

# Henryk Tomaszewski

Affiches tekeningen



Stedelijk  
Museum  
Amsterdam

20 april  
tm 2 juni  
1991

*H. TOMASZEWSKI - 91.*

# Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski

## I've Been Here; I Hope the Same for You. Henryk Tomaszewski

kuratorka | curator: Agnieszka Szewczyk

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Magdalena Komornicka

projekt ekspozycji | exhibition design: Grzegorz Rytel, Paulina Tyro-Niezgoda

Wszystko idzie od oka.  
Ono musi być wykształcone,  
niepodległe, abstrakcyjne.

Chciałbym wziąć białą  
kartkę i wyczarować z niej  
spodziewane zjawisko  
formalne przy pomocy  
niemal niczego, tak by  
kartka dalej została biała,  
nieskalanie czysta.

Jan Zielecki, *Henryk Tomaszewski*, „Projekt” 1985 nr 4, s. 2

Everything goes from the eye.  
It has to be educated, independent,  
abstract.

Henryk Tomaszewski, letter to Jan Lenica, in *Jan Lenica. Labirynt*, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2002, p. 230

I'd like to take a blank sheet of paper  
and conjure up an expected formal  
phenomenon from it using almost  
nothing, so that the sheet remains  
white, pristinely blank.

Jan Zielecki, 'Henryk Tomaszewski', *Projekt*, no. 4, 1985, p. 2

Gdyby próbować zrekonstruować drogę, jaką przemierzył Henryk Tomaszewski jako projektant — skąd się wziął i co po sobie pozostawił — być może musielibyśmy mówić przede wszystkim nie o formalnej stronie jego projektowania, bo tej nie sposób zamknąć w żadnych ściśle określonych regułach, a raczej próbować dociekać jego postawy, charakteru, intelektualnej formacji, sposobu pracy. Wiodące dyskursy opisujące jego twórczość sytuują go, po pierwsze, jako ojca założyciela i najwybitniejszego przedstawiciela w jednej osobie tzw. polskiej szkoły plakatu, po drugie — znakomitego pedagoga, nauczyciela kilku pokoleń grafików projektantów. Obie te perspektywy łączą się ze sobą, mają swoje historyczne uzasadnienie, ale nie pozwalają uzyskać jasnej odpowiedzi na pytanie: dlaczego naznaczona skrajnym indywidualizmem formuła projektowa Tomaszewskiego opiera się działaniu czasu?

[...]

Mianem polskiej szkoły plakatu określano prace wybitnych indywidualistów, które znalazły uznanie w oczach zagranicznych krytyków designu na początku lat 50. Ci zaś, jak się wydaje, widzieli w nich przede wszystkim wartości artystyczne, a nie projektowe. Tak jest też w przypadku Tomaszewskiego, którego prace przynależą w równym, a może większym stopniu do obszaru sztuki niż do obszaru projektowania, posługującego się z reguły zunifikowanymi, uniwersalizowanymi systemami komunikowania wizualnego. Tomaszewski debiutował przed wojną, mając solidne wykształcenie warsztatowe, które dało mu ukończenie dwóch szkół zawodowych: Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego i Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych, oraz artystyczne — jako absolwent malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

[...]

Jedyną ciągłość pomiędzy czasami przed- i powojennymi wyznaczał rysunek, w którym zakorzeniona była cała

twórczość Tomaszewskiego. Artysta zadebiutował przed wojną rysunkami satyrycznymi i ilustracjami w „Szpilkach” i pozostał wierny tej formie wypowiedzi. Rysunek — jako codzienna notatka, zapis pomysłu, szkic, podstawa projektowania — oraz plakat to dwie nawzajem przenikające się dziedziny, które od połowy lat 50. były głównymi domenami twórczości Tomaszewskiego. Swoiste napięcie między karykaturalną deformacją czy pozornie niedbałą kreską a dążeniem do harmonii, zwięzłości i oszczędności formy, ujawniające się najsilniej w rysunku właśnie, jest jedną z cech jego sztuki w ogóle.

