



Wszystkie fotografie © Juliusz i Szymon Zamecznik/Fundacja Archeologia Fotografii

All photographs © Juliusz and Szymon Zamecznik/Archeology of Photography Foundation

Wojciech Zamecznik, Warszawa, ok. 1965

na sąsiedniej stronie:

Wojciech Zamecznik, *Bez tytułu*, ok. 1956

Wojciech Zamecznik, Warsaw, ca 1965

opposite:

Wojciech Zamecznik, *Untitled*, ca 1956



30.01–24.04.16

6 | 7

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie

Wojciech Zamecznik. Photo-graphics

kuratorki | curators: Karolina Puchała-Rojek, Karolina Ziębińska-Lewandowska

współpraca | collaboration: Ewa Jadacka

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Magdalena Komornicka, Anna Muszyńska, Jacek Świdziński

projekt wystawy | exhibition design: Jan Strumiłło

współpraca projektowa | assistant designers: Julia Jankowska, Magdalena Piwowar

konserwatorzy | restorers: Monika Supruniuk, Michał Kożurno

partner wystawy | partner of the exhibition: Fundacja Archeologia Fotografii | Archeology of Photography Foundation



Fascynujące archiwum Wojciecha Zamecznika (1923–1967) ukazuje niezwykle wszechstronnego artystę i różnorodność dziedzin, w których tworzył. Jego nowatorstwo w zakresie szeroko rozumianego projektowania z pewnością pozwala na umieszczenie go w gronie najważniejszych polskich i światowych twórców.

Wystawa, na którą składa się ponad 300 prac, podąża jednym z możliwych tropów wyznaczanych przez archiwum artysty i obiera za motyw przewodni obserwację świata oraz zainteresowanie możliwościami, jakie daje fotografia. Pokaz obejmuje dwadzieścia lat działalności twórczej i prezentuje projekty graficzne, fotografie, realizacje filmowe, ale także wprowadza w tajniki warsztatu grafika przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Proces pracy ukazany jest od samego początku, czyli od obserwacji świata za

pomocą obiektywu aparatu fotograficznego, przez eksperymenty techniczne, użycie fotografii jako narzędzia w projektowaniu graficznym, aż po teksty o charakterze programowym pisane dla Pracowni Projektowania Foto-graficznego, którą artysta od 1960 roku prowadził w Akademii Sztuki Pięknych w Warszawie.

Wystawa podzielona jest na pięć rozdziałów:

Patrzeć ≠ widzieć, widzieć = myśleć — część wstępna — sytuuje twórczość Wojciecha Zamecznika w szerszym kontekście odrodzenia idei nowoczesności w czasie politycznej i kulturalnej odwilży po okresie realizmu socjalistycznego.

Całuję nieustannie według wzrostu i wysługi lat — ukazuje projektanta jako osobę prywatną, jego zanurzenie w środowisku rodzinnym, które było drugim ważnym kontekstem jego twórczości.

Gdybym mógł, najchętniej poświęciłbym się fotografii — ta część pokazuje moment przejścia od używania fotografii przez artystę wyłącznie w celach prywatnych do wykorzystywania jej w publikacjach i stopniowej profesjonalizacji.

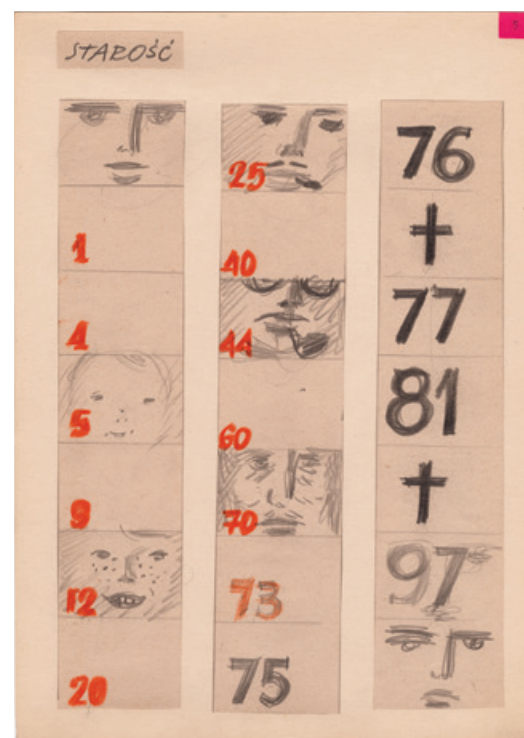
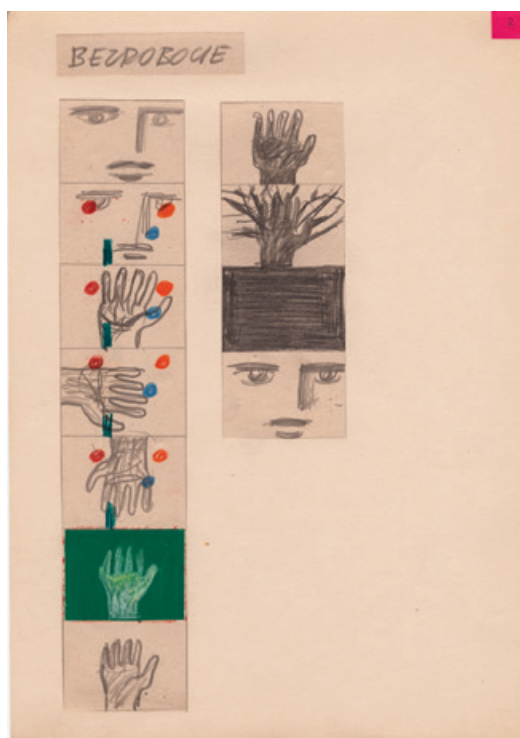
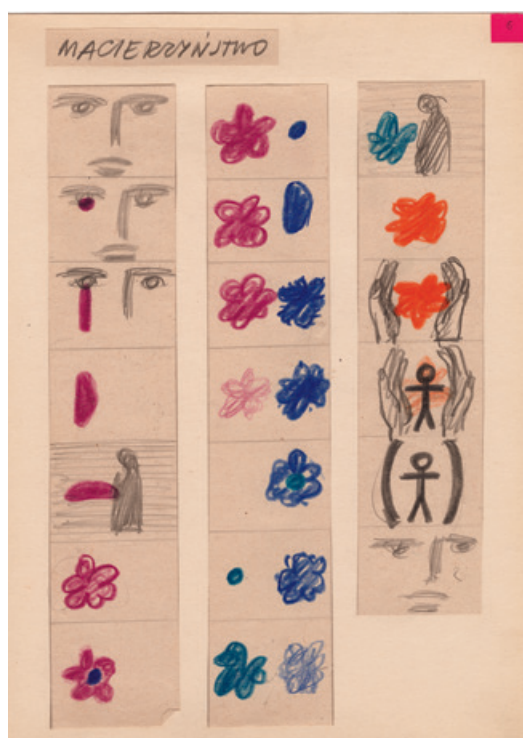
Photo-graphik to główna część wystawy, pokazująca relację pomiędzy projektowaniem graficznym a fotografią oraz analizująca proces powstawania projektów.

