

Siła projektowania powściągliwego

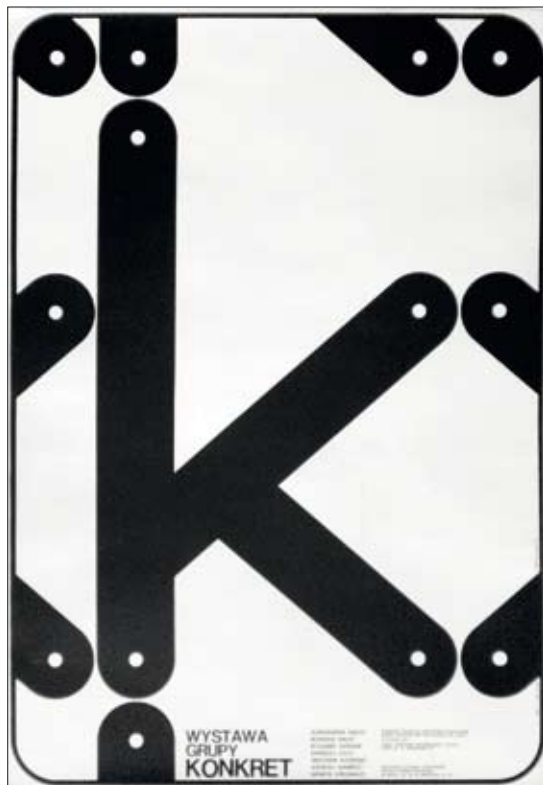
Plakaty spółki
autorskiej **Balicki & Łabęcki**, 1967–1975



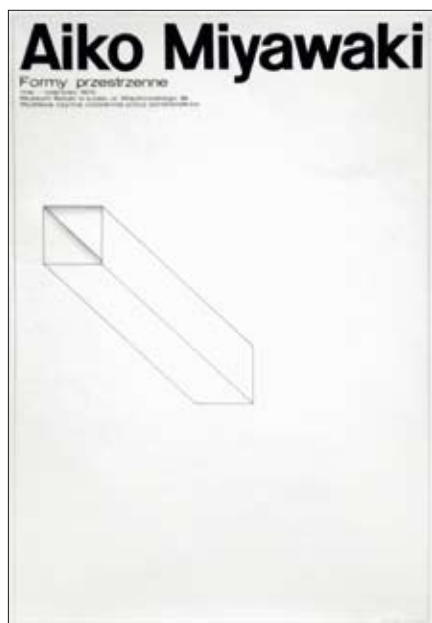
Jan Kubasiewicz

Łódź z wczesnych lat siedemdziesiątych pamiętam jako szare, zadymione miasto – nisko wiszące jesienne chmury, hałaśliwe tramwaje na wąskich ulicach, zgiełk i tłum ludzi na tle pokrytych sadzą tynków. Pamiętam również inny zgiełk – wizualny. Freski reklamowe na ścianach budynków, neony na ul. Piotrkowskiej, wolnostojące plansze poświęcone kolejnym oficjalnym świętom PRL-u i „przewodniej roli partii”, szyldy, witryny sklepów i plakaty... mnóstwo plakatów. Ten łódzki wizualny zgiełk zapamiętałem jako coś dynamicznego i pozytywnego, bo przynosił miastu ciągłą zmianę pejzażu i trochę koloru, który zresztą najlepiej wyglądał na slajdach ORWO-Chrom „made in DDR”, gdzie barwy wydawały się bardziej nasycone niż w rzeczywistości.

W tym szarym łódzkim pejzażu wydarzeniami – najpierw nieoczekiwanymi, a później wyczekiwanyymi – były pojawiające się od czasu do czasu plakaty wystawowe Bogusława Balickiego i Stanisława Łabęckiego. Pierwsze spotkania z ich pracami stanowiły dla mnie ważną lekcję projektowania graficznego. Pamiętam, jak patrząc na plakat do wystawy Aiko Miyawaki, miałem poczucie, że ktoś zwraca się do mnie w obcym języku graficznym, i chociaż nie znam tego języka, to rozumiem, co się do mnie mówi. Forma plakatu



Konkret 2, 1971. Plakaty do wystaw siedmiu łódzkich malarzy z Grupy Konkret, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi



Miyawaki, 1970. Najsilniejszym elementem kompozycji była typografia nazwiska artystki. Dopelnienie stanowił rzut aksonometryczny prostopadłościanu wykreślony rapidografem. Precyzyjna kompozycja elementów, ich skala, odległości między nimi a krawędzią arkusza tworzyły wrażenie przestrzeni, charakterystycznej dla struktury rzeźb Aiko Miyawaki.



