". Byliśmy najbliżej, kiedy razem nocowaliśmy po prostu na Krakowskim Przedmieściu. Chciałbym podkreślić jego niesłychanie ojcowski stosunek do studentów. W tych trudnych, często prowokacyjnych momentach uważał, by nikomu nie stało się nic złego.

Na zakończenie chciałem przypomnieć jeszcze ważną dla mnie historię, która nie najlepiej skończyła się wraz z odejściem Tomaszewskiego. Wybrany zostałem kiedyś przez studentów na dziekana Wydziału Rzeźby, ale po swojej zbyt ostrej, w opinii Rady Wydziału, działalności zostałem usunięty pismem do Rektora - biednego Lecha Tomaszewskiego. Wiedziałem od razu, że odejdę, nie chcąc robić kłopotów i rozumiejąc sytuację. I właśnie w tym czasie nasz Rektor powołał Międzywydziałową Katedrę Plastyki Zintegrowanej. Dzięki temu miałem możliwość zetknięcia się z szeregiem bardzo uzdolnionych studentów z całej Akademii, którzy korzystali z tych możliwości przenikania, o których mówił pan doktor Trzeciak. Powstało zresztą wtedy kilka bardzo pięknych dyplomów z różnych wydziałów.

W momencie odejścia Tomaszewskiego zmarła również ta katedra. To smutne. Zostają tylko wspomnienia. I rzeczywiście po Tomaszewskim została wielka luka. Myślenie, że ktoś inny ją wypełni nie wydaje mi się uzasadnione. Tutaj, niestety, powstała pustka.

Lech Tomaszewski znany był jako konstruktor, teoretyk struktur wytrzymałościowych, projektant i pedagog. Rzeźbiarska spuścizna Lecha Tomaszewskiego to kilkanaście ceramicznych "modeli powierzchni jednostronnych", niewypalonych i niezachowanych, dwa perfekcyjnie wykonane modele z gipsu i drewna, zniszczone podczas remontu Akademii, Forma Przestrzenna zrealizowana w stali, znajdująca się w Elblągu i szkic do tej formy, obecnie w zbiorach Muzeum ASP. Niewielką listę uzupełnić można szkicami rysunkowymi, jakie miały ilustrować Jego koncepcje przestrzenne, reprodukowanymi w zeszycie naukowym 3/85 ASP.

Czy twory przestrzenne, zwane przez Tomaszewskiego "modelami", można traktować jako rzeźby, a ich autora nazwać rzeźbiarzem? Jest to kwestia, która na pewno nie interesowała przedwcześnie i nieoczekiwanie zmarłego twórcy. Był człowiekiem wszechstronnym, nie nadającym się do łatwych klasyfikacji. W styczniu 1982 roku mówił, że chciałby umieć odpowiedzieć młodemu człowiekowi jakie mechanizmy życia społecznego są potencjalną pułapką, a jakie narzędziem godnym celowego użycia. Myślał zapewne o doświadczeniach ostatnich lat, gdy pozostawił na boku obszary abstrakcji i poświęcił się porządkowaniu świata realnego.

Rzeźba była epizodem w życiu Lecha Tomaszewskiego. Rzeźbienie mieściło się w szerszym nurcie Jego zainteresowań geometrią powierzchni jednostronnych, było realizacją przemyśleń teoretycznych. Modele Tomaszewskiego wprowadzają nas w przestrzeń o zupełnie nowym charakterze, w przestrzeń bez podstawowych trzech osi trójwymiaru, bez podstawowych osi orientacyjnych - pionu i poziomu. Jest to przestrzeń jednorodna i absolutnie zamknięta - "sama w sobie". Czasowo-przestrzenne poznanie modeli Lecha Tomaszewskiego prowadzi zawsze do punktu wyjścia. Obserwator jest jednocześnie po obu stronach powierzchni, bowiem dwudzielność jest złudzeniem. Modele nie są tworem wyobrażeniowym lecz istnieją realnie, a o ich zdumiewających cechach można się przekonać namacalnie.

Powierzchnie jednostronne nie mają odpowiedników w naturze, są całkowicie wymyślone przez człowieka. Tomaszewski przypuszcza, że geometria tych powierzchni jest być może zgodna z podstawową regułą ruchu ciał niebieskich, może - jak pisze - "wśród nich istnieją przykłady kształtowania tworów powierzchni jednostronnych".

Bez modeli Tomaszewskiego abstrakcyjna rzeźba wynikająca z teorii matematycznej kończyłaby się na pracach Katarzyny Kobro. Pionierskie w naszych warunkach prace Kobro oparte były na geometrii euklidesowej, modele Tomaszewskiego oparte są na topologii, na schematach znanych jako wstęga Möbiusa i butelka Kleina, ale przekształcanych przez autora w myśl Jego własnych założeń teoretycznych. Są więc owe "modele" ważnym ogniwem w rozwoju dyscypliny. Powiedzieć można, że są ogniwem niezbędnym w rozwoju abstrakcji rzeźbiarskiej inspirowanej matematyką i geometrią.

Bez względu na to czy Tomaszewskiego uznamy za rzeźbiarza, a Jego "modele" za rzeźby - mają one ogromne znaczenie teoretyczne i praktyczne w linii rozwojowej polskiej rzeźby. Po raz pierwszy zostało to docenione na wystawie "Rzeźba Polska 1944-84", gdzie pokazano szkic do Formy elbląskiej i fotografię realizacji. Zaś na sesji historyków sztuki w 1986 roku dr Wojciech Włodarczyk wystąpił z referatem o znaczeniu twórczości Lecha Tomaszewskiego, do dziś zresztą nieznanej.

Poznałem Lecha Tomaszewskiego jako student w pracowni rzeźbiarskiej Jerzego Jarnuszkiewicza. W roku akademickim 1961/62 prowadził tam zadanie nazwane "konstrukcyjnym", pt. "Forma jako wyraz plastyczny przenoszenia sił w określonych założeniach tematycznych". Kształt rzeźbiarski miał być odpowiednikiem wyimaginowanych sił ściskających. Ich kierunek i nacisk były proponowane przez każdego ze studentów, a rzeźba miała być wyrazem "odpierania" tych sił. Z założenia wynikała równowaga treści fizycznej (wymiernych kierunków i sił) i ekspresyjnej (ich subiektywnej interpretacji). Jedno nie mogło istnieć bez drugiego. Mówię o tym dlatego, że podobną zasadę przyjął Tomaszewski rzeźbiąc swoje gliniane prace. Zadanie to nie trafiło

wówczas na dobry grunt, ale spotkanie z rzeźbiarzami przyniosło nieoczekiwane owoce dla drugiej strony. Lech Tomaszewski odkrył urodę tworzywa rzeźbiarskiego i zaczął pracować w glinie ceramicznej. Urzekła go zmysłowość gliny, podatność na gnienie i kształtowanie. Można z niej lepić ścianki i struktury w granicach wytrzymałości materiału wyczuwalnych palcami. Modele Tomaszewskiego były, od strony technicznej, strukturami samonośnymi, bez żadnych dodatkowych żeber i ukrytych wewnątrz podpór. Były doskonale wysklepione - jak muszle, ale z natury swojej odmienne. Pozornie zamykały przestrzeń, a w rzeczywistości nie dzieliły jej na zewnętrzną i wewnętrzną. Mimo wrażenia komplikacji przestrzennej - były jedną i tą samą stroną. Powierzchnia przechodziła sama poprzez siebie w sposób ciągły - były to formy samoprzenikające.

Gdy po wakacjach 1962 roku powróciliśmy do pracowni, na antresoli stało kilkanaście gotowych rzeźb. Każda z nich miała walor rasowej roboty rzeźbiarskiej. Zudmiała nas logika i uroda przenikających się mas i kierunków.

Drugie spotkanie z Tomaszewskim miało miejsce w roku 1967 w Elblągu, podczas Biennale Form Przestrzennych. Tomaszewski nadzorował realizację jednej z najbardziej precyzyjnie wykonanych tam rzeźb, swojej "Najmniejszej strukturalnej formy wstęgi Möbiusa". Drugie biennale elbląskie było krytyczną reakcją na efekty pierwszego, dwa lata wcześniejszego, gdy postawiono mnóstwo metalowych rzeźb nierównej jakości, które podkreślały beład urbanistyczny miasta i jego zaniedbanie (oczywiściebrew intencjom twórców i organizatorów). Podczas drugiego uznaliśmy, że nie można już nic stawiać w mieście, nie można powiększać chaosu, lecz należy znaleźć jakieś punkty poza miastem, na granicy między cywilizacją a naturą. Tomaszewski nie wypowiadał się. Był skupiony na realizacji swego dzieła, sprawę jego usytuowania traktował drugoplanowo. A zarazem był pierwszym, który uciekł, i to dosłownie, w przestrzeń pozamiejską. Pożyczył rower i jeździł po okolicach Elbląga. Zapewne potrzebował tej rowerowej izolacji od ludzi, bez odrywania się od ziemi. Mówił, że studiuje przestrzeń. Musiał mieć w swoich nogach,

w swoim zmęczeniu zapis przejechanych kilometrów, a w pamięci wrażenia mijanych krajobrazów. Przypuszczam, że podczas fizycznego wysiłku porządkował swoje refleksje. Czasoprzestrzenność w makroskali będąca na przykład efektem ruchu obserwatora w pejzażu była jednym z odkryć tamtych lat. Odkrywaliśmy ją jako studenci na plenerach z Oskarem Hansenem. A Stanisław Zamecznik pisał (w "Projekcie"), że jadąc samochodem wystarczy zmienić położenie głowy, aby na mijany pejzaż patrzeć jak na wstęgę rozwijającego się filmu, co potem stosował w swoich projektach wystawienniczych.

Z praktyki projektowej powstawały rodzime wersje idei integracji sztuk, kształtowania otoczenia, wzrośnictwa dla przemysłu. Powstała teoria Formy Otwartej Oskara Hansena. Jerzy Sołtan tworzył polskie wzornictwo, a Hansen, Tomaszewski, Zamecznikowie - wystawienictwo. Lech Tomaszewski - teoretyk i konstruktor - miał ogromną potrzebę sprawdzenia swoich koncepcji w praktyce. Kontakt z architektami i artystami, rodzaj podejmowanych wspólnie prac stwarzał takie możliwości. Zdawałoby się niemożliwa do spożytkowania w warunkach ziemskiej grawitacji, geometria powierzchni jednostronnych - w ujęciu Tomaszewskiego znajduje zastosowanie. We wspomnianym zeszycie podaje przykłady użycia jej w architekturze i wystawiennictwie. Wydaje się, że nie daje mu to spokoju - "jest coś zastanawiającego i zarazem smutnego w tym, że właśnie geometria jednostronności, nie podpatrzona w naturze i będąca wyłącznie owocem spekulacji człowieka - tak w końcu małe przyniosła korzyści". Nie są to jednak przykłady utopijne. Na obecnym poziomie rozwoju techniki pomysły Tomaszewskiego mogłyby być z powodzeniem zrealizowane.