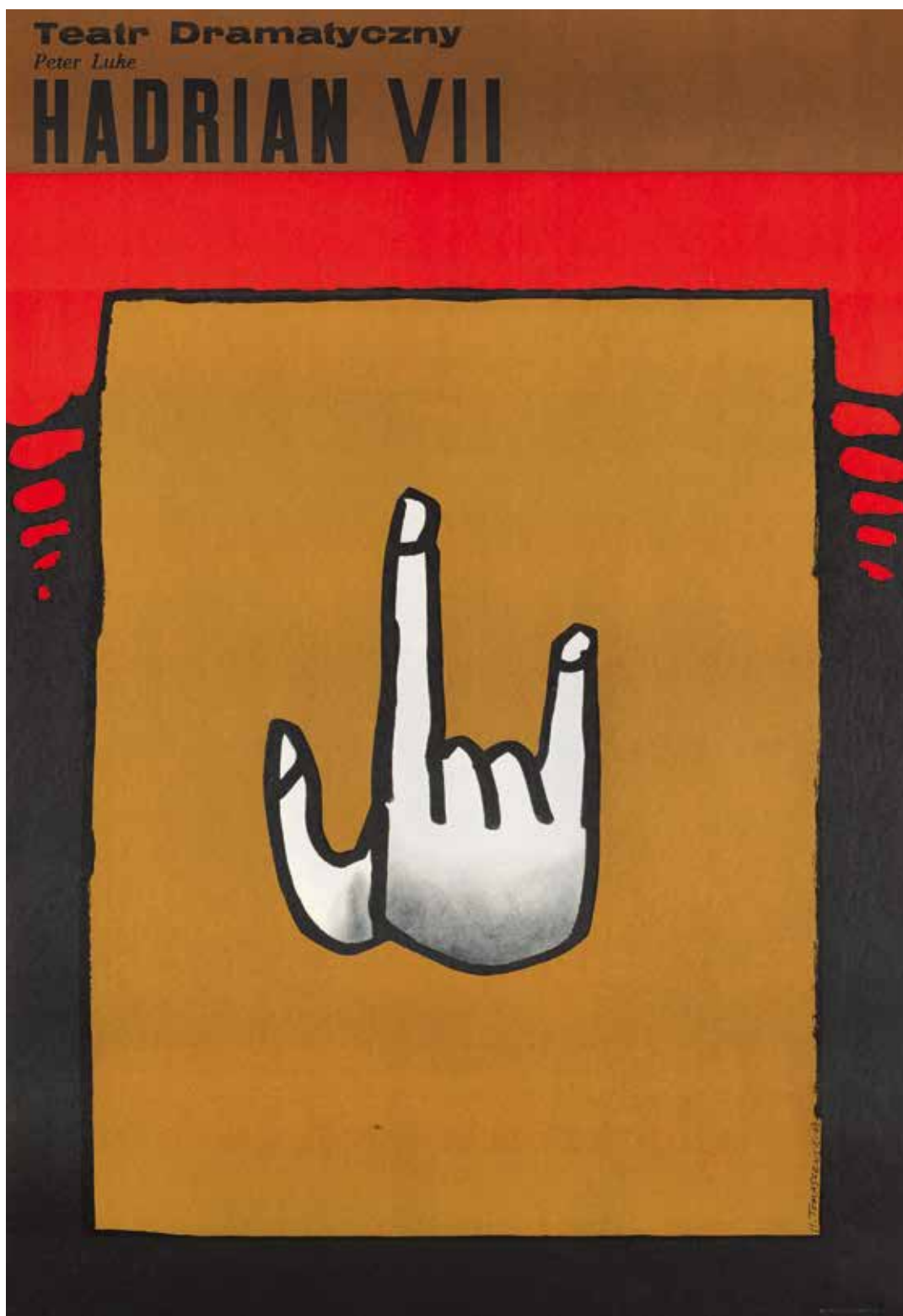
Wydaje się, że Tomaszewski był z temperamentu rysownikiem. Ta forma, pozwalająca na szybki zapis obserwacji (szkice z podróży, karykatury), kondensację treści, przekaz anegdoty pozbawionej opisu, najwyższy poziom osiągała w rysowanych felietonach publikowanych od 1956 roku w „Przeglądzie Kulturalnym” (wydanych następnie jako *Książka zażaleń*), a po latach, od 1972 roku w publikowanej serii prac w „Literaturze”.

[...]

Okres od połowy lat 40. do połowy 50. naznaczony był wielością podejmowanych zadań. Tomaszewski projektował wówczas scenografie teatralne, dekoracje uliczne, okładki książek, ilustracje, publikował rysunki satyryczne, współpracował z projektantami pawilonów wystawowych, tworzył oczywiście również plakaty. Niezwykle intensywny czas, kiedy trzeba było pracować szybko, w bardzo różnych rejestrach zawodu grafika, współpracować z innymi artystami, mierzyć się z przestrzenią, a nie „tylko” płaską powierzchnią karki papieru, być może był tym decydującym okresem fermentu,

na sąsiedniej stronie: plakat do wystawy indywidualnej w Stedelijk Museum Amsterdam, 1991

opposite: poster for the solo show in Stedelijk Museum Amsterdam, 1991



w którym ukształtowała się jego osobowość artysty i projektanta. Proces ten przebiegał w dwóch kierunkach i dotyczył kluczowych dla Tomaszewskiego elementów. Stosowanie coraz częściej odrębnego liternictwa doprowadziło do unifikacji litery i znaku — przeniesienia typografii w sferę obrazowania za pomocą dowolnie tworzonych form i barw. Odwrotny zabieg przeprowadził względem obrazów, które w wyniku coraz większej sublimacji i upraszczania formy zamieniane były w projektach Tomaszewskiego w znaki graficzne.