Interesuje mnie ruch — zamknięcie wystawy będące horyzontalną i porównawczą lekturą prac, których zasadą jest fascynujący artystę ruch jako zjawisko fizyczne.

Wystawa w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki i towarzyszący jej katalog powstały w wyniku kilkuletnich badań nad twórczością Wojciecha Zamecznika podjętych w 2012 roku przez Fundację Archeologia Fotografii we współpracy z synem artysty, Juliuszem Zamecznikiem. Projekt jest efektem zainteresowania nie tylko zasadniczą częścią twórczości, ale także tym, co znajdowało się na jej obrzeżach, jak zamiłowanie Zamecznika do muzyki i filmu przejawiające się w prowadzonych przez niego poszukiwaniach formalnych, eksperymentach z wykorzystaniem technik z pogranicza grafiki i fotografii.

KOLOR, pokaz slajdów z lat 1959–1967

Kolor pojawił się najpierw w pracach graficznych Zamecznika, przede wszystkim w plakatach, gdzie od początku był istotnym elementem kompozycji. Obok eksperymentów z malowaniem odbitek fotograficznych artysta pracował też na kolorowych materiałach na podłożach przezroczystych: negatywach i diapozytywach (slajdach) małego i średniego formatu. Barwne diapozytywy ze względów technologicznych wykorzystywane były jako podstawowy nośnik obrazu w poligrafii — pozwalały uzyskać w druku ilustracje o dużym nasyceniu i kontraście przy niższej ziarnistości. Jednak tylko nieliczne publikowane były w kolorze (jak np. materiał przygotowany we współpracy ze Stanisławem Zamecznikiem pt. *Jarmark* dla miesięcznika „Projekt” w 1964 roku). Część fotografii Zamecznika, znana dotychczas jedynie z czarno-białych książek i czasopism, dzięki opracowaniu archiwum odnalazła się w postaci barwnych diapozytywów.



ABSTRAKCJA

Do prac graficznych Wojciech Zamecznik używał często własnych zdjęć, zarówno eksperymentalnych, jak i dokumentalnych. Przetwarzał je graficznie, odbijał negatywowo, kadrował. Następnie tworzył z nich kompozycje plakatu, wykorzystywał w projektowanych książkach i okładkach czasopism, przede wszystkim „Architektury” i „Projektu”.

ITALIA '61

Italia '61, 1961, film animowany, reż. Wojciech Zamecznik, Jan Lenica

W 1961 roku na wystawie w Turynie, zorganizowanej z okazji setnej rocznicy zjednoczenia Włoch, w pawilonie polskim (projekt wnętrza: Wojciech Zamecznik, Wojciech Fangor, Jan Lenica, Józef Mroszczak, Julian Pałka, Henryk Tomaszewski, Roman Husarski) pokazywany był film animowany znany pod roboczym tytułem: *Italia '61*.

„Był to czterominutowy film puszczany bez przerwy. Kończył się i natychmiast znów zaczynał [...]. Pokaz polski dotyczył ubezpieczeń społecznych — zaprojektowaliśmy więc film animowany w 6 obrazach-hasłach: bezrobocie, wojna, kalectwo-choroba, starość i macierzyństwo [...]. Siłą tego filmu [...] jest zastosowanie stosunkowo niewielu, ale za to niezwykle trafnych symboli graficznych, ich ruch i metamorfoza poprzez kolejne kadry. Twarz człowieka, jej przemiana w ruiny i jej powrót już z zamkniętymi oczami, z których splotywa czerwona lza — to wojna. Ręka poruszająca się i nagle martwiejąca — bezrobocie. Emigracja pokazana jako przemiana twarzy ludzkiej w białego ptaka płynącego przez czerwone smugi, a potem ptaka czarnego itd.”¹

Film powstawał głównie w warszawskim mieszkaniu Jana Lenicy, w którym Zamecznik mieszkał w czasie, gdy Lenica pracował w Paryżu. Przestronne i przede wszystkim wyposażone w ciemnię fotograficzną mieszkanie służyło artyście niemal pół roku.