Grupa N, 1967. W plakacie do wystawy grupy włoskich artystów, którzy nazywali swoje eksperymentalne działania „wizualizmem programowanym”, projektanci użyli modułu powtórzonego trzykrotnie z różnym natężeniem barwy. Plakat miał dwie wersje kolorystyczne: czerwoną i zieloną, co było nawiązaniem do włoskiej flagi. Stanisław Łąbecki wspomina plakat Grupy N jako pierwszy zaprojektowany wspólnie z Bogusławem Balickim dla Muzeum Sztuki w Łodzi.



Grafika Rysunek Collage, 1970. Proste elementy graficzne plakatu do drugiej wystawy „Grafika Rysunek Collage” Balicki i Łąbecki rozmieścili – na pozór symetrycznie – w prostokątnej ramie o zaokrąglonych narożnikach i „zmiękczonej” krawędziach wewnętrznych. Druki eksponowane w układach po kilka arkuszy, były jednym z ich pierwszych prób plakatu systemowego – konceptu rozwiniętego przez autorów w późniejszych realizacjach.

uruchamiała intelekt i zachęcała do myślenia. Najsilniejszym elementem kompozycyjnym tego czarno-białego druku z 1970 roku była typografia nazwiska artystki umieszczonego przy górnej krawędzi – ręcznie wykreślone litery *Helvetica Medium* (kroju wówczas jeszcze mało używanego w Polsce) – i podtytułu *Formy przestrzenne*, złożonego cienkim *Bakaratem*. Jedyńm poza typografią elementem graficznym plakatu był delikatny rysunek prostopadłościanu, a raczej jego rzut aksonometryczny wykreślony precyzyjnie rapidografem. Plakat przemawiał kontrastem typografii, delikatnego rysunku i bieli papieru. Precyzyjna kompozycja elementów, ich skala, odległości między nimi a krawędzią arkusza tworzyły na niezadrukowanym papierze wrażenie przestrzeni. Rysunek nie przedstawiał jednak strukturalnej rzeźby Miyawaki – Balicki i Łąbecki nie użyli reprodukcji pracy artystki. W tym i wielu innych plakatów wystawowych projektanci przedstawiali widzom „archetypiczne” cechy języka wizualnego wystawianych twórców, które sami odnajdywali. Intrygująca wizualnie i intelektualnie forma plakatu była obietnicą, której spełnienie następowało na wystawie. Dojście do sedna wymagało konfrontacji plakatu z eksponowanymi dziełami.

Mówimy tutaj o latach 1967–1975, kiedy Bogusław Balicki i Stanisław Łąbecki tworzyli spółkę

autorską projektującą plakaty, wydawnictwa i identyfikacje graficzne. Plakat wystawowy stał się dla projektantów obszarem twórczego eksperymentu i rodzajem „laboratorium”, w którym stworzyli oryginalny język wizualny dla wyjątkowego klienta – Muzeum Sztuki w Łodzi. Muzeum z kolekcją międzynarodowej sztuki awangardowej, którą w latach dwudziestych i trzydziestych zgromadził Władysław Strzemiński, było instytucją unikalną w skali kraju. Działalność Strzemińskiego w Łodzi, poprzez zbiory Muzeum Sztuki, wiązała to miasto z tradycją konstruktywistyczną i funkcjonalistyczną. Ryszard Stanisławski, który w 1966 roku objął stanowisko dyrektora, kontynuował wizję łódzkiego Muzeum jako centrum propagującego polską sztukę za granicą i światową sztukę współczesną w Polsce. Stanisławski doskonale rozumiał potrzebę klarownej informacji wizualnej i doceniał rolę projektowania graficznego w realizacji swoich ambitnych celów. Stanisław Łąbecki wspomina, że „dyrektor Stanisławski swój pobyt w Łodzi rozpoczął od odwiedzenia pracowni łódzkich artystów. W czasie takiej wizyty zaproponował nam zaprojektowanie plakatu i katalogu do wystawy Grupy N w 1967”¹. Tym sposobem Muzeum Sztuki, a od 1971 również Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi stały się głównymi klientami spółki autorskiej Balicki & Łąbecki.