*Hadrian VII*, plakat teatralny, 1969

na sąsiedniej stronie: *Carmen w Hollywood*, plakat filmowy, 1952

*Hadrianus VII*, theatre poster, 1969

opposite: *Carmen in Hollywood*, film poster, 1952

[...]

Tomaszewski posługiwał się metodą eliminacji — usuwania z projektu wszystkich zbędnych elementów, odrzucał jednak rygor formalny na rzecz rygoru myślenia. Wydaje się, że na swój sposób lubił niedoskonałość. Z łatwością znajdziemy w jego pracach [...] dziwne, jakby nieudane, „kolące w oko” elementy, które umieszczał przeciwieństwo z rozmysłem i wielką precyzją, swoiście stosując zasadę „złotego cięcia” czy, inaczej mówiąc, „boskiej proporcji”, która sprawia, że oko odbiera całość kompozycji na niej opartej jako doskonałą.

W efekcie takiej metody projektowania nie powstawały jednak prace „chłodne” i mechanicznie precyzyjne. Wręcz przeciwnie, każdy element tak skomponowanego plakatu był wehikułem treści, ale i emocji. Powstawały projekty wieloznaczne, działające w obszarze szerszym niż ten tradycyjnie zarezerwowany dla grafiki projektowej (która ma reklamować i informować), prowokujące,

Również nie bardzo wiem, czym jest dziś plakat i jaką spełnia funkcję. Czy informuje, czy reklamuje, czy to może cacko na ścianę, gadget intelektualny, dzieło samo w sobie. Nie wiem.

*Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33*

Często sam plakat rodzi przeróżnych satelitów. Czy torba z napisem Coca Cola, w której niesiemy serek homogenizowany, to plakat czy torba? Czy Jureczek w koszulce z napisem Marlboro — to plakat czy jeszcze Jureczek? O jednoznaczną odpowiedź nie jest łatwo.

*Wiem, gdzie jestem i wiem, co jest moje — mówi Henryk Tomaszewski, grafik, laureat XII MBP, profesor ASP w Warszawie, „Życie Warszawy” 1988, nr 14, s. 1*

I don't really know either what the poster is today and what role it plays. Whether it informs, or advertises, or perhaps it is a trinket for the wall, an intellectual gadget, a work unto itself. I don't know.

*Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, Projekt, no. 3, 1974, p. 33*

Sometimes a poster itself breeds all kinds of satellites. Is a Coca Cola-branded shopping bag in which we carry cottage cheese a poster or a bag? Is Georgie in a Marlboro T-shirt still Georgie or already a poster? There are no simple answers to that at all.

*Wiem, gdzie jestem i wiem, co jest moje — mówi Henryk Tomaszewski, grafik, laureat XII MBP, profesor ASP w Warszawie, Życie Warszawy, no. 14, 1988, p. 1*



Zjawisko, które kiedyś nazwano „polska szkoła plakatu” [...], było po prostu propozycją nowej metody porozumienia między grafikiem a odbiorcą. Stworzyliśmy nowy język znaczeniowy. Polegało to na odrzuceniu opisu narracyjnego na korzyść daleko posuniętego skrótu pojęciowego opartego na kojarzeniu wyobrażeń — inaczej na asocjacjach czy metaforach. Po prostu, obraz do oglądania zamieniliśmy na obraz do czytania. To urzekło. Nazwano to na świecie „polską szkołą plakatu”.

Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33

The phenomenon once called the ‘Polish school of poster’ . . . was simply the proposition of a new method of communication between the graphic artist and the viewer. We created a new semantic language. This consisted in rejecting narrative description on behalf of far-reaching conceptual condensation based on the association of images, on metaphor. We simply replaced a picture for viewing with a picture for reading. This proved enchanting. In the world, they called it the ‘Polish school of poster’.

‘Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją’, *Projekt*, no. 3, 1974, p. 33



czasem balansujące na granicy czytelności, wciągające widza do gry w odczytywanie skojarzeń, sensów, wizualnych rebusów.

[...]