Do realizacji filmu wykorzystał liczne fotografie, w tym reprodukcje z czasopism i katalogów fotograficznych sprowadzanych z zagranicy, ale też z niezwykle interesującej książki *Ręka pracująca* (1947), w której fotografie do badań naukowych, ukazujące zmiany

skórne na dłoniach, wykonała jedna z najbardziej znanych przedwojennych fotografek, Janina Mierzecka.

W archiwum Zamecznika zachowały się dwa rysunkowe scenopisy tego filmu, w tym jeden w całości jego autorstwa. ●●●

¹ Cyt. za: Stanisław Stopczyk, *O Wojciechu Zameczniku*, „Projekt” 1987, nr 3.

Karolina Puchała-Rojek,
Karolina Ziębińska-Lewandowska

Wszystkie prace prezentowane na wystawie, o ile nie podano inaczej, pochodzą z archiwum Wojciecha Zamecznika.

Wystawie towarzyszy bogato ilustrowany katalog, zawierający kalendarium życia i twórczości Wojciecha Zamecznika, rozmowę z synem artysty, Juliuszem, oraz eseje krytyczne. Autorzy tekstów: Katarzyna Jeżowska, Julie Jones, Marcin Lachowski, Karolina Puchała-Rojek, Karolina Ziębińska-Lewandowska. Wydawcy: Fundacja Archeologia Fotografii (I wydanie); Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki i Fundacja Archeologia Fotografii (II wydanie).

Wojciech Zamecznik (1923–1967), grafik, fotograf, projektant wystaw, scenografii i stoisk handlowych, był prekursorem artystycznego przetwarzania i wykorzystywania fotografii na użytek grafiki. Ukończył Wydział Architektury na Politechnice Warszawskiej. W latach 1945–1947 pracował jako projektant w Biurze Odbudowy Stolicy. W latach 1960–1967 prowadził Pracownię Projektowania Foto-graficznego na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, której program obejmował zagadnienia związane z wykorzystywaniem fotografii w projektowaniu graficznym, w późniejszym czasie także zagadnienia filmu animowanego.

Należy do najwybitniejszych przedstawicieli polskiej szkoły plakatu. Zaprojektował ponad 200 plakatów, wiele z nich zostało nagrodzonych na konkursach międzynarodowych. Autor funkcjonujących do dziś znaków graficznych, np. znaku Międzynarodowego Biennale Plakatu czy wydawnictwa Arkady. Interesował się filmem, zrealizował czołówki kilku filmów fabularnych i produkcji telewizyjnych, m.in. programu *Pegaz*.

The fascinating archive of Wojciech Zamecznik (1923–1967) reveals an unusually versatile artist and his many-faceted creativity. His inventiveness in the field of design in its widest understanding undoubtedly allows him to be placed alongside the most important Polish and international artists. The exhibition, comprising almost 300 pieces of work, follows one of the trails indicated by the artist's archive and takes as its guiding theme examination of the world coupled with an interest in the possibilities afforded by photography. The show encompasses twenty years of creative work and presents graphic designs, photographs and films, exploring the arcana of a graphic artist's work in the 1950s and 1960s. The working process is shown from the very beginning, from an examination of the world with the help of a camera lens, through technical experiments using photography as a tool in graphic design, right up to writing which constituted a programme for the Photo-graphic Design Workshop he headed from 1960 at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

The exhibition is divided into five chapters:

I Look ≠ I See, I See = I Think — the introduction — situates Wojciech Zamecznik's work in the wider context of a rebirth of the idea of modernity in the time of political and cultural Thaw, which followed the period of Socialist Realism.

Kisses Forever, in Order of Height and Years of Service — shows the designer as a private person, his immersion in his family, the second important context for his work.

If I Could I'd Rather Stick to Photography — this part shows the transition between the artist's use of photography for his own private purposes and use of it in publications, accompanied by gradual professionalisation. **Photo-graphics** — the main part of the exhibition, showing the relationship between graphic design and photography, and analysing the process of design creation.

I Am Interested in Movement — the concluding part of the exhibition, which is a horizontal and comparative reading of work based on the artist's fascination by movement as a physical phenomenon.

The exhibition at Zachęta — National Gallery of Art and the accompanying catalogue have come about as



a result of several years' study of Wojciech Zamecznik's work, begun in 2012 by the Archeology of Photography Foundation in cooperation with the artist's son, Juliusz Zamecznik. The project is shaped by a wider interest than simply the main body of Zamecznik's work but also by what lies along its perimeters — like his love of music and film, which surfaced in his formal explorations and in his experiments with techniques somewhere between print and photography.

COLOUR, slides from 1959–1967

It was in Zamecznik's printmaking that colour put in its first appearance, primarily in the posters, where it was an essential element of the composition from the outset. Side by side with experiments painting photographic prints, the artist also worked with coloured materials on transparent backgrounds i.e. negatives and diapositives (slides) in small and medium formats. Coloured diapositives were commonly used in image printing for purely technical reasons, because they enabled the production of illustrations with high saturation and contrast and a minimum of graininess. However, few were actually published in colour (e.g. the material untitled 'Jarmark', prepared jointly with Stanisław Zamecznik for *Projekt* magazine, 1964). Some of Zamecznik's photographs, known until now only from black-and-white books and magazines have, thanks to work on the archive, been re-discovered in the form of coloured diapositives.