Alain Jacquet, 1969. Plakat do wystawy francuskiego artysty tworzącego obrazy *camouflage*, będące reprodukcjami słynnych obrazów wielkich malarzy, np. Maneta czy Botticellego. Jacquet używał w nich formy przeskalowanych rastrów drukarskich (CMYK). Plakat jest oryginalną kompozycją zaprojektowaną przez spółkę Balicki & Łabęcki.



Grafika Rysunek Collage, 1967. W pierwszym z serii plakatów do wystawy zbiorowej „Grafika Rysunek Collage (wystawa nabytków Muzeum Sztuki w Łodzi z lat 1966–1967)” autorzy użyli formy nawiązującej do op-artu (wielu z wystawiających artystów, m. in. Alviai, Biasi, Chiggio, Sato i Vasarely, uważało się za przedstawicieli nurtu sztuki optycznej). Była to regularna faktura 56 ciemnoszarych kół na czarnym tle, skonstrastowana z typografią tytułu wystawy i zblokowanego spisu nazwisk 57 artystów.



Carmi, 1971. Plakat do wystawy włoskiego artysty Eugenia Carmiego, tworzącego ciągi prac malarskich i druków serigraficznych, często w intensywnych kolorach fluorescencyjnych. Balicki i Łabęcki zaprojektowali wielobarwną ale prostą kompozycję, nawiązującą do „słownictwa” artysty. Użyli szarego tła, na którym kolory wydają się świecić. Druk był dużym osiągnięciem technicznym Graficznej Pracowni Doświadczalnej w Łodzi, gdzie zrealizowano większość plakatów spółki.



Polskie gobeliny współczesne ze zbiorów Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, Zamek Królewski w Warszawie, 1974

Projektowanie plakatów wystawowych, lub bardziej precyzyjnie – plakatów do indywidualnych wystaw artystów plastyków, jest wyzwaniem dla projektantów. Mogą przemawiać do widza malarzkim gestem Henryka Tomaszewskiego lub przetworzoną fotografią Romana Cieślewicza (Balicki i Łabęcki bardzo ich obu cenili). Specyfika plakatu wystawowego polega na tym, że jego język wizualny odnosi się do języka wizualnego innego twórcy. To nakładanie się języków – konfrontacja sztuki artysty i sztuki projektanta – może doprowadzić do spiętrzenia abstrakcji, grożącej nieczytelnością plakatu. Dla wielu projektantów – i ich klientów, kuratorów – najprostszym i najbezpieczniejszym rozwiązaniem jest użycie reprodukcji wybranej pracy artysty i „bezkonfliktowe” zestawienie jej z nazwiskiem. Artyści lubią rozwiązania, w których projektant tylko ich cytuje, niczego nie wyjaśniając ani nie interpretując, ale czy takie prace rzeczywiście są plakatami?

Balicki i Łabęcki udowodniali, że plakat wystawowy może, a nawet powinien być komentarzem lub dialogiem z twórczością artysty, podobnie jak plakat teatralny, który komentuje wystawianą sztukę. Efektem poszukiwań projektantów był szczególny sposób tworzenia znaków, który pozwalał im wyodrębnić i pokazać strukturalne



Sztuka 20 wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971. Reprezentujący sztukę XX wieku plakat typograficzny został wykreślony krojem pisma zaprojektowanym do pierwszych czytników komputerowych. Biały pasek wzdłuż prawej krawędzi plakatu jest rezultatem błędu drukarzy, którzy przygotowali za krótką kliszę tła. Projektanci zaakceptowali ten przypadkowy efekt. „W duchu byliśmy zadowoleni – wspomina Stanisław Łabęcki – bo ożywiło to monotonną szarość plakatu”.