W pierwszej części tej wypowiedzi przywołana została postać Katarzyny Kobro. Jest coś wspólnego dla tych dwu osób, dwu odmiennych osobowości działających w różnych okresach. Oboje byli twórcami pięknych przestrzennych utopii. Ich dorobek twórczy został w dużej mierze zniszczony - celowo lub przez zaniedbanie, ale w obu przypadkach z powodu niedoceny. Jako twórcy byli rzeczywiście oboje niedoceniani, choć Tomaszewski cieszył się ogromnym autorytetem jako człowiek. I oboje nie mają właściwie kontynuatorów. Sztuka inspirowa-

na naukami ścisłymi nie ma w Polsce powodzenia. Są za-
ledwie nieliczni - przychodzi mi na myśl Leon Chwistek
(bardziej filozof niż malarz), Ryszard Winiarski eks-
ploatujący teorię gier. Jest też zasadnicza różnica
między Katarzyną Kobro, a Lechem Tomaszewskim. Kobro
pozostawiła po sobie gotowe rzeźby, nie do naśladowa-
nia i praktycznie nie do zastosowania, pomimo takich
sugestii autorki są to tylko rzeźby - obiekty muzealne.
Tomaszewski pozostawił dyspozycje do budowania prze-
strzeni według geometrii powierzchni jednostronnych.
Dyspozycje stosowania tych powierzchni. Potencjalni
kontynuatorzy Tomaszewskiego mogą oprzeć się na Jego
dorobku z pełnym poczuciem swej autorskiej autonomii.

JAN TYNIEC

Nie potrafię myśleć o Rektorze Lechu Tomaszew-
skim pominąwszy kontekst początku lat 80-tych, choć
z perspektywy czasu refleksje moje dotyczą spraw jakby
ogólniejszych. Pozostały spostrzeżenia, których wpływ
lat nie stłumił, nie tylko wynikające z bieżących wy-
darzeń, ale posiadające znaczenie szersze.

Lech posiadał zdolność patrzenia i rozumienia z
dystansu i z perspektywy, których często brakowało
nam w onych czasach. Podczas każdej dyskusji, czy na
forum uczelni, czy z niewielką grupą studentów próbował
zawsze precyzyjnie formułować problemy, wymagając od
siebie i od innych pełnej świadomości wyborów, jasnego
ich określania. Cenił konsekwencję w działaniu przy
stopniowym stawianiu celów możliwych do zrealizowania,
krok po kroku. Myślę, że martwiła go nasza, studentów,
niecierpliwość i pragnienia zmian zasadniczych z tygod-
nia na tydzień.

Co było najważniejsze? Chyba świadomość, którą
starał się nam przekazać, iż u podstaw wszelkiego dzia-
łania winny stać wartości humanistyczne. Aby w kwestiach
najtrudniejszych decyzji zwracać się ku człowiekowi ze
wszystkimi konsekwencjami kształtowania i samorealizo-
wania jednocześnie. To wszystko traktował również jako

podstawę wszelkiej działalności twórczej. I jeszcze
jedno: odpowiedzialność za przetrwanie i budowanie war-
tości zasadniczych. Poczucie odpowiedzialności Lech u-
ważał za niezwykle ważne.

Dla studentów Lech był Rektorem symbolizującym
ufność w przemiany tak potrzebne naszej uczelni. Mie-
liśmy do Niego całkowite zaufanie nie wynikające by-
najmniej jedynie z Jego racji, ale też dlatego, że
zawsze wysłuchiwał naszych opinii, dzieląc się włas-
nymi. Dzięki Niemu studenci uwierzyli w swą podmioto-
wość w instytucji, jaką jest uczelnia. Powstała atmo-
sfera sprzyjająca wszelkim inicjatywom studenckim. Ta-
kiej aktywności Akademia nie pamiętała nigdy przedtem!
Lech pozostał w każdym, z którym się zetknął. Uczył nas
spokoju i rozważa, a także tego, iż najważniejszy,
pierwszy krok jest możliwy do zrobienia w nas samych.

Nowy Jork, lipiec 1987 r.

ANTONI RODOWICZ

Jesienią 1980 roku w Akademii Sztuk Pięknych w
Warszawie nastąpiło podobnie jak w całym kraju przebu-
dzenie woli zmian. W pierwszych posiedzeniach senatu po
inauguracji roku akademickiego wzięli udział studenci.
Jednym z pierwszych postulatów, których byli wyrazicie-
lami, było żądanie przeprowadzenia demokratycznych wy-
borów Rektora ASP. Licznie reprezentowani studenci Wy-
działu Wzornictwa Przemysłowego mieli swojego kandydata
- był nim ówczesny ich dziekan Profesor Lech Tomaszew-
ski. Tym, którzy go mniej znali przedstawił swój pro-
gram w trakcie tych pierwszych gorących posiedzeń. Mó-
wiąc o potrzebie zmian proponował zastąpienie zburo-
kratyzowanego administrowania szkołą zbiorowym twór-
czym rozwojem.

Jako przedstawiciel studentów brałem udział w pra-
cach Komisji Wyborczej zbierającej zgłoszenia kandyda-
tur oraz przygotowującej wybory. Jednym z zadań Komisji
były rozmowy z kandydatami. Pamiętam, że Lech Tomaszew-

ski był w pełni świadom ogromu oczekiwań jakich spełnienia spodziewano się po przyszłym rektorze. Zgoda na kandydowanie w wyborach nie była dla niego decyzją łatwą. W wyborach w pełni demokratycznych zwyciężył jako "NASZ" kandydat.

Lech Tomaszewski bardzo nam ułatwiał tę nową dla nas sytuację - współrządzenia szkołą. Działając w Samorządzie mieliśmy okazję rozwiązywać wspólnie z Profesorem Tomaszewskim sprawy nieraz bardzo trudne. Wymagał od nas uczestnictwa w gospodarowaniu Akademią a przede wszystkim współodpowiedzialności za losy naszej szkoły.

Onieśmiałała nas jego skromność. Wydawał się czasami zażenowany tym, że ma rację. Zawsze spokojny i często uśmiechnięty, w kontaktach z nami potrafił być konsekwentny i zdecydowany. Ukrywając swoje emocje uspokajał nasze, czasami gorące głowy.

W czasie strajku jesienią 1981 roku był razem z nami. Sypiał na podłodze swego gabinetu, jadał z nami posiłki, czuwał w nocy. Pamiętam jak kiedyś stanął na końcu kolejki oczekujących na obiad w korytarzu przed biblioteką i ktoś go skierował na początek. On odmówił, mówiąc, że jest tu na tych samych prawach co wszyscy. Ta odpowiedź charakteryzowała jego postawę w czasie strajku. Mając lepsze rozeznanie w sytuacji jako uczestnik Rady Rektorów nigdy nie narzucał nam swego zdania. Dzielił się z nami niepokojem i troską dodając nam otuchy. Jego obecność jak i wielu innych pedagogów bardzo nam pomogła. Czuliśmy się naprawdę razem.

Na początku stanu wojennego myśląc o Akademii czuliśmy, że Lech Tomaszewski jest naszą nadzieją na uratowanie choć części naszych osiągnięć ostatnich miesięcy. Wierzyliśmy, że dzięki Niemu będziemy nadal uczestniczyć w życiu Akademii.

Odejście Lecha uświadomiło nam, że to on ogniskował nasze działanie. Pamięć o Nim ważna jest nie tylko dla nas, ale i dla obecnych i przyszłych studentów Akademii.

Wystawa Lecha Tomaszewskiego ASP - Warszawa

Kochany mój Lechu,

Kiedy miałeś zostać Rektorem Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych napisałem do Ciebie list. Odpowiedz mi może na niego szerzej - już gdzieś indziej ... Winszowałem Ci w tym liście Rektoratu ale też i prosiłem abys nad wyborem tego fragmentu "linii życia" dobrze się zastanowił. Poprostu ... bałem się.

Wystawa, którą Ci Twoja/Nasza Akademia teraz urządza daje mi - powinna dawać nam wszystkim - specjalnie dużo do myślenia.

Henry Miller, który miał ^oprzecież szerokie spojrzenie na świat, bo i pisał o tym i o owym - i czy o tym, czy o owym pisał, robił to zawsze pięknie, stwierdził kiedyś, że woli Vincenta van Gogh'a listy do brata, do Teo, niż jego malarstwo (choć to malarstwo też kocha). Ryzykowne to twierdzenie, szczególnie wyrażone ^opiórem kogoś znanego jako pisarz, ale napewno podkreśla odwieczną prawdę, że WIELKOŚĆ czeka czasem tylko okazji aby z człowieka popłynąć tym czy owym kanałem, bo ma on tych kanałów do dyspozycji - wiele. Myślenie o Twoim życiu, wczuwanie się w to życie, oglądanie też tego, co ono dało do oglądania prowadzi do podobnych rozważań. Niewiele było i jest na świecie zrozumienia dla wizualnej wypowiedzi odkryć matematyczno-przestrzennych, jednego z dramatycznych aspektów dzisiejszego "ducha czasu".

Ty byłeś między tymi tak bardzo nielicznymi, którym dane było dużo w tej mierze czuć i rozumieć - więc też i poszerzać horyzonty ludzkiej świadomości w światowej skali i - co tak ważne, potrafiłeś to robić pięknie!

Tak się jednakowoż stało, że na horyzoncie Twojego życia (nazywasz je skromnie "własnym podwórkiem") pojawiły się równocześnie inne sprawy wielkie i bär-

dzień bezpośrednio - ludzkie. Musiałeś dokonać wyboru i może za ten wybór tym życiem zapłacić.

To, co zdecydowałeś robić, robiłeś znowu ... pięknie. Zdobyłeś też wdzięczność wielu. Ale co z tym innym "korytem-kanalem", którym talenty Twoje mogły być popłynąć? Czym zostaniesz w ludzkiej pamięci: Rektorem, czy twórcą w jakichś dziwnych dziedzinach, które jednym słowem nawet określić nie można? Jak też to wszystko historia oceni, ułoży, wysublimuje?

Niechże ta wystawa pokaże choć trochę co się stało, co się mogło się stać dalej ... więcej, gdyby wybór Twój popchnął Cię w te inne strony.