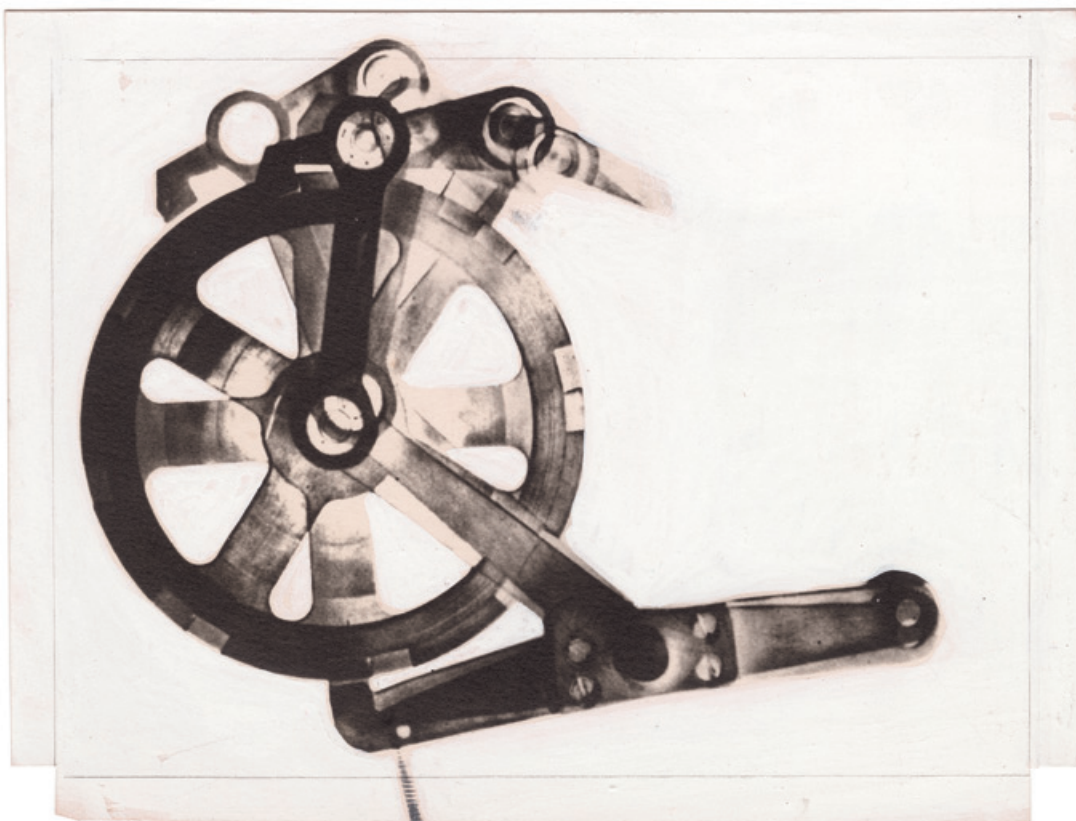
ABSTRACTION

Wojciech Zamecznik often used his own photos, both experimental and documentary, in his designs. He transformed them graphically, printed them in negative, cropped them. Then he would make them into poster compositions or use them in books or magazine covers of his design, particularly *Architektura* and *Projekt*.

ITALIA '61

Italia '61, 1961, animated film, dir. Wojciech Zamecznik, Jan Lenica

In 1961, at the Turin exhibition marking the hundredth anniversary of Italian unification, an animated film with the working title *Italia '61* was screened in the Polish pavilion (interior design by Wojciech Zamecznik,



Wojciech Fangor, Jan Lenica, Józef Mroszczak, Julian Pałka, Henryk Tomaszewski and Roman Husarski).

'It was a four-minute film on an endless loop. It would finish and immediately start again . . . The Polish display was on the subject of social security, so we devised an animated film with six images/slogans: unemployment, war, disability, illness, old age and motherhood . . . The strength of this film . . . lay in the use of relatively few but remarkably apt graphic symbols, which moved and metamorphosed through consecutive frames. A human face, changing into a ruin, then back into a face but with eyes closed and a red tear flowing down — this was war. A hand moving and suddenly stopping represented unemployment. Emigration was shown as a human face changing into a white bird drifting through red streaks, then a black bird etc.'¹

The film was mostly made in Jan Lenica's flat, where Zamecznik lived while Lenica worked in Paris. This flat, spacious and, above all, equipped with a photographic darkroom, served the artist for the best part of six months.

In its making Zamecznik made use of numerous photographs, including pictures from magazines and photography catalogues specially ordered from abroad, but also from the uncommonly interesting book, *Ręka pracująca* (Working hand, 1947), in which photographs used in research showing changes to the skin of the hands were taken by one of the best-known pre-war photographers, Janina Mierzecka.

In Zamecznik's archive there are drawings of two screenplays of the film, one of which is all his own work. ●●●

¹ Stanisław Stopczyk, 'O Wojciechu Zameczniku' [About Wojciech Zamecznik], *Projekt*, no. 3, 1987.

Karolina Puchała-Rojek,
Karolina Ziębińska-Lewandowska

Unless stated otherwise, all the work in the exhibition comes from the Wojciech Zamecznik archive.