Wszystkie te zabiegi nie doprowadziły jednak do wykształcenia dającego się skodyfikować stylu projektowego Henryka Tomaszewskiego. Niechętny temu terminowi, nigdy nie wpadł w pułapkę, jaką zastawiło na siebie kilku wybitnych projektantów, którzy w schyłkowej fazie okresu polskiej szkoły, na początku lat 60. „wynaleźli” własne, rozpoznawalne na pierwszy rzut oka style i pozostali im wierni przez kolejne dziesięciolecia. [...] Tomaszewski, by uniknąć wszelkich konwencji, rozwiązywanie projektowego zadania zaczynał zawsze w punkcie zero. I wypracowaną przez siebie metodą analitycznej redukcji dochodził do właściwego efektu. Zapewne dlatego wiele jego plakatów, niezależnie od swej nieaktualnej dziś informacyjnej treści [...] stanowi wciąż ważką propozycję

wizualną i znaczy historię polskiego projektowania [...] Charakterystyczne dla Tomaszewskiego stawianie sobie wysokich wymagań nigdy nie pozwoliło popaść mu w rozleniwiające intelektualnie samozadowolenie, a przenikliwa obserwacja zmieniającej się przez kolejne dekady sytuacji plakatu, jego miejsca wśród nowych form komunikatów wizualnych, pozwalała mu wciąż aktualizować język. Na powtarzające się na przestrzeni lat pytanie: „Co to jest plakat?”, najczęściej odpowiadał: „Nie wiem”.

[...]

Podkreślany wielokrotnie intelektualny charakter i wartość sztuki Tomaszewskiego nie odnosi się jedynie do przekazu, jaki niosą ze sobą jego plakaty i rysunki, do ich treści i sposobu wizualnego rozwiązania, ale do znacznie bardziej fundamentalnego zagadnienia. Rewolucyjna istota sztuki Tomaszewskiego polegała na zanegowaniu historycznego porządku i miejsca, w którym tkwiła do tej pory grafika projektowa, a z nią plakat i inne formy



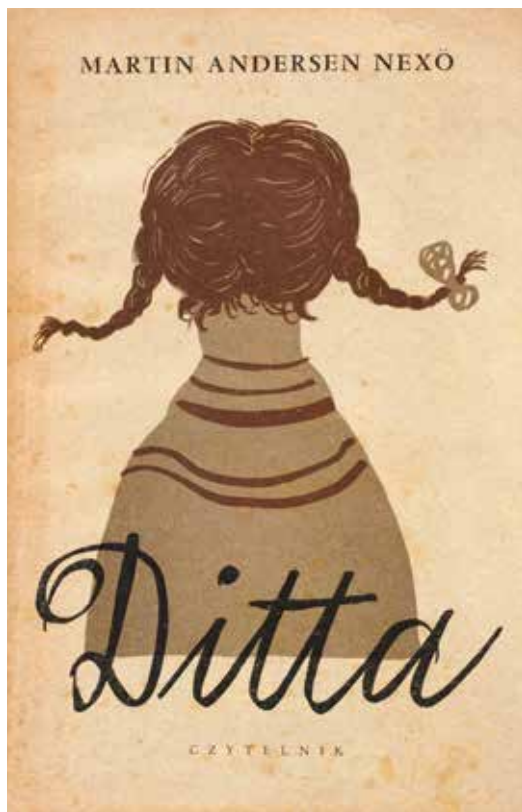


foto | photo by Piotr Ligier

okładka książki Martina Andersena Nexø *Ditta*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnia”, Warszawa 1956

book cover of Martin Andersen Nexø, *Ditta*, Warsaw: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnia, 1956



foto | photo by Piotr Ligier

okładka książki Włodzimierza Stobodnika *Poufne*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, [Łódź] 1948

dół: okładki pism: „Ty i Ja”, styczeń 1969; „Polska”, marzec 1970

book cover of Włodzimierz Stobodnik, *Poufne* [Confidential], [Łódź]: Spółdzielnia Wydawnicza 'Książka', 1948

bottom: covers of periodicals: *Ty i Ja*, January 1969; *Polska*, March 1970

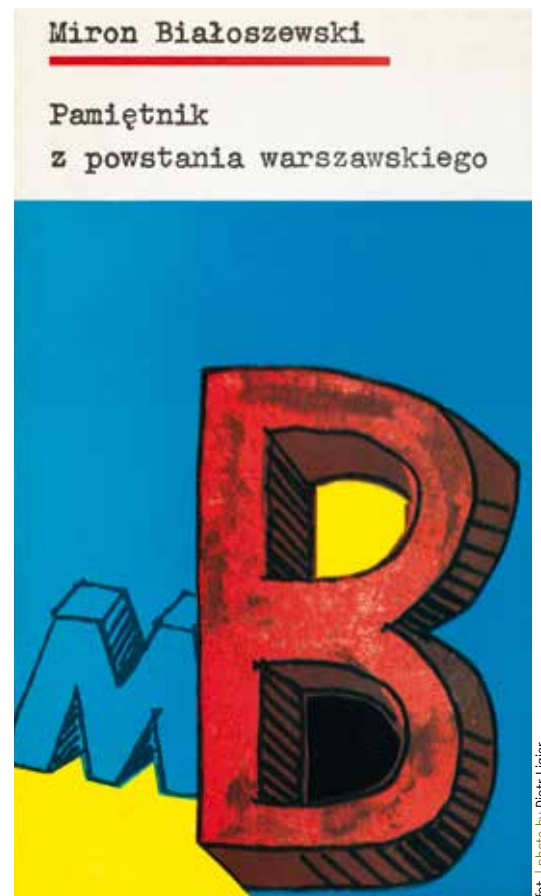


foto | photo by Piotr Ligier

okładka książki Mirona Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, PIW, Warszawa 1971