Leger, 1971. Charakterystycznego konturu z rysunków Fernanda Legera projektanci użyli w plakacie do jego wystawy w łódzkim Biurze Wystaw Artystycznych. Otoczyli nim litery nazwiska artysty złożonego w pionie krojem bezszeryfowym. Kompozycja wszystkich elementów i kontrast kolorów mają bardzo silne działanie wizualne.



Alberto Biasi, 1971. Jeden z członków Grupy N, wystawiającej w Muzeum Sztuki w 1967 roku, powrócił do Łodzi z wystawą indywidualną. Poza nazwiskiem złożonym *Helvetica Medium* przy górnej krawędzi arkusza, całą powierzchnię plakatu zajmuje rytmiczna kompozycja stwarzająca – dzięki zastosowanej kolorystyce – wrażenie świetlistości.

elementy i podstawowe zasady logiki wizualnej artystów, dla których projektowali. Dla nas, odbiorców, plakaty do wystaw Miyawaki, Biasiego, Morelleta, Fijałkowskiego czy Legera były właściwie wizualnymi miniesejami o twórczości tych artystów. „Staraliśmy się szukać intencji twórcy, a nie dorabiać mu kolejny obraz. Morellet był zadowolony (napisał podziękowanie w katalogu); Grupa N, a potem Biasi byli bardzo zadowoleni (zamieścili nasz plakat w swoim kalendarzu z grafikami); Miyawaki również cieszyła się, że plakat nie jest »japoński«”². Mój osobisty odbiór tych plakatów przypominał wówczas proces uczenia się nowego systemu znaków, a następnie rozwiązywania precyzyjnie zaszyfrowanej w nim zagadki. Była to raczej intelektualna niż emocjonalna reakcja na estetykę prostoty, powściągliwości i klarowności.

Balicki i Łabęcki wypracowali język swoich plakatów we wspólnym procesie twórczym: „Projektowaliśmy, rysując, rozmawiając, wymieniając uwagi, poszukując właściwej formy. Czasem mieliśmy różne koncepcje, ale nie pamiętam ostrych spięć”³. Ich dialog, wzajemne weryfikowanie swoich koncepcji owocowały krytycznym dystansem do tematu i dyscypliną realizacyjną. „Z klientem ustalaliśmy ogólną ideę (krótko) i po jakimś czasie

(też krótkim) przynosiliśmy szkic koncepcyjny w formacie nie większym niż A5. W przypadku kilku plakatów – *Grupa N, Aiko Miyawaki, Grafika Rysunek Collage* – przedstawialiśmy rysunek czarno-biały 1:1 (do zrobienia kliszy)”⁴.

Wydaje się, że logika języka ich plakatów zbudowana została na systemowych cechach typografii. Znaki graficzne – o ostrych krawędziach wynikających z użycia narzędzi kreślarskich – przypominają znaki typograficzne, elementy liter, które projektanci także wykreślali własnoręcznie. Filtr geometrii ograniczał efekt ekspresji pisma odręcznego czy powstałej z gestu ręki kaligrafii, tak często wykorzystywany w tym czasie w polskim plakacie, na rzecz możliwości budowania skomplikowanych struktur i hierarchii, jakie oferuje system typograficzny. Balicki i Łabęcki rozszerzyli jego reguły na wszystkie elementy swojego języka wizualnego. Nazwiska twórców, tytuły wystaw, poszczególne litery, cyfry, znaki interpunkcyjne, ale także wszystkie oryginalnie zaprojektowane elementy graficzne, należą do tego samego systemu kombinatorycznego, służącego przedstawieniu intencji wystawiającego artysty bez odwoływania się do anegdot czy metafor. „Szukanie intencji twórcy [...], znalezienie najprostszej formy, bez anegdoty, a jednocześnie atrakcyjnej