The exhibition is accompanied by a richly illustrated catalogue, containing a calendar of Wojciech Zamecznik's life and work, a conversation with the artist's son, Juliusz, and critical essays. Authors: Katarzyna Jeżowska, Julie Jones, Marcin Lachowski, Karolina Puchała-Rojek, Karolina Ziębińska-Lewandowska. Publishers: Archeology of Photography Foundation (1st edition); Zachęta — National Gallery of Art and Archeology of Photography Foundation (2nd edition).

Wojciech Zamecznik (1923–1967), graphic designer, photographer, designer of exhibitions, scenery and stands for trade fairs, was the precursor of the use and artistic transformation of photographs for the purposes of design. He studied architecture at Warsaw Technical University and in 1945–1947 worked as a designer in the office responsible for rebuilding Warsaw from wartime ruins. In 1960–1967 he headed the Photographic Design Workshop at the Academy of Fine Arts in Warsaw, with a programme which took in the use of photography in graphic design and, latterly, also included animated film.

He is one of the most distinguished artists of the Polish poster school. He designed over 200 posters, many of which won awards in international competitions. He was the creator of trademarks still in use today e.g. of the International Poster Biennale or the publisher, Arkady. He was interested in film and designed the main credits for a number of feature films and TV productions e.g. the cultural programme, *Pegaz*.



Fotografia wykorzystana w filmie *Italia '61*

na sąsiedniej stronie:

Wojciech Zamecznik, scenariusz rysunkowy do filmu *Italia '61*, reż. Jan Lenica, Wojciech Zamecznik

Photograph used in the film *Italia '61*

opposite:

Wojciech Zamecznik, drawn screenplay for the film *Italia '61*, dir. Jan Lenica, Wojciech Zamecznik

Z Juliuszem Zamecznikiem rozmawia Karolina Ziębińska-Lewandowska

Juliusz Zamecznik Talks to Karolina Ziębińska-Lewandowska



Jak to się stało, według pana, że po studiach architektonicznych pana ojciec poszedł w kierunku grafiki użytkowej? Skąd czerpał wiedzę i inspirację?

Od wczesnej młodości wykazywał zręczność, plastyczną i muzyczną. W gimnazjum marzył o skończeniu wyższej szkoły inżynierskiej im. Wawelberga. Jednocześnie oddziaływał na niego, jeszcze nastolatka, przykład stryjecznego brata, architekta Stanisława Zamecznika, już przed wojną odnoszącego zawodowe sukcesy. Zaraz po wojnie Ojciec podjął studia architektoniczne. W międzyczasie trzeba było utrzymać powiększającą się rodzinę. Rozpoczął współpracę ze Staszkiem, stawiając pod jego kierownictwem pierwsze kroki w wystawiennictwie. Wówczas architektura nie dawała takich możliwości, różnorodności i swobody jak plastyka. Jej uprawianie wymagało uprawnień. Mieszkający przez ścianę koledzy z BOS-u — architekci, zasłużeni w odbudowywaniu Starego Miasta — wydawali się skoszarowanymi przez obowiązek stawiania się w pracy o szóstej rano. Koniunktura była w wystawiennictwie i grafice. Rozwijał więc działalność zawodową na dostępnym polu plastyki i wystawiennictwa — nie tak restrykcyjnych w kwestii uprawnień zawodowych. Zaczynał osiągać sukcesy, które gwarantowały zarobkowanie. Polubił tę pracę. W swej karierze zawodowej często działał na styku architektury i plastyki na takich polach jak np. wystawiennictwo i scenografia.

Pana dom rodzinny był nieustającym laboratorium, prawda? Pana ojciec, Wojciech Zamecznik, nie miał własnej pracowni ani biura projektowego, jego pracownią był kawałek deski kreślarskiej w niewielkim mieszkaniu na warszawskim Mokotowie. Czy może pan opowiedzieć, jak to wyglądało na co dzień?

Było nas czworo: rodzice, młodszy brat Paweł i ja. Tworzyliśmy Dom. Dwa pokoje ze ślepą kuchnią, przedpokojem służącym za jadalnię i fortepianem stanowiły połączenie mieszkania z pracownią. Role się przenikały. Mieszkanie kurczyło się na rzecz pracowni i odwrotnie. Wnętrze dostosowywało się, pulsowało inwencją plastyczną i przeobrażeniami w studio fotograficzne, filmowe, akustyczne itp. Byliśmy przyzwyczajeni do zmian w przestrzeni przystosowywanej dla warsztatu pracy. Różne pomieszczenia stały się areną działań plastycznych, projektowych, fotograficznych, rozbłyскиwały profesjonalnym światłem, czy to malarni, fotograficznego atelier, ciemni, czy sali projekcyjnej. Niewielka jak na te potrzeby powierzchnia — 65 m² — wynikała z podziału przedwojennego mieszkania; zaledwie jeden otwór okienny i jeden balkonowy. Ich szyby służyły suszeniu zdjęć, zanim wiele lat później pojawiła się suszarka elektryczna. Pokój większy był pracownią Ojca i sypialnią rodziców. Czasem stawał się tłem zawodowych zebrań kolegów po fachu i spotkań towarzyskich. Na ten czas dzieci wycofywały się dyskretnie do pokoju mniejszego, ich azylu i królestwa, a zarazem

Wojciech Zamecznik, Halina Zamecznik w mieszkaniu na Narbutta, 1963

na sąsiedniej stronie:

Wojciech Zamecznik, *Autoportret* [podczas pracy nad plakatem *Czerwony kwiat*], 1955

Wojciech Zamecznik, Halina Zamecznik in the family flat on Narbutta Street, 1963

opposite:

Wojciech Zamecznik, *Self-portrait* [working on poster, *The Red Flower*], 1955

zaplecza domowego ogniska. Tylko zamykana co chwilę przed niepożądanym światłem, pełniąca rolę ciemni fotograficznej łazienka była czymś autonomicznym, zdawałoby się, odległym poprzez czasową nienaruszalność.