book cover of Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* [A memoir of the Warsaw uprising], Warsaw: PIW, 1971



foto | photo by Piotr Ligier



foto | photo by Piotr Ligier

wizualnego komunikatu. Tomaszewski projektował plakaty tak, jak tworzy się sztukę wolną od utylitycznych funkcji. Jednocześnie mówił o niej w kategoriach użytkowych. [...] Zapewne w umiejętności synkretycznego łączenia tego, co postrzegane jest jako przeciwstawne, tkwi sedno metody sprawiającej, że jego twórczość wyrastała daleko ponad standardy grafiki użytkowej.

Plakaty Tomaszewskiego teraz, kiedy już od lat nie pojawiają się na ulicy, nie zapowiadają przedstawień teatralnych, filmów, wystaw, pełnią inną bardzo ważną rolę. Są swoistym elementarzem do nauki widzenia. Wszystkie te klasyczne pojęcia, które odbieramy intuicyjnie i za pomocą których próbujemy zracjonalizować swoje wizualne doświadczenia: kompozycja, proporcja, kontrast, kolor, tło, rytm, uwolnione od tradycyjnych rygorów, poddane są w projektach Tomaszewskiego gruntownej analizie, a co może ważniejsze — próbie. Jeżeli tylko chcemy, możemy otrzymać od Henryka Tomaszewskiego lekcję widzenia [...]. ●●●

Agnieszka Szewczyk

Fragment tekstu opublikowanego w książce *Henryk Tomaszewski* towarzyszącej wystawie, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Białystok, Warszawa, 2014

If we were to retrace Henryk Tomaszewski's path as a designer — looking at where he came from and what he left behind — we would probably need to focus not on the formal aspect of his work, as it is a thing impossible to describe using a fixed set of rules, but rather try to grasp the essence of his approach, character, intellectual formation and working methods. The prevailing readings of his work present him as, firstly, the founding father and most prominent exponent of the so-called Polish Poster School, secondly, as an outstanding educator, the teacher of a number of generations of graphic designers. Both of these perspectives have historical justification, but provide no clear answer to the question: why does Tomaszewski's approach to design, marked by extreme individualism, resist the passing of time?

...

The name Polish Poster School came to be used as a label to describe posters by outstanding individuals, posters which won acclaim in the eyes of international critics in the early 1950s.

These critics, it seems, valued them primarily for their artistic, rather than design aspects. This was the case with Tomaszewski, whose works belong to the realm of art to an equal or even greater extent than they do to the realm of design, which more typically employs unified and universalised systems of visual communication. Tomaszewski made his debut before the war, having a solid background as an artisan (as a graduate of two vocational schools: the Marshall Józef Piłsudski School of Graphics and the Municipal School of Decorative Arts), as well as an artist (as a graduate of the Painting Department at the Academy of Fine Arts in Warsaw).

...

The only point of continuity between the pre-war and the post-war period is drawing, in which the whole of Tomaszewski's work is rooted. The artist made his pre-war debut with satirical cartoons and illustrations pub-

lished in *Szpilki*, and remained faithful to this form of expression ever after. Drawing — as a daily note, a record of an idea, a sketch, or a point of departure for a design — and posters, are two interwoven genres and were the primary areas of Tomaszewski's practice from the mid-1950s.

One of the characteristic features of his work in general is a tension between the deformation of caricature, or the seemingly offhand line, and his striving for harmony, brevity, and austerity of form.

It would seem that Tomaszewski was a temperamental draughtsman. This form allowed him to quickly capture his observations (sketches from travels, caricatures), condense the content, and convey an anecdote devoid of commentary. Its high points were the 'feuilletons in drawing' which appeared in the magazine *Przegląd Kulturalny* from 1956 (and published later as *The Book of Complaints [Książka zażaleń]*), as well as, created many years later, a series of works featured in *Literatura* from 1972.

...