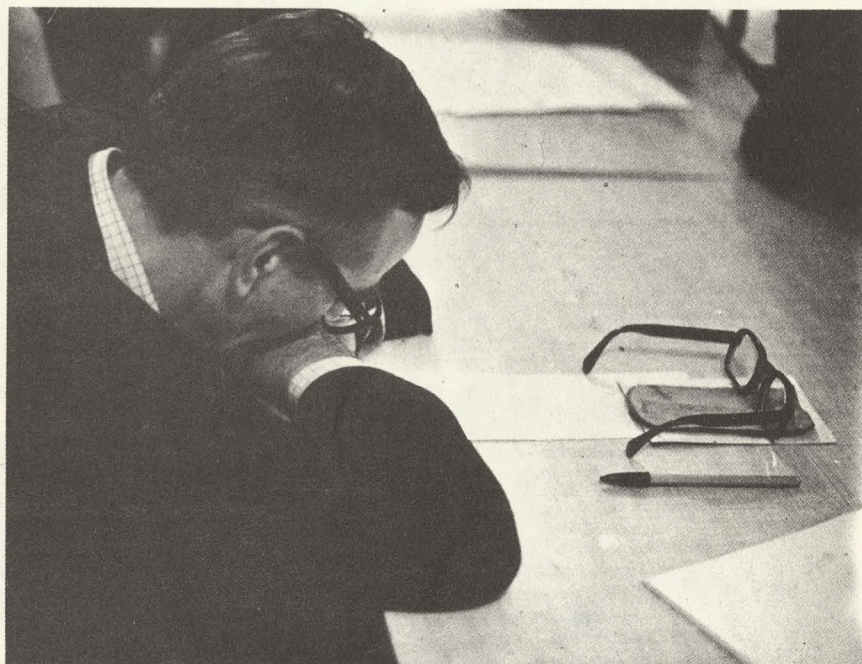
ZAWSZE Twój

Jerzy Sołtan
Jerzy Sołtan

Cambridge
Massachusetts

Grudzień 1987





12.III.1965 r., przewód na adiunkta Andrzeja
Wróblewskiego.
Od lewej: Marian Wnuk, Lech Tomaszewski, Romuald Gutt,
Tadeusz Zieliński, Alina Czerny (fot. Andrzej
Iwanowski)

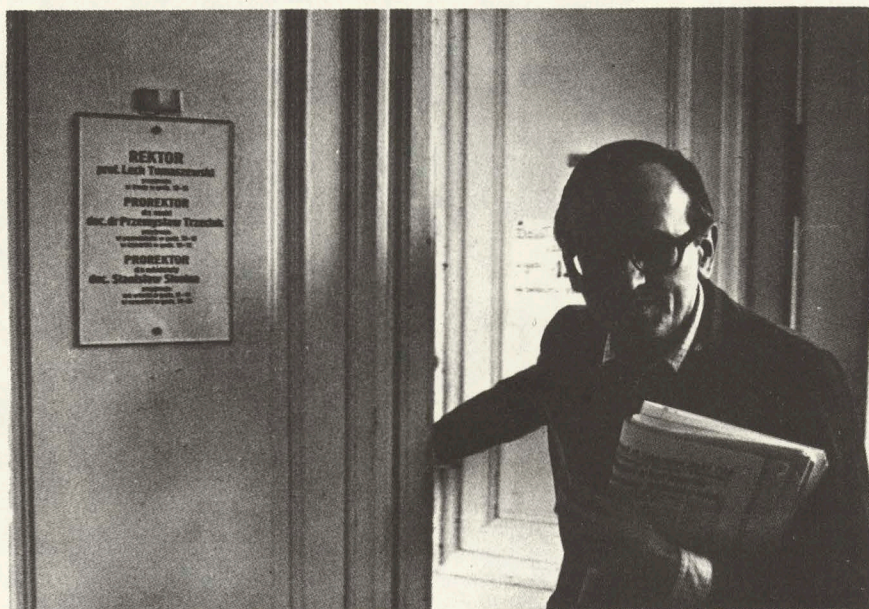




Lech Tomaszewski z Andrzejem Wróblewskim

Spotkanie po wyborze Lecha Tomaszewskiego na Rektora
ASP, 14.XI.1980 r.

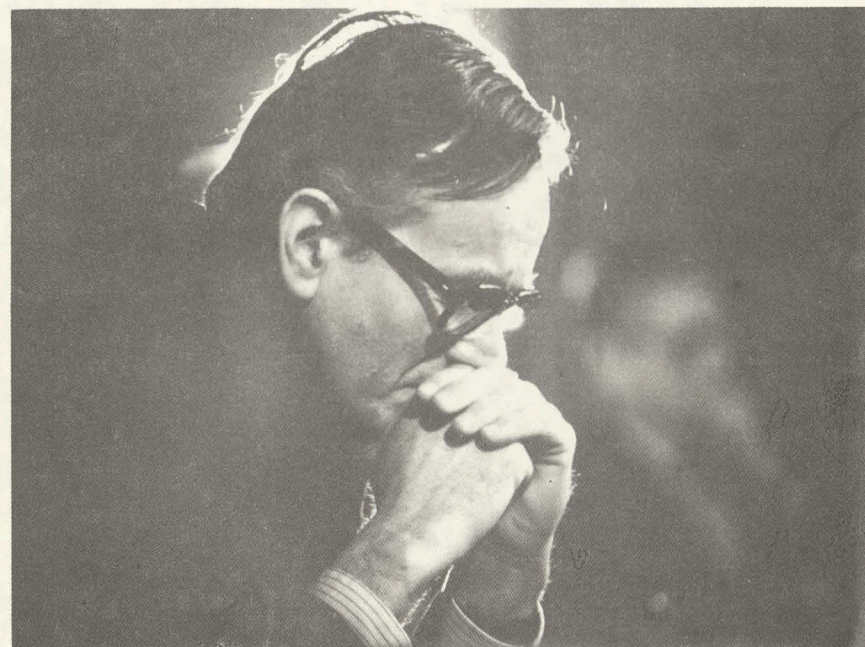




1.VI.1981 r. (fot. Zygmunt Rytka)

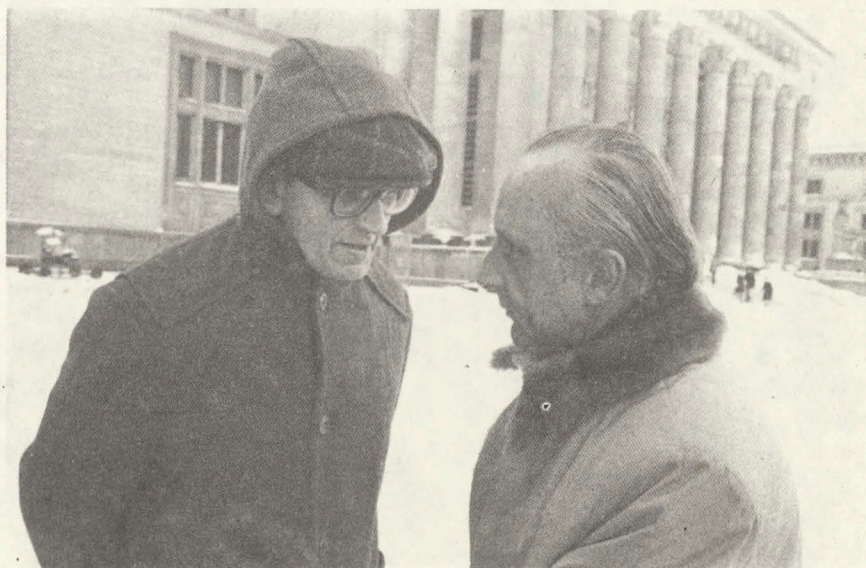


Kongres Kultury Polskiej, 11.XII.1981 r. Od lewej:
Stefan Gierowski, Lech Tomaszewski, Edward Lipiński
(fot. Zygmunt Rytka)



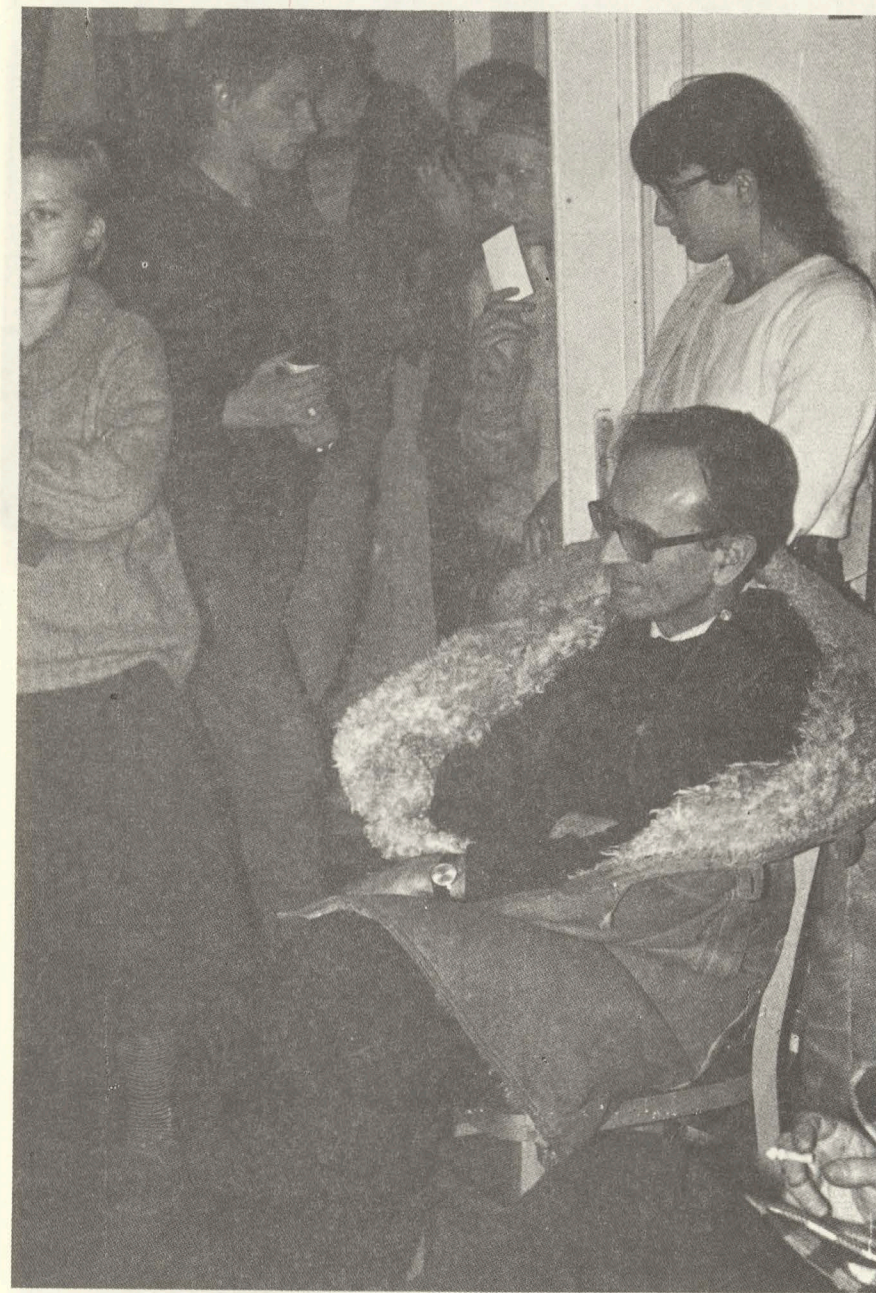


Kongres Kultury Polskiej, 12.XII.1981 r. Od lewej:
Lech Tomaszewski, Andrzej Jarecki, Marek Rostworowski,
rząd dolny: Edward Lipiński, Bohdan Korzeniowski,
Karol Małcużyński (fot. Zygmunt Rytka)



13.XII.1981 r.