Byliśmy prawie nieustannie świadkami utrzymującej dom dynamicznej twórczej pracy Ojca. Przy nas projektował większość grafik, wystaw, scenografii, filmów. Bywaliśmy uczestnikami, pomocnikami, modelami. Stąpaliśmy ostrożnie pomiędzy rozłożonymi pracami i sprzętami, próbując nie przeszkadzać. Przez wiele lat towarzyszem była suczka Figa. Nie czuło się jednak ciężaru pracy. Czasem koncept wymagał skupienia, a innym razem Ojciec sprawiał wrażenie, że bawi się w pracy, eksperymentując. Dzielił się z nami odkryciami, spostrzeżeniami. Znajdowały one czasem odbicie w przy okazji wymyślanych happeningach, niespodziankach, w wystroju wnętrza, obiektach i gadżetach. Wyrażały czujność wobec potrzeb domowego ogniska. Tak rozładowywał ciasnotę mieszkania innowacjami wnętrzarskimi, pawlaczami, meblościankami, parawanami, oświetleniem, barwami ścian. Projektował meble do domu, robił klosze lampowe z plastikowych menażek. Tak też powstawały ciekawe w kroju kartonowe teczki do szkoły, albumy, firmowe znaki rodzinne, a cofając się ku czasom niedoborów rynkowych: torba dla jego siostry wykonana z dwóch siedzisk krzesła Thoneta, malowane na łydkach Mamy szwy zamiast pończoch, kolczyki na bal karnawałowy z piłek pingpongowych itd.

Czy pan lub pana matka pomagali w realizacji zleceń? Kiedy zaczniemy liczyć projekty, okazuje się, że rocznie było ich dziesiątki. Jeśli dodamy do tego zajęcia prowadzone w ASP, nadzór graficzny nad różnymi czasopismami, to trudno uwierzyć, że Wojciech Zamecznik pracował bez asystentów, nie miał normalnego studia projektowego z pracownikami. Ojciec pracował niezwykle intensywnie. Pamiętam go nachylonego nad rajzbretem w głębi pokoju. Wiecznie w akcji. A jeśli statycznej, to w trakcie lektury. Pochłaniał literaturę piękną i duże ilości prenumerowanych czasopism. Prawie nie przypominam go sobie śpiącego.

Ojciec miał dar racjonalizatorskiego usprawniania pracy. Potrafił mobilizować bliskie otoczenie do pomocy, gdy wymagały tego pilne zadania. W sprawach prostszych warsztatowo miał w żonie i dzieciach podstawową ekipę pomocników. Mama pomagała w pracach przygotowawczych przy grafikach, jak liniowanie, malowanie kolorowych tła (niedostępne były kolorowe papiery), wypełnianie pól farbą. Odbierała telefony i wiadomości, pełniła rolę PR w kontaktach ze światem zewnętrznym. My, chłopcy, udzielaliśmy się na różne sposoby, podtrzymując narzędzia, aparaty, statywy, oświetlenie; wprawiając zgodnie ze wskazówkami w ruch fotografowane obiekty. Zwalnialiśmy migawkę kamery. Podczas lektury czy odrabiania lekcji równomiernie obracaliśmy koreksy, w których wywoływały się błony filmowe.



W magicznej łazience-ciemni pomagaliśmy wywoływać, płukać i utrwałać odbitki zdjęć. Naklejaliśmy je do suszenia na szyby lub blachy suszarki.

W jego zapiskach pojawia się bardzo ciekawy motyw — postulat odrzucenia pędzla na rzecz narzędzi mechanicznych, bliższych rzeczywistości technologicznej, w której żyje współczesny człowiek. To dość odległe od założeń bardzo malarzkiej tzw. polskiej szkoły plakatu, której apogeum przypada na okres największej aktywności Wojciecha Zamecznika.

W dysputach przy posiłkach ja zazwyczaj prezentowałem postawę romantyczną, ojciec oświeceniową, pozytywistyczną. Interesowały go nauki ścisłe. Otaczał się lekturami technicznymi. Może zaspokajał w ten sposób swoją młodzieńczą pasję do mechaniki. Uwielbiał motoryzację. Ze swadą prowadził samochód i korzystał z instrumentów i aparatów, jak fortepian, kamera, obiektyw. Zamiłowanie do techniki i mechaniki przekładał w pomysły na urządzenie przestrzeni życia i pracy. Uzupełniał dom innowacjami. Budował instalacje akustyczne, aparaty, które miały mu pomagać w pracy.

Ta zręczność techniczna wyróżniała go na tle otoczenia. Był projektantem najmniej związanym z tradycyjnym warszatem. W nierutynowy sposób zaprzęgał prawa fizyki do prac plastycznych. Intensywnie wpływając na kształt otoczenia, był zarazem z natury skromny, powściągliwy. Nie narzucał swojej wizji. Mogę tylko domniemywać, że fotografia, zachowująca w swym jądrze pewną obiektywną prawdę, wolną od kaprysu projektanta, mogła pasować do tej postawy. Tworzył za pomocą kamery, obiektywu, materiałów światłoczułych. Posługiwał się mechaniką dla osiągnięcia pewnych efektów graficznych, np. malując obraz na ruchomym podkładzie lub tworząc go za pomocą zaprogramowanego ruchu. Tak powstały np. karty kalendarzy Stoczni Gdańskiej. Używając aparatów, jakby zdalnie sterował procesem powstawania obiektu plastycznego.