Triennale, 1973. Jeden z kilku plakatów systemowych w dorobku spółki Balicki & Łabęcki. Został zaprojektowany jako modularna permutacja dwóch elementów graficznych, które w zależności od liczby i konfiguracji składały się na spójne wizualnie bilbordy dowolnej wielkości, z oddzielnym przygotowanym modulem typograficznym. Reprodukcje przedstawiają dwa moduły graficzne, diagram zasady kompozycyjnej i wersję wystawioną na Biennale Plakatu w warszawskiej Zachęcie.

graficznie, która zostanie w pamięci⁷⁵, było sednem plakatów duetu. Na tym polegał ich największy sukces – potrafili mówić „swoim” językiem wizualnym, identyfikowanym również z Muzeum Sztuki w Łodzi.

Balicki i Łabęcki bardzo analitycznie, ale też z należytą atencją podchodzili do prac artystów, dla których projektowali plakaty... bo do czasu sami uważali się za artystów. Stanisław Łabęcki bardzo trafnie opisuje tę sytuację: „Po studiach (1964) czuliśmy się malarzami. Później malarzami i trochę projektantami, następnie projektantami, a tylko głęboko w duszy malarzami. Potem koncentrowaliśmy się wyłącznie na projektowaniu graficznym i dydaktyce⁷⁶. Ich prace budziły respekt. Respekt dla projektowania graficznego, dla klarowności typografii, dla czystości wizualnej formy, dla logiki, dla prostoty. „Mówiło się o pracach Balickiego i Łabęckiego jako »plakatach«, ale odbiór ich był dużo bardziej zbliżony do odbioru sztuki przez duże »S« niż tak zwanej sztuki użytkowej⁷⁷. Ich projekty były „zaproszeniem do sztuki poprzez sztukę⁷⁸. I właśnie tak odbierane były wtedy w Łodzi.

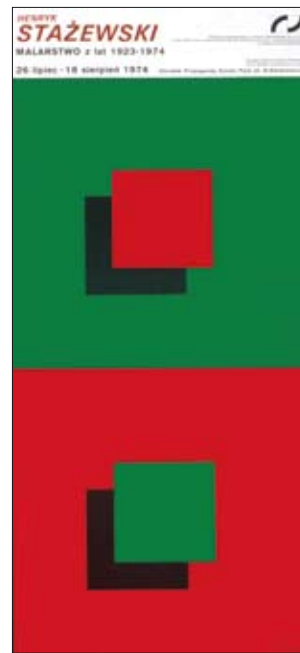
W ciągu ośmiu lat intensywnej współpracy (1967–1975) Balicki i Łabęcki stworzyli około stu plakatów i katalogów. Już w latach siedemdziesiątych ten jedyny w swoim rodzaju zbiór postrzegany był przez krytyków jako „kontynuacja tradycji polskiej myśli konstruktywistycznej⁷⁹. Trudno podważać tę tezę, zwłaszcza w kontekście

koncepcji „druku funkcjonalnego” Władysława Strzebińskiego, popartej jego unikalnymi projektami okładek książkowych o asymetrycznej typografii. Ale myślenie systemowe Balickiego i Łabęckiego sięga dalej. Ich język wizualny jest dynamiczną strukturą kombinatoryczną. Jest raczej „programem znajdowania rozwiązań” wizualnych niż „rozwiązaniem pojedynczego problemu⁸⁰.”

W połowie lat siedemdziesiątych Stanisław Łabęcki wyjechał na rok do Francji. Po jego powrocie do kraju spółka autorska Balicki & Łabęcki nie podjęła już współpracy. Projektanci kontynuowali działalność samodzielnie. Obaj byli profesorami łódzkiej uczelni plastycznej i do końca pozostali przyjaciółmi.

- 1-6. Stanisław Łabęcki w liście do Jana Kubasiewicza.
7. Barbara Olejniczak w liście do Jana Kubasiewicza.
8. Andrzej Olejniczak w liście do Jana Kubasiewicza.
9. Janina Fijałkowska we wstępie do katalogu wystawy „Bogusław Balicki & Stanisław Łabęcki. Plakat”, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, 1974, [s. 4].
10. K. Gerstner, *Designing Programmes. Instead of Solutions for Problems Programmes for Solutions*, wyd. 3., Baden 2007 (parafraza podtytułu książki, której pierwsze wydanie ukazało się w 1964 roku).