Podczas strajku studentów (fot. Robert Kołodziejski)





Od lewej: Jan Tyniec, Lech Tomaszewski, Antoni Rodowicz (fot. Robert Kołodziejski)

Lech Tomaszewski

Katalog prac

KATALOG PRAC EKSPONOWANYCH

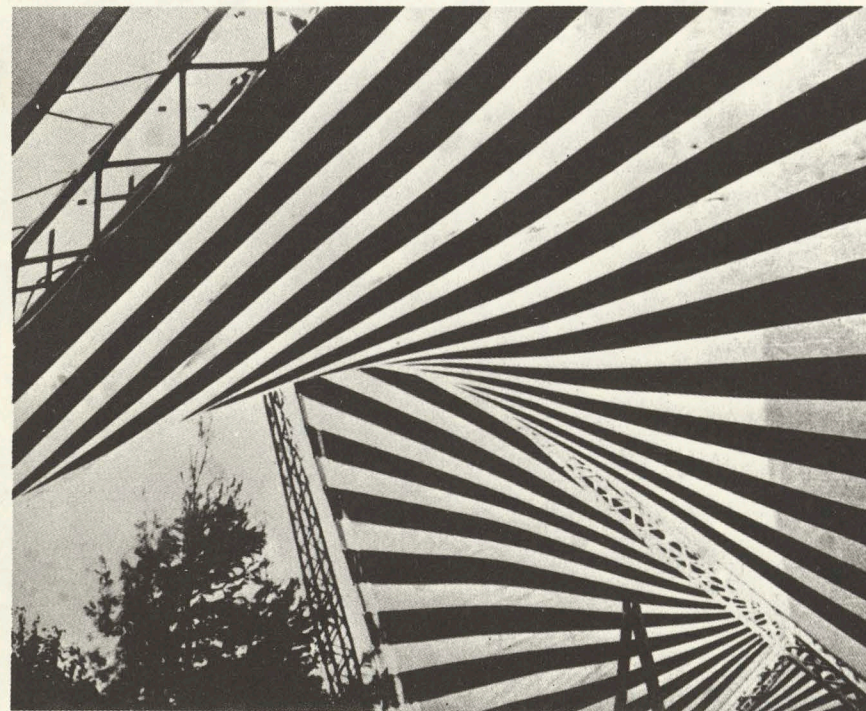
1. Makieta pawilonu polskiego na targi w Izmirze (projekt Lecha Tomaszewskiego i Oskara Hansena z 1955 r.) zrekonstruowana przez Zygmunta Wosia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP
2. Lech Tomaszewski, model wstęgi Möbiusa oparty na module trójkątnym, 1963, gips, 16 x 10, 5 x 10, 5, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
3. Lech Tomaszewski, tzw. "Ucho" - model powierzchni jednostronnej o 2 gałęziach i 2 stycznych liniach przenikania, 1962, gips na siatce metalowej (praca zrekonstruowana przez studentów Wydziału Wzornictwa Przemysłowego - Andrzeja Różyckiego, Macieja Ufnalewskiego, Wojciecha Palczewskiego)
4. Lech Tomaszewski, model powierzchni jednostronnej i zamkniętej o 2 liniach przenikania zbudowanej w oparciu o moduł kwadratowy, tzw. "Litera A", 1963, sklejka, 75 x 75 x 101, wł. MASP
5. Lech Tomaszewski, szkic formy wykonanej na II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, (?), drewno i ołów, 30 x 15 x 60, wł. MASP
6. Lech Tomaszewski, lampa, 1971, drewno i metal, 12 x 12 x 20, wł. A.Różyckiego
7. Lech Tomaszewski, model wstęgi Möbiusa o module trójkątnym, 1975, rurki plastikowe (biało-żółte), 16 x 10 x 11, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
8. Lech Tomaszewski, płaska postać wstęgi Möbiusa, tzw. "Biedronka", 1975, sklejka, lusterka oraz papier kolorowy, 21 x 15 x 10, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
9. Lech Tomaszewski, uprzestrzennienie wstęgi Möbiusa, 1975, drewno polichromowane na pomarańczowo, d = 15, h = 0,5 - 4,5, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
10. Lech Tomaszewski, model jednostronności, 1976, stalowy drut, 12 x 7,5 x 6,5, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
11. Lech Tomaszewski, Najrzadsza siatka przestrzenna, 1976, mosiężne rurki, wymiary zmienne, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej

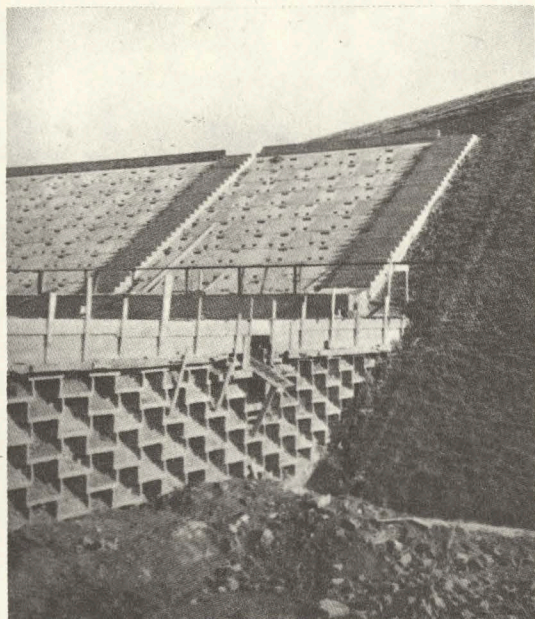
12. Lech Tomaszewski, Puzderko na tabletkę, 1977, czarny dąb i metal, 2,531,5, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
13. Lech Tomaszewski, Serduszko, 1977, ołów, 11,5 x 11,6, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
14. Lech Tomaszewski, Konieczynka, 1977, ołów, 16,3 x 15,8 x 5,1, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
15. Lech Tomaszewski, model wstęgi Möbiusa opartej na module kwadratowym, 1977, czarny dąb, 3,5 x 1,5 x 0,7, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
16. Lech Tomaszewski, futerał na okulary, 1978, 16 x 6,5 x 3, czarny dąb, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
17. Lech Tomaszewski, lampa, 1978, tworzywo sztuczne, dł = 52, d = 12, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
18. Lech Tomaszewski, szkice klosza do lampy projektowanej dla "Polam", 1978, aluminium, d = 12 i 15,7, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
19. Lech Tomaszewski, projekt ramki do lustra w ramach projektu regału przedpokojowego, 1978, drewno, 40 x 30 x 5, wł. A.Putowskiej-Tomaszewskiej
20. Lech Tomaszewski, zbiór 345 rysunków na serwetkach, 16,5 x 16,5, wł. Archiwum Akt ASP

oraz szereg rysunków, dokumentów, wykresów projektowych i fotografii będących własnością Archiwum Akt, Muzeum i Działu Dokumentacji wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP oraz Pani Agnieszki Putowskiej-Tomaszewskiej

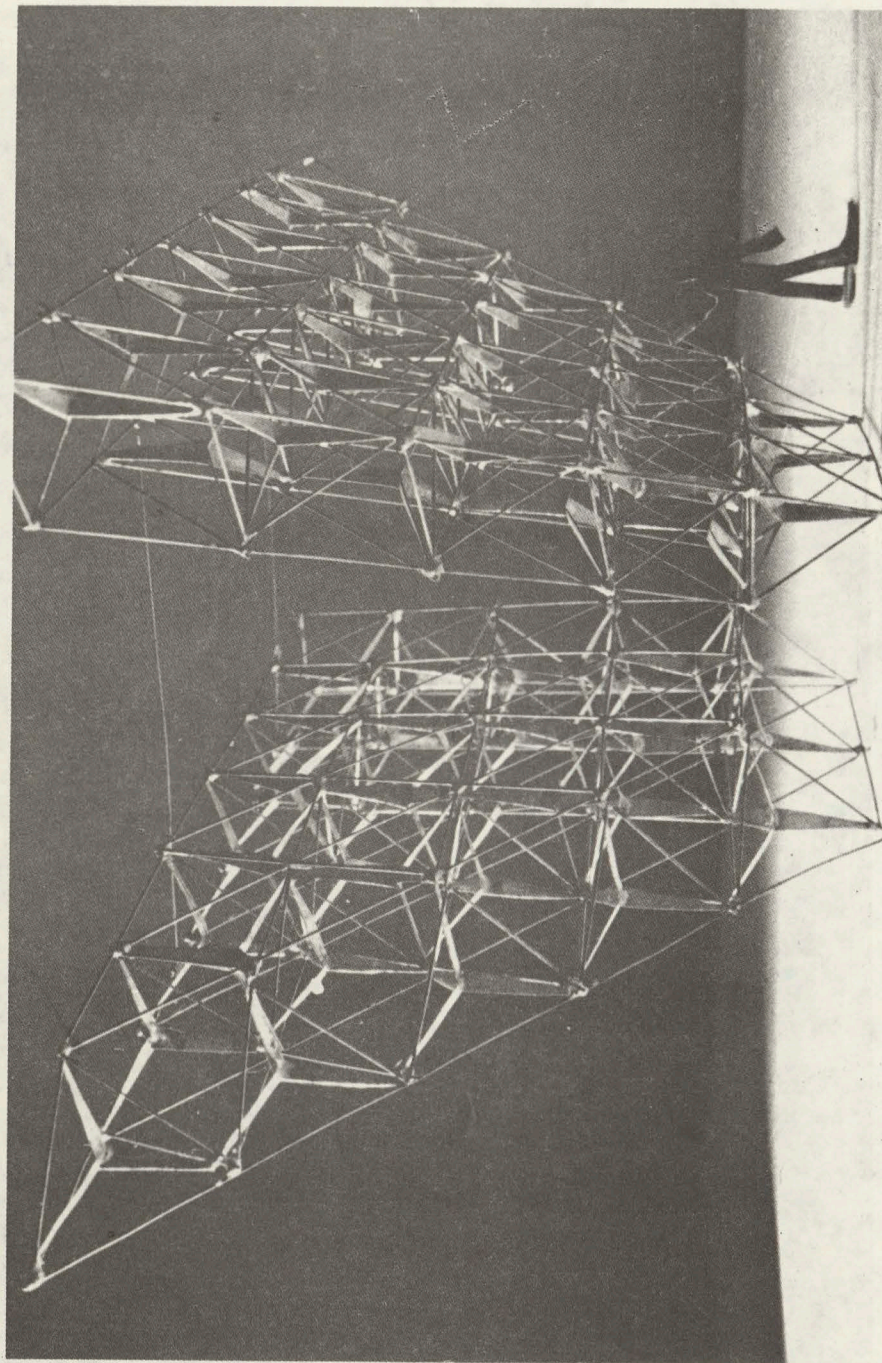
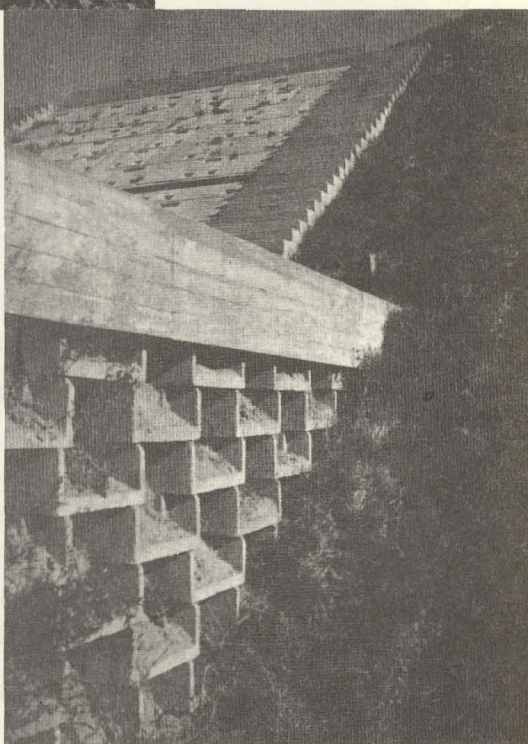
FOTOGRAFIE PRAC