Choć warto dodać, że w projektach wstępnych najczęściej posługiwał się pędzlem i ołówkiem, sprawnie szkicując lub markując zdjęcie, którego zamierzał użyć lub które dopiero planował wykonać. ●●●

Warszawa, październik 2015

Fragment rozmowy opublikowanej w katalogu wystawy *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie | Photo-graphics*, Warszawa 2016

How do you think it happened that, after studying architecture, your father went into commercial design? Where did he get his knowledge and his inspiration?

Father showed a facility for art and music right from his early childhood. During secondary school he had set his sights on the Wawelberg college of engineering. At the same time, during his teenage years he was influenced by the example of his cousin, the architect Stanisław Zamecznik, who had already had some success before the war. Immediately after the war Father started studying architecture, but in the meantime he had to support his growing family. He started working with Staszek (Stanisław) and under his guidance took his first steps in designing exhibitions. At that time architecture gave fewer openings and less freedom and variety than art, also you needed qualifications to practise. His next-door-neighbours worked at the office responsible for rebuilding Warsaw and had already done good architectural service in rebuilding Warsaw's Old Town, but their lives seemed to be totally restricted by the need to start work at six in the morning. The real opportunities were in exhibitions and design. So he developed his career in the accessible fields of art and exhibitions, which were much less restrictive on the subject of professional qualifications. He started being successful and this guaranteed that he'd be earning. He found he liked this work. Throughout his career, his activity would often be at the interface between art and architecture, like creating exhibitions or making scenery.

Your childhood home was one big laboratory, wasn't it? Your father, Wojciech Zamecznik, didn't have his own workshop or design studio, so his workshop was a bit of drawing board in your modest flat in Mokotów. Could you tell me what that was like?

There were four of us: my parents, my younger brother, Paweł, and me. We constituted Home. In this amalgam of flat and workshop there were two rooms, plus a kitchen with no windows, a hallway that served as a dining room and a grand piano. Their functions were fluid; the flat would shrink to make way for the workshop and vice versa. The interior adapted, pulsed with artistic ideas and could transmogrify into a photographic, film or recording studio. We were used to changes in the space, its constant adaptations. Different parts could become a site

for art, design, or photography, bright with professional lights; there might be a painting room, a photographic studio, a darkroom or projection room. The small dimensions, in comparison to our needs — only 65 sq m — were the result of it being part of a larger, pre-war flat that had been subdivided; this also left only one ordinary window and a French window onto the balcony. The windows were used for drying photographs until an electric drier appeared many years later. The bigger room was Father's workshop and our parents' bedroom. Sometimes it was the scene of work meetings with colleagues or gatherings of friends. Then us children would discretely slip away to the smaller room, our haven and kingdom, the backstage area of our home. Only the bathroom when in its role of darkroom, continually closed to guard against unwanted light, seemed then to have an autonomy, a remoteness, given it by its temporary inviolability.

We were the nearly constant witnesses of the dynamic creativity with which Father supported our household. He used to design most of his graphics, exhibitions, scenery or films in our presence. We would step carefully between equipment and laid out pieces of work, trying not to get in the way; for many years our dog, Figa, accompanied us. You didn't feel that the work was a burden. At times an idea required concentration, other times Father seemed to be playing at work, carrying out experiments. He would share his discoveries and insights with us. Sometimes they would be reflected in spontaneous events, surprises, the interior decoration of the flat and the things in it, sensitive to the needs of our home. So the cramped conditions were alleviated by his innovations, his built-in cupboards, wall units, screens, lighting or the colours of the walls. He would design furniture for the household and make lampshades out of plastic food bowls; this is how we got interestingly shaped school bags and albums, trademarks of our family. Going back to the time of shortages: he made a bag for his sister using two Thonet chair seats, painted seams on Mum's legs to stand in for stockings, produced earrings out of ping pong balls, that were good enough to wear to the ball, etc.

Did you or your mother ever help your father with any of the work? When you count up all his designs it turns out there were dozens of them every year. If you add to that his classes at the Academy of Fine Arts and his responsibility for the design and layout of various magazines, it's hard to believe that Wojciech Zamecznik worked without any assistants and didn't have an ordinary design studio with people working for him.

Father worked really intensively. I remember him leaning over the drawing board in the depths of his room, always in action. If he wasn't moving, he was reading. He devoured literature and a vast amount of periodicals he subscribed to. I almost never remember him sleeping.

Father had a gift for rationalising and efficiency in his work and was able to mobilise people around him to help with urgent jobs. When it came to simple tasks, his wife and children were his fallback team of helpers. Mum would help with the preparatory work on his designs, like drawing lines, colouring backgrounds (coloured paper was unavailable) and painting in fields. She'd answer the phone, take messages and play a PR role in contacts with the outside world. Us boys would do all sorts of things: we'd hold tools, cameras, tripods or lights; when things were being photographed we'd set them in motion according to our instructions; we'd slow down camera shutters; and, while reading or doing homework, we'd even turn the tanks of developing film. In the magic bath/darkroom we'd help develop, wash and fix photographic prints, then we would hang them out to dry on the window or on the metal dryer.