Na wiadomość, że Bogusław Balicki zmarł 21 kwietnia 2010 roku z inicjatywą tej publikacji wyszło troje byłych studentów Balickiego i Łabęckiego: Barbara i Andrzej Olejniczakowie i autor artykułu. Za informacje i materiały ilustracyjne dziękujemy Ewie Stanisławskiej-Balickiej, Stanisławowi Łabęckiemu i Kubie Balickiemu. Dziękujemy również Sławomirowi Iwańskiemu za udostępnienie nieopublikowanego tekstu wykładu *Geneza plakatu łódzkiego*.



Adam Marczyński, 1974; Henryk Stażewski, 1974, Balicki & Łąbecki, 1975

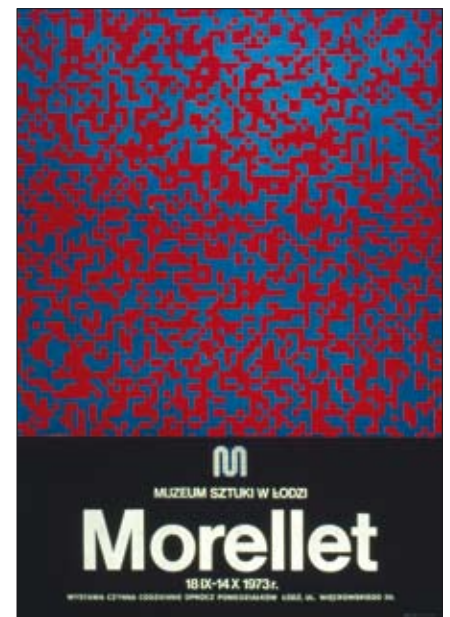
Plakaty do cyklu wystaw w Salonie Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Łodzi miały nietypowy, wydłużony format 98 × 44 cm, wynikający z koncepcji graficznej serii. Siatką konstrukcyjną kompozycji były dwa kwadraty zestawione w pionie i wąska przestrzeń przy górnej krawędzi arkusza, przeznaczona na informacje o wystawie złożone w technice fotoskładu krojami z rodziny *Univers*. Klarowna zasada kompozycji wyznaczała projektantom ramy własnej interpretacji języka wizualnego wystawiających artystów.



Stanisław Fijałkowski, 1973. Proste elementy i zasada kompozycyjna zostały zapożyczone z malarstwa artysty, ale w przeciwieństwie do malarza, projektanci wykreślili je z geometryczną precyzją. Powtórzenie przeskalowywanego koła tworzy iluzję perspektywy, bardzo charakterystyczną dla twórczości Stanisława Fijałkowskiego z tamtego okresu.



Pieter Brattinga. *Projektory*, 1974. Powtarzająca się struktura prac Brattinga wynikała z rygorystycznie stosowanej siatki modularnej wyznaczającej 15 kwadratów. Balicki & Łąbecki przyjęli jej powiększenie za rozwiązanie graficzne plakatu do wystawy holenderskiego projektanta. W każdym z kwadratowych pól umieścili jedną literę kroju *Helvetica Medium*. 15 znaków złożyło się na imię i nazwisko wystawiającego – szczęśliwy zbieg okoliczności, zauważony i wykorzystany przez projektantów.



Morellet, 1973. W plakacie do wystawy francuskiego artysty Balicki & Łąbecki użyli wibrującej optycznie faktury z kwadratowych modułów, nawiązując w ten sposób do „tworzywa” François Morelleta – prostych elementów geometrycznych i logicznych zasad wykorzystanych przez niego w serii druków zatytułowanej 40000 kwadratów. Projektanci zmienili skalę siatki modularnej, dostosowując ją do warunków odbioru plakatu w miejskim pejzażu. Mimo niskiej jakości druku i papieru plakat jeszcze dziś, po blisko 40 latach, intensywnie „wibruje” kolorami.