1





2

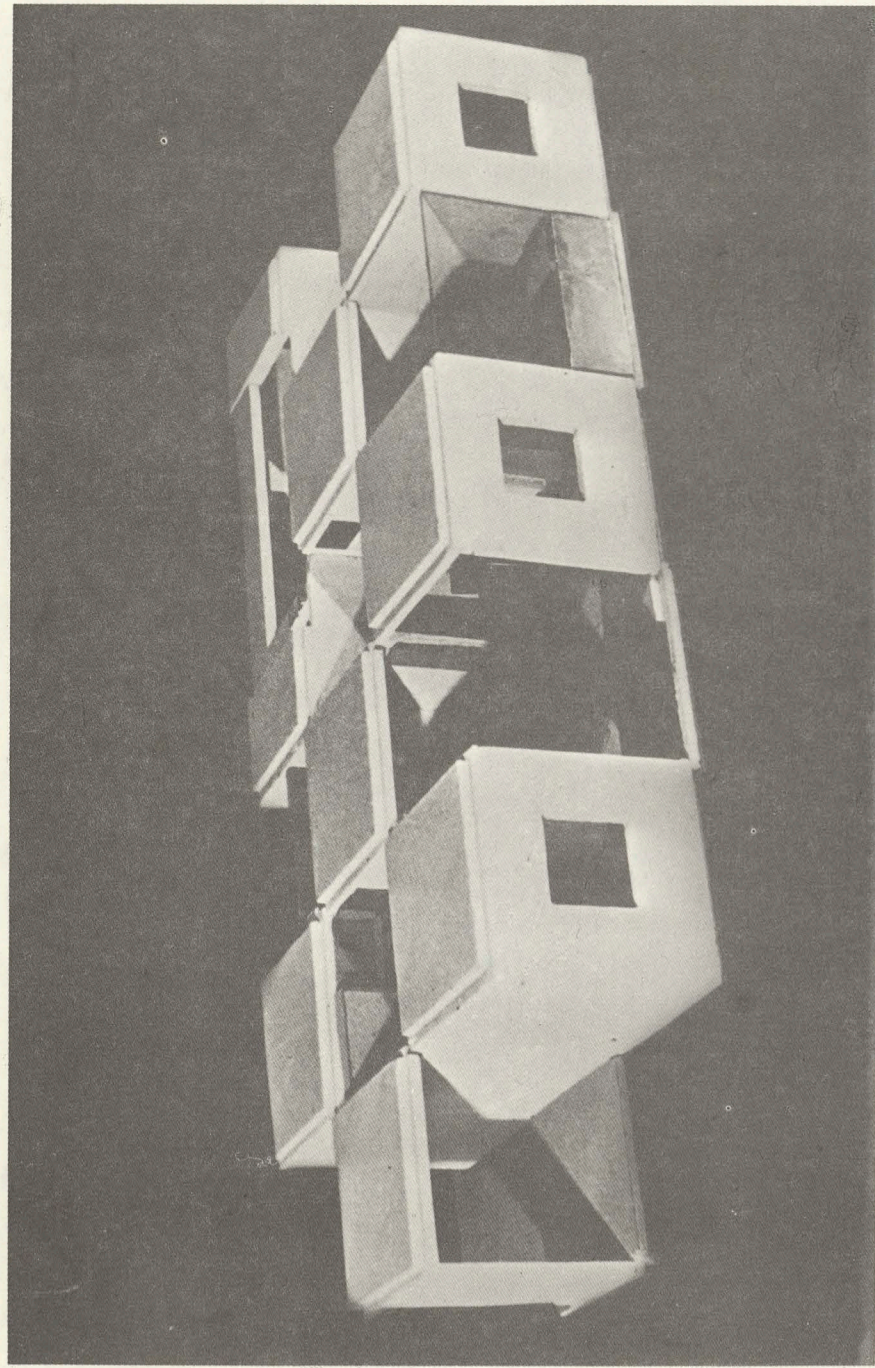
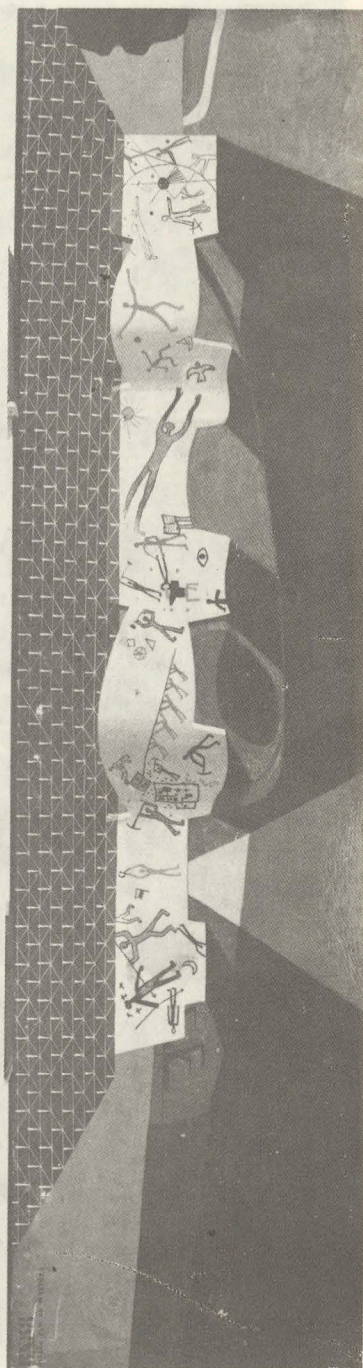