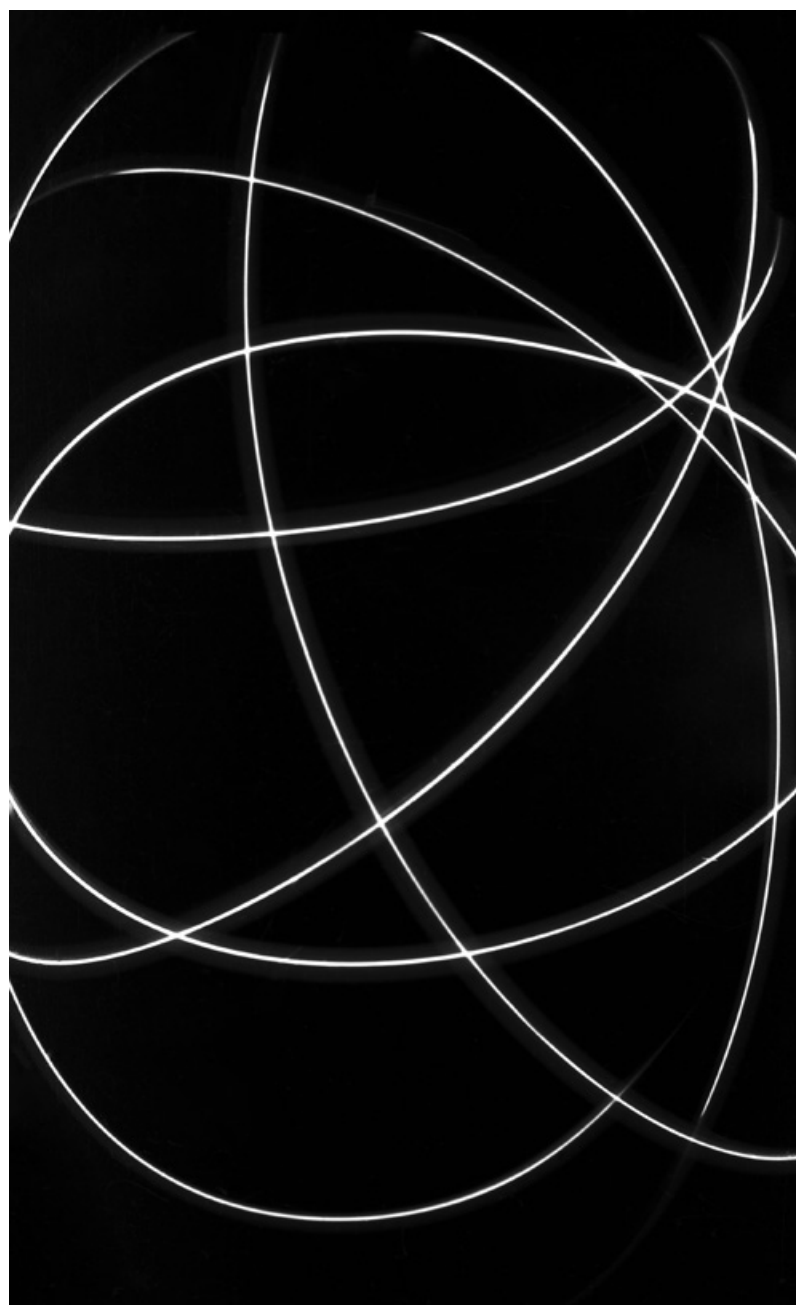
There's a very interesting topic that comes up in his notes — the idea of abandoning the brush in favour of mechanical tools, which are closer to the technological reality in which contemporary humans live. This is a long way from the premises of the very painterly school of Polish poster art, which was at its peak during Wojciech Zamecznik's most intense period of activity. In our mealtime discussions, I usually put forward the romantic view; Father that of the Enlightenment and positivism. He was interested in science and surrounded himself with technical publications. Maybe it was a way of satisfying the passion for mechanics he'd had since he was young. He loved anything to do with cars and drove with gusto. In the same spirit he made use of various instruments and devices like the piano, camera or lens. His love of engineering and mechanics would translate into ideas for work and home, and ours was full of innovations. He'd build sound systems and apparatus supposed to help him in his work.

His technical ease was something that set him apart in his community. As a designer he was the one least bound by traditional techniques. He would find unique ways of harnessing the laws of physics to make art. Despite the intense influence he exerted on the shape of his environment, he was by nature modest and reserved. He didn't impose his vision on other people. I can only guess that photography might fit in well with such an attitude, holding as it does a certain objective truth at its core, untainted by the whims of the designer. He would work with the help of camera, lens and light-sensitive materials. He'd make use of mechanical means as a way of achieving certain graphic effects, e.g. painting a picture on a moving base or creating it with the help of a pre-programmed movement. This is how the pages of the Gdańsk Shipyard calendars came about. By using devices it was as if he was creating a work of art by remote control.

But it's worth adding that in his preliminary designs he generally used pencil or brush, smoothly sketching or marking out the photo he wanted to use or was planning to take. ●●●

Warsaw, October 2015

Fragment of the interview published in exhibition catalogue *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie | Photo-graphics*, Warszawa 2016





Wojciech Zamecznik we współpracy ze Stanisławem
Zamecznikiem, ozdoba jarmarczna, 1964

na sąsiedniej stronie:
Wojciech Zamecznik, rysunek świetlny, 1956

Wojciech Zamecznik with Stanisław Zamecznik,
fairground trinket, 1964

opposite:
Wojciech Zamecznik, light drawing, 1956