The period from the mid-1940s to the mid-1950s was marked by the diversity of commissions in which Tomaszewski was involved. The artist designed theatrical sets, street decorations, book covers, illustrations, as well as publishing satirical drawings, collaborating with designers of exhibition pavilions and, last but not least, working on posters. This was a particularly intense time, in which Tomaszewski was forced to work quickly, in different registers of the graphic designer's practice, collaborating with other artists, and facing the challenges posed by three-dimensional space, rather than 'just' the flat surface of a sheet of paper. This was also, quite possibly, the pivotal moment when his personality, that of an artist and designer, was forged. The process proceeded in two directions and involved the elements which were of crucial importance for Tomaszewski. His increasingly frequent use of hand lettering led to a point at which letters and signs merged together — typography was thus taken into the domain of images with the use of arbitrarily created forms and colours. A reverse process took place with respect to the images, which due to an increasing sublimation and simplification of form were transformed into graphic signs.

...

The method used by Tomaszewski was that of elimination — removing all redundant elements from a design, and at the same time rejecting the rigour of form for the sake of the rigour of thought. It seems that he was fond of imperfection in his own way. Looking at his work . . . , it is easy to observe the odd, striking, as if failed, elements, which were obviously introduced intentionally, with great exactitude, according to his own specific understanding of the 'golden ratio' — otherwise known as 'divine proportion' — and owing to which the composition as a whole appears perfect to the eye.

This method, however, did not yield 'cold' works, constructed with mechanical precision. To the contrary, each and every element of a poster thus composed was a vehicle of both meaning and emotion. The resulting designs were ambiguous, operating in a much broader field than that of traditional graphic design (whose goal is to inform and advertise). They were also provocative,

sometimes even balancing on vagueness, drawing the viewer into a game of associations, meanings, and visual rebuses.

...

The above procedures, however, did not lead to the development of Henryk Tomaszewski's 'style' of design as such, at least not in any way that would lend itself to easy description. Style was a term he was not willing to embrace — and he never fell into the self-set trap which captured a number of other prominent designers, who during the decline of the Polish school in the early 1960s 'invented' trademark styles of their own, and remained faithful to them throughout the next decades.

...

In order to avoid all conventions Tomaszewski approached each design task from scratch and following his own method of analytic reduction arrived at the desired result. It is possibly for this reason that many of his posters, regardless of the fact that the information they convey is no longer relevant . . . Setting high standards for himself, one of Tomaszewski's traits, was what prevented him from falling into a state of complacency and intellectual laziness, while his shrewd observation of the changing position of the poster over the decades, and its place among the new forms of visual communication, allowed him to constantly re-invent his language of expression. When asked 'What is a poster?' — a question that kept recurring throughout the years — he would typically answer: 'I don't know.'

...

The intellectual character and value of Tomaszewski's work — an issue raised on many occasions — does not only concern the messages of his posters and drawings, their content and visual structure. It refers to a more fundamental question.

The revolutionary value of Tomaszewski's art was essentially based on the rejection of the historical order and the position of graphic design (including poster and other forms of visual communication) thus far. Tomaszewski designed his posters in the way one would create art that is free from utilitarian functions.