3



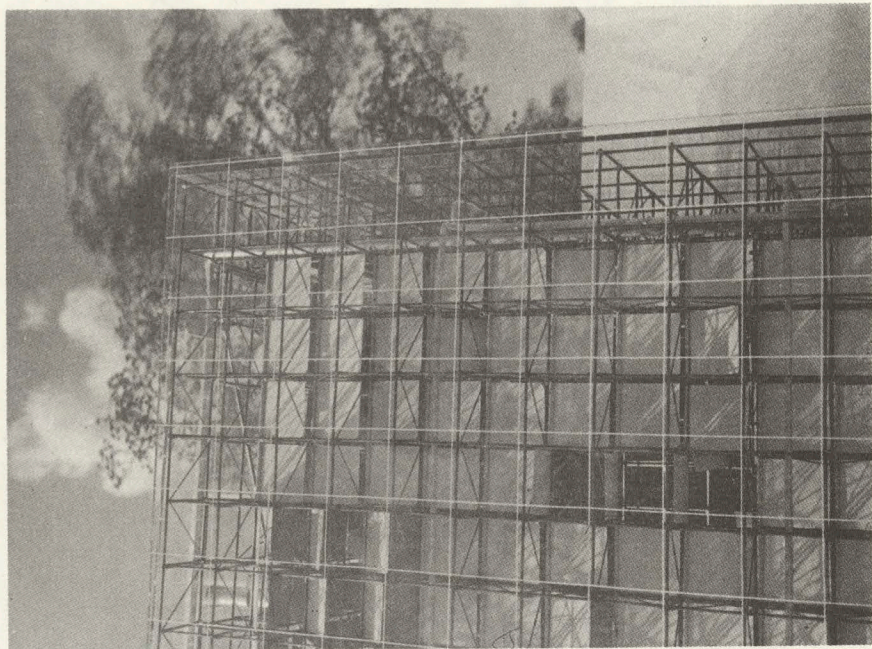
120

4

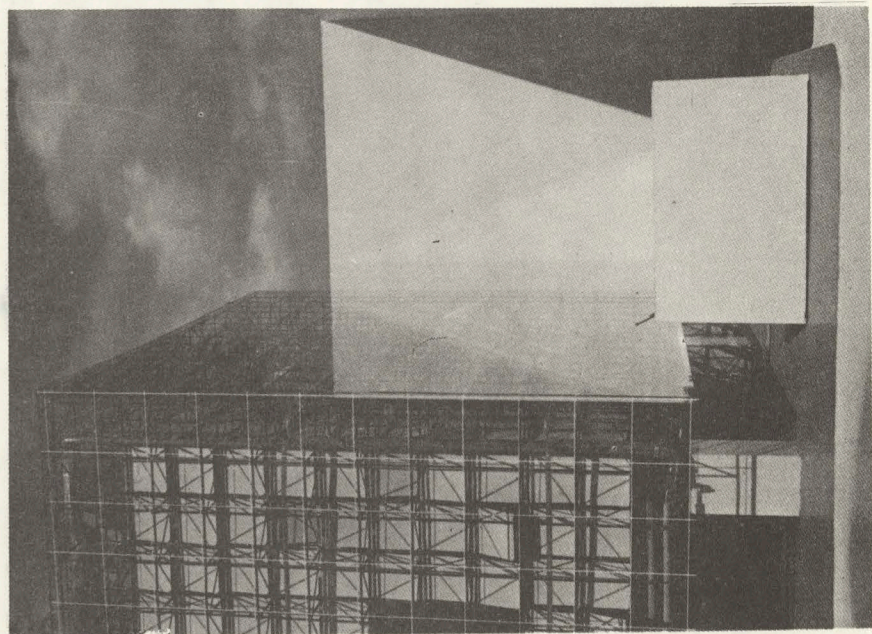


5

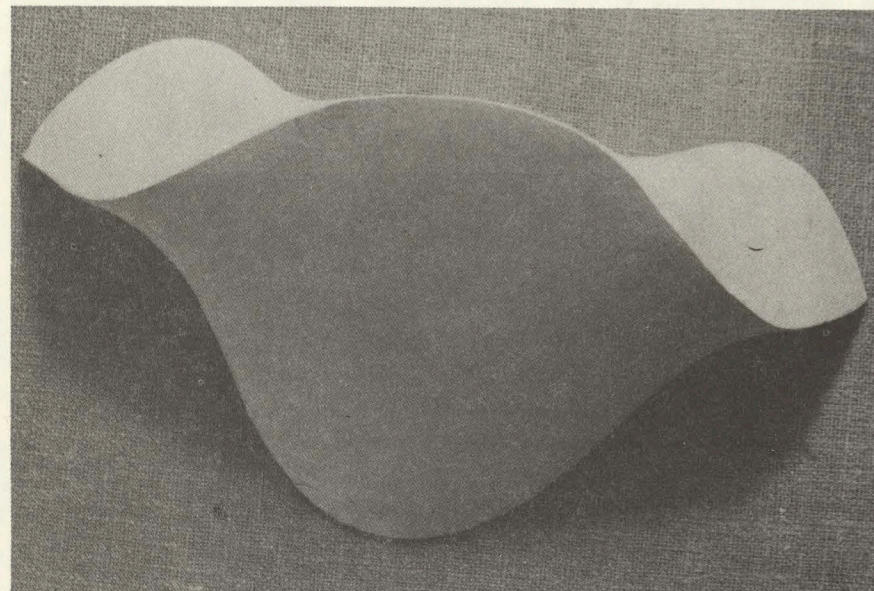
121



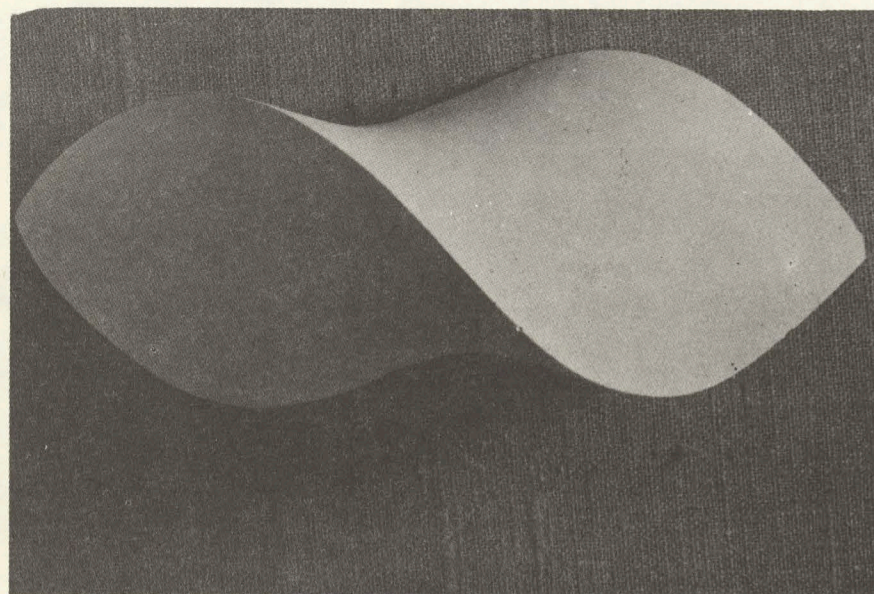
122



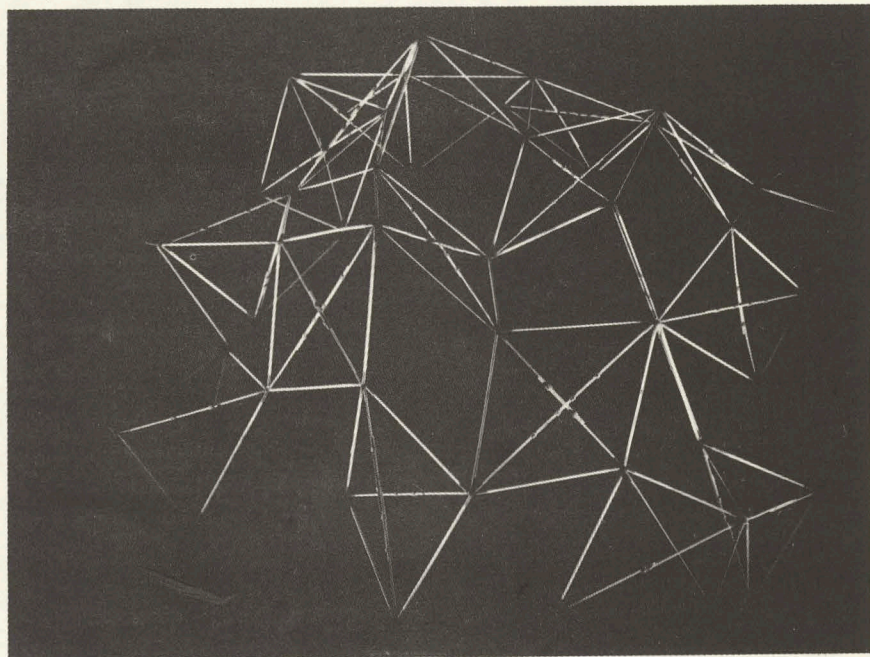
6



7

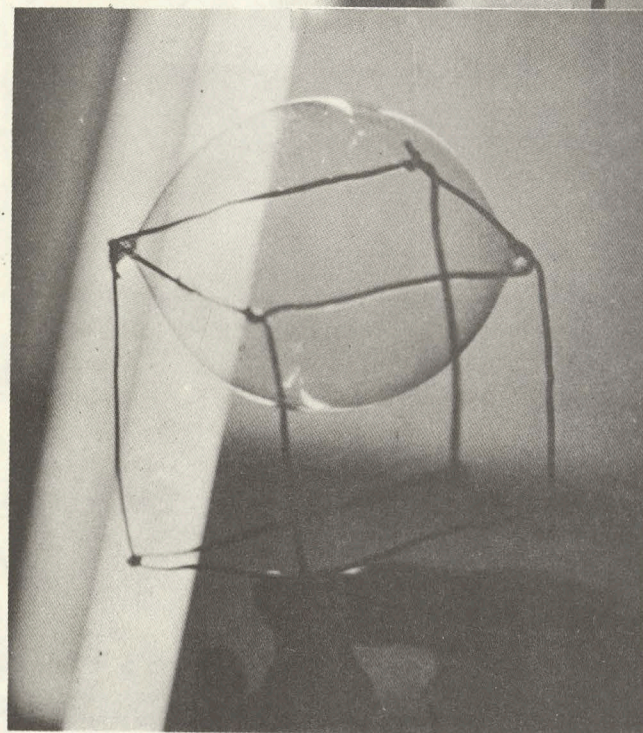
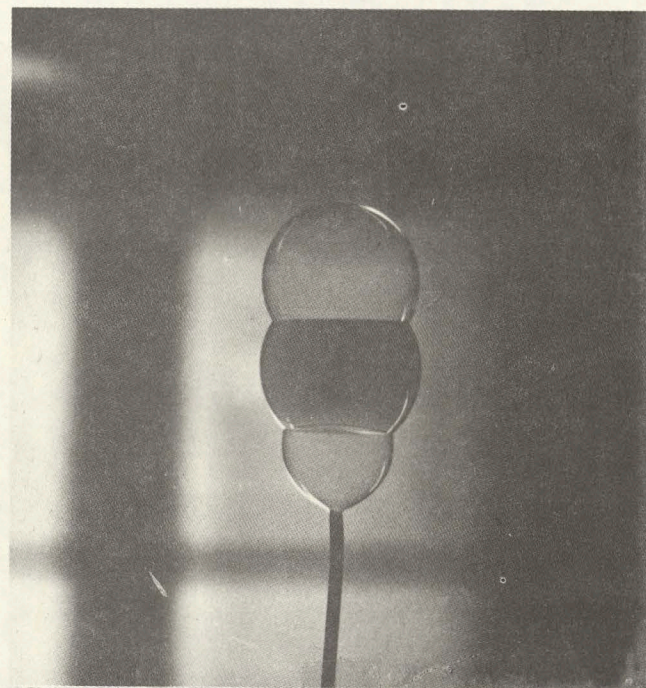


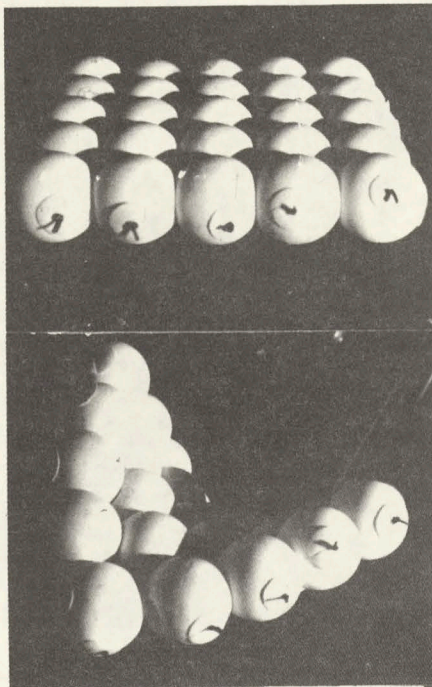
123



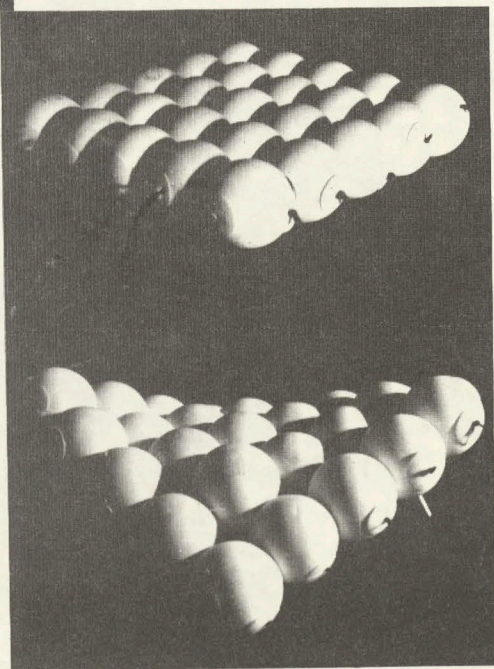
8

9





10



126



11

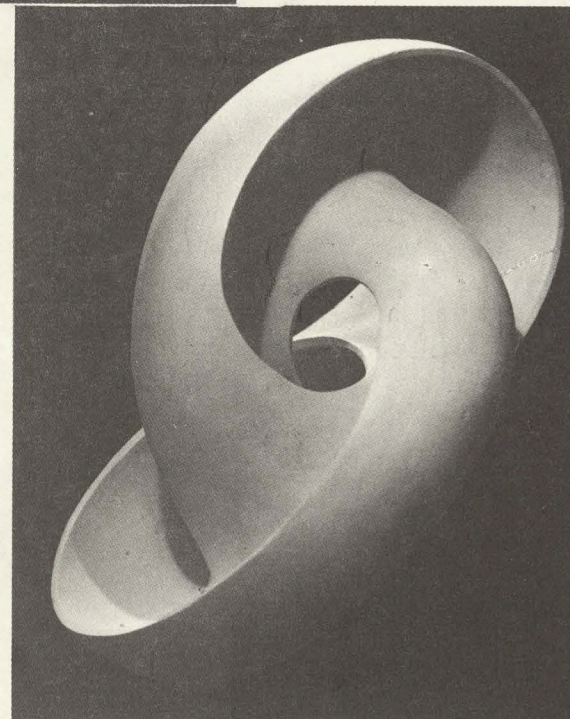
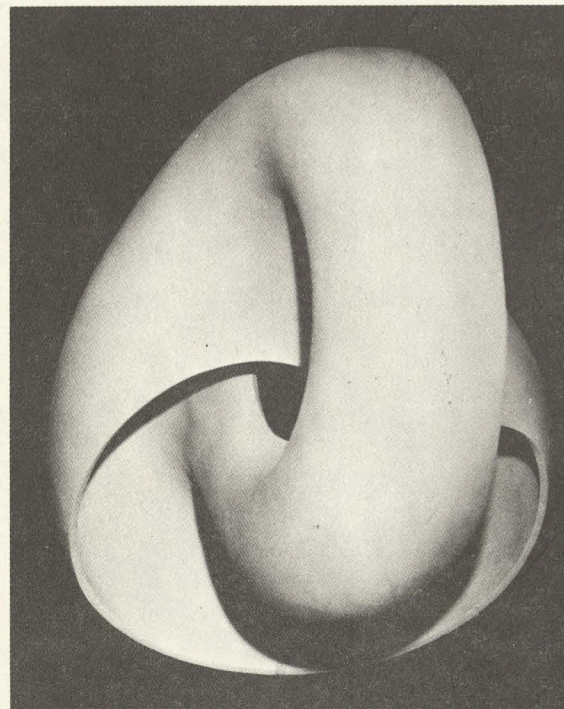
127