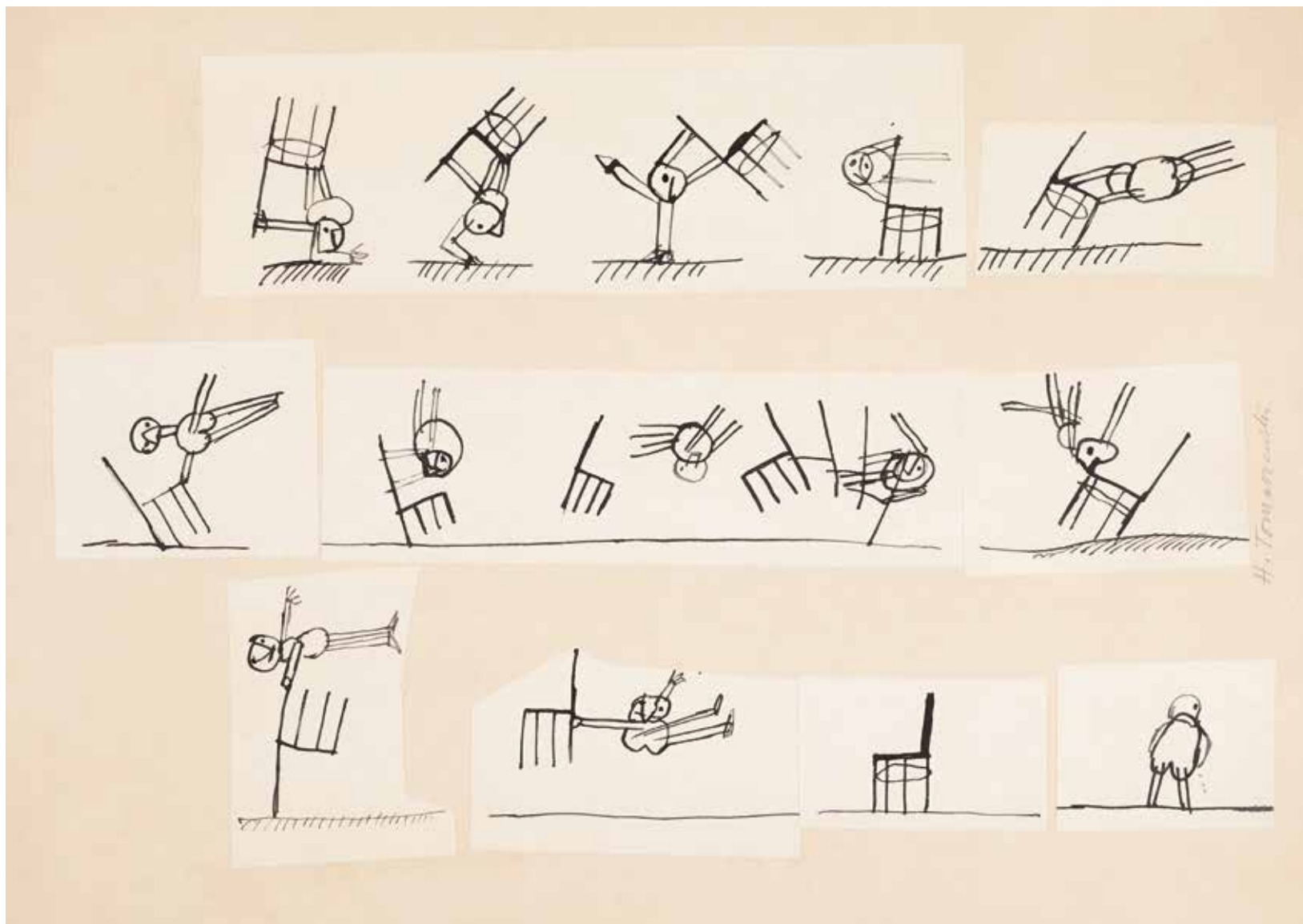
...

Surely, the ability to combine things perceived as opposites lay at the heart of Tomaszewski's method which took his work above and beyond the standards of applied graphic design. Seen today, when they no longer announce upcoming theatrical performances, films and exhibitions, Tomaszewski's posters play a different, yet still very important role. His work is an unusual ABC of vision. All the classical notions which we grasp intuitively, and with the help of which we strive to rationalise our visual experience — such as composition, contrast, colour, background, rhythm — are subjected to a thorough analysis in Tomaszewski's designs. And, perhaps more importantly, put to a test. If we want to do so, Henryk Tomaszewski invites us to a lesson in vision . . . ●●●

Agnieszka Szewczyk

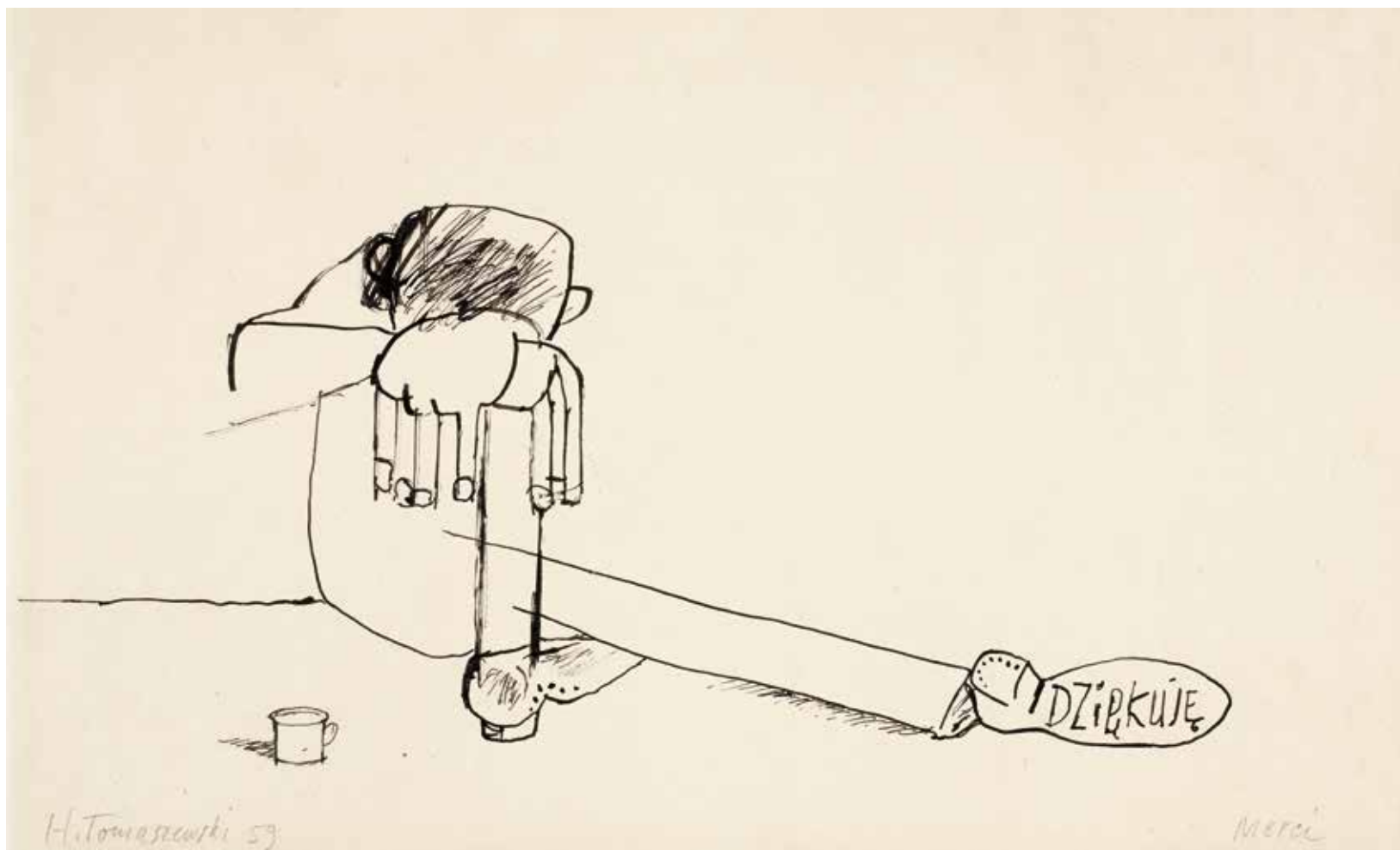
Excerpts from the text published in *Henryk Tomaszewski*, a book accompanying the exhibition, Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Białystok, Warszawa, 2014