12

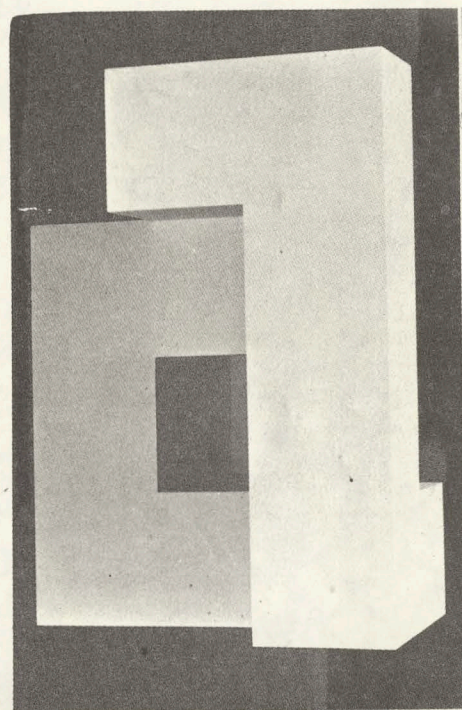


128

13

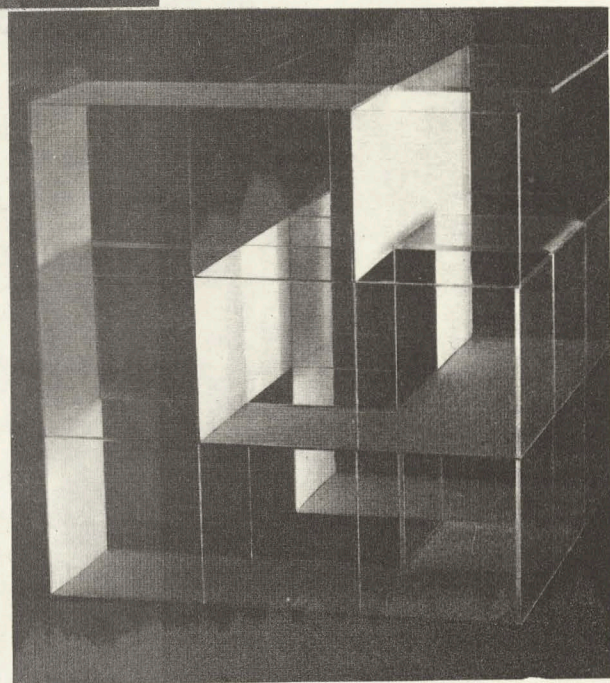


129

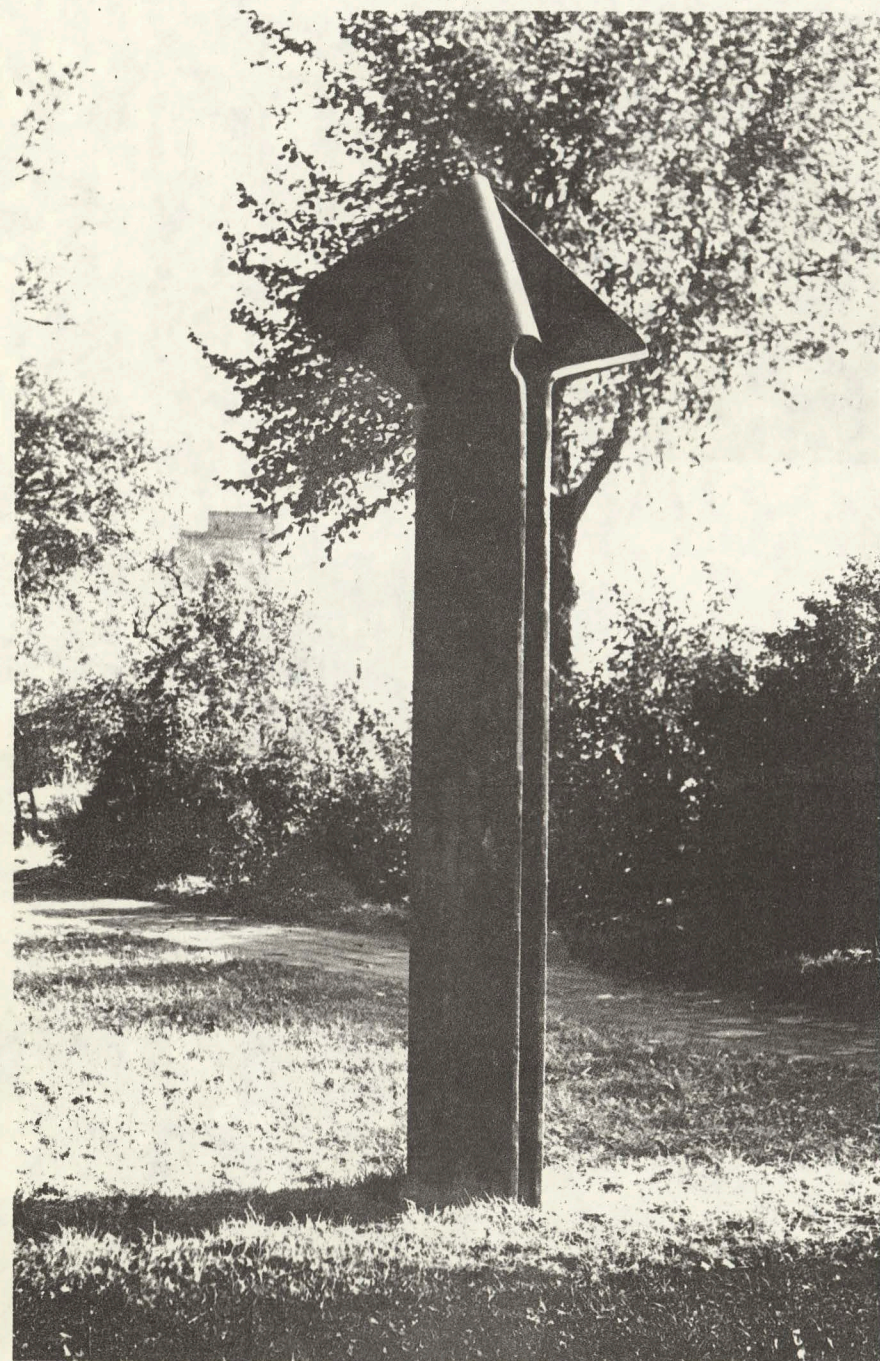


14

15

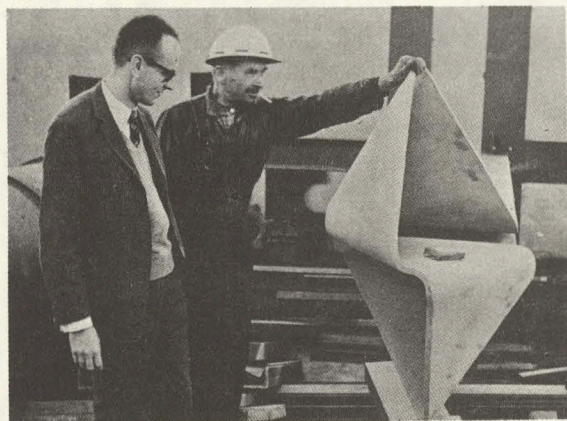


130

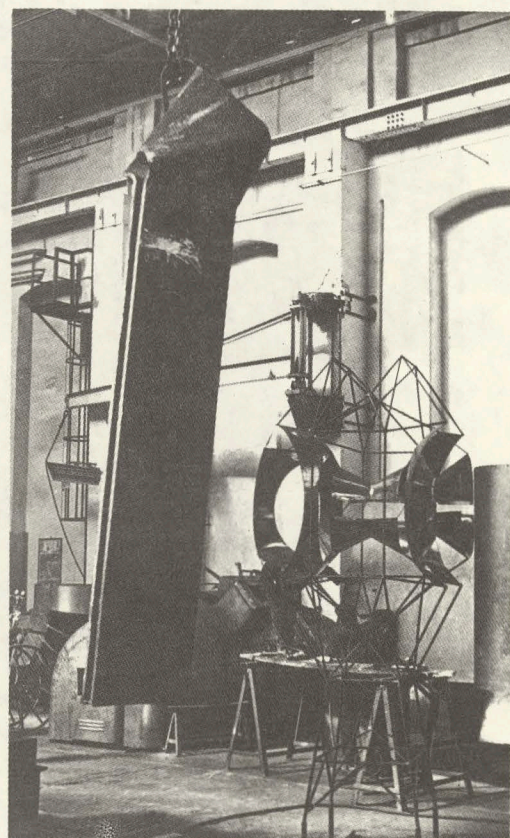


16

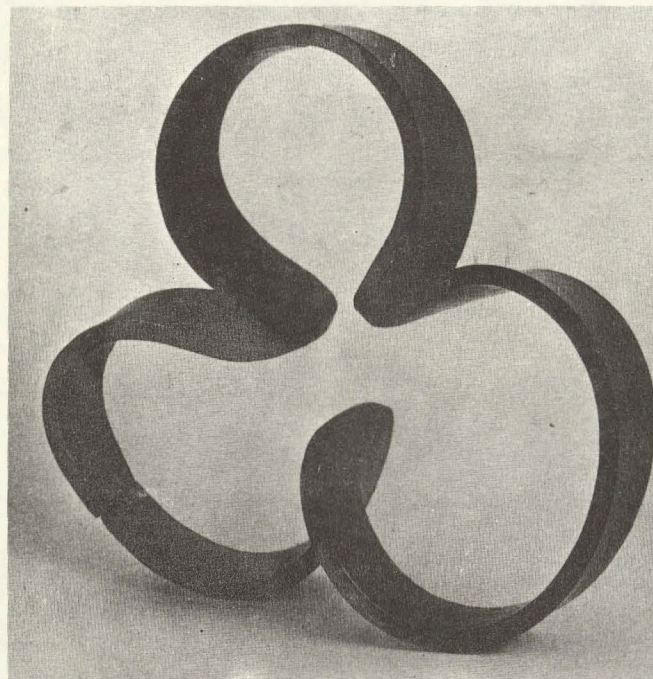
131



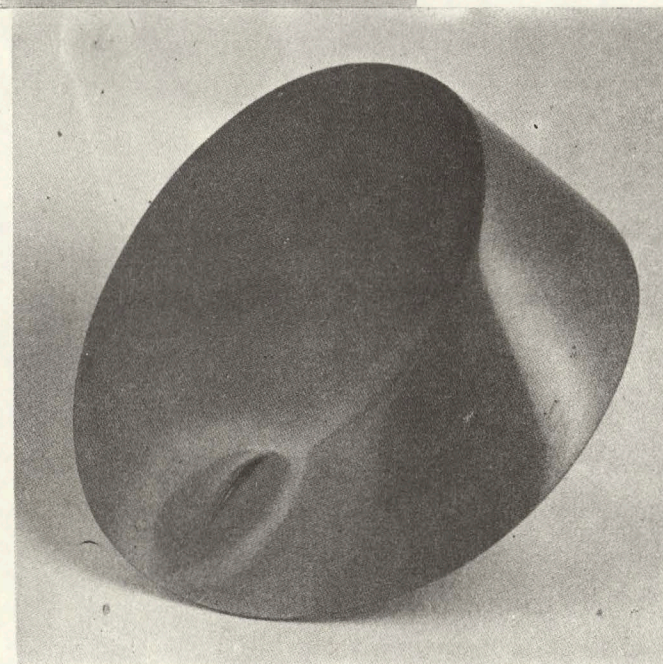
17



132



18

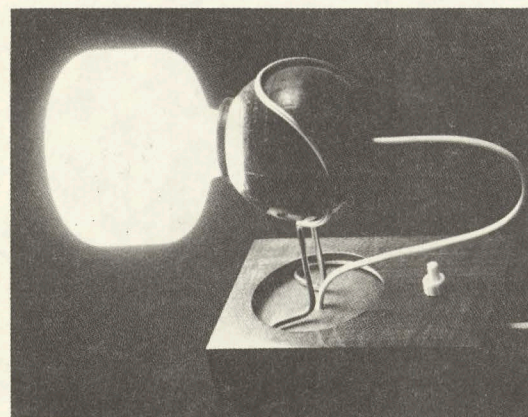


133

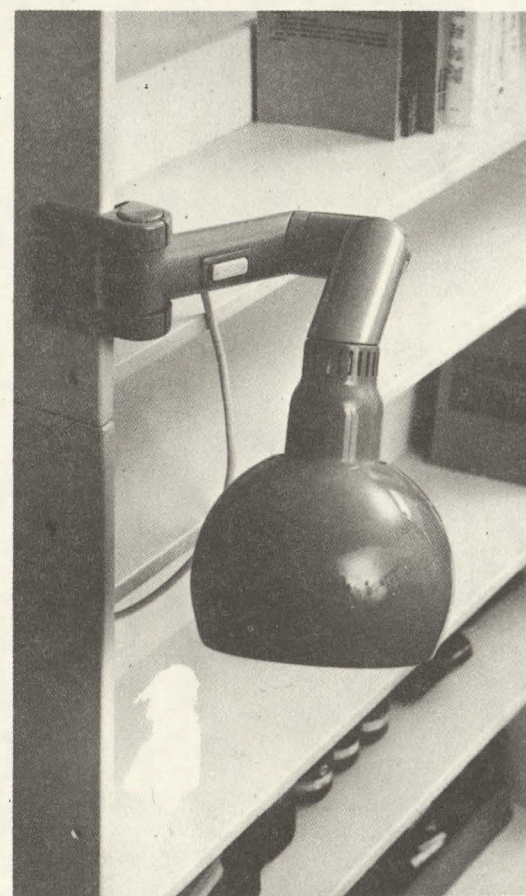


20

134

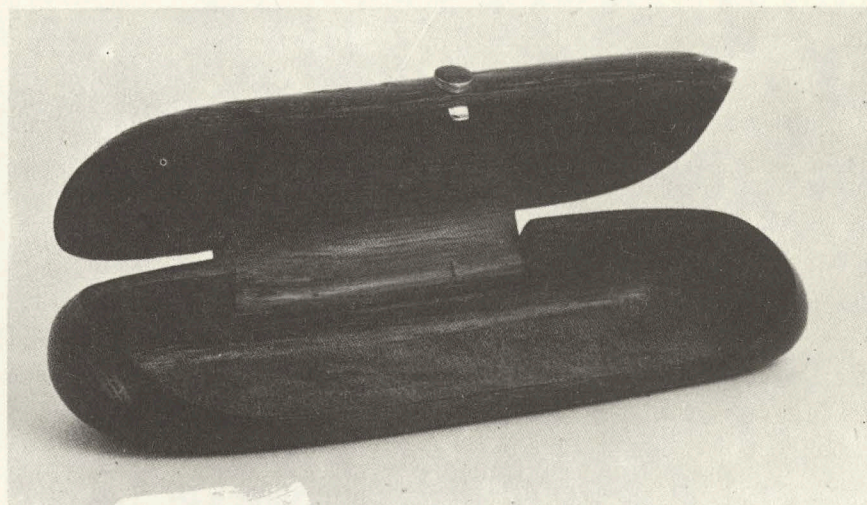


21



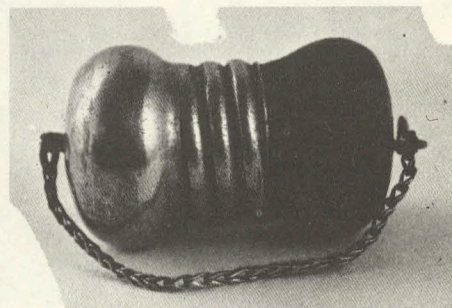
22

135



23

24



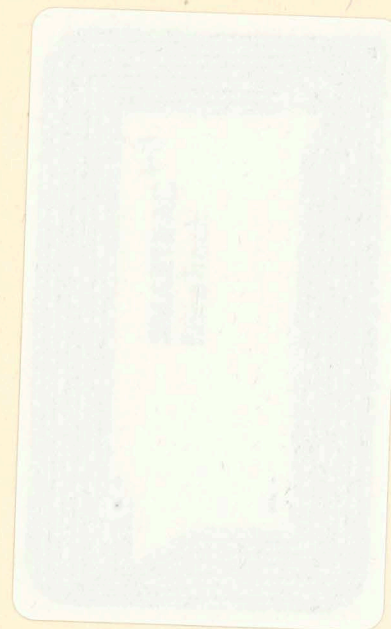
SPIS FOTOGRAFII

1. Oskar Hansen i Lech Tomaszewski, Pawilon Polski w Izmirze, 1955 (repr. Marek Nałęcz-Jawecki).
2. Lech Tomaszewski, tzw. "mury oporowe", Stadion "Warszawski", 1956.
3. Lech Tomaszewski, studium podpory strukturalnej do projektu pawilonu polskiego na EXPO w Brukseli, 1956.
4. Wojciech Fangor, projekt kolorystyki pawilonu brukselskiego, 1956, tablice wł. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych (fot. Marek Nałęcz-Jawecki).
5. Lech Tomaszewski, układ tarczowych modułów sześciennych w prefabrykowanym budynku mieszkaniowym, model wykonany w ramach tzw. Konkursu Moskiewskiego, 1959 (fot. Andrzej Iwanowski).
6. Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, projekt rozbudowy gmachu wystawowego CBWA "Zachęty" w Warszawie, 1958.
7. Lech Tomaszewski, modele łuku niepłaskiego, 1961.
8. Lech Tomaszewski, model powierzchni siatkowej o swobodnej deformacji kształtu. Ruch regulowany jest długością prętów przekątniowych w co drugim polu wyjściowej siatki kwadratowej o stałej długości prętów, 1962.
9. Lech Tomaszewski, modele powierzchni minimalnych, ćwiczenia w ramach studium w ZAB ASP, 1960-63.
10. Lech Tomaszewski, zmienna powierzchnia kul, ćwiczenia w ramach studium w ZAB ASP, 1960-63(?).
11. Lech Tomaszewski, model powierzchni o 2 gałęziach bez warunku styczności linii przenikania, tzw. "Ósemka", 1962, glina (praca nie zachowana), ok. 40 x 50 (fot. Zbigniew Kapuścik).
12. Lech Tomaszewski, model powierzchni złożonej z 4 gałęzi trójramiennych przy warunku styczności linii przenikania, 1962, glina (praca nie zachowana), ok. 50 x 70.
13. Lech Tomaszewski, model powierzchni jednostronnej złożonej z 2 stycznych gałęzi, tzw. "Ucho", 1963, gips (fot. Zbigniew Kapuścik).