H. Tomaszewski

foto | photo by Piotr Ligier



H. Tomaszewski 53

Merci

foto | photo by Piotr Ligier

Według mnie, dzisiaj nie wystarczają wysokie nawet umiejętności techniczne, aby nazwać kogoś artystą. A niestety, z tego co widzę, prawie cała graficzna twórczość na świecie to gustowne epatowanie nowinkami technicznymi. [...] Albo jesteś, albo nie jesteś kimś, kto potrafi kreować stale zmieniający się nasz świat, wciąż aktualizując język. Powinniśmy sankcjonować twórcze prestidigitatorstwo.

Henryk Tomaszewski, Rozmowa na temat grafiki, „Rocznik ASP w Warszawie” 1974, nr 4, s. 10

I believe that today even strong technical skills are not enough to call someone an artist. Alas, from what I see it looks like virtually all graphic design in the world is about nothing but tasteful technical gimmicks. . . . Either you are or you are not someone who is able to create our constantly changing world, never ceasing to update your language. We need to sanction creative prestidigitation.

Henryk Tomaszewski, 'Rozmowa na temat grafiki', *Rocznik ASP w Warszawie*, no. 4, 1974, p. 10

*Nie drażnić*, 1959, rysunek opublikowany w „Przeglądzie Kulturalnym”

*Cyrk*, 1962, projekt plakatu

na sąsiedniej stronie: zestaw rysunków wykorzystanych jako ilustracje do książki: Henry Miller, *Uśmiech u stóp drabiny*, PIW, Warszawa 1964

*Dziękuję*, 1959, rysunek opublikowany w „Przeglądzie Kulturalnym”

na następnych stronach: Moore. *Wystawa rzeźb Henry Moore'a*, 1959, plakat

*Do Not Disturb*, 1959, drawing published in *Przegląd Kulturalny*

*Circus*, poster design, 1962

opposite: drawings used as illustrations in the Polish edition of Henry Miller's *The Smile at the Foot of the Ladder*, Warsaw: PIW, 1964

*Thank You*, 1959, drawing published in *Przegląd Kulturalny*

next pages: Moore. *Henry Moore's Sculptures Exhibition*, 1959, poster

Reprodukcje prac Henryka Tomaszewskiego dzięki uprzejmości Filipa Pągowskiego | All reproductions of Henryk Tomaszewski's works courtesy of Filip Pągowski



foto | photo by Piotr Ligier



foto | photo by Piotr Ligier

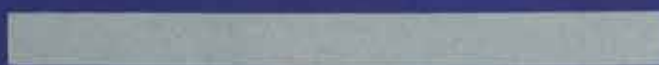


MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI • CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTY

M

O

O



YCZNYCH



D

Wystawa

rzeźb

Henry

Moore'a

RE

MIĘDZYNARODOWY KRAJOWY

foto | photo by Piotr Ligier