14. Lech Tomaszewski, model formy jednostronnej opartej o moduł kwadratowy, tzw. "Litera A", 1963, sklejka, 75 x 75 x 101, wł. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych.
15. Lech Tomaszewski, model zestawienia zamkniętej przezroczystej powierzchni dwustronnej oraz jednostronnej nieprzezroczystej taśmy, 1963 (praca nie zachowana).
16. Lech Tomaszewski, "Forma" wykonana na II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1967 (fot. Zdżisław Małek).
17. Podczas polewania formy elbląskiej w "Zamechu".
18. Lech Tomaszewski, tzw. "Koniczynka", 1977, ołów, 16,3 x 15,8 x 5,1, wł. A. Putowskiej-Tomaszewskiej (fot. Marek Nałęcz-Jawecki).
19. Lech Tomaszewski, szkic uprząstczenia wstęgi Möbiusa, 1975, drewno polichromowane, 15 x od 0,5 do 4,5, wł. A. Putowskiej-Tomaszewskiej (fot. Marek Nałęcz-Jawecki).
20. Lech Tomaszewski, lampa zaprojektowana dla "Polamu", 1978.
21. Lech Tomaszewski, jedna z propozycji kompleksowego oświetlenia mieszkania, 1971.
22. Lech Tomaszewski, lampa zaprojektowana dla "Polamu", 1978.
23. Lech Tomaszewski, futerał na okulary! 1980, czarny dąb, 16 x 6,5 x 3, wł. A. Putowskiej-Tomaszewskiej (fot. Marek Nałęcz-Jawecki).
24. Lech Tomaszewski, Puzderko na tabletkę, 1977, czarny dąb i metal, 2,5 x 1,5, wł. A. Putowskiej-Tomaszewskiej (fot. Marek Nałęcz-Jawecki).

SPIS RYSUNKÓW UMIESZCZONYCH W TEKSCIE

- Butelka Kleina - powierzchnia jednostronna, zamknięta. s.10-11
- Powierzchnia Boya - powierzchnia jednostronna złożona z 3 gałęzi stycznych ze sobą. s.12-13
- Cwiczenia z zakresu kombinatoryki strukturalnej. s.20-21
- Szkice zmiennej powierzchni siatkowej. s.22-23
- Schemat poruszania się po powierzchni jedno- i dwustronnej. s.24-25
- Schemat formy jednostronnej o 2 liniach samoprzenikania opartej na module kwadratowym (ruch wzdłuż linii środkowej), tzw. "Litera A". s.26-27
- Podział torów powierzchniowych:
 1. powierzchnia dwustronna - otwarta
 2. powierzchnia dwustronna - zamknięta
 3. powierzchnia jednostronna - otwarta (tzw. wstęga Möbiusa)
 4. powierzchnia jednostronna - zamknięta (tzw. butelka Kleina).
- Najprostsza postać wstęgi Möbiusa uzyskanej z figury płaskiej ("z paska papieru").
- Powierzchnia jednostronna o nieskończonej liczbie gałęzi.
- Studium struktur pochodnych regularnym układom sześciątów.
- Szkice bryły architektonicznej opartej na idei jednostronności. s.18-29



Biblioteka Główna ASP
w Warszawie

ASP 51



001-006033-00